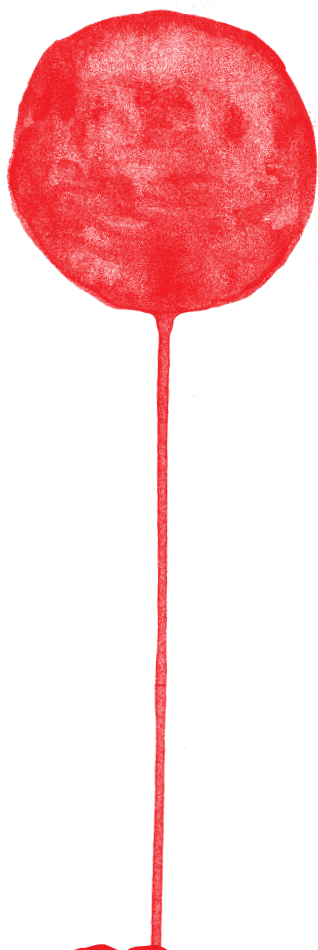


Andrzej Świrkowski

Japońska literatura
kryminalna w latach
1923–1937



universitas

CHAPTER 14

THE

LATEST DETECTIVE

井ノ口 佛、毛
書毛英訳毛未知口又。春景
接一知ル口。ソ、想、近代の
精神のナル部分ナル事トカ
oyle ナハ、文毛短豆イカ事件
ハ、サ、否、出、来、又、ソ、
ハ、ハ、一、盗、賊、カ、偉、大、ナ
ル。二、案、ニ、於、テ、寧、口、盗、賊、
ハ、毛、ナ、ル。Boigobey、
ナ、カ、彼、以、来、Doyle 流、
ナ、ハ、一、時、薩、摩、ニ、ナ、長、篇
ル、ナ、ハ、二、ハ、偉、大、ナ、毛、ト、
見、ル。探、偵、ト、賊、ト、合、テ、
ナ、又、面、白、ナ、。二、ハ、又、作、
ナ、。彼、盗、賊、ハ、常、ニ、告、
スル。二、案、ニ、於、テ、ナ、
ハ、似、テ、格、ル。(Zigomar) 流、
deduction 見、ル、出、来、又。
近、ハ、之、カ、見、ル、近、イ。一、
Roman-ticism

Kopia dla
Kopia dla

Japońska literatura
kryminalna w latach
1923–1937

Andrzej Świrkowski

Japońska literatura
kryminalna w latach
1923–1937



universitas

シモハオー盗見戒か偉大ナル人オ有ク僕
テ庶ル。2/定ニ於テ寧ロ盗見戒カ現ト名附ク
ヘキヲ知ル。Boigobey, 想ハ可也大
テPツカ彼以来Danlo流ノ短篇カ數

Publikacja została sfinansowana przez Instytut Orientalistyki
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

© Copyright by Andrzej Świrkowski and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2026

ISBN 978-83-242-4236-8
e-ISBN 978-83-242-6914-3
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzenci
prof. dr hab. Anna Gemra
prof. dr hab. Mikołaj Melanowicz

Opracowanie redakcyjne
Katarzyna Kościuszko-Dobosz

Projekt okładki i stron tytułowych
Paweł Sepielak

Na okładce i skrzydełkach wykorzystano fragment rękopisu
Edogawy Ranpo z brulionu *Kitan – Extraordinary* (1916)

Druk
Drukarnia Elpil
ul. Artyleryjska 11
08-110 Siedlce

www.universitas.com.pl

Wstęp

Cel publikacji

Celem niniejszej publikacji jest przedstawienie zarysu rozwoju japońskiej literatury kryminalnej (*tantei shōsetsu*) oraz analiza cech charakterystycznych wybranych utworów powstałych w latach 1923–1937, na które przypada rozkwit, największa popularność i schyłek tej odmiany gatunkowej. Kolejne etapy jej rozwoju w tym okresie zostały przedstawione na przykładach twórczości Edogawy Ranpo (1894–1965), Yumeno Kyūsaku (1889–1936) oraz Oguriego Mushitarō (1901–1946). Wybór tych pisarzy wynika z faktu, że pośród ich utworów można znaleźć opowiadania i powieści uznawane za najbardziej reprezentatywne dla *tantei shōsetsu* okresu 1923–1937¹. W niniejszej książce dzięki analizie twórczości tych autorów została nakreślona szersza perspektywa rozwoju różnych tendencji *tantei shōsetsu*.

Impulsem do podjęcia badań nad japońską literaturą kryminalną stało się spostrzeżenie, iż brakuje takich opracowań w dotychczasowym polskim piśmiennictwie japonistycznym, a wśród prac badaczy zagranicznych ich liczba jest znikoma. Sytuacja ta może budzić pewne zdumienie, gdyż wydaje się, że czasy traktowania z rezerwą literatury popularnej przez naukowców są już odległą przeszłością, i trudno wyobrazić sobie anglistę odmawiającego holmesowskiemu cyklowi

¹ W 2013 roku redakcja czasopisma literackiego „Bungei Shunjū” („Wiosny i Jesienie”) przeprowadziła wśród pisarzy, krytyków i czytelników plebiscyt mający na celu wyłonienie najlepszych japońskich i zagranicznych utworów kryminalnych. W powstałym w ten sposób rankingu najwyżej notowanymi japońskimi utworami okresu przedwojennego były *Dogura magura* (1935) Yumeno (miejsce 4.), *Koku-shikan satujin jiken* (Zabójstwo w Domu Zarazy, 1934) Oguriego (miejsce 14.) oraz *Nisen dōka* (Miedziana dwusienówka, 1923) Edogawy (miejsce 24.). Zob. *Tōzai misuterii besuto 100*, zredagowane przez „Bungei Shunjū”, Tōkyō 2013 (e-book).

Arthura Conana Doyle'a (1859–1930) poczesnego miejsca w historii współczesnej literatury brytyjskiej. Chociaż literatura kryminalna, odkąd pojawiła się w Japonii przeszło sto trzydzieści lat temu, pozostaje – zarówno w kwestii zainteresowania akademickiego, jak i popularności za granicą – w cieniu literatury pięknej, to od lat cieszy się w tym kraju poczytnością, a jej oddziaływania na kulturę popularną nie sposób przecenić. Za wymowny przykład może posłużyć twórczość Edogawy Ranpo, szczytującego się powszechną opinią ojca japońskiego kryminału², którego proza wciąż staje się inspiracją dla twórców filmów, seriali telewizyjnych czy komiksów, mimo że od publikacji jego najważniejszych utworów minął już niemal wiek. Obecność literatury kryminalnej w zbiorowej świadomości Japończyków jest niezaprzeczalna³, dlatego jej badanie wypełnia istotną lukę w literaturoznawstwie japońskim⁴.

² Zob. np. film dokumentalny telewizji NHK pt. *Subete wa Ranpo kara hajimatta. Nihon misuterii no chichi botsugo 50-nen* (Wszystko zaczęło się od Ranpo. W pięćdziesiąt rocznicę śmierci ojca japońskiego kryminału; emisja 19 lipca 2015) albo rozmowę *Zadankai – misuterii no chichi, Edogawa Ranpo*, w: Hirai R., *Utsushiyo no Ranpo*, Tōkyō 2006, s. 134.

³ We wstępie do zbioru *Nihon no tantei shōsetsu o yomu* Oshino i Morooka, podkreślając wszechobecność utworów kryminalnych wśród tekstów kultury, z jakimi na co dzień stykają się Japończycy, piszą: „Kryminały otaczają nas ze wszystkich stron. [...] ogłaszane są coraz to nowe rankingi najlepszych powieści kryminalnych, co wskazuje nie tylko na to, jak wiele nowych utworów wciąż się ukazuje, ale też jak wielu jest czytelników tej literatury. [...] Popularność kryminału nie ogranicza się do literatury. W telewizji niemal codziennie nadawane są seriale detektywistyczne jak *Aibō* (Partner), wśród mang wielkim powodzeniem cieszą się *Kindaichi shōnen no jikenbo* (Kronika śledztw młodego Kindaichiego), *Meitantei Conan* (Detektyw Conan), a na ekrany kin trafia wiele filmów, takich jak *Kisaragi* (Kisaragi) czy *Yōgisha X no kenshin* (Podejrzany X. Pochodna zbrodni), których fabuła zbudowana jest na motywie kryminalnej zagadki. To samo dotyczy gier komputerowych, wśród których znajdują się tak popularne serie jak *Kamaitachi no yoru* oraz *Gyakuten saiban*”. Oshino T., Morooka T., *Maegaki*, w: *Nihon no tantei shōsetsu o yomu*, red. Oshino T., Morooka T., Sapporo 2013, s. i–ii.

⁴ Zarówno japońskie, jak i przygotowane przez autorów spoza Japonii opracowania historii literatury japońskiej zazwyczaj całkowicie pomijają *tantei shōsetsu*. Najbardziej wpływowy popularyzator literatury japońskiej na świecie, Donald Keene, w obszernej pracy *Dawn to the West* nie tylko nie wspomina o autorach literatury kryminalnej, ale przemilcza również inspirację literaturą kryminalną uznanych pisarzy, jak Tanizaki Jun'ichirō czy Satō Haruo.

Stan badań nad japońską literaturą kryminalną w Japonii i na świecie

Można bez większej przesady stwierdzić, że systematycznych badań naukowych nad *tantei shōsetsu* nie prowadzono w Japonii niemal do końca XX wieku. Wcześniej istniała co prawda bogata literatura przedmiotu, ale będąc najczęściej dziełem samych pisarzy – czego najbardziej znanym przykładem jest powojenna działalność publicystyczna i popularyzatorska Edogawy Ranpo – bądź entuzjastów kryminału, prezentowała ograniczony obraz świata tej literatury przedstawiany od wewnątrz jej środowiska.

Nawet obecnie do najbardziej rozpowszechnionych dziś przekazów o złotym okresie japońskiego kryminału należą te, które wyszły spod pióra Edogawy. Od początku publicystyka zajmowała istotne miejsce w dorobku tego pisarza, który ostatnie dwie dekady życia poświęcił jej niemal całkowicie. Pisma zebrane w tomach *Tantei shōsetsu yonjūnen* (Czterdzieści lat z literaturą kryminalną, 1961) czy *Gen'eijō* (Zamek iluzji, 1951) są cennymi opracowaniami dotyczącymi *tantei shōsetsu* i jej twórców. Z drugiej strony, trudno nie zgodzić się z uwagą Yoshidy Morio na temat *Zamku iluzji*:

Zapis historyczny, teoretycznie jeden z najważniejszych i najbardziej godnych zaufania, stworzyła osoba odgrywająca w tej historii czołową rolę⁵.

Słowa te można odnieść nie tylko do – jak twierdzi Yoshida – uznanego dziś za „kanoniczny”⁶ *Zamku iluzji*, ale też niemal do całej twórczości eseistyczno-popularyzatorskiej Edogawy, dzięki której pisarz ten stał się głównym kronikarzem dziejów japońskiej literatury kryminalnej. Doszło zatem do zmonopolizowania narracji o rozwoju tej odmiany gatunkowej przez jednego z jej twórców. Od najwcześniejszych tekstów publicystycznych Edogawa wielokrotnie podkreślał związki *tantei shōsetsu* z japońską literaturą piękną (*junbungaku*)⁷, zwracając uwagę na to, że źródła *tantei shōsetsu* należy doszukiwać się nie tylko w utworach autorów zachodnich, ale i w twórczości pi-

⁵ Yoshida M., *Tantei shōsetsu to iu mondaikei – Edogawa Ranpo „Geneijō” saidoku*, w: *Tantei shōsetsu to Nihon kindai*, red. Yoshida M., Tōkyō 2004, s. 9. Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie cytaty obcojęzyczne podane są w tłumaczeniu autora niniejszej książki.

⁶ Tamże, s. 11.

⁷ Tamże, s. 14.

sarzy japońskich, jak Tanizaki Jun'ichirō (1886–1965) czy Satō Haruo (1892–1964)⁸. Edogawa postrzegał to jako dowód oryginalności *tantei shōsetsu* w porównaniu do zagranicznej powieści kryminalnej, mianując się pionierem tak rozumianego japońskiego kryminału.

Poza publicystyką Edogawa podejmował też działalność mającą na celu konsolidację środowiska autorów literatury kryminalnej. Wy miernym rezultatem tych starań było powołanie w 1947 roku Tantei Sakka Kurabu (Klub Pisarzy Literatury Kryminalnej). Edogawa przewodniczył Klubowi do 1952 roku, potem zaś został jego honorowym prezesem⁹. Ponadto zaszczyty, których dostępował w tym czasie, jak państwowe odznaczenia¹⁰ czy opublikowanie zawierającego angielskie przekłady wybranych opowiadań¹¹ zbioru *Japanese Tales of Mystery and Imagination*¹², dodatkowo wpływały na umocnienie wyjątkowej pozycji Edogawy w gronie japońskich twórców literatury kryminalnej. W rezultacie trudno oddzielić Edogawę z lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku od jego zmitologizowanego wizerunku wytworzonego po drugiej wojnie światowej.

Do grupy wywodzących się ze środowisk entuzjastów kryminału historyków *tantei shōsetsu* zaliczają się autorzy największych opracowań dotyczących historii tej odmiany gatunkowej w Japonii: Nakajima Kawatarō (1917–1999) oraz Itō Hideo (ur. 1925). Prace obu autorów, choć pod wieloma względami wartościowe, nie są w pełni systematycznym ujęciem tematu, gdyż często swą swobodną strukturą zbliżają się do eseju. Podobny zarzut można postawić autorom większości dwudziestowiecznych publikacji dotyczących japońskiej literatury kryminalnej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Mimo to działalność Nakajimy, Itō czy Gondy Manjiego (ur. 1936) pokazała możliwości kryjące się w badaniu kryminałów i bezpośrednio przyczyniła

⁸ ERZ 26, s. 217.

⁹ Nakajima K., *Tantei shōsetsu jiten*, Tōkyō 1998, s. 84.

¹⁰ Medal Honorowy z purpurową baretką (1961) oraz Order Świętego Skarbu III Klasy (1965).

¹¹ Przekład powstał z inicjatywy Edogawy, który nawiązał współpracę z urodzonym i żyjącym w Japonii, ale posługującym się językiem japońskim jedynie w mowie, Jamesem B. Harrisem (1916–2004), dydaktykiem języka angielskiego. Edogawa i Harris pracowali razem nad przekładem przez kilka lat. Zob. ERZ 29, s. 581.

¹² Tytuł *Japanese Tales of Mystery and Imagination* jest nawiązaniem do tytułu nadawanego popularnym wydaniom zbiorów opowiadań niesamowitych Poego pt. *Tales of Mystery and Imagination*. Odniesienie do spuścizny Poego miało nie tylko ułatwić czytelnikom angielskim określenie przynależności gatunkowej twórczości Edogawy, ale też legitymizować go jako japońskiego odpowiednika amerykańskiego pisarza.

się do obserwowanego na przełomie wieków wzmożonego zainteresowania *tantei shōsetsu* wśród japońskich badaczy literatury.

Niestety wciąż brak kompleksowego opracowania historii japońskiego kryminału czy choćby *tantei shōsetsu* w jej formatywnym okresie (lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku). Częściowo tę rolę spełnia *Henkaku tantei shōsetsu nyūmon: kisō no isan* (Wprowadzenie do anormatywnej literatury detektywistycznej: dziedzictwo osobliwości, 2013), w której Taniguchi Motoi poddaje analizie twórczość wybranych autorów anormatywnej odmiany *tantei shōsetsu*: Edogawy Ranpo, Kosakaia Fuboku (1890–1929), Yokomizo Seishiego (1902–1981) oraz Yumeno Kyūsaku. Z kolei Komatsu Shōko w swojej pracy *Tantei shōsetsu no persona. Kisō to ijōshinri no gengotai* (Persona w literaturze kryminalnej. Formy językowe fantazji i psychologii anormalnej, 2015) analizuje język literatury kryminalnej w świetle koncepcji zaczerpniętych z filozofii Yoshidy Natsuhiko (1928–2020). Najnowszą godną odnotowania monografią jest *Tantei shōsetsu to kyōki* (Literatura kryminalna i szaleństwo, 2021), której autor, Suzuki Yūsaku, przygląda się motywowi obłądu w twórczości Edogawy, Yumeno i Oguriego.

Wśród monografii poświęconych poszczególnym autorom największej publikacji dotyczy Edogawy Ranpo, choć zazwyczaj nie mają one charakteru naukowego. Szeroką bibliografię badawczą twórczości Edogawy tworzą przede wszystkim liczne artykuły jej poświęcone. Kryminalna proza tego autora omówiona została też w rozprawie doktorskiej Takano Kazuakiego *Edogawa Ranpo kenkyū. 1920-nendai sakuhin no bungakuteki hensen to Ranpo no Tōkyō taiken o shiza to shite* (Studia nad Edogawą Ranpo w perspektywie przemian twórczości z lat dwudziestych XX wieku oraz tokijskich doświadczeń pisarza, 2017), w której autor proponuje analizę utworów Edogawy pod względem ich „literackości” poprzez wyjście poza ograniczające ramy gatunkowe *tantei shōsetsu*. Szczególny charakter ma książka *Edogawa Ranpo shinseiki. Ekkyō suru tantei shōsetsu* (Nowe stulecie Edogawy Ranpo. Transgraniczność literatury kryminalnej, 2019), w której poza artykułami najważniejszych japońskich badaczy *tantei shōsetsu* zawarto teksty specjalistów spoza Japonii. Dotychczas ukazało się też kilka edycji dzieł zebranych Edogawy, z których najobszerniejsze opublikowało renomowane wydawnictwo Kōdansha w latach 2003–2006.

Pionierem badań nad Yumeno Kyūsaku był filozof Tsurumi Shunsuke (1922–2015), którego esej *Dogura magura no sekai* (W kręgu *Dogura magura*, 1962) przyczynił się do rewaluacji twórczości tego pisarza przez krytykę i czytelników na przełomie lat sześćdziesiątych

i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Pokłosem tego wzmożonego zainteresowania były między innymi: obszerny zbiór esejów i tekstów krytycznych różnych autorów zatytułowany *Yumeno Kyūsaku no sekai* (Świat Yumeno Kyūsaku, 1975) i pierwsze zbiorcze wydanie dzieł pisarza z lat 1969–1970. Monografie naukowe poświęcone Yumeno pojawiły się jednak dopiero w XXI wieku: *Yumeno Kyūsaku. Hōhō to shite no ikai* (Yumeno Kyūsaku. Inny świat jako metoda, 2004) Momokawy Takahito oraz *Musō no shin'en. Yumeno Kyūsaku ron* (Tajemnicze sny. Analiza twórczości Yumeno Kyūsaku, 2012) autorstwa Itō Riwy mają charakter literaturoznawczy, a *Media shindorōmu to Yumeno Kyūsaku no sekai* (Syndrom mediów a świat Yumeno Kyūsaku, 2005) Tabaty Akeo to praca z zakresu medioznawstwa. Od 2016 roku ukazuje się też pierwsza krytyczna edycja dzieł zebranych pisarza *Teihon Yumeno Kyūsaku zenshū* (Dzieła zebrane Yumeno Kyūsaku. Edycja krytyczna).

Twórczość Oguriego Mushitarō nie stała się dotąd przedmiotem monografii, a najważniejszą publikacją poświęconą pisarzowi pozostaje siedemnasty numer specjalizującego się w *tantei shōsetsu* czasopisma naukowego „Shinseinen» Shumi”, w którym opublikowano kilka artykułów analizujących jego wybrane utwory. Dzieła zebrane Oguriego ukazały się w 1979 roku, a ich wznowienie w latach 1996–1998, lecz edycja ta nie ma charakteru krytycznego.

Poza Japonią prac podejmujących tematykę *tantei shōsetsu* wciąż ukazuje się niewiele, choć można zaobserwować wzrost zainteresowania tą problematyką, o czym świadczy wiele artykułów poświęconych japońskiej literaturze kryminalnej w ostatnich latach. Za pierwszą godną odnotowania monografią, w której podkreślono znaczenie *tantei shōsetsu*, należy uznać *Histoire de la littérature populaire japonaise: Faits et perspectives (1900–1980)* (Historia japońskiej literatury popularnej: Fakty i perspektywy [1900–1980], 1987) autorstwa Cécile Sakai, która japońską literaturę kryminalną omawia obok literatury historycznej (*jidai shōsetsu*) i współczesnej (*gendai shōsetsu*) jako element *taishū bungaku*. W pochodzącej z 2008 roku pracy *Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature 1868–1937* (Skradzione listy. Kulturalne zapożyczenia i japońska literatura kryminalna 1868–1937) Mark Silver analizuje dla odmiany intertekstualne aspekty *tantei shōsetsu* w okresie od ery Meiji do początku drugiej wojny światowej i zastanawia się, jak fakt tworzenia „zapożyczonej” odmiany gatunkowej wpłynął na charakter japońskiej literatury kryminalnej w powiązaniu z geopolityczną sytuacją Japonii w pierwszej połowie XX wieku. *Tantei shōsetsu* powstałej w okresie omawianym w niniejszej pracy poświęcony jest jeden rozdział książki Silvera.

Także w 2008 roku ukazała się monografia Sari Kawany *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture* (Morderstwo i nowoczesność. Literatura kryminalna a kultura japońska), w której autorka traktuje *tantei shōsetsu* jako literacki symptom japońskiej modernizacji. Wybierając typy postaci reprezentatywne dla nowoczesnej Japonii, takie jak detektyw, *moga*¹³, żołnierz czy naukowiec, Kawana analizuje, w jaki sposób umieszczali je w swoich utworach autorzy japońskich kryminałów. Podobny charakter ma o rok wcześniejsza niepublikowana dysertacja doktorska Satomi Saito¹⁴ *Culture and authenticity: the discursive space of Japanese detective fiction and the formation of the national imaginary* (Kultura i autentyczność: dyskursywna przestrzeń japońskiej literatury kryminalnej a kształtowanie się narodowego imaginarium, 2007). W tej przekrojowej pracy autorka omawia historię japońskiej literatury kryminalnej w XX wieku, choć najwięcej miejsca poświęca literaturze po drugiej wojnie światowej, a okres wcześniejszy przedstawia jedynie na przykładzie twórczości Edogawy Ranpo.

Dotychczas ani *tantei shōsetsu* jako odmiana gatunkowa, ani twórczość jej przedstawicieli nie stały się przedmiotem zainteresowania polskich badaczy literatury japońskiej z wyjątkiem trzech artykułów autora niniejszej rozprawy¹⁵. Jeszcze niedawno jedynym przełożonym na język polski japońskim utworem kryminalnym było opublikowane w 1974 roku na łamach tygodnika „Przekrój”¹⁶ opowiadanie Edogawy Ranpo *W objęciach fotela* (*Ningen isu*, 1925). W ostatnich latach na polskim rynku wydawniczym można zaobserwować wzrost zaintere-

¹³ *Moga* (pełna forma *modan gāru*, od angielskiego *modern girl*) – termin, który pojawił się pod koniec ery Taishō jako określenie dziewcząt naśladowujących zachodnią modę. Odpowiednikiem męskim był termin *mobo*. Oba wyrażenia spopularyzował Ōya Sōichi. Zob. Takahashi N., hasło: *moga, mobo*, w: *Taishū bunka jiten*, Tōkyō 1994, s. 786.

¹⁴ Zapis nazwiska bez makronu zgodny z oryginałem.

¹⁵ A. Świrkowski, *Ewolucja technik narracyjnych w prozie japońskiej od Meiji do Shōwa na przykładzie opowiadań Muzan (Kuroiwa Ruikō) i Binzume Jigoku (Yume-no Kyūsaku)*, w: *Orient i literatura. Między tradycją a nowoczesnością*, red. A. Bednarczyk i in., Toruń 2020, s. 361–374; A. Świrkowski, *Into a Panoramic Fantasy: On Edogawa Ranpo's Panoramato kidan*, w: *Japan: Fictions and Reality*, red. A. Jarosz, A. Jaworowicz-Zimny, Toruń 2020, s. 43–64; A. Świrkowski, *The Detective Fiction of Oguri Mushitarō: Beyond the Orthodox and the Weird*, „Silva Iaponicarum” 2021, nr 56–59, s. 312–340. Artykuły te w znacznie zmienionej formie weszły w skład rozdziałów trzynastego i siódmego oraz części czwartej niniejszej książki.

¹⁶ R. Edogawa, *W objęciach fotela*, tłum. B. Yonekawa, „Przekrój” 1974, nr 37, s. 15–17.

sowania twórcami *tantei shōsetsu*, czego dowodem są zbiory utworów Edogawy Ranpo oraz Yumeno Kyūsaku¹⁷.

Założenia metodologiczne

W niniejszej książce japońska literatura kryminalna (*tantei shōsetsu*) została scharakteryzowana z wykorzystaniem dwóch kluczowych płaszczyzn odniesienia: japońskiej literatury „czystej” (*junbungaku*) oraz zachodniej literatury kryminalnej. Spełniały one bowiem rolę katalizatorów dla rozwoju japońskiej literatury kryminalnej w okresie od 1923 do 1937 roku, jak również wpływały na konstruowanie literackiej tożsamości trzech pisarzy, których twórczości poświęcone są rozdziały stanowiące główną część pracy. Znamienne jest to, że tożsamość ta kształtowała się najczęściej przez odniesienia negatywne, gdyż twórczość Edogawy, Yumeno i Oguriego (oraz *tantei shōsetsu* w ogóle) postrzegano zazwyczaj przez pryzmat tego, czym ona nie jest. W oczach krytyków nie była bowiem ani prawdziwą literaturą detektywistyczną, ani literaturą piękną. Na przekór Edogawie, który niejednokrotnie podkreślał – nie bez nadziei na nobilitację własnego pisarstwa – że *tantei shōsetsu* ma swoje źródło w utworach *junbungaku*, nie przełożyło się to, z kilkoma wyjątkami¹⁸, na uznanie ze strony twórców literatury pięknej. Proza Yumeno Kyūsaku w zamyśle autorskim powstawała jako *tantei shōsetsu*, co kwestionowali ortodoksyjni wyznawcy formalnych zasad literatury detektywistycznej. Z drugiej strony można sądzić, że powieść *Dogura magura* miałaby szansę stać się kanoniczną pozycją w historii literatury japońskiej, gdyby stworzył ją któryś z autorów *junbungaku*. Z kolei Oguri zarówno w swych utworach, jak i publicystycznych deklaracjach otwarcie wiązał własną twórczość z literaturą piękną¹⁹, również na próżno, jako że żaden z jego utworów nie został doceniony poza wąskim gronem zagorza-

¹⁷ W języku polskim ukazały się następujące pozycje: R. Edogawa, *Gqsienica*, tłum. D. Latoś, wstęp A. Świrkowski, Warszawa 2019; K. Yumeno, *Przeklęty bębenek*, tłum. A. Grajny, wstęp A. Wosińska, Bydgoszcz 2021; K. Yumeno, *Piekiło w butelkach*, wstęp i tłum. A. Świrkowski, Warszawa 2021, R. Edogawa, *Demon z samotnej wyspy*, tłum. i posłowie A. Świrkowski, Warszawa 2024.

¹⁸ Wśród twórców literatury pięknej uznanie dla Edogawy wyrażali między innymi Hagiwara Sakutarō (1886–1942), Inagaki Taruho (1900–1977) czy Mishima Yukio (1925–1970).

¹⁹ Oguri M., *Hashigaki*, w: tegoż, *Shiroyari*, https://www.aozora.gr.jp/cards/000125/files/666_47253.html (dostęp: 18.03.2021).

łych wielbicieli *tantei shōsetsu*. Opisanie tej odmiany gatunkowej z podwójnej perspektywy zjawisk literackich, z którymi była powiązana, ale do których w pełni nie mogła należeć, zdaje się zatem uzasadnionym wyborem.

Kryminał opisywany bywa w literaturze przedmiotu jako „narracja o mechanizmach życia społecznego”²⁰, ale w niniejszej książce kontekst socjologiczny czy antropologiczny ma znaczenie drugorzędne, gdyż przyjęta perspektywa wymusiła potraktowanie *tantei shōsetsu* przede wszystkim jako zjawiska literackiego. W analizie omawianych utworów uwypuklone zostało znaczenie różnych aspektów aktu lektury. Na jego szczególną wagę w utworach literatury kryminalnej zwrócił uwagę Tzvetan Todorov (1939–2017), którego myśl rozwinął Peter Hühn (ur. 1939), proponując perspektywę detektywa-czytelnika. Według tego badacza²¹ detektyw w powieści kryminalnej jest przede wszystkim czytelnikiem, tropiącym ślady – tekst zbrodni pozostawiony przez jej autora-przestępcę. Zapisem śledztwa prowadzonego przez detektywa jest zaś tekst utworu czytany przez czytelnika. Proces śledczy znajduje zatem swoje odzwierciedlenie w akcie lektury utworu. Zagadka morderstwa musi zostać „odczytana” przez detektywa podążającego za wskazówkami świadczącymi o obecności przestępcy na miejscu zbrodni²². Tekst utworu zaprezentowany czytelnikowi nie dorównuje oczywiście stopniem trudności pierwotnemu „tekstowi” zbrodni, któremu stawia czoła detektyw. Czytelnik nie otrzymuje bowiem wiernego zapisu działań detektywa, ale pośrednią relację narratora – bardzo często jest nim postać „kronikarza” takiego jak doktor Watson. Opowieść kronikarza, poprzez wtłoczenie działań detektywa w ramy dobrze znane czytelnikowi z innych utworów detektywistycznych z ich rozpoznawalnymi tropami, umożliwia uczynienie z procesu lektury kryminału intelektualnej rozrywki postulowanej przez apologetów „czystej” literatury detektywistycznej. Pomiędzy oboma tekstami istnieje zatem wyraźna różnica jakościowa, dzięki której czytelnik odnosi wrażenie uczestnictwa w śledztwie i możliwości rozwiązania zagadki razem z detektywem. W klasycznej literaturze detektywistycznej owo współzawodnictwo urosło do rangi jednego z warunków fabuły dobrego utworu detektywistycznego

²⁰ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 16.

²¹ P. Hühn, *The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction*, „Modern Fiction Studies” 1987, nr 3, s. 451–466.

²² Tamże, s. 454.

jako zasada *fair play*, do której przestrzegania wzywał S.S. Van Dine (1888–1939). Hühn wykazuje jednak, że detektyw analizuje ślady „nałożone na świat opowieści”²³, nieskończenie „szerszy” niż zagadka zaprezentowana czytelnikowi, stanowiąca zaledwie wycinek rzeczywistej zagadki.

Ujęcie takie najbliższe jest klasycznej literaturze detektywistycznej, ale znajduje zastosowanie w omawianiu także *tantei shōsetsu*, ponieważ czytanie odgrywa fundamentalną rolę zarówno w konstrukcji fabuły analizowanych utworów, jak i w kształtowaniu całej japońskiej literatury kryminalnej. W prezentowanych utworach lektura jest nie tylko najbardziej rozpowszechnionym w literaturze kryminalnej „czytaniem” zbrodni przez detektywa, ale także nadzwyczaj często stanowi istotny element fabuły. W powieści Ranpo *Panoramatō kidan* (Dziwna historia Wyspy Panoram, 1926–1927) to właśnie lektura opowiadania napisanego przez zbrodniarza naprowadza detektywa na rozwiązanie zagadki. W *Dogura magura* główny bohater podczas wędrówki po szpitalu psychiatrycznym znajduje rękopis zatytułowany „Dogura magura” zaczynający się tymi samymi słowami co powieść. Z kolei *Zabójstwo w Domu Zarazy* jest zapisem śledztwa prowadzonego w absurdalnym świecie złożonym z tekstów, gdzie akt lektury staje się podstawową czynnością. Z tego względu postać detektywa-czytelnika posłużyła jako spoiwo poszczególnych analizowanych utworów.

Struktura opracowania

Niniejsza książka składa się z czterech części poprzedzonych wstępem oraz wprowadzeniem do problematyki japońskiej literatury kryminalnej. W części pierwszej przedstawiony został rozwój *tantei shōsetsu* od pierwszych tłumaczeń i adaptacji dzieł zachodnich dokonywanych w erze Meiji do twórczości zainteresowanych możliwościami kryminału autorów literatury pięknej ery Taishō.

W drugiej części, poświęconej dziełom Edogawy Ranpo, omówiony został początkowy najważniejszy z punktu widzenia rozwoju *tantei shōsetsu* etap twórczości tego autora. Chronologiczna analiza pierwszych prób literackich Edogawy podejmowanych na początku lat dwudziestych, zwłaszcza opowiadań opublikowanych między 1923 a 1925 rokiem oraz powieści z lat 1925–1926, umożliwia następnie prześle-

²³ Tamże.

dzenie, w jaki sposób twórczość tego autora ewoluowała od opowiadań zdradzających fascynację zachodnią literaturą detektywistyczną, poprzez utwory świadczące o poszukiwaniach własnego stylu w ramach literatury kryminalnej, aż po stanowiącą rezultat tych poszukiwań, zamykającą ten okres twórczości powieść *Dziwna historia Wyspy Panoram*. Omówienie utworów Edogawy, do dziś najpoczytniejszego autora przedwojennej japońskiej literatury kryminalnej, pozwala prześledzić, w jaki sposób w ciągu kilku lat ta odmiana gatunkowa przerodziła się z literatury o cechach epigońskich w oryginalną wariację kryminału. W tym celu w rozdziale ósmym została przedstawiona normatywna dyskusja na temat *tantei shōsetsu*, jaka miała miejsce w gronie jej twórców w okresie, gdy utwory Edogawy Ranpo zaczęły zdobywać szeroką popularność.

W trzeciej części książki zaprezentowane zostały wybrane utwory Yumeno Kyūsaku, pisarza działającego na obrzeżach *tantei shōsetsu*, zarówno pod względem geograficznym (większość życia spędził na wyspie Kiusiu, skąd pochodził), jak i twórczym. Yumeno aktywnie dążył do oderwania japońskiej literatury kryminalnej od jej zachodnich korzeni, czego najlepszym dowodem jest *Dogura magura* (1935), wielowątkowa, pisana przez dziesięć lat powieść. Przedstawione w niej „śledztwo”, prowadzone przez przebywającego w szpitalu psychiatrycznym pacjenta, można rozumieć jako poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o japońską tożsamość w epoce nowożytnej. Fabuła utworu odzwierciedla całą drogę literacką jej autora ukształtowaną przez wywodzące się z Kiusiu środowiska nacjonalistyczne i panazjatyckie, z którymi pisarz powiązany był poprzez osobę swojego ojca, działacza politycznego Sugiyamę Shigemaru (1864–1935). W książce szerzej omówione zostały cztery – nie tylko kryminalne – utwory Yumeno z różnych etapów twórczości. Pisarz ten, choć otwarcie kwestionował wartość tradycyjnie pojmowanej literatury kryminalnej, uważał siebie za przedstawiciela *tantei shōsetsu*, ale na skutek silnego naznaczenia myślą polityczną, jego twórczość wyraźnie odcinała się od tego, co proponowali czytelnikom unikający podobnych deklaracji pisarze tacy jak Edogawa. Analiza poszczególnych utworów ukazuje, w jaki sposób Yumeno połączył sprzeciw wobec zachodniego imperializmu i pochwałę japońskiego ducha z wywodzącą się z literatury zachodniej *tantei shōsetsu*.

W czwartej części książki omówiono prozę kryminalną Oguriego Mushitarō, którego stosunek do zachodniej literatury kryminalnej diametralnie różni się od postawy Yumeno Kyūsaku. Podczas gdy autor *Dogura magura* odrzucał niemal wszystkie formuły literatury

kryminalnej, Oguri, zwłaszcza w utworach z lat 1933–1934, zdawał się wypełniać wszelkie wymagania formalne klasycznej literatury detektywistycznej, często wręcz naśladować autorów zagranicznych, a w szczególności S.S. Van Dine'a. Z zamieszczonej w tej części książki analizy wybranych opowiadań oraz powieści *Kokushikan satsujin jiken* (Zabójstwo w Domu Zarazy, 1934) wynika jednak, że są to utwory wręcz awangardowe w swej wymowie i w związku z tym Oguri zasługuje na miano ostatniego innowatora *tantei shōsetsu*, który świadomie bawi się formą, a także wydatnie przejawia konwenanse literatury kryminalnej. Przedmiotem ostatniego rozdziału tej części są, przedstawione jako symptomatyczne dla schyłkowego okresu *tantei shōsetsu*, utwory świadczące o zmianie zainteresowań Oguriego – odejściu (1936–1937) od tego gatunku powieściowego i skierowaniu swojej uwagi ku literaturze sensacyjno-szpiegowskiej.

Na końcu niniejszego opracowania zostały zamieszczone tłumaczenia własne czterech opowiadań: *Nisen dōka* (Miedziana dwusenówka, 1923), *Ichimai no kippu* (Kwit, 1923), *D-zaka no satsujin jiken* (Zabójstwo przy D****zaka, 1925) Edogawy Ranpo oraz *Gokō satsujin jiken* (Zabójstwo w aureoli, 1933) Oguriego Mushitarō. Kryterium, według którego dokonano wyboru właśnie tych tekstów, było ich znaczenie zarówno w twórczości każdego z autorów, jak też dla historii rozwoju *tantei shōsetsu*.

Problemy terminologiczne

Termin *tantei shōsetsu* stosowano w odniesieniu do prozy kryminalnej, począwszy od jej pojawienia się w Japonii pod koniec XIX wieku aż do pierwszych lat powojennych, kiedy wyparty został przez określenie *suiri shōsetsu* (powieść dedukcyjna)²⁴. Tymczasem, jeśli prześledzimy pochodzące z lat dwudziestych i trzydziestych zeszłego stulecia publikacje na temat *tantei shōsetsu*, zwraca uwagę brak jej jednoznacznej

²⁴ Jednym z powodów zastąpienia słowa *tantei* przez słowo *suiri* – poza koniecznością zaakcentowania odejścia od dekadentckiej poetyki kryminału przedwojennego na rzecz utworów detektywistycznych cechujących się logiką w rozwoju fabuły i bogatym tłem społecznym – było nieuwzględnienie ideogramu *tei* ze słowa *tantei* w ogłoszonej w 1946 roku liście współcześnie używanych ideogramów chińskich (*tōyō kanji*), przez co nie mógł on być stosowany w środkach masowego przekazu. Obecnie obok *suiri shōsetsu* powszechnie używa się zaczerpniętego z języka angielskiego terminu *misuterii* (*mystery*). Zob. Gonda M., hasło: *tantei shōsetsu*, w: *Nihon misuterii jiten*, red. Gonda M., Shinpo H., Tōkyō 2000, s. 296.

klasyfikacji i precyzyjnej definicji, co jest w pełni naturalnym następstwem długoletniego stosowania tego terminu do tej wciąż ewoluującej odmiany gatunkowej. Pisząc o *tantei shōsetsu*, odnoszono się zatem zarówno do pochodzących z ery Meiji adaptacji i prób naśladowczych europejskiej prozy detektywistycznej i sensacyjnej, jak i do utworów Yumeno Kyūsaku daleko wykraczających poza granice tradycyjnie pojmowanej literatury kryminalnej. Taniguchi zwraca uwagę, że już w ostatnich latach ery Taishō *tantei shōsetsu* w kontekście utworów zagranicznych oznaczało każdą odmianę gatunkową przynależącą do literatury popularnej i obejmowało literaturę humorystyczną, grozy czy przygodową²⁵. Z tego powodu wyrażenie to automatycznie zaczęto odnosić także do „nowego” kryminału, reprezentowanego przez debiutujących po 1923 roku twórców zainspirowanych zachodnią literaturą kryminalną, jej japońskimi adaptacjami dokonywanymi jeszcze w erze Meiji oraz prozą autorów wiązanych z *junbungaku*, którzy odwoływali się w swych utworach do detektywistycznej klasyki (Tanzaki Jun’ichirō, Satō Haruo, Akutagawa Ryūnosuke).

Tłumaczenie tak pojemnego znaczeniowo terminu *tantei shōsetsu* jest problematyczne, tym bardziej że polska terminologia związana z literaturą popularną pełna jest niespójności²⁶, podobnie jak w innych obszarach językowych²⁷. Ze względu jednak na to, że uporządkowanie terminologiczne literatury kryminalnej nie wchodzi w zakres niniejszego opracowania, na jego potrzeby został przyjęty stosowany przez Stanisława Barańczaka podział na literaturę kryminalną i detektywistyczną. Pierwszy z tych terminów jest pojemniejszy i oznacza literaturę, której tematykę stanowi zbrodnia, jej moralne czy psychologiczne implikacje, drugi zaś oznacza wywodzącą się bezpośrednio od Poe’go literaturę, w której dominantę fabularną tworzy zagadka zbrodni rozwiązywana przez detektywa.

Niejednoznaczność terminu *tantei shōsetsu* jest powodem częstego pozostawiania go w tekście niniejszej książki w oryginalnym brzmieniu albo – w odniesieniu do utworów z omawianego okresu (1923–

²⁵ Taniguchi M., *Henkaku tantei shōsetsu nyūmon: kisō no isan*, Tōkyō 2013, s. 7.

²⁶ Ubolewał nad tym Stanisław Barańczak w 1973 roku. Zob. S. Barańczak, *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty” 1976, nr 6, s. 63. O nieścisłościach terminologicznych zob. też E. Mrowczyk-Hearfield, *Badania literatury kryminalnej – propozycja*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 87.

²⁷ Na przykład termin *mystery* rozumiany jest inaczej w Stanach Zjednoczonych, a inaczej w Wielkiej Brytanii. M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, dz. cyt., s. 32.

1937) – przetłumaczonego jako „powieść kryminalna”²⁸. Rezygnacja z dosłownego tłumaczenia „powieść detektywistyczna” wynika z obawy przed nieporozumieniem, do jakiego mogłoby dojść z powodu zastosowania tego znaczeniowo węższego terminu. Wyjątek uczyniono jedynie dla przypadków, w którym termin *tantei shōsetsu* zastosowany został w tekście źródłowym w odniesieniu do utworów wypełniających gatunkowe założenia literatury detektywistycznej, czyli na przykład w nawiązaniu do opowiadań Kōgi Saburō (1893–1945). Ponadto ze względu na to, że *tantei shōsetsu* może określać formy kryminalnej prozy narracyjnej o różnej długości²⁹, w przypadkach, gdy użycie nie dotyczy konkretnego utworu, zastosowano przekład „proza kryminalna”.

Uwagi redakcyjne

W niniejszym opracowaniu terminy, nazwiska i nazwy japońskie zapisano w międzynarodowej transkrypcji Hepburna, z wyjątkiem tych przyswojonych w języku polskim (np. siogun, Tokio).

Nazwiska japońskie zostały zapisane w kolejności obowiązującej w Japonii, czyli nazwisko poprzedza imię.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia zostały dokonane przez autora niniejszej rozprawy.

W opisie bibliograficznym posłużono się następującymi skrótami: ERZ – *Edogawa Ranpo zenshū* (Dzieła zebrane Edogawy Ranpo); TYKZ – *Teihon Yumeno Kyūsaku zenshū* (Dzieła zebrane Yumeno Kyūsaku. Edycja krytyczna).

²⁸ Zamiennie użyto także określeń „literatura kryminalna” oraz „kryminał”.

²⁹ Termin *shōsetsu* tłumaczony zazwyczaj jako „powieść” w użyciu potocznym może określać także opowiadanie. Istnieją również precyzujące określenia *chōhen shōsetsu* (powieść) oraz *tanpen shōsetsu* (opowiadanie), ale nie zawsze są one stosowane rygorystycznie.

Podziękowania

Niniejsza książka nie mogłaby powstać bez pomocy wielu życzliwych osób, które dane mi było spotkać na mojej naukowej drodze. Przede wszystkim chciałbym podziękować prof. dr hab. Esterze Żeromskiej, która jako promotor mojej rozprawy doktorskiej sprawowała opiekę naukową nad tekstem od samych początków, zawsze wspierając mnie życzliwą radą i oferując nieocenioną pomoc. Jestem niezmiernie wdzięczny prof. dr hab. Annie Gemrze oraz prof. dr. hab. Mikołajowi Melanowiczowi za zrecenzowanie książki. Wnikliwe uwagi obojga recenzentów pozwoliły mi uniknąć wielu omyłek. Gorące podziękowania należą się prof. UAM dr hab. Beacie Bochorodycz i Pani Katarzynie Budasz-Organiszie, bez których pomocy i wsparcia publikacja ta nie doszłaby z pewnością do skutku. Niezwykle inspirujące były też dla mnie rozmowy z wybitnymi japońskimi badaczami literatury kryminalnej, wśród których pragnę wymienić prof. Hamadę Yūsuke oraz prof. Taniguchiego Motoia. Do Żony i Córkę kieruję zaś specjalne podziękowania za nieustające wsparcie i motywację do dalszego działania – bez Was byłoby dużo trudniej.

Wprowadzenie do problematyki *tantei shōsetsu*

Oryginalność *tantei shōsetsu* i konteksty jej rozwoju

Pierwszym pytaniem, jakie nasuwa się w związku z badaniem japońskiej literatury kryminalnej, jest niewątpliwie celowość omawiania jej w oderwaniu od całokształtu tej odmiany gatunkowej. W Japonii powstało wiele oryginalnych gatunków literackich oraz odmian gatunkowych, jak poezja *tanka*, klasyczna opowieść (*monogatari*) czy „powieść o sobie” (*shishōsetsu*), która pomimo związków z zachodnim naturalizmem jest uważana za jedno z najważniejszych osiągnięć piśmiennictwa japońskiego XX wieku¹. Trudno podważyć zasadność traktowania ich jako specyficzny element literackiej tradycji Japonii, godny osobnych opracowań i analiz. Nie wzbudzi też większego sprzeciwu opisywanie ich jako zjawisk wyjątkowych dla literatury japońskiej, głęboko zakorzenionych w kulturze tego kraju i rozpoznawanych poza jego granicami. Kryminał jest zaś w Japonii elementem „obcym”².

¹ D. Keene, *Dawn to the West: Japanese literature of the Modern Era: Fiction*, New York 1987, s. 506.

² Yoshimoto Mitsuhiro zauważa, iż w kształtowaniu obrazu literatury japońskiej nie małą rolę odgrywa panująca wśród badaczy japonistycznych tendencja do faworyzowania tego, co klasyczne: „Dziedzina literaturoznawstwa japońskiego odrzuca to, co przyziemne w japońskiej kulturze, i próbuje wpasować japońską literaturę w ramy kultury wysokiej – dawnej, wyjątkowej, tajemniczej i wyrafinowanej estetycznie. Podczas gdy klasyczna literatura japońska wykorzystywana jest do potwierdzenia utrwalonego obrazu japońskości, literatura współczesna jest marginalizowana i dewaluowana. Wyższość klasycznego nad współczesnym zakorzeniona jest w dyscyplinarnej strukturze japonistyki, a nieskazitelnym, autentycznym tekst klasyczny przedkładany jest nad skontaminowany, hybrydowy tekst

Chociaż już w klasycznej literaturze japońskiej można znaleźć utwory zwiastujące powstanie nowożytnej literatury kryminalnej (*tantei shōsetsu*), to u jej bezpośredniej genezy leży niezaprzeczalnie inspiracja dziełami wywodzącymi się z Europy, na co wskazuje pochodzenie tego terminu, który jest dosłownym tłumaczeniem angielskiego *detective story (novel)*. Trudno też mówić o szerokim oddziaływaniu japońskiej literatury kryminalnej za granicą, co mogłoby sugerować pewien brak oryginalności względem zachodnich odpowiedników, skutkujący niewielkim zainteresowaniem *tantei shōsetsu* wśród odbiorców poza Japonią. Czy wyodrębnianie japońskiej literatury kryminalnej nie jest więc działaniem na siłę nadającym jej pozory wyjątkowości albo postępowaniem naznaczonym orientalizmem prowadzącym do doszukiwania się egzotyki we wszystkim, co japońskie?

Podobne wątpliwości mogą być zakorzenione w przekonaniu, że japońska literatura kryminalna, tak jak jej zachodni odpowiednik, operuje jedynie ograniczonym repertuarem formuł³. W powszechnym rozumieniu, pomimo istnienia licznych regionalnych wariacji, jak amerykańska powieść *hard-boiled*, polska powieść milicyjna czy kryminał skandynawski, literatura kryminalna to pewien niezmienny zestaw rozwiązań fabularnych – niezależnie od tego, gdzie powstaje. Na czym zatem polega oryginalność *tantei shōsetsu*? Odpowiedź na to pytanie wymaga prześledzenia i porównania rozwoju literatury kryminalnej na Zachodzie i w Japonii.

Wkrótce po swych narodzinach „mająca za przedmiot zbrodnię i ściganie jej sprawców”⁴ literatura kryminalna (*crime fiction*), a w szczególności uznawana za jej najszlachetniejszy wariant literatura detektywistyczna (*detective fiction*) uległa szybkiej konwencjonalizacji. W powszechnej opinii historyków literatury narodziny te nastąpiły wraz z ukazaniem się w 1841 roku opowiadania Edgara Allana Poe’a (1809–1849) *Zabójstwo przy Rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*)⁵. Chociaż Poe

współczesny”. Zob. Yoshimoto M., *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Durham 2000 (e-book).

³ John Cawelti definiuje formułę jako „kombinację lub syntezę pewnej liczby specyficznych konwencji kulturowych z bardziej uniwersalnym modelem fabuły lub archetypem”. Zob. J. Cawelti, *The Study of Literary Formulas*, w: *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, red. R.W. Winks, Englewood Cliffs 1980, s. 122.

⁴ S. Barańczak, *W kręgu powieści milicyjnej*, w: tegoż, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, Wrocław 2017, s. 350.

⁵ Poszczególne elementy, które posłużyły Poemu do stworzenia pierwszego opowiadania detektywistycznego, odnaleźć można w dziełach dawniejszych epok (najczęściej w tym kontekście wymienia się mit o Edypie), a wśród tekstów bez-

stworzył jedynie cztery opowiadania⁶ traktujące o śledztwie w sprawie zagadkowego przestępstwa, to zaprezentowane w tych utworach motywy, postaci oraz zabiegi fabularne wyznaczyły ścieżki rozwoju całej późniejszej literatury kryminalnej⁷. Już w *Zabójstwie przy Rue Morgue* pojawia się zagadka morderstwa popełnionego w pokoju, do którego nikt nie miał dostępu (tzw. *locked room mystery*), rozwiązana przez obdarzonego zadziwiającymi zdolnościami analitycznymi geniusza (C. Auguste Dupin). Sprawę relacjonuje jego przyjaciel, pełniący nie tylko funkcję kronikarza wyczynów detektywa, ale też będący jednocześnie postacią, z którą identyfikują się czytelnicy. W zaskakującym zakończeniu ujawniony zostaje sprawca zbrodni. Wszystkie te elementy do dziś składają się na żelazny repertuar prozy detektywistycznej. Stworzone przez Poego fundamenty były udoskonalane za sprawą licznych następców amerykańskiego pisarza, w wyniku czego z czasem ukształtował się szereg wymogów formalnych, z początku niepisanych, później ujmowanych w różne zestawy zasad czy przykazań⁸, jakie spełniać musiało dzieło literatury detektywistycznej. Ustalony w ten sposób wzorzec „klasyczny” stał się formą powszechnie wykorzystywaną przez twórców lat międzywojennych, których działalność przyczyniła się do późniejszego określenia tego okresu mianem złotej ery literatury detektywistycznej (*the golden age*

pośrednio antycypujących pionierski utwór Poego wymienia się powiastkę filozoficzną Woltera (1694–1778) *Zadig (Zadig ou la Destinée, 1747)*, powieść Williama Godwina (1756–1836) *Kaleb Williams (Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams, 1794)*, nowelę Panna de Scudery (*Das Fräulein von Scuderi, 1819*) E.T.A. Hoffmanna (1776–1822) czy opowiadanie *Præsten i Vejlbysen* (1829) duńskiego pisarza Steena Steensena Blichera (1782–1849).

⁶ Po *Zabójstwie przy Rue Morgue* Poe napisał następujące opowiadania o tematyce kryminalnej: *Tajemnica Marii Rogêt (The Mystery of Marie Rogêt, 1842)*, *Skradziony list (The Purloined Letter, 1844)* oraz *Tyś nim jest (Thou Art the Man, 1844)*. Ponadto opowiadanie *Złoty żuk (The Gold-Bug, 1843)*, choć nie jest związane bezpośrednio z badaniem tajemniczej zbrodni, opiera się na często pojawiającym się w późniejszej literaturze detektywistycznej motywie rozwiązywania zaszyfrowanej wiadomości, dlatego zalicza się je do detektywistycznych utworów amerykańskiego pisarza.

⁷ *Encyclopedia of Mystery and Detection*, red. C. Steinbrunner, O. Penzler, New York, St. Louis, San Francisco 1976, s. 312.

⁸ Najbardziej znane propozycje „kodeksów” literatury detektywistycznej stworzyli pisarze S.S. Van Dine (*Twenty Rules for Writing Detective Stories – Dwadzieścia zasad tworzenia literatury detektywistycznej, 1928*) i Ronald A. Knox (*A Detective Story Decalogue – Dekalog opowiadania detektywistycznego, 1929*). Zob. *The Art of the Mystery Story*, red. H. Haycraft, New York 1947, s. 189–196.

of detective fiction)⁹. Stosowanie przez jej autorów z góry określonych formuł skutkowało częstymi oskarżeniami o brak artyzmu¹⁰. Z kolei obrońcy literatury kryminalnej powoływali się na przykłady innych gatunków literackich spiętych gorsetem formy, na przykład z epoki klasycyzmu. Od końca XX wieku, wraz ze wzrostem zainteresowania krytyków i badaczy kulturą popularną, debaty na temat wartości literatury detektywistycznej osłabły. Ponadto ciągłość tak skonwencjonalizowanej odmiany gatunkowej przez niemal dwa stulecia dowodzi ponadczasowości zaproponowanego przez Poe'go schematu kryminalnej zagadki rozwiązywanej przez genialnego, choć ekscentrycznego, detektywa.

Mogłoby się wydawać, że na gruncie literatury japońskiej, obfitującej w gatunki, w których to formie właśnie przypisana jest rola naczelną, bardzo dobrze powinna przyjąć się europejska, a szczególnie brytyjska literatura detektywistyczna, opierająca się na, jak twierdził Julian Symons, „równie surowych i sztucznych konwencjach co dramaty okresu Restauracji¹¹ (*Restoration plays*)”¹². Początkowo rzeczywiście tak było. Opowiadania i powieści o tematyce krążącej wokół zbrodni i śledztwa prowadzącego do jej rozwikłania pojawiły się w Japonii już pod koniec XIX wieku wraz z szeroką falą importu kultury zachodniej, jaki nastąpił po przemianach będących pokłosiem procesu westernizacji kraju. Publikowane wówczas *tantei shōsetsu* najczęściej adaptowano bądź przekładano z reprezentującej typową szkołę detektywistyczną prozy pisarzy francuskich, brytyjskich i amerykańskich. Również w nielicznych utworach oryginalnych tego wczesnego okresu, jak w *Muzan* (Okrucieństwo, 1889) Kuroiwy Ruikō, odnajdujemy oznaki wiernego naśladownictwa formuł znanych z literatury zachodniej. Popularność tworzonych wówczas opowiadań i powieści kryminalnych była równie wielka, co krótkotrwała. Ich autorzy rzadko wykraczali poza proste naśladownictwo twórczości pisarzy zagranicznych, przez co ówczesna *tantei shōsetsu* nie zyskała silnego rysu

⁹ *The Oxford Companion to Crime & Mystery Writing*, red. R. Herbert, New York, Oxford 1999, s. 186. Określenie „golden age” odnosi się wyłącznie do literatury detektywistycznej powstałej w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych.

¹⁰ Literaturę popularną jako przeznaczony do szybkiej konsumpcji twór pozbawiony pierwiastka artystycznego opisywali między innymi Macdonald, Greenberg i Collingwood, z którymi polemizował Carroll. Zob. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 25–115.

¹¹ Gatunek dramatu angielskiego popularny w latach 1660–1710, czyli w okresie tzw. Restauracji Stuartów.

¹² J. Symons, *Bloody Murder*, Harmondsworth 1985, s. 4.

lokalnego, a w efekcie nie odegrała poważniejszej roli kulturotwórczej i przez lata, publikowana wyłącznie w magazynach dla młodzieży, funkcjonowała poza głównym nurtem literatury. Dopiero w latach dwudziestych XX wieku wraz z pojawieniem się Edogawy Ranpo i jego następców nastąpił renesans japońskiej literatury kryminalnej, która przybrała wówczas jednak zupełnie odmienny charakter niż na przełomie wieków, co najwyraźniej przejawiało się w odejściu od formuł literatury detektywistycznej na rzecz twórczości często odległej od przyzwyczajeń czytelnika zachodniego.

Istotne różnice można także dostrzec, porównując postrzeganie *tantei shōsetsu* omawianego okresu z tym, jak czytano literaturę kryminalną na Zachodzie. W pierwszych dekadach XX stulecia w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych najczęściej to autorzy bądź miłośnicy literatury spod znaku zbrodni i dedukcji podejmowali pierwsze próby wyjaśnienia, w czym leży fenomen popularności skonwencjonalizowanych kryminałów wśród czytelników pochodzących z wielu różnych grup społecznych. Pojawiały się wówczas zarówno polemizujące z licznymi krytykami kryminału głosy podkreślające jego wartości literackie i wiążące go z europejską tradycją kulturową, jak i opinie, których autorzy dowodzili nowatorskiego charakteru tej odmiany gatunkowej, nie widząc potrzeby usprawiedliwiania lektury utworów kryminalnych. Do pierwszej grupy należał Gilbert Keith Chesterton (1874–1936) już w 1901 roku odwołujący się do mitycznego wymiaru literatury detektywistycznej. Pisał wówczas, że wydobywa ona wcześniej niezauważane poetyckie oblicze wielkiej metropolii, której ulice przemierzają podobni bohaterom *Iliady* literaccy detektywi¹³. Z kolei Wystan Hugh Auden (1907–1973) upatrywał w lekturze opowiadania detektywistycznego „fantazji powrotu do rajskiego ogrodu, stanu niewinności”¹⁴, który następuje w wyniku finałowego wskazania zbrodniarza przez detektywa, tym samym zwracając uwagę na wymiar moralny kryminału, choć jednocześnie odmawiał mu miana sztuki. Do drugiej grupy należeli komentatorzy uważający zagadkę za element kryminału najsilniej oddziaływujący na czytelnika; był to, na przykład, S.S. Van Dine, który wskazywał, że literaturę detektywistyczną rozpatrywać należy nie jako dzieło literackie, ale jako czystą

¹³ G.K. Chesterton, *A Defence of Detective Stories*, w: *The Art of the Mystery Story*, dz. cyt., s. 4.

¹⁴ W.H. Auden, *The Guilty Vicarage*, w: *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, dz. cyt., s. 24.

logiczną łamigłówkę pozbawioną aspiracji artystycznych¹⁵. W następnych dekadach kryminały stały się przedmiotem pogłębionej analizy akademickiej. Analizowano je w kontekście współczesnej baśni, będącej formą ekspresji i walki z uniwersalnymi podświadomymi lękami współczesnego człowieka¹⁶, gdyż każda, nawet najbardziej zagadkowa, zbrodnia zostaje w utworze kryminalnym wyjaśniona, co daje czytelnikowi złudzenie możliwości osiągnięcia porządku w chaotycznym i nieprzewidywalnym świecie¹⁷. Literatura kryminalna stała się przedmiotem badań strukturalistycznych, antropologicznych czy popkulturowych.

Prowadzoną głównie w kręgach twórców i miłośników japońskiej literatury kryminalnej dyskusję zdominowały natomiast kwestie normatywne. Naturalną konsekwencją odejścia, a nawet odrzucenia przez wielu autorów formuł zachodniej literatury detektywistycznej na rzecz twórczości o charakterze oryginalnym były stawiane *tantei shōsetsu* zarzuty o wypaczenie ducha zachodniej *detective story*. Wielu przedwojennych japońskich krytyków uważało wręcz, że nie powinno się stosować tego terminu do utworów Edogawy i jego następców, które z literaturą detektywistyczną miały *de facto* niewiele wspólnego. Drugim, równie ważnym tematem debat w kręgach *tantei shōsetsu* była kwestia pozycji kryminału w literackich hierarchiach, szczególnie w odniesieniu do beletrystyki.

Podczas gdy zachodnia literatura kryminalna niemal od początku swego istnienia postrzegana była jako mało wartościowa¹⁸, w Japonii *tantei shōsetsu* nie zawsze spotykała się z podobnym ostracyzmem. Wprawdzie traktowanie jej pogardliwie nie należało bynajmniej do rzadkości, ale znacznie częściej niż na Zachodzie utwory kryminalne (lub nimi inspirowane) wychodziły spod pióra cieszących się wielką

¹⁵ W.H. Wright, *The Great Detective Stories*, w: *The Art of the Mystery Story*, dz. cyt., s. 34.

¹⁶ *The Oxford Companion to Crime & Mystery Writing*, dz. cyt., s. 149.

¹⁷ Zdaniem Aydelotte'a wyróżnić można trzy cechy decydujące o popularności *detective story*: zredukowanie problemów trapiących współczesnego człowieka do prostej zagadki: „kto i dlaczego zabił?”; sugestia istnienia wyjątkowego świata poza zasięgiem przeciętnego człowieka; stałość świata przedstawionego, który podlega konkretnym ustalonym zasadom i zawsze wróci do stanu wyjściowego. Zob. W.O. Aydelotte, *The Detective Story as a Historical Source*, w: *The Mystery Writer's Art*, red. F.M. Nevins Jr., Bowling Green 1970, s. 309–311.

¹⁸ Wiele z wczesnych opracowań dotyczących literatury kryminalnej charakteryzuje się apologetycznym tonem, dużo mówiącym o negatywnym postrzeganiu tej odmiany gatunkowej. Zob. C. Wells, *The Technique of the Mystery Story*, Springfield 1913, s. 10–11.

renomą twórców literatury pięknej. Wynikało to ze specyfiki rozwoju nowożytnej literatury japońskiej, w latach dwudziestych ubiegłego stulecia wciąż jeszcze stosunkowo młodej.

Pod koniec XIX wieku, wraz z narodzinami japońskiej literatury nowożytnej i powieści (*shōsetsu*), jej najbardziej reprezentatywnego gatunku, w dyskursie krytycznoliterackim pojawiło się określenie *junbungaku* (dosł. „literatura czysta”) ¹⁹, zapożyczone z francuskiego *belles lettres* (literatura piękna). Japoński termin wiązał się przede wszystkim z obrazującą nowoczesne społeczeństwo japońskie prozą realistyczną ²⁰, pisaną nową literacką japońszczyzną zbliżoną do języka mówionego, a nie jak dotychczas klasycznym językiem literackim (*bungo*) ²¹. Z czasem, w wyniku gorących debat toczonych w pierwszych latach ery Shōwa (1926–1989) ²², skryształizował się podział na dwie odrębne kategorie wartościujące. Jedną z nich była *junbungaku*, do której zaliczano odtąd twórczość pisarzy należących do grup literackich (*bundan*) i publikujących w renomowanych miesięcznikach literackich ²³, drugą – *taishū bungaku* (literatura masowa) mająca dostarczać czytelnikowi rozrywki.

Kategoria *taishū bungaku* nie powstała jednak równocześnie z *junbungaku* ani jako jej antyteza. Określenie to, w zamierzeniu jego twórców skupionych w zawiązanej w 1925 roku grupie Nijū Ichi Nichi Kai (Stowarzyszenie Dwudziestego Pierwszego Dnia), oznaczać miało nową literaturę popularną – przeznaczoną dla masowego czytelnika, ale odznaczającą się walorami artystycznymi. Używany dotychczas pejoratywnie zabarwiony termin *tsūzoku bungaku* (literatura popularna) oznaczał bowiem najczęściej utwory o niewyszukanym charakterze ²⁴. Po powstaniu kategorii „literatura masowa” zaczęto do niej przypisywać również *tantei shōsetsu*, która po debiucie literackim

¹⁹ M.C. Strecher, *East Meets West, then Gives It Back: The Fate of Pure Literature in a Global Age*, „Perspektywy Kultury” 2017, nr 19, s. 58.

²⁰ Strecher jako główną funkcję *junbungaku* wskazuje uświadamianie czytelnikom ich miejsca w japońskim społeczeństwie ery Meiji. Zob. tamże, s. 60.

²¹ Zmiany te nastąpiły w wyniku procesu ujednolicenia języka mówionego i pisanego (*genbun itchi*).

²² M.C. Strecher, *Purely Mass or Massively Pure? The Division between ‘Pure’ and ‘Mass’ Literature*, „Monumenta Nipponica” 1996, nr 50, s. 360.

²³ Mianem *junbungaku* określano teksty publikowane w takich miesięcznikach literackich jak „Bungei Shunjū”, „Chūō Kōron”, „Kaizō”, „Shinchō”. Zob. *Sōsetsu* w: „Bungei Nenkan. Shōwa 4-nen ban”, Tōkyō 1929, s. 3.

²⁴ Ozaki H., hasło: *taishū bungaku*, w: *Sekai dai hyakka jiten*, Tōkyō 1998 (wersja elektroniczna).

Edogawy Ranpo w 1923 roku zaczęła przykuwać uwagę coraz szerszego grona odbiorców.

Na przykład redaktorzy datowanego na rok 1929 rocznika literackiego „Bungei Nenkan” („Rocznik Literacki”), dokonując przeglądu japońskiego rynku wydawniczego w okresie od listopada 1927 do października 1928 roku, wprowadzili przypisali literaturę kryminalną do *taishū bungaku*, lecz zaznaczyli jednocześnie, że należałoby ją potraktować odrębnie, gdyż obie kategorie rozwinęły się niezależnie od siebie²⁵. Zwolennicy takiego poglądu zwracali uwagę na to, iż *taishū bungaku* obejmujące w prezentowanym ujęciu przede wszystkim przygodową powieść historyczną (*jidai shōsetsu*), nazywaną także czasem *shin-kōdan* (nowy *kōdan*²⁶)²⁷, nie musi być tożsame z literaturą kryminalną. Zmiany tego ujęcia nastąpiły w latach trzydziestych XX wieku, czego dowodem może być książka Kobayashiego Ōriego *Gendai bungaku no chishiki* (Wiedza o literaturze współczesnej, 1938). Autor wprowadza podział literatury masowej na następujące podgatunki *shin-kōdan*, *tantei shōsetsu*, *katei shōsetsu* (powieść rodzinna) oraz *kokkei shōsetsu* (powieść humorystyczna)²⁸.

Tymczasem nie wszyscy autorzy *tantei shōsetsu* uważali swą twórczość za „popularną”. Nawet Edogawa Ranpo, zanim zgodził się dołączyć do Stowarzyszenia Dwudziestego Pierwszego Dnia, postrzegał literaturę kryminalną jako nie tyle dorównującą, ile pod pewnymi względami przewyższającą literaturę piękną. Jego zdaniem tylko intelektualista mógł w pełni docenić walory dobrego kryminału, czego wyrazem był chociażby termin *chiteki shōsetsu* (literatura intelektualna), którym początkowo określał zachodnie utwory kryminalne i detektywistyczne. Edogawa dostrzegał więc w *tantei shōsetsu* zupełnie nową jakość, obcą zarówno czystej literaturze (*junbungaku*), obejmującej odrzucany przez niego naturalizm, jak i *taishū bungaku* koja-

²⁵ *Taishū bungaku*, „Bungei Nenkan. Shōwa 4-nen ban”, Tōkyō 1929, s. 174.

²⁶ *Kōdan* – jeden z gatunków japońskiej opowieści ustnej wywodzący się z okresu Edo. W przeciwieństwie do bardziej dziś znanego *rakugo*, opowieści *kōdan* nie miały charakteru humorystycznego, a wśród najczęściej podejmowanych tematów można wyróżnić dzieje wielkich wojowników, historie o zemście, słynnych procesach sądowych i innych prawdziwych wydarzeniach.

²⁷ Do najważniejszych autorów przygodowej literatury historycznej wczesnej ery Shōwa należą Hasegawa Shin (1884–1963), Kunieda Shirō (1887–1943), Shirai Kyōji (1889–1980), Naoki Sanjūgo (1891–1934) oraz Yoshikawa Eiji (1892–1962). Oprócz *jidai shōsetsu*, których fikcyjna fabuła osnuta była zazwyczaj wokół autentycznych wydarzeń, wyróżnia się również pokrewną odmianę *rekishi shōsetsu* (literatura historyczna) będącą fabularyzowanym opisem wydarzeń autentycznych.

²⁸ Kobayashi Ō., *Gendai bungaku no chishiki*, Tōkyō 1938, s. 113.

rzanej głównie z popularnymi powieściami historycznymi. W latach trzydziestych XX wieku twórczość tego pisarza uległa jednak daleko idącej komercjalizacji, z czym zbiegło się coraz częstsze przyporządkowywanie kryminału japońskiego przez krytyków do literatury masowej. Z drugiej strony, to właśnie w tym okresie wśród twórców *tantei shōsetsu* pojawili się pisarze odrzucający względy komercyjne. Przykładowo Oguri Mushitarō i Yumeno Kyūsaku opublikowali w pierwszej połowie lat trzydziestych w dużej mierze ignorujące upodobania czytelników powieści o wysokich walorach artystycznych. Chodzi o *Kokushikan satsujin jiken* (Zabójstwo w Domu Zarazy, 1934) Oguriego oraz *Dogura magura* (Dogura magura²⁹, 1935) Yumeno. Można zatem powiedzieć, że japońska literatura kryminalna często funkcjonowała na pograniczu *junbungaku* i *taishū bungaku*, odznaczając się cechami obu tych kategorii, nie należąc w pełni do żadnej z nich.

O ile zatem na Zachodzie literaturę kryminalną i detektywistyczną interpretowano w kontekście tradycji kultury i cywilizacji europejskiej oraz judeochrześcijańskiej moralności, o tyle japońska *tantei shōsetsu* funkcjonowała w pewnym oderwaniu od rodzimej tradycji literackiej. Niektórzy twórcy tej odmiany gatunkowej widzieli wprawdzie swoje miejsce w obrębie literatury pięknej, ale i wśród autorów *junbungaku* nie brakowało zwolenników kryminału, który nigdy nie został oficjalnie uznany za twórczość o wysokich walorach artystycznych. Literatura pozbawiona pogłębionego rysunku psychologicznego bohaterów, w dodatku wywodząca się z obcej tradycji literackiej nie miała na to szans, również ze względu na amatorski bądź półamatorski charakter dużej części twórczości kryminalnej. W przeciwieństwie do autorów *junbungaku*, którzy odebrali literackie wykształcenie na uczelniach wyższych, bądź cieszyli się opieką starszych mistrzów pióra, *tantei shōsetsu* była domeną twórców często nieposiadających wcześniejszego doświadczenia pisarskiego, wyłanianych w konkursach literackich organizowanych przez popularne magazyny. Dlatego nawet najwybitniejsze utwory kryminalne nie były dyskutowane w szerszych kręgach krytycznoliterackich, co odbierało im szansę zaliczenia do kanonu literatury japońskiej. Można zatem uznać *tantei shōsetsu* okresu 1923–1937 za literaturę „niedopasowaną” – z jednej strony do japońskiej literatury głównego nurtu, z drugiej zaś do

²⁹ Będący nonsensownym zaklęciem tytuł powieści Yumeno jest też czasem transkrybowany na alfabet łaciński jako *Dogra magra*. Zob. Karigari H., *Dogra magra* (1935) by Kyūsaku Yumeno (1889–1936), w: Yumeno Kyūsaku. *Dogura magura gengi*, red. Higashi M., Tōkyō 2003, s. 752.

zachodnich wzorców gatunkowych. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy doszukiwać się między innymi w przełomowych przeobrażeniach cywilizacyjnych i kulturowych czasów, w których literatura ta powstała i rozwijała się.

Historyczno-społeczne tło powstania i rozwoju *tantei shōsetsu*

Popularność literatury kryminalnej na Zachodzie wiąże się ze ściśle określonym momentem dziejowym, czyli z przemianami, jakie zaszły u progu epoki nowoczesnej, oraz powstaniem społeczeństwa przemysłowego w XIX wieku³⁰. Towarzyszący gwałtownemu uprzemysłowieniu proces urbanizacji dał nowej odmianie gatunkowej scenę, aktorów i widownię. Wielka metropolia, w której więzy międzyludzkie ulegają osłabieniu, stała się bowiem środowiskiem idealnym dla popełniania zagadkowych i niewyjaśnionych zbrodni. Ich wykryciem zajmują się nowo powstałe wyspecjalizowane siły policyjne, a bohaterem masowej wyobraźni staje się nie romantyczny, wyjęty spod prawa przestępca, lecz detektyw, w którym formująca się wówczas klasa średnia widzi strażnika swego dobrobytu. Rozwój prasy i czytelnictwa, a także – będące skutkiem mechanizacji i skróconego czasu pracy – zwiększenie zapotrzebowania na rozrywkę wcześniej dostępną jedynie przedstawicielom wyższych sfer skutkowało zaś wykształceniem się grupy czytelników poszukujących przyjemności w lekturze o zbrodniach.

O ile zatem kryminał zachodni przełomu XIX i XX wieku wyrósł z pragnienia stabilizacji, o tyle *tantei shōsetsu* lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia wzięła się z poczucia zagubienia. Koniec ery Taishō (1912–1926) i pierwsze lata ery Shōwa (1926–1989) wyznaczające ramy czasowe niniejszego opracowania, są szczytem trajektorii dziejowych przemian Japonii, od położenia fundamentów nowoczesnego państwa w drugiej połowie XIX stulecia aż do końca snu o imperialnej potęgze w wyniku wojennej katastrofy (1945). Podczas gdy druga wojna światowa przyniosła Japonii upadek, pierwsza, którą Jansen nazywa „najbardziej dochodową wojną Japonii”³¹, pobudziła jej gospodarkę. Zniesienie cenzusu majątkowego rozszerzyło ograni-

³⁰ T. Cegielski, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*, Warszawa 2015, s. 122.

³¹ M.B. Jansen, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, London 2002, s. 531.

czone dotychczas czynne prawo wyborcze na wszystkich mężczyzn powyżej dwudziestego piątego roku życia³². Wejście Japonii do rady stałej Ligi Narodów było ukoronowaniem dążeń do wzrostu znaczenia kraju na arenie międzynarodowej. Z rozwojem przemysłu wiązała się masowa migracja do miast, zaś upowszechnieniu się edukacji towarzyszył rosnący prestiż i znaczenie szkolnictwa wyższego. Niewątpliwe osiągnięcia cywilizacyjne na przełomie stuleci miały jednak także swoją mroczną stronę, poniekąd zwiastującą mający wkrótce nastąpić upadek kraju. Po okresie względnej *prosperity* pierwsze lata ery Shōwa naznaczyła recesja i wzrost bezrobocia. Kolejne rządy upadały w wyniku zamachów³³, a niedojrzały parlamentaryzm japoński nie był w stanie doprowadzić do utrzymania w ryzach coraz potężniejszej armii dążącej ku terytorialnej ekspansji. Wzrost świadomości politycznej społeczeństwa szedł w parze z ograniczaniem swobód obywatelskich na mocy ustawy o zachowaniu porządku publicznego (*chian ijihō*)³⁴, która stała się narzędziem represji, szczególnie wobec ruchów lewicowych. Miało to związek między innymi z likwidacją klasy wojowników (*samurajów*) oraz bezrobociem wśród absolwentów wyższych uczelni³⁵, jak również wśród pozbawionych praw wyborczych kobiet.

Nowa, nacechowana eskapizmem miejska kultura popularna ukształtowała się zatem w sytuacji zetknięcia się optymizmu, jaki charakteryzował młode, otwarte na świat społeczeństwo modernizującego się państwa, z rosnącym niepokojem o przyszłość coraz wyraźniej rysującej się świadomości nadchodzącego schyłku i kruchości cywilizacyjnych zdobyczy. Motto tej kultury i jej estetyczne *credo* zawarte zostały w powszechnych wówczas wyrażeniach: „poszukiwanie osobliwo-

³² Ustawa o powszechnym prawie wyborczym (*futsū senkyohō*) została wprowadzona w życie w 1925 roku, a po raz pierwszy zastosowana w wyborach do parlamentu trzy lata później.

³³ Od kul zamachowców zginęli premierzy Hara Takashi (1856–1921), Hamaguchi Osachi (1870–1931) oraz Inukai Tsuyoshi (1855–1932).

³⁴ Ustawa o zachowaniu porządku publicznego z 1925 roku miała służyć kontroli ideologii zagrażających ustrojowi państwa, wprowadzono ją jako przeciwwagę dla przyjętego niedługo później powszechnego prawa wyborczego. Zob. M.B. Jansen, *The Making of Modern Japan*, dz. cyt., s. 507.

³⁵ Nastroje ówczesnej wykształconej młodzieży dobrze ilustrowała komiksowa seria Asō Yutaki (1898–1961) *Tadano Bonji – jinsei benkyō* (Szkoła życia Zwykłego Szaraka, 1933–1934). W pierwszym odcinku główny bohater ogrzewa swój pokój, rozpalając ognisko ze sterty listów zawierających odmowne odpowiedzi od firm, do których aplikował o pracę, a do wzniesienia ognia służy mu dopiero co otrzymany dyplom wyższej uczelni.

ści” (*ryōki*)³⁶ oraz „erotyka, makabra, nonsens” (*ero, guro, nansensu*)³⁷. Jej serce biło zaś w tokijskiej dzielnicy rozrywki, Asakusa³⁸, słynącej

³⁶ Termin *ryōki* utworzył pisarz modernistyczny Satō Haruo, który w eseju *Tantei shōsetsu shōron* (1924) nazwał literaturę kryminalną „wyrosłym z drzewa romantyzmu owocem, któremu na imię «poszukiwanie osobliwości»”. Choć Satō w swej pojemnej definicji odnosił się do literatury zachodniej, od czasu opublikowania jego artykułu *ryōki* stało się nierozłącznie związane z japońską literaturą kryminalną, określając zainteresowanie jej autorów tym, co nietypowe, tajemnicze, kontrowersyjne czy objęte tabu. W 1928 roku zaczęło ukazywać się specjalizujące się w *tantei shōsetsu* czasopismo „*Ryōki*”, w którym Yumeno zamieszczał cyklicznie kryminalną poezję w stylu japońskim pod tytułem *Ryōki uta* (Pieśni osobliwe). W latach trzydziestych XX wieku termin *ryōki* zaczął być stosowany głównie w kontekstach perwersji seksualnych, na przykład w pseudonaukowych publikacjach o sensacyjnym charakterze. We wstępie do wydanej w 1935 roku książki Tomioki Naokaty (lata życia nieznane) *Monogatari Nihon ryōki shi* (Osobliwa historia Japonii w opowieściach) etnolog Fujisawa Morihiko (1885–1967) pisze: „W dzisiejszych czasach nie ma osoby, która słysząc «*ryōki*» nie pomyśli o «*Erotik*», zaznaczając jednocześnie, że nie zgadza się z takim uproszczeniem. Fujisawa M., *Jo*, w: Tomioka N., *Monogatari Nihon ryōki shi*, Tōkyō 1935, s. 1.

³⁷ Termin *ero, guro, nansensu*, który rozpowszechnił się w roku 1930, określał tendencje kultury popularnej, jakie rozkwitły po trzęsieniu ziemi w regionie Kantō w 1923 roku. Saijō Yaso (1892–1970) w piosence *Shin Tōkyō kōshinkyoku* (Nowy marsz tokijski, 1932) opisał je następująco: „Wczoraj film samurajski / dziś erotyczna rewia / nonsens nowoczesnej Asakusy”. Zob. Ishikawa H., hasło: *ero, guro, nansensu*, w: *Taishū bunka jiten*, dz. cyt., s. 82. Popularność *ero, guro, nansensu* publicysta Ōya Sōichi (1900–1970) komentował: „Dziś *ero, guro, nansensu* oddzieliło się od upodobań wąskiej grupki światowców rozmiłowanych w kinie, kawiarniach i literaturze artystycznej i stało się filozofią życiową bezsilnej klasy średniej, ogółu ludności tracącego dotychczasowego życiowego ducha przywództwa w obliczu zabójczo złej koniunktury, bezrobocia lub strachu przed nim. Utraciwszy nadzieje na przyszłość, masy domagają się przede wszystkim silnych bodźców zmysłowych, chociaż światem zmysłowym rządzi nie subtelność, a siła. Dlatego z jednej strony jesteśmy świadkami powrotu do estetyki barbarzyńskiej (w muzyce reprezentowanej przez jazz, w sztuce przez faworyzowanie barw podstawowych), z drugiej zaś obserwujemy wzrost popytu na treści erotyczne – od teatru popularniejsze jest kino, od kina rewie, od rewii kelnerki i prostytutki”. Zob. Ōya S., *Kindai shakaishoku*, „Mainichi Nenkan. Shōwa 7-nen”, Ōsaka 1931, s. 205–206.

³⁸ Dzielnica Asakusa, w której znajduje się najstarsza tokijska świątynia budyjska, Sensōji, już w okresie Edo przyciągała miłośników wystawianych na jej terenie jarmarcznych atrakcji (*misemono*). Historia Asakusy jako nowoczesnego centrum rozrywki zaczyna się w roku 1873, gdy rozpoczęto prace nad przekształceniem jej w park i podzielono na siedem obwodów (*ku*). Obwód szósty (Rokku) przeznaczono wówczas na siedzibę przybytków rozrywki znajdujących się dotąd na tyłach świątynnego pawilonu Kannondō. Od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku dotychczasowe *misemono* zaczęły ustępować miejsca nowym atrakcjom, jak panorama (otwarta w 1890 roku), kina (Denkikan, otwarte w 1903 roku), opera i operetka (pierwsze spektakle odbyły się w 1917 roku). Symbolem Asakusa Rokku była wyposażona w pierwszą w Japonii elektryczną windę wieża widokowa

z licznych kin, teatrów, kabaretów³⁹ i kawiarni⁴⁰, gdzie w okresie, który Horie Tamaki trafnie nazywa „Shōwa *belle époque*”⁴¹, kwitło nocne życie stolicy. Chociaż duch tych dekadencjicznych czasów naznaczył liczne powstające wówczas dzieła literackie, na przykład Kawabaty Yasunari (1899–1972) czy Yokomitsu Riichiego (1898–1947) – przedstawicieli neosensualizmu (*shinkankakuha*)⁴², to w literaturze kryminalnej najpełniej zobrazowano międzywojenną kulturę popularną. Jednocześnie zaś ściśle powiązanie – naznaczonego estetyką erotyki,

Ryōunkaku zwana także Asakusa Jūnikai, zbudowana w roku 1890, a zniszczona, wraz z większością Rokku, w wyniku trzęsienia ziemi w 1923 roku. Socjolog Gonda Yasunosuke tak opisywał fenomen tej dzielnicy: „Asakusa była osobnym światem z wyjątkową atmosferą, który tworzyły Nakamise [główna aleja handlowa prowadząca do świątyni Sensōji], bogini Kannon, Hana Yashiki [najstarsze japońskie wesołe miasteczko], Jūnikai, akrobaci, kina, podrzędne teatryzki i lupanary pod Dwunastopiętrowcem”. Cyt. za: Yoshimi S., hasło: *Asakusa*, w: *Taishū bunka jiten*, dz. cyt., s. 13.

³⁹ Najsłynniejszym muzycznym kabaretem Asakusy był otwarty w 1929 roku wzorowany na francuskich rewiach Casino Folies. Obok słynnego komika Enokena (właśc. Enomoto Ken'ichi [1904–1970]) największą atrakcją rewii były występy roznegligiowanych tancerek. W 1930 roku Kawabata Yasunari (1899–1972) opublikował powieść *Asakusa kurenaidan* (Szkarłatny gang z Asakusy), w której zawarł literacki portret kabaretu, czym przyczynił się do spopularyzowania go wśród inteligencji. Ogiso Y., hasło: *Kajino Fōrii*, w: *Taishū bunka jiten*, dz. cyt., s. 141.

⁴⁰ Pierwsze kawiarnie (*kafee*) w Japonii, Cafe Platan i Cafe Lion, rozpoczęły działalność w tokijskiej dzielnicy Ginza w 1911 roku. O ile pierwsza z nich miała charakter raczej ekskluzywnego salonu, w którym podawano zachodnie potrawy i napoje, o tyle strategia biznesowa drugiej polegała na przyciąganiu klientów możliwością wykupienia usługi polegającej na towarzystwie słynących z urody kelnerek. Lokale tego rodzaju szybko zdobyły popularność w metropoliach, takich jak Tokio czy Osaka. Coraz częściej też zdarzało się, że kawiarnie wymagały od pracujących w nich dziewcząt flirtowania z klientami oraz prowokującego zachowania i pod koniec lat dwudziestych ubiegłego wieku nabrały charakteru półoficjalnych domów schadzek, w których kelnerki (*jokyū*) świadczyły usługi seksualne. Publicyści tacy jak Tsuburaya Hiroshi (1888–1949) widzieli w kawiarniach następstwo popularnych w okresie Edo dzielnic rozpusty (*yūkaku*) jak Yoshiwara. Kawiarnie i pracujące w nich kobiety stały się inspiracją dla ówczesnych literatów. Kelnerką w Asakusie była na przykład Naomi, bohaterka *Miłości głupca* (*Chijin no ai*, 1924–1925) Tanizakiego Jun'ichirō. Zob. Hashizume S., hasło: *kafee*, w: *Taishū bunka jiten*, dz. cyt., s. 153; Ishikawa H., hasło: *jokyū*, w: *Taishū bunka jiten*, dz. cyt., s. 375; Tsuburaya H., *Kafee bunka no shogenshō*, Tōkyō 1928, s. 4.

⁴¹ Horie T., *Edogawa Ranpo to Shōwa beruepokku*, Ōsaka Furitsu Daigaku Kiyō 1995, nr 43, s. 91.

⁴² Nieformalna grupa pisarzy modernistycznych publikujących na łamach czasopisma „Bungei Jidai” („Czas Literatury”), istniała w latach 1924–1930. Zob. D. Keene, *Dawn to the West: Japanese literature of the Modern Era: Fiction*, dz. cyt., s. 644.

makabry i nonsensu – ówczesnego kryminału japońskiego z różnorodnymi przejawami tej kultury zdecydowało o jego charakterze całkiem odmiennym od zachodniej literatury kryminalno-detektywistycznej.

Wszystkie trzy elementy hasła *ero, guro, nansensu* zajmowały wówczas miejsce w kryminalnym imaginariu omawianych w niniejszej książce autorów. Czytelnika przyzwyczajonego do nienagannie eleganckiej atmosfery angielskich powieści detektywistycznych lat dwudziestych ubiegłego wieku zadziwić może stopień nacechowania pochodzących z tego samego okresu *tantei shōsetsu* erotyką i makabrą. Motywy tego rodzaju przejawiają się w perwersyjnych obsesjach bohaterów czy opisach zbrodni szokujących okrucieństwem, ale to przede wszystkim „nonsens” urasta niejako do rangi kategorii estetycznej najmocniej naznaczającej i wiążącej ze sobą najważniejsze utwory japońskiej literatury kryminalnej.

Zachodnią literaturę detektywistyczną złotego okresu cechowała wiara w potęgę umysłu i niezachwiane prawa logiki. Każda zbrodnia mogła być rozwiązana dzięki umiejętności rozumowania detektywa, a literackie śledztwo przedstawiane było nieodmiennie w poetyce realistycznej. Umownemu realizmowi zachodniego kryminału japońska *tantei shōsetsu* przeciwstawiała poetykę nonsensu i absurdu, a także oniryczność. Czy to Edogawa, który w swoich utworach obsesyjnie wracał do wątku niemożności rozgraniczenia snu od jawy, czy to Yumeno, którego spowite mgłą oniryczności utwory często przyjmowały formę wyznania wariata, czy wreszcie Oguri ze swymi przefiltrowanymi przez absurdalną logikę koszmaru sennego reinterpretacjami klasycznych wzorców detektywistycznych – wielu twórców *tantei shōsetsu* otwarcie zrywało z wszelkimi pozorami realizmu na rzecz poetyki sennego marzenia. Zwraca też uwagę głęboki pesymizm wszystkich trzech pisarzy dotyczący wiary w możliwość odkrycia prawdy, ostatecznego celu fabuły tradycyjnej prozy kryminalno-detektywistycznej. U każdego z nich przekonanie to objawia się w rozmaity sposób: zbrodnia może pozostać niewyjaśniona, nieukarana, detektyw ponosi porażkę, czytelnikowi zostaje odebrana satysfakcja z odkrycia rozwiązania zagadki zbrodni.

W porównaniu z odtwórczym wobec zachodnich oryginałów charakterem *tantei shōsetsu* ery Meiji, w opowiadaniach i powieściach japońskich autorów z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku uwagę zwraca złożona sieć intertekstualnych powiązań. Było w niej miejsce dla dziewiętnastowiecznych adaptacji zachodnich powieści kryminalnych czytanych w młodości przez pisarzy z pokolenia Edogawy, jak również dla zachodnich kryminałów czytanych w oryginale (wraz

z upowszechnieniem się nauki języków obcych) oraz dla współczesnej japońskiej i obcej literatury pięknej. Lekturowe doświadczenia Edogawy, Yumeno i Oguriego przetransponowane na niespokojną sytuację Japonii we wczesnej erze Shōwa w znacznym stopniu przyczyniły się do ostatecznego kształtu ówczesnej *tantei shōsetsu*.

CZĘŚĆ I

Literatura kryminalna w Japonii do 1923 roku

Rozdział 1

Literatura kryminalna w erze Meiji

Wątki kryminalne w dawnej literaturze japońskiej

Poszukiwania najdawniejszych źródeł japońskiej literatury kryminalnej prowadzą do późnego okresu Heian (794–1185). Powstały wówczas zbiór opowieści *setsuwa*, obejmujący anegdoty, legendy, baśnie czy przypowieści, zatytułowany *Konjaku monogatari* (Zbiór opowieści dawnych i dzisiejszych, 1120) zawiera bowiem wiele utworów o przestępcach i ich zbrodniach¹. Z kolei w literaturze popularnej, która narodziła się w okresie Edo (1603–1868), tematyka kryminalna poruszana była głównie w opowieściach o głośnych procesach sądowych. Utwory te powstawały przede wszystkim pod wpływem dwunastowiecznego chińskiego zbioru *Tōin hiji* (Zestawienie prawidłowych rozstrzygnięć), którego autorem był Gui Wanrong (jap. Keiban'ei, lata życia nieznane). W 1649 roku ukazało się pierwsze japońskojęzyczne wydanie tego utworu: *Tōin hiji monogatari* (Opowieści z *Tōin hiji*). O popularności zbioru świadczą jego liczni naśladowcy, którzy często nadawali swoim dziełom tytuły nawiązujące do chińskiego oryginału. W 1689 roku Ihara Saikaku (1642–1693), uznawany za jednego z najwybitniejszych pisarzy okresu Edo, ogłosił *Honchō ōin hiji* (Japońskie zestawienie sprawiedliwych rozstrzygnięć) – pierwszy taki utwór. W XVIII wieku

¹ Wybrane opowieści przełożył Wiesław Kotański i zamieścił w antologii *Dziesięć tysięcy liści*. Zob. *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, red. W. Kotański, Warszawa 1961, s. 257–269. Opowieść dwudziesta trzecia ze zwoju XXIX *Konjaku monogatari* stała się kanwą opowiadania Akutagawy Ryūnosuke *W gąszczu* (*Yabu no naka*, 1922: wydanie polskie 2015), które z kolei zekranizował Kurosawa Akira w filmie *Rashōmon* (1950).

powszechnie czytane były z kolei *Ōoka seidan* (Opowieści o procesach sędziego Ōoki), czyli teksty różnego autorstwa połączone osobą tytułowego bohatera Ōoki Tadasuke (1677–1752) – sędziego ze stolicy (Edo), który zasłynął sprawiedliwymi wyrokami i jeszcze za życia stał się bohaterem literackim. Utwory zamieszczone w *Opowieściach o procesach sędziego Ōoki* są jednak głównie adaptacjami tekstów pochodzących z *Tōin hiji* i innych dawniejszych zbiorów. Przejście od literatury poświęconej zbrodniom do opowieści sądowych jest odzwierciedleniem rozwoju kultury mieszczańskiej w okresie Edo, ponieważ zainteresowanie czytelników w naturalny sposób zwracało się ku literaturze wzmacniającej ich poczucie bezpieczeństwa i satysfakcji ze społecznego awansu, utwierdzającej w przekonaniu o istnieniu opiekuńczej sprawiedliwości uosabianej przez roztropnego sędziego. Podobne procesy towarzyszyły rozwojowi literatury kryminalnej na Zachodzie.

Kuroiwa Ruikō i pierwsze tłumaczenia kryminałów zachodnich

Otwarcie się Japonii na świat spowodowało wprowadzanie radykalnych zmian niemal we wszystkich dziedzinach życia. Na kontakt z kulturą zachodnią od razu zareagowała również literatura japońska, choć właśnie ta traktująca o występkach i zbrodniach – z pewnym opóźnieniem. Niespokojna atmosfera pierwszych lat ery Meiji (1868–1912) wpłynęła na zwiększenie popularności utworów o słynnych przestępstwach. Szczególnie poczytny stał się nurt *dokufuden* (opowieści o zbrodniarkach), którego dobrym przykładem jest *Takahashi Oden yasha monogatari* (Opowieść o diablity Takahashi Oden, 1879) Kana-gakiego Robuna (1829–1894) tworzącego w stylu epigońskim wobec literatury Edo.

Pierwszy posmak zachodniej literatury kryminalnej dały czytelnikom utwory będące tłumaczeniami europejskich relacji z głośnych procesów sądowych, a przeznaczone pierwotnie dla edukacji prawników i urzędników. Jeszcze w końcowych latach okresu Edo, w wyniku perspektywy konieczności zaprowadzenia reform administracyjnych, powstało zapotrzebowanie na teksty, w których przedstawione zostałyby rozmaite aspekty systemów politycznych państw Zachodu. Kilka takich prac ogłosił japoński uczony Kanda Takahira (1830–1898). Poświęcił on swoje badania polityce i sądownictwu holenderskiemu,

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

