

A logosz, a karosszék és a flâneur rejtélye

Walter Benjamin nyelv- és térfilozófiájának vizsgálata
Edogawa Rampo írói példáján keresztül

Jelige: LIF542

2023.01.10.

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés: Rampo és Benjamin.....	1
II. Akutagawa művészetfelfogása és a hangzás	3
III. Párhuzamok Rampo és Poe között	10
III/a. Novelláik tárgyválasztási és történetbeli hasonlóságai.....	11
III/b. Dramatizált nyelvezet és a fordítás kiemeltsége.....	22
IV. A flâneur fogalom lehetséges interpretációi Rampo írói álnevében	26
V. Összefoglalás.....	33
Irodalomjegyzék.....	35

I. Bevezetés: Rampo és Benjamin

A XX. század eleje Japánban a kulturális változások koraként is jellemezhető. Ez az az időszak, amikor a nyugati modernség Japánra gyakorolt hatása igazán érezhető lesz, és amikor kialakul egy olyan helyzet, amelyben a japán kulturális szféra motivált lesz abban, hogy szembe is nézzon ezzel a hatással. Érdekes, hogy ebben az időszakban kezdenek a detektívtörténetek igazán népszerűségnek örvendeni, és egy igen különleges helyet foglalnak el benne. Ebben az időszakban bukkan fel az irodalmi életben Hirai Taro, írói álnevéen Edogawa Rampo¹, akit a későbbiekben az egyik legnagyobb japán krimiíróként fognak számontartani. Bár nyugaton nagyon sokáig nem ismerik, első novellás kötetét mindössze 1956-ban adják csak ki, de Japánban vitathatatlanul fontos szerepet tölt be a krimiírók körében egészen haláláig.

Mark Silver, a *The Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature, 1868–1937* című művében azzal foglalkozik, hogy a nyugati krimiirodalom hogyan hatott a korai japán irodalomra és annak fejlődésére. Egy külön fejezetet szentel Ramponak, és a műveit „horri-fying hybrids” vagyis „elborzasztó hibrideknek”² nevezi. Ez a jellemzés elsőre talán elítélőnek tűnik, azonban valójában másról van szó. Silver itt a szavakkal játszva két dologra szeretne utalni. Az egyik az a tendencia Ramponál, hogy a groteszket, a „borzasztót” sokszor beemeli a műveibe, legyen az detektívtörténet vagy egyéb műfajú írás. A rampoi stílushoz hozzátartozik a megbotránkoztatás, előszeretettel illeszt be hajmeresztő elemeket a detektívtörténeteibe is. A másik pedig arra utal, hogy Rampo hogyan keveri össze a japán és a nyugat tendenciáit műveiben, lényegében olyan krimi-hibrideket teremtve ezzel, amelyben mind a két kultúrának a hatása érezhető.

Ahhoz, hogy rávilágítsunk erre a Ramponál megjelenő hibrid jellegre, érdekes módon Walter Benjamin filozófiai munkássága bizonyul a legcélravezetőbbnek. Ez persze nem szabad, hogy megtévesszen minket. Nem csak arról van szó, hogy felhasználjuk a benjamini elméleteket Rampo megértése céljából, hanem ezzel együtt a benjamini elméleteket is mintegy illusztráljuk, esetleg alátámasztjuk a japán szerző szerzői megoldásaival. Számunkra ez is fontos lesz – Walter Benjamin filozófiai elméleteinek vizsgálata az egyik fő feladatunk. Ez nem tehető meg azonban Edogawa Rampo műveinek és a hozzá kapcsolódó hatásoknak az elemzése nélkül. A kettőjük között megjelenő párhuzamok miatt lehetőség nyílik arra, hogy míg a rampoi

¹ Az egyszerűség kedvéért a dolgozatomban az eredetileg a kanji írásjelekkel írt japán neveknek az angol átírását fogom használni, a romajit, és nem a magyar verziót, mivel a szakirodalom, amelyet a dolgozatban felhasználok, is ezeket részesíti előnyben. Például az 江戸川 乱歩 japán karaktereket Edogawa Ramponak fogom írni a továbbiakban stb.

² Silver, Mark: *The Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature, 1868–1937*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008, 132.

életművet új szempontokkal gazdagítva értelmezhesük a benjamini elméletek révén, addig Benjamin teóriáit is új megvilágításba helyezhetjük az elvégzett interpretáció eredményeképpen. Ezt láthatjuk például, amikor a Rampo és Poe stílusbeli hasonlóságait vizsgáljuk meg, vagy amikor a flâneur jelentését keressük Rampo írónevében, ahol Benjamin értelmezése lesz segítségünkre. A dolgozatban több ilyen lehetőség is felmerül, nyelvelméleti kérdéseken keresztül a térrel kapcsolatos értekezésekig. Az, hogy ez hogyan is történik pontosan a későbbiekben élesen ki fog rajzolódni előttünk.

Felmerülhet persze a kérdés, hogy vajon valóban ez a legcélravezetőbb módja Benjamin értelmezésének? Az, hogy hogyan és milyen benjamini elméleteket elemzünk a következőkben, akár kaotikusnak is tűnhet, azonban itt nem erről van szó. Úgy gondolom, az így létrejövő interpretációs közeg csak javára válik a benjamini filozófia értelmezésének. Hiszen egy olyan filozófusról van itt szó, akinek elméletei között is eleve sokféleség uralkodik. Benjaminnek nincsen főműve, vagy egy egységes filozófiai rendszere, amiben az elméletei egymást követnék vagy elválaszthatatlanok lennének egymástól; persze ettől még van benne következetesség, csak nem ilyen fajta. Ez a Benjamin által gyakorolt filozófia egyik különlegessége, ami nem vesz el legitimitásából, sőt, mondhatjuk még érdekesebbé teszi azt. Meglátásom szerint ezért megköveteli, hogy hasonlóan álljunk mi is neki az értelmezésének. Ennek is olyan jellegűnek kell lennie, mint az, amit értelmez – sokféle, akár véletlenszerűnek tűnő, de a végén mégis egy egység áll össze belőle, koherensen képet mutat.

A dolgozatomnak a továbbiakban tehát két kitűzött célja van: az első, hogy tisztább képet kapjunk az Edogawa Rampo művészetében megjelenő párhuzamokról, amelyek a nyugati és a japán kultúrák között húzódnak, a második pedig, hogy Walter Benjamin nyelv- és térfilozófiáját jobban meg tudjuk világítani egy, a nyugati világon kívül eső példán keresztül.

II. Akutagawa művészetfelfogása és a hangzás³

Rampo irodalmi pályafutása a XX. század elején indult el. Első műve, a *The Two-Sen Copper Coin* (*Nisen doka*) 1923-ban jelent meg, és az akkoriban egyetlen krimitörténeteket kiadó irodalmi folyóirat Japánban, a *Shin Seinen* volt az, ami közrebocsátotta. Így Rampo első krimi novellája Arthur Conan Doyle és Edgar Allan Poe japánra fordított művei között szerepelt.⁴ Rampo ezután egészen 1965-ös haláláig a japán krimi irodalom legprominensebb képviselője volt.

Ahhoz, hogy mélyebre tudjunk ásni Rampo művészetében, először meg kell vizsgálnunk azt az időszakot, amelyben alkotott. Ez a japán irodalom Taisho néven számontartott korszakának vége volt.⁵ Donald Keene idegen nyelven valószínűleg a legnagyobb volumenű, modern japán irodalomtörténeti munkájában, ami a *Dawn to the West* címet kapta, azt állítja, hogy a Taisho-korszak művészete az, amelyen az egész modern japán irodalom alapszik. Azonban Rampo debütálásakor a Taisho időszak legnagyobb nevei már nem tevékenyek. Keene három szerzőt emel ki ebből a korszakból, akit a legkiemelkedőbbnek szoktak tartani, ezek közül ketten a 20-as években már nincsenek olyan mértékben jelen, mint addig. Egyikük Natsume Soseki, akit még mindig igen meghatározó íróként tartanak számon a korban, addigra sajnos már nem él.⁶ A másik, Mori Ogai, aki bár még mindig kiad egy-két művet, már jócskán karrierje végén jár. A 20-as évekbeli intervallumban igazán már csak egy valaki van a három közül, aki tényleg aktívan alkot, és ez Akutagawa Ryunosuke. Ő az, aki főbb műveit ebben az időszakban írja meg és adja ki.⁷ Nyugatról szemlélve is őt találhatjuk a legérdekesebbnek ebből a korszakból – ő az első modern japán író, aki népszerűségnek örvendett külföldön is, legfontosabb műveit még élete folyamán több nyelvre is lefordították, ami a XX. század első felében nem volt jellemző a japán alkotásokra.⁸ Erről az is tanúbizonyságot tehet, hogy ő azon kevés japán írók egyike,

³ Ez a fejezet részleteiben megegyezik a szerző *A nyugati és a japán modernség összefüggései* Edogawa Ramponál címen megvédett szakdolgozatának az egyik fejezetével.

⁴ Harris, James B.: „Translator’s Preface,” in: Rampo, Edogawa: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 9.

⁵ A japán irodalmárok legtöbbször a modern japán irodalmat három részre osztják fel az akkori császárok uralkodási ideje alapján: 1868-tól 1912-ig tartó Meiji, 1912-től 1926-ig tartó Taisho és 1926-tól kezdődő Showa nevű korszakokra. Keene, bár megfogalmaz ellenvetéseket ezzel a felosztással szemben, de az irodalomtörténeti könyvében továbbra is ezeket alkalmazza, így magam is hasonlóan fogok tenni. Keene, Donald: *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, Volume 1: Fiction. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1984, xiii.

⁶ Ez annyira igaz, hogy a későbbiekben a japán irodalomtörténetben az 1905 és 1916 közötti korszakot szokás Natsume-éveknek nevezni. Vihar Judit: *A japán irodalom rövid története*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1994, 70.

⁷ Keene, Donald: *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. Volume 1: Fiction. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1984, 556.

⁸ Uo., 588-89.

akinek bizonyos műveit magyarul is olvashatjuk, például egyik leghíresebb művét, *A vihar kapujábant* (*Rashomon*), amit már 1960-ban lefordítottak japán nyelvből magyarra.⁹

Akutagawa az irodalmi alkotásai mellett sokat foglalkozott a művészet teoretikus oldalával, az irodalmi műalkotások mibenlétével. A művész és alkotás, a művészet és az élet kapcsolata különösképpen érdekelték Akutagawát, az 1918-as *Jigokuhen* (*A poklok kínja*) című elbeszélésének is például ez a központi témája.¹⁰ Makoto Ueda, a *Modern Japanese writers and the Nature of Literature* című írásában, ahol számba veszi a szerinte legnagyobb XX. századi japán írók az irodalom eszményéről való vélekedéseiket, egy egész fejezetet szentel Akutagawa irodalomról alkotott nézeteinek kifejtésére. Ueda le is fordít az amúgy csak japánul olvasható, *Literature: an Introduction* című írásából egy részt, amit a későbbiekben elemezve úgy talál, legjobban jellemzi Akutagawa művészetfelfogását.

„... (az irodalom) művészet, amely szavakat vagy betűket használ közvetítő eszközéül... Kifejtve, egy művészet, ami az életet közvetíti három forma segítségével: (1) a szavak jelentése; (2) a szavak hangzása; (3) az ideogramma (képírásjel) alakja.”¹¹

Ueda hosszú magyarázatot ad arra, hogy Akutagawa mit is ért itt az élet kifejezés alatt. A hétköznapi *semei* szó helyett, ami úgy jelent életet, mint az életben lezajló mindennapi tevékenységeket, a *seikatsu* kifejezést használja, amit ugyanúgy lehet életnek fordítani, de inkább egy olyan felhanggal, ami az élet eredetére vagy lényegére utal. A későbbiekben Akutagawa egyik levelében erre logoszként is hivatkozik.¹²

Különös, hogy pont ezt a szót választja. A logosz kifejezésnek messzire nyúló története van a nyugati eszmetörténetben, és főleg a nyugati filozófiában. Az eredetileg görög szónak megannyi értelmezése lehetséges. Jelenthet értelmet, megértést, tudást, de sok esetben a nyelv szinonimájaként használják, vagy az ahhoz kapcsolódó szó, beszéd kifejezéseként.¹³ Az, hogy pontosan hogyan használják, milyen jelentést társítanak hozzá más és más lehet, iskolától és filozófustól függően. Gondolhatunk itt mondjuk Parmenidészre, akinél a logosz az, amin keresztül a teljes igazsághoz eljuthatunk, ő a gondolat, a nyelv és a valóság azonosságáról

⁹ Akutagawa Ryunosuke: *A vihar kapujában. Elbeszélések*. Budapest, Európa, 1960.

¹⁰ Vihar Judit: *A japán irodalom rövid története*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1994, 75-76.

¹¹ Saját fordítás az angol szövegből: „... (literature is) an art that uses words or letters for its medium... To elaborate, it is an art that transmits life by means of three elements: (1) the meaning of the words; (2) the sound of words; (3) the shape of idiograms.” Ueda, Makoto: *Modern Japanese Writers and The Nature of Literature*. Stanford, Stanford University Press, 1976, 111.

¹² Uo., 112-114.

¹³ Kerferd, G. B.: *A szofista mozgalom*. Budapest, Osiris, 2003, 106.

beszél.¹⁴ Viszont, ha tovább lépünk, és megvizsgáljuk az utána fellépő sztoikus iskola elképzeléseit, akkor nagyon más álláspontot kapunk. A sztoikus logikában érvelést vagy beszédet jelentett, viszont a természetfilozófiájukban a logosz az aktív princípium szerepét töltötte be. Az aktív princípium volt az, amely az anyagot megformálta és mozgásba hozta.¹⁵ A logoszt itt tehát értelemnek, oknak vagy akár istennek is lehet fordítani.¹⁶

Akutagawa köztudottan olyan japán író volt, aki szerette a nyugati kultúrát és művészetet, ezért feltételezhetjük, hogy ismerte az eredeti ógörög fogalom jelentését, és ha nem is teljes mértékben, de sejthette filozófiailag mennyire túlterhelt szó is ez. Azonban nem gondolom azt, hogy Akutagawa itt feltétlenül a filozófiai logosz kifejezést használja alapnak. Tekintettel arra, hogy milyen szoros szálak fűzték a kereszténységhez – például azon kevesek egyike volt Japánban, aki megkeresztelkedett, vagy kései műveiben nagyon sokszor éppen a kereszténység kap központi szerepet, sőt írott forrásokból azt is tudjuk, hogy halála előtt is a Bibliát olvasta¹⁷ –, valószínűleg azzal is tisztában volt, hogy a Bibliában a logosz az isteni Ige ógörög megfelelője.¹⁸ Nagyon is valószínű, hogy a logosz fogalmát inkább innen merítette. Ez persze nem jelenti azt, hogy bizonyos szinten ez ne kapcsolódna a filozófiai logosz kifejezéshez, hiszen a kereszténységben használt szó és annak értelmezése összekapcsolódik. Ezt a kapcsolódási pontot azonban akkor nem a Parmenidész-nél, Platónnál vagy a sztoikusoknál kell kezdeni keresni, hanem egy olyan filozófusnál, akinél a kereszténység és a filozófia egybefonódik.

Az első, aki eszünkbe juthat, az Plótinosz, de az ő logosz fogalma nem hasonlít arra, amiről Akutagawa beszél. Egy másik filozófus, aki köztudottan megpróbálja össze egyeztetni a filozófiai eszméket a keresztény eszmeiséggel, az Hippói Szent Ágoston, akinél viszont már tényleg találhatunk egyezéseket. A *Vallomások*ban van egy fejezet, ahol külön azzal a résszel foglalkozik János evangéliumából, ahol az igének fordított logosszal találkozhatunk. Itt láthatjuk, hogy az ige (vagyis a logosz) és az élet nagyon hasonlót jelent János evangéliumának elején. Az élet az ember lelkének a világossága, a világosság pedig Ágoston szerint maga az Ige vagyis a logosz.¹⁹ Itt már sokkal jobban látható az egyezés Akutagawa fogalmával, hiszen

¹⁴ Steiger Kornél (szerk.): *Parmenidész Empedoklész töredékek*. Gondolat, Budapest, 1985.

¹⁵ Long, A. A., Sedley, D. N. (szerk.): *Volume 1: Translations of the Principal Sources with Philosophical Commentary*. Cambridge University Press, 1987, 44B.

¹⁶ „So, then, the power which moves matter and guides it in due order into generations and changes is everlasting. So this power would be god.” Uo.: 44C.

¹⁷ Keene, Donald: *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. Volume 1: Fiction. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1984, 584.

¹⁸ „Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος.” Biblia (ógörög). Jn 1. (online) <https://ujszov.hu/text/Jn/1> (2022.04.01)

¹⁹ Hippói Szent Ágoston: *Vallomások*. Budapest, Gondolat, 1987. Hetedik könyv, IX. fejezet.

ő is kifejezetten a japán élet szót használja a logosz szinonimájaként, nem pedig bármelyik más, a filozófiában megjelenő kifejezést.

Akutagawa úgy gondolta, ez az élet, avagy logosz az, ami áthat mindent, ami „mozgatja a csillagokat és az emberi szíveket”.²⁰ Ez sem nem érzés, sem nem tudás, sem nem akarat. A logosz valami, ami mindennek a lényege. És ez a lényeg az, amiből a műalkotásoknak is részesedniük kell, hogy jelentőségteljesek legyenek. Ez az irodalomban a nyelven keresztül valósul meg. A nyelv az a forma, ami közre fogja a logoszt és közvetíti azt a műalkotáson keresztül. A szavak Akutagawának azok az eszközök, amelyek a természetet formába öntik.²¹

Ez a fajta művészetfelfogás hasonlóságot mutat a XX. századi német filozófus, Walter Benjamin nyelvelméletével. *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* című írásában úgy jellemzi a nyelvet, mint valamit, amiben a szellemi lényeg átadódik, megosztódik.²² Ez a szellemi lényeg abban hasonlít Akutagawa logoszára, hogy ez is valami lényegi, valami eredendő, valami magában nem megragadható. Érdekes, hogy ez a lényeg mind a kettejüknél összekapcsolható a logosszal. Benjamin az szövegében azt írja, hogy ez a szellemi lényeg először az isteni szóban jelent meg, vagyis pontosabban az isteni ige volt a nyelv kezdete.

Benjamin szövegéből úgy tűnhet, az a különbség jelenik meg kettőjük felfogása között, hogy pontosan a nyelv milyen megnyilvánulását részesítik előnyben. Amíg Benjamin ebben a szövegében a kimondott szó jelentőségét hangsúlyozza, addig Akutagawánál egyértelműen az írott szó van előtérben. De ez a különbség nem feltétlen annyira meghatározó, mint itt megjelenik, hiszen Benjamin más szövegeiben az írott szó fontosságát is ugyanúgy kiemeli.

Amíg Akutagawa elmélete érvényességét az irodalom szférájában maradva képzelel el, de legalábbis nem említi, hogy hogyan van befolyással más művészetekre, addig Benjamin a koncepcióját a tényleges nyelvhasználat határain túlra is kiterjeszti. Nála a festészetnek, a plasztikának is van nyelve, ez „dolog-nyelv”, „nyelv az anyagból”. A szellemi lényeg tehát itt is a nyelven keresztül fejeződik ki, csak egy magasabbrendű nyelvben.²³

Ueda maga is megjegyzi, hogy Akutagawa különösen erős hangsúlyt helyez a nyelvre, ami furcsának hathat.²⁴ Bár a szavak jelentésének fontossága persze univerzálisan elfogadott

²⁰ Ueda, Makoto: *Modern Japanese Writers and The Nature of Literature*. Stanford, Stanford University Press, 1976, 114.

²¹ Keene, Donald: *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. Volume 1: Fiction. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1984, 114-115.

²² Benjamin, Walter: „A nyelvről általában és az ember nyelvéről”. in: Uő: *„A szirének hallgatása” Válogatott írások*. Budapest, Osiris, 2001, 7-9.

²³ Uo., 21.

²⁴ Ueda, Makoto: *Modern Japanese Writers and The Nature of Literature*. Stanford, Stanford University Press, 1976, 112.

nézetnek tűnik, azért, amit emellett általánosságban nem a szavak hangzása és alakja szokott lenni az irodalmi alkotások alapjaiként, kiemelt jellemző.

A szavak alakjának fontossága a japán nyelv írásos sajátosságai miatt lehet ennyire jelentős Akutagawa számára, hiszen a japán kanjik, amelyeken az irodalmi művek is olvashatóak, képirásjelek. Ezek nem megformált hangokat jelképeznek, mint például a magyar nyelvben a betűk, hanem olyan ideogrammák, amelyekben az írásjel maga a szó. Az írott jelképek nem igazodnak fonetikus szempontból a nyelv hangjaihoz. Ez azonban a nyelvek nagyrészt nem igaz, a képjelírást a nyugati nyelvek például nem használják. Viszont nem állítom azt, hogy Akutagawa gondolatát el lehet vetni, ha más nyelvekről van szó, pusztán azért, mert írásrendszerük lényegesen különböző. Az az elgondolás, hogy az írásjelek maguk valami rejtett tartalmat közölnek, valami fontosat adnak át azoknak, még mielőtt, mint szavaknak bármilyen jelentést is adnánk, egyáltalán nem idegen a nyugati gondolkodástól. A nyugati esztétikában ez többször is megjelenik, csak nem feltétlenül a műalkotásokkal kapcsolatban.

Walter Benjamin például azt állítja, hogy írott szó írásképe és annak jelentése nem-érzéki hasonlóságot mutatnak. Benjamin szerint az ember ősidők óta képes volt létrehozni és felismerni a hasonlóságokat, ez pedig csupán a történelem során transzformálódott. A nyelvben is megtalálható ez a mimetikus képesség, és legfőképp az írásban magában. A leírt szó alakja és magának a szónak az értelme hasonlóak, viszont olyan értelemben hasonlóak, amit mi érzékelünk, de nem tudunk megragadni.²⁵ Ha ezt a nézetet elfogadjuk, akkor Akutagawa ragaszkodása a szavak alakjának fontosságához az irodalmi alkotásokban már több értelmet nyer.

Ezzel a problémával itt tovább nem akarok foglalkozni, hanem rátérnék arra a részre, ami az adott témánk esetében inkább releváns számunkra, és pedig arra, hogy Akutagawa kiemeli a szavak hangzásának fontosságát is, ráadásul rögtön a szavak jelentése után teszi a felsorolásában, még az írásjelek alakja előtt.

Egy szó hangzása – ez tényleg nem olyasmi, ami általában az esztétákat és irodalmárokat annyira érdekelni szokta. Természetesen szokás a poétikus írások ritmusáról, dallamáról beszélni, viszont nem szokott elsődleges szempont lenni a műalkotások megítélésénél. Hacsak nem zeneműről van szó, ahol viszont nem a szavak állnak előtérben – legalábbis az abszolút zene eszméjének megjelenése óta semmiképp sem. Ezzel persze nem állítom kategorikusan azt, hogy a hangzást egyáltalán nem szokták kiemelni. Léteznek olyan posztmodern irányzatok,

²⁵ Benjamin, Walter: „A mimetikus képességről”. in: Uő: *„A szirének hallgatása” Válogatott írások*. Budapest, Osiris, 2001, 64-67.

ahol ez meghatározónak bizonyul, de akár gondolhatunk a XIX. századi francia szimbolikus költészetre is, hiszen például Verlaine bizonyos versei a hangzásukban hordozzák jelentésüket, nem magukban a szavakban. Mindössze csak azt szeretném mondani, hogy a hangzás mint az alkotás értéke nem szokott az irodalom fősodrába tartozni.

Hirai Taro, akit később úgy ismerhetünk, mint Rampo, valószínűleg egyetértett volna Akutagavával a szavak hangzásának jelentőségéről. Ellery Queen, a XX. századi amerikai krimiíró volt az először nyugaton, aki rámutatott arra, hogy ha többször egymás után kimondjuk Edogawa Rampo nevét hangosan, akkor az egyre ismerősebben fog hangzani, és ez azért van, mert az álnév a szóbeli fordítása az Edgar Allan Poe név japán kiejtésének.²⁶ Ez természetesen nem véletlen egybeesés. Hirai Taro feltehetően az összes valaha élt író közül Edgar Allan Poe-t csodálta a legjobban. Ramponak Poe volt a minta, az ideál, hozzá hasonlítani számára kulcsfontosságú volt, még ha Rampo maga úgy is érezte, hogy nem tudott hozzá felérni.²⁷ Poe művészete volt az eszménykép, amit Rampo mind mint elérendő célt, mind mint folytatni való eszmét látott maga előtt.

Bizonyos szempontból ebben Rampo hasonlított Baudelaire-hez. Baudelaire maga is Poe-t tartotta példaképének²⁸ – a poe-i művészethez való viszonyulásukban azonban a két író különbözik. Bár mindketten egyfajta mintaként kezelik és vesznek át attribútumokat, jellemzőket Poe-tól, de ameddig Baudelaire a poe-i költészet sajátosságaira koncentrál, addig Rampo sokkal inkább a poe-i elbeszélésekre támaszkodik. Ez egy teljesen egyszerű okból van így: Rampo elbeszéléseket ír és nem költ. Tulajdonképpen minden különbség a kettőjük megközelítésében annak tudható be, hogy melyik író milyen irodalmi műnem felé tendál, milyen kifejezésformákat részesítenek előnyben. Baudelaire elsősorban költő; Rampo elsősorban író – ez pedig meghatározza, mit tartanak előrébbvalónak, és végül mit vesznek át Poe munkásságából. Ezt észre lehet venni például abban, hogy amíg Baudelaire-t csak kis mértékben érdekli Poe krimiírásainak jelentősége, addig Ramponál ez az, ami igazából megfogja Poe-ban. Rampo mindenekelőtt krimiíró, és Poe-t elsősorban úgy tiszteli, mint a mai modern krimi atyját. Itt fejeződik ki talán a legpregnansabban ez az ellentét a kettőjük Poe-hoz való viszonyulásában. Ezzel persze nem azt szeretném állítani, hogy Baudelaire teljesen figyelmen kívül hagyta volna Poe művészetének ezt az aspektusát. A helyzet inkább csak az,

²⁶ Harris, James B.: „Translator’s Preface,” in: Rampo, Edogawa: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 8.

²⁷ Jacobowitz, Seth: „Translator’s Introduction”. in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohaden, 2008, 16.

²⁸ Erre több helyen is utal, pl.: Baudelaire, Charles: „A modern élet festője”. in: *Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Budapest, Képzőművészeti Alap K., 1964, 134.

hogy Baudelaire sohasem írt krimi, valószínűleg nem is szeretne volna ebben követni Poe-t. Ezzel szemben Edogawa Rampo szinte hivatásának érezte, hogy a poe-i stílust, és legfőképp a poe-i krimi eszményét tovább vigye.

Ezt figyelembe véve egyáltalán nem különös, hogy írói álneve kiválasztásakor is valami olyat talált ki, ami egyértelműen összeköti őt Poe-val, ami mindenki számára érezteti, hogy Rampo valahogyan poe-i szerző. Edogawa Rampo nevének a kiejtésével már rögtön érezzük a hasonlóság ízét a szánkban, még ha nem is tudjuk megmondani, honnan is jön ez a hasonlóság. A szavak hangzásbeli jelentőségének nincs olyan irodalma, mint az írott szó alakjának. De Rampo itt nem is olyasmit ér el az írói álnevével, amit Walter Benjamin feltételez az írott szó és a jelentés kapcsolatáról. Az írott szókép és a jelentés hasonlósága között nagyobb szakadék van, mint az Edogawa Rampo és Edgar Allan Poe nevek között, hiszen ezek mégiscsak érzéki hasonlóságot mutatnak egymással, ami maga a hangzás. Az írott szó alakja és a szó hangzása tehát nem ugyanolyan értelemben fontosak. Ez viszont nem jelenti automatikusan azt, hogy a hangzás nem fontos. Akutagawa feltételezése, hogy a hangzás az egyike azon nyelvi formáknak, amelyek közvetítik az akutagawai értelemben vett logoszt, vagyis valamilyen fajta lényeg; ennyiből nem elvetendő. Rampo tényleg valahogyan így használja ki a nevek hangzásának sajátosságait. Az írói álnév, Edogawa Rampo, valami lényegeset közvetít Rampo művészetéről és az íróról magáról, annak, aki hallja a nevét kimondva. Ennek a lényegnek az átadása azelőtt megtörténik, mielőtt látnánk a szavakat leírva. Tulajdonképpen az, hogy látjuk is a nevet leírva, még talán jobban össze is tud minket zavarni, hiszen az írott változat nagyobb távolságot mutat a két név között, mint azok hangzó alakja.

Az, hogy vajon Rampo maga olvasta-e Akutagawa teoretikus írásait vagy sem, amikor megszületett az ötlet a fejében az írói nevről, valójában nem is olyan lényeges. Akutagawa hatása abban az irodalmi időszakban annyira jelentős, hogy az írok akarva-akaratlanul is találkozhattak koncepcióival. Ez jellemző volt Akutagawa művészetének hatástörténetére mind a szerző életében, mind halála után; nem véletlen, hogy Keene azon három szerző közé sorolja, akik alapjaiban határozzák meg a későbbi irodalmi életet.

Nem azt szeretném állítani, hogy Rampo mindenképpen Akutagawa hatására alkotta volna meg írói álnevét – természetesen lehetséges, hogy nem sok köze volt hozzá. Ezt se alátámasztani, se cáfolni nem tudjuk. Azonban azt okvetlenül érdemes megjegyezni, hogy amikor Rampo debütált egy olyan álnévvel, ami hangzásában egyértelműen hasonlítani szeretne az általa leginkább elismert és csodált nyugati írójának nevéhez, Akutagawa irodalomeszménye már élt az akkori japán kulturális köztudatban.

III. Párhuzamok Rampo és Poe között²⁹

Rampo élete vége felé már nem alkot annyi művet, mint addig tette, inkább arra fordítja az idejét, hogy elősegítse a japán krimi irodalom fejlődését, és megpróbálja kontextualizálni annak történetét. Nem véletlen, hogy ekkor születik irodalmi esszéinek nagy része. Az 50-es évekre Rampo már csak úgy ismert, mint az egyik legkiemelkedőbb krimiíró Japánban³⁰ – feltételezhetjük, hogy úgy gondolta, eleget tett a hőn szeretett műfajának fennmaradásáért és népszerűsítéséért mint alkotó, úgyhogy itt az ideje annak elméleti rétegébe is mélyebre ásni.

Azonban bármilyen nagy sikere volt Ramponak szülőhazájában, ennek valahogy nem sikerült áterjednie a nyugati irodalmi életbe. David Dempsey anekdotája szerint egyszer egy japán pszichológus, Kanji Hatano, úgy nyilatkozott, hogy a japán emberek azért nem szokták összetéveszteni Edogawa Rampot és Edgar Allan Poe-t, mivel Rampo annnyival híresebb, hogy ez a helyzet nem állhat fent.³¹ Hogy vajon tényleg ennyivel nagyobb lenne Rampo hírneve Japánban, azt nem tudjuk biztosra megmondani, de a dolgozat szempontjából nem is feladatunk ezt most itt eldönteni. Mindenesetre tudhatjuk, hogy nyugaton ez pont fordítva van. Ebből a szemszögből nézve Edgar Allan Poe óriási hírnevéhez képest, amit nyugaton kivívott magának, Edogawa Rampo apró lábjegyzetnek tekinthető.

Ez persze nem jelenti azt, hogy teljesen figyelmen kívül hagyták volna Rampo munkásságát nyugaton. A fentebb már említett Ellery Queen például több krimi irodalomtörténeti munkájában is megemlíti őt.³² Ettől függetlenül angol nyelvre először csak 1956-ban fordítják le válogatott novelláit. Ez a fordítás érdekes körülmények között jön létre. James B. Harris, az angol anyanyelven beszélő fordító és maga Edogawa Rampo közös munkájából született. Ez máris különösnek hathat – az, hogy az író részt vegyen a művének lefordításában nem egy bevett gyakorlat, teszem azt azért, mert nincs lehetősége rá (nem beszél a másik adott nyelvet például), vagy azért, mert akkor már nem él. Rampo ezzel szemben aktív szerepet vállalt a fordításban. Ez főleg ebben az időben számít rendhagyónak, a kortárs műfordításoknál talán már nem lenne ennyire megdöbbentő. Az 50-es években azonban ez még egyáltalán nem egy bevett eljárás. Azonban még csak nem is ez a legmeglepőbb az egész szituációban. Maga a fordító is különleges helyzetben volt. Harris, aki angol-japán családi háttere miatt tudott

²⁹ Ez a fejezet részleteiben megegyezik a szerző *A nyugati és a japán modernség összefüggései Edogawa Ramponál* címen megvédett szakdolgozatának az egyik fejezetével.

³⁰ Jacobowitz, Seth: „Translator’s Introduction”. in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohaden, 2008, 18.

³¹ Harris, James B.: „Translator’s Preface,” in: Rampo, Edogawa: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 8.

³² Jacobowitz, Seth: „Translator’s Introduction”. in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohaden, 2008, 11.

beszélni mind angolul, mind japánul, nem tudott se írni, se olvasni japánul, mivel egész életében angol oktatási intézményekben tanult. Edogawa Rampo ezzel ellentétben csak olvasni tudott angolul, beszélni nem. Ez azonban nem tántorítja el egyikőjüket sem. Ebben a kifejezetten bizarr helyzetben Harris és Rampo úgy döntenek egymás hiányosságait kiegészítve mennek végig a fordítási folyamaton. Arról, hogy ez a fordítás pontosan hogyan zajlott le, több információnk nincsen, mindössze annyi, hogy ez az egész procedúra öt évet vett igénybe. Ezt is pusztán Harris fordítói előszava alapján tudjuk.³³

Mindenesetre a fordítási folyamat lezajlott, és végeredménye a *Japanese Tales of Mystery and Imagination* novellás kötet, ami kilenc lefordított elbeszélést tartalmaz. A cím nem véletlenül lett ez – valószínűleg mind Rampo, mind Harris úgy látta, ez elég egyértelmű utalás Edgar Allan Poe-ra, akinek elbeszéléseinek válogatását szokás a mai napig *Tales of Mystery and Imagination* címen kiadni. A cím *Tales of Mystery and Imagination* kombinálva tehát a *Japanese* jelzővel olyan hatást kelthet a nyugati olvasóban, aki még sohasem találkozott Rampo munkásságával, mintha Edogawa Rampo a „japán Poe” lenne.

III/a. Novelláik tárgyválasztási és történetbeli hasonlóságai

Az egyik első *Tales of Mystery and Imagination* néven kiadott Poe-összes az ír szerző, Pádraic Colum gondozásában jelent meg. Ő maga azt írta az 1908-as kiadás³⁴ bevezetőjében, hogy azért nevezte el „*Tales*”-nek vagyis „mesék”-nek, mivel a kötetben szereplő novellák inkább mesék, mintsem rövid elbeszélések. Ezt azzal magyarázza, hogy amíg az elbeszélések általában olyan dolgokkal foglalkoznak, amik az élet szempontjából fontosak, központiak, addig Poe „meséi” az élet szélsőséges megnyilvánulásai, határtapasztalataival foglalkoznak. Ilyen például az épelméjűségnek a határai is, ami folyamatosan központi szerepet kap Poe-nál.³⁵ Az elbeszélések valamilyen nagyobb szabású történetet mondanak el, míg a „mesék” valamilyen kisebb, egyedibb részét ragadják meg az életnek. Colum, saját bevallása szerint, ezt a meghatározását a mesének a francia irodalomtörténészről, Ferdinand Brunetièréről veszi át, aki azonban nem tesz különbséget a mese és a novella között, ennél fogva Colum az elméletet átdolgozva emeli be ezt az aspektust a mese fogalom értelmezésébe.³⁶

³³ Harris, James B.: „Translator’s Preface,” in: Rampo, Edogawa: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 10.

³⁴ Ez az eredeti kiadás sajnos nem elérhető, így az 1938-as újra nyomtatásnak az oldalszámait fogom a továbbiakban használni.

³⁵ Colum, Pádraic: „Introduction.” in: Poe, Edgar Allan: *Tales of Mystery and Imagination*. London, J. M. Dent & Sons, 1938, vii.

³⁶ Uo., xi.

Ez a mese definíció persze hagy kivetnivalót maga után, és nem tartozik ennek a fogalomnak a bevett magyarázatai közé. Viszont az, hogy mennyire kimerítő ez a jellemzés, most nekünk nem annyira releváns. Azt megállapíthatjuk, hogy Poe elbeszéléseire ténylegesen jellemző a Colum által leírt narratívátípus, ami az élet határterületeivel foglalkozik. Ez megjelenik például *Az áruló szív*³⁷ című művében, ahol egy az örület határán táncoló férfi szemszögéből követhetjük végig, ahogy egy öregember meggyilkolása után szívdobogás hangját kezdi el hallani a padló alatt elrejtett hullából, ami egyre zavarodottabbá teszi és végül feladja magát. Vagy *A tömeg emberében*,³⁸ amely a főszereplőt a társadalom peremén ábrázolja, mint aki, bár még a társadalom része, a társadalomtól eltávolodva szemléli azt. Poe írásainak ez visszatérő jellemzője: egyes szám első személyben vannak írva és a narrátor mindig zavarodott elmeállapotban meséli el a történetet. Ha elfogadjuk, hogy a címben ez a „*Tales*” erre a motívumra hivatkozik, akkor a poe-i novellák ennek eleget tesznek.

Mindemellett ez érvényesnek tűnik Edogawa Rampo elbeszéléseire is. Elmondhatjuk, hogy a krimiírásaiban ez a „perem jelleg” egyértelműen megjelenik. Ez leginkább a krimi műfaj sajátosságából adódik. A krimi történetek mindig valamilyen bűncselekmény köré épülnek fel. A bűncselekmények pedig, főleg a gyilkosságok, amelyek a legtöbbször fordulnak elő krimikben, az emberi élet tapasztalatának határán helyezkednek el, nem annak fősodrában. Felhozhatjuk még példának a detektív karaktert magát, akinek a történetbeli szerepéből adódóan mindig a társadalom peremén kell állnia, hogy bizonyos szinten kívülről tudja szemlélni a bűncselekményeket, és meg tudja őket mint rejtélyeket, oldani. Legtöbbször a detektív a krimi történetek protagonistája, aki valahogy mindig egy kívülálló álláspontját veszi fel, de a történeten belül. Tehát a krimitörténetek stílusbeli jellegzetességeikkel reprezentálják a Colum által meghatározott „meséket”, hiszen nem az élet központi, hanem az élet határterületével foglalkoznak.

Azonban Rampo nem csak krimitörténeteket alkotott. A két világháború közötti időszakban Japánban kialakult egy kulturális irányzat, amit a későbbiekben ero-guro-nonszenszunak (a továbbiakban ero-guro) neveztek el. Ez leginkább előtérbe a késői 20-as, korai 30-as években került, viszont megfigyelhető ez a tendencia már a Taisho korszak elejétől egészen a második világháború utáni időszakig, hatása még a kortárs japán kulturális életen is érezhető. Az elnevezés az irányzat három fő jellemzőjéből tevődik össze: az erotikus, a groteszk és a nonszensz szavakból. Ezeknek kiemelése, és előtérbe helyezése volt az ero-guro lényege. Az

³⁷ Poe, Edgar Allan: „The Tell-Tale Heart”. in: *Uő: Tales of Mystery and Imagination*. London, Everyman's Library, 2017, 15-20.

³⁸ Poe, Edgar Allan: „A tömeg embere”. in: *Edgar Allan Poe összes műve*. Budapest, Szukits, 2001, 294–99.

abnormálissal való foglalkozás volt ez, egy lázadás az addigi normák ellen. Az erotikus kiemelése egyértelműen a Meiji időszakban elterjedt szociális norma ellenében alakult ki, amely szerint bármilyen szexuális tartalom publikus megjelenítése civilizálatlan és tilos. A groteszk kidomborítása a tradicionális esztétikai normák figyelmen kívül hagyása volt, megpróbálták elhagyni a hagyományos szépség ideálját. A „nonszensz” vagy az abszurditás megjelenítése pedig az erkölcsi és ismeretelméleti bizonyosságok korlátozó hatalmában való hit eltűnését jelképezte.³⁹

Sari Kawana a *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture* című kötetében azt mondja, hogy mind a detektívtörténetek, mind az az ero-guro azon irányzatok közé tartozik, amely a Meiji felvilágosodás eszményeinek ellenpólusaként alakult ki. A Meiji felvilágosodást 1868-tól szokás számítani, nagyjából 1912-ig, a Taisho-korszak kezdetéig. Ez az időszak egy éles gazdasági, politikai és kulturális váltás volt a japán történelemben, aminek fő motivációja az volt, hogy a japánok „felzárkózzanak” a nyugathoz, amit sokan a későbbiekben úgy értelmeznek, mint a nyugati értékrend és eszmerendszer önkéntes befogadása. Ez a kulturális szférában úgy nézett ki, hogy olyan nyugati eszményeket integráltak a saját kultúrájukba, mint például a folyamatos fejlődés és az előrehaladás szükségességének gondolata, az ész és a racionalitás előtérbe helyezése, vagy az jövő iránti optimizmus. Tehát azok az eszmények kapnak teret, amelyek a XVII. században elinduló európai felvilágosodást is jellemzik. A korszak jelmondata ehhez hűen „*bunmei kaika*”, vagyis „civilizáció és felvilágosodás” volt.⁴⁰

Először úgy tűnt, a Meiji felvilágosodás fel tud érni az elé támasztott azon elvárásnak, hogy egy jobb jövő felé vigye Japánt – ez leginkább a hirtelen bekövetkezett politikai és gazdasági sikerek miatt látszott így, például a feudális viszonyok megszűnése, Japán katonai győzelmei három egymást követő háborúban stb. –, azonban ez a remény az első világháború környékén kezd eltűnni. A két világháború közötti időszakban pedig az az optimizmus, ami annyira jellemzi a kort és a korhoz való hozzáállást, szinte teljesen megszűnik.

Ha a Meiji-kornak az új eszmények behozatala volt a szándéka, akkor a Taisho-korszak ezen eszmények kritikai szemlélet alá helyezését tűzte ki feladatául. A japán kultúrában ez az az időszak, amikor a nyugati modernitás már nem, mint válasz van jelen, hanem mint válság, amivel szembe kell nézni. Ez komplex problémája volt az időszaknak; egy fajta kulturális

³⁹ Pflugfelder, Gregory M.: *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*. Berkeley, University of California Press, 1999, 289-90.

⁴⁰ Kawana, Sari: *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*. Minneapolis, Minnesota Press, 2008, 3.

identitásválság és kritikai attitűd megjelenésének keveréke – próbálták kitalálni, hogy hogyan is illeszkedik a nyugati modernitás a japán kultúrába, miután az nem egy természetes folyamat részeként, hanem erőltetett módon került bele, eközben pedig igyekeztek reflektálni a modernitásra magára is. A modernitás tehát szorongást és melankóliát hozott magával a Taisho-korszakban.⁴¹

Yumeno Kyusaku ezt a kor „diftériájának” nevezi, aminek kezelésére szerinte a „gyógymódot” a detektívtörténetek jelentették.⁴² Ezt persze nem csak azért érezte így Yumeno, mivel maga is a kor egyik krimiírója volt. Bár „a tudás terjesztésének a fontossága” címszó alatt a nyugati detektívtörténetek többségét még a Meiji időszakban lefordították, népszerűvé mégis csak a Taisho-korban váltak.

Óhatatlanul felmerül a kérdés: vajon miért lehetett ekkora hatása a detektívtörténeteknek a japán kultúrára. Még pontosabban megfogalmazva: miért érezték úgy a kor jelentős alkotói közül páran, hogy pont a detektívtörténetek azok, amelyek által a modernitás miatt létrejövő kulturális krízis orvosolható, amelyek válaszként jelenhetnek meg a felmerülő problémákra. Ennek igazából egyszerű okai voltak. A detektívtörténetek sokszor foglalkoztak olyan valós társadalmi problémákkal, amelyeket más műfajok nem mertek megközelíteni, mint például pénzügyi visszaélések, korrupció, szexuális botrányok stb. A modernség sötét rétegeit próbálták felszínre hozni, a modern ember viselkedését és társadalmi berendezkedését vizsgálták a történeteiken keresztül. A modernség feltárásának vágya persze nem egyedi, a japán kultúrára jellemző tendencia volt. Nyugaton hasonlóan érdeklődtek a modern ember, a modern társadalom működése és mibenléte iránt; a vágy, hogy megértsék a saját korszakukat ugyanígy jelen volt, még ha ez az ellentét, ami a japánoknál kulcsfontosságú volt, itt nem létezett. Ez a törekvés leginkább a művészetben és a művészeti irányzatokon érződött. A művészeti alkotások hagyományosan kiemelt szerepet játszanak egy kulturális korszak önértelmezésében és ez itt sem történt másképp. Megannyi ilyen példát fel tudnánk hozni ebből nyugaton is. Az egyik ilyen a flâneur fogalma, ami egy a modernségben kialakult embertípust takar. A flâneur alakja összefonódik a nagyvárosi élettel és annak sötét régtegeivel, beleértve ebbe a bűnözést is. A flâneur a modern ember viselkedés módját hivatott bemutatni. Több irodalmi alkotás is foglalkozik a flâneurral, bemutatják ennek az embertípusnak a létmódját. Baudelaire *A romlás virágai* című versösszesében is ezt teszi. Erre külön, még részletesebben egy későbbi fejezetben kitérek.

⁴¹ Uo., 3-7.

⁴² Uo., 1.

Azonban, ami mégis csak fontos különbségként jelenik meg az az, hogy nyugaton a krimi történetek nem foglalnak el ilyen kiemelkedő pozíciót ebben a modernségértelmezésben, mint ahogyan azt Japánban teszik. A japán krimiírók arra használták a detektívtörténeteket, hogy olyan modern jelenségeket vizsgáljanak meg, mint az urbanizáció, a magánélet és annak megsértése, a szexualitás és a modern moralitás. Ebben az aspektusban kötődik egymáshoz szorosan a krimi és az ero-guro a japán irodalomban. Nem véletlen, hogy ezek egymással párhuzamosan lesznek népszerűek a Taisho-korszak elején. Mind a kettő hasonló témákkal foglalkozik, és ugyanazt a feladatot látják el: a Meiji időszak eszményeinek megkérdőjelezése és a modernitás megismerése.⁴³

Ezután tehát nem meglepő, hogy Rampot az ero-guro irányzat egyik képviselőjeként tartják számon, hiszen egész munkásságát átszövi ez a tendencia. A krimi irodalom területén alkotóknak ebben az időben adott volt, hogy az ero-guroval is foglalkozzanak, bár persze nem állítom, hogy nem lettek volna ebben is kivételek. Ramponál azonban ez az irányzat nem csak a detektívtörténeteibe beledolgozva jelenik meg, mint a krimi kiegészítése; vannak művei, amelyekben megjelennek az ero-guro jellemzői, anélkül, hogy azt egyértelműen kriminek nevezhetnénk. Jó példa erre az 1924-ben megjelent *The Human Chair (Ningen Isu)*⁴⁴ című novellája.

A rövid elbeszélés azzal kezdődik, hogy egy híres japán író, Yoshiko, kap egy névtelen levelet, amit egy amatőr író kéziratának hisz. Azonban ez máshogy kezdődik, mint az általa eddig megszokott amatőr írások. A levélben egy, a novellában meg nem nevezett férfi vallomást tesz a „bűneiről”. Azzal kezdi, hogy az élete körülményeit írja le. Azt mondja, hogy mivel csúfnak született, egy szegény családba, mindenféle művészi tehetség nélkül, az egyetlen dolog, amiben örömet tudta lelni, az a székkészítés volt. Ezzel hamar hírnevet szerzett, és egy idő után csak luxus székek készítését vállalta el. Az volt a rituáléja, hogy minden elkészült széket kipróbált, és közben elképzelete, hogy egy jobb életet él, egy gyönyörű nővel az oldalán.

Egy nap egy nyugati stílusú karosszék elkészítésére kap megbízást, amit egy drága hotelben akarnak elhelyezni. Éjjel-nappal, szinte mániákusan ezen a széken dolgozik, és amikor elkészül vele, az első kipróbálásánál úgy érzi, hogy eggyé szeretne válni az alkotásával. Egy őrült ötlet merül fel benne, átalakítja a karosszéket úgy, hogy beletudjon bújni és akár napokig eltudjon benne élni. Még egy lyukat is kialakít a háttámla közepén, amin keresztül ki tud lesni a környezetére. Bár maga is reflektál rá, hogy mekkora egy esztelen ötlet egy székben elbújva

⁴³ Uo., 7-10.

⁴⁴ Rampo, Edogawa: „The Human Chair”. in: Rampo, Edogawa: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 12–25.

élni, ez mégsem akadályozza meg abban, hogy belefészkelje magát, amikor elviszik a széket a megrendelők.

Így a szék a férfival együtt egy luxushotel előterében köt ki. A férfi először arra használja ezt a helyzetet, hogy este kimerészkedve a búvóhelyéről beszőkjön a gazdag vendégek szobáiba és elvigye az értékeiket, azonban ahogyan kezd eltűnni a félelme azzal kapcsolatban, hogy elkapják, megtetszik neki a „szék-lét”. Nem zavarja, hogy az emberek ráülnek, kifejezetten élvezi a helyzetet. Több külföldi nőbe is beleszeret, akik a székét használják. Úgy érzi, azzal, hogy nem látja az arcukat, csak a testüket érzi, valahogyan az érzései még őszintébbek lesznek.

A férfi hónapokat tölt el a karosszék búvóhelyén, amikor is a hotelnek új tulajdonosa lesz, és elvitetik egy bútorboltba. Ekkor elgondolkodik azon, hogy vissza kéne térnie a társadalomba, hiszen most már eléggé gazdag, hogy egy jobb élete legyen. Azonban úgy gondolja, hogy itt tudja majd csak megtalálni élete szerelmét, egy japán nőt, így amikor egy gazdag hivatalnok megvásárolja a karosszéket a felesége nyugati stílusú dolgozószobájába, a férfival együtt kapja azt meg. A hivatalnok felesége szinte minden percet abban a karosszékben tölt, a férfi pedig beleszeret és úgy érzi, a nő is szereti a karosszékét. Ez a nő nem más, mint az írónőnk, Yoshiko, és a férfi azért küldte neki ezt a levelet, mivel az az egyetlen kívánsága van, hogy végre szemtől-szemben is tudjanak találkozni.

Yoshiko mindezt elolvastva megijed, és elkezd pánikolni, ahogy a történet súlya rátelepszik. Éppen azon gondolkodik, hogy mit is kéne tennie ebben a helyzetben, amikor kap még egy levelet, ugyanazzal a kézírással. A novella ezzel a levéllel zárul, amelyből kiderül, hogy az előző levél mégsem volt igazi, hanem – ahogy azt Yoshiko előzőleg feltételezte –, csak egy amatőr író kézírata volt, amiről az író véleményét szeretne volna kikérni. A levél írója a kéziratának a „The Human Chair” címet adta.

Ez a novella tehát megjeleníti mind a három aspektusát az ero-guro irányzatnak. Az első az erotikus, a szexualitás nyílt ábrázolása, ami leginkább a levelet író férfi fantáziáinak bevallásakor bukkan fel. Hosszasan leírja, milyen érezni az emberek testét a szék bőrkárpitján keresztül, hogy mennyire élvezi, hogy folyamatosan az ölébe ülnek. Az összes „szerelme” is mind abból indul ki, hogy mennyire tetszik neki, amikor azok rá ülnek. Ennek a perverz felhangja mindenki számára érezhető. A második a groteszk, ami az esztétikai normák ellenében merül fel. Ez leginkább a férfi karakterén keresztül jelenik meg, aki úgy érzi csúfsága miatt szenved egész életében, ezért a karosszékben való elbújás egyúttal a szépség normáitól való elszakadást is jelképezi számára. Meg is jegyzi, hogy mióta a székben él, elszakította magát a szép látványának fontosságától, és már a szerelmeit csak a testük érintése által ítéli meg. A harmadik a nonszensz, az abszurd beemelése, ami a racionális ellenében az irracionális

megjelenítését jelenti. Ez a novellában egyértelmű, hiszen annak már előfeltevése is egy ilyen abszurditáson alapul, nevezetesen, hogy egy férfi él egy karosszékből, amit direkt azért alakított ki, hogy belebújhasson. Ezeket figyelembe véve mondhatjuk, hogy a *The Human Chair* egy tipikus példája az általános ero-guro történeteknek.

Ezzel együtt nagyon is érezhető a novellán az a fajta hozzáállás, ami megfigyelhető ebben az időben a modernitással kapcsolatban. A dilemma allegorikus formában vonul végig a történeten. A levelet író férfi egy nyugati stílusú karosszéket tervez meg, ami majd egy Japánban található, nyugati stílusú hotel előterébe kerül. A férfi ebbe a karosszékből bújik bele, tehát mint japán ember „felvesz” egy nyugati külső stílust, hogy aztán egy a nyugatot utánzó szférába bele tudjon simulni, el tudjon vegyülni. A férfi tudja, mibe megy bele, sőt saját magának alakítja ki a teret a székben. Ámde mindeközben mégis csak vágyódik saját környezete iránt. Végül ezért is marad a székben tovább, mint tervezte. Amikor elviszik végül a hotelből és elárverezik, abban a reményben él ott tovább, hogy majd egy japán nő fogja megvenni a székét, mivel úgy gondolja, csak egy japán nő mellett találhat igaz szerelemre. Ez egyértelmű metaforája annak a problémának, amivel ebben a korban az egész kulturális szféra küszködik, és amire Rambo maga is nagy figyelmet fordított. Ez a dichotómia jelenik meg itt is, hogy valahogyan szeretné átvenni a nyugati kultúrát, asszimilálódni hozzá, de közben a saját kultúrájához is hű szeretne maradni, mégis úgy érzi, hogy az az, ami igazán testhez álló, amire igazából szüksége van.

A *The Human Chair* egyértelműen nem detektívtörténet, de Rambo, önmagához hűen, itt se hagyja ki, hogy beletegyjen a történetbe a krimi-történetekre jellemző elemeket. Itt is egy rejtély van a középpontban, egy bűncselekmény, ami a végén egy fordulattal megoldódik. A levelet író férfit nem csak azért látjuk bűnözőnek, mivel megsérti az emberek magánszféráját, hanem megjelenik egy tipikusan krimikre jellemző bűnelkövetés is: a lopás. Ha csak a levélben elmondott történetet vesszük figyelembe, amit a „The Human Chair-nek” neveznek a novellában, és egy pillanatra eltekintünk az azt körbe fogó Yoshiko történetétől, akkor abból egy detektívtörténet alapját, a csavart kaphatjuk meg. Tegyük fel, hogy ez egy krimi-történet, és egy detektív szemén keresztül látjuk a dolgokat. Kihívják őt egy hotelhoz, ahol sorra tűnnek el a gazdag vendégek értékes holmijai, és az elkövetőt nem tudják sehogy se elkapni. A nagy csavar a rejtély végén pedig az, hogy az elkövető mindvégig egy székben bujkált, és ezért nem tudták megtalálni. Egy krimi-történetben a levélben megjelenő férfi egy tipikus furfangos bűnözőnek tűnne, aki a szokatlan ötletével képes „megoldhatatlan” bűncselekményeket elkövetni – megoldhatatlan mindaddig, amíg a detektívünk meg nem jelenik, aki persze úgymint megoldja az ügyet, hiszen ezért ő a detektív.

De nem is kell ennyire megcsavarnunk a történetet, hogy a krimire jellemző aspektusokat találjunk benne. Ha a történet egészét nézzük, akkor láthatjuk, hogy egy rejtély köré épül fel. A történet elején kapunk egy rejtélyt, ami maga a levél, a történet végén egy fordulattal ez a rejtély megoldódik, hiszen kiderül, hogy az csak egy amatőr író szárnypróbálgatása volt. Ha történet véget érne azon a ponton, ahol Yoshiko a levél végére ér, és elkezd pánikolni, akkor ezt a struktúrát nem tudnánk kimutatni benne. Ebben az esetben ez mindössze egy bizarr történet lenne egy székben élő férfiról, aki egy írónőt zaklat. Azonban azzal, hogy Rambo a novella végén feloldja ezt a szituációt egy másik levéllel, egy olyan csavart tesz a történetbe, amivel megnyílik a krimikkel való asszociációs lehetőség. Mondhatnánk, hogy emiatt a fordulat miatt lesz igazán csak rambo-i a novella. Ez alapján láthatjuk, hogy az ero-guro valamilyen szinten itt is összefonódik a krimivel, még ha ezek a kapcsolódási pontok nem is rögtön egyértelműek.

Bár az ero-guro irányzat jellemzői nem olyasmik, amik a nyugati irodalomban ebben a formában megjelenének, azonban a Rambo művészetében lévő poe-i párhuzam itt sem vész el. Vegyük példának Poe *Az áruló szív* című novelláját, ami sok helyen párhuzamot mutat a *The Human Chair*-el. A Rambo novellájában szereplő levél hasonló perspektívában van megírva, mint Poe novellája. Mind a két férfi egy vallomást tesz bűneiről – a *The Human Chair*-ben ez Yoshikonak van címezve, míg *Az áruló szív*-ben nem tudjuk meg, kinek is meséli el a gyilkosság körülményeit a narrátorunk. Mind a ketten bűnözők – bár különböző bűncselekményeket követnek el – és az is egyértelmű, hogy egyikőjük sem épelméjű. Erre az egyes szám első személy használata mind a két elbeszélésben csak ráerősít az olvasóban, mivel közvetlen ismeretünk van arról, hogy a karakter mit is gondol. Az is mind a két karakterre jellemző, hogy átgondoltan követik el a bűncselekményeiket. Pontosabban, mind a ketten hirtelen felindulásból jutnak arra az elhatározásra, hogy valami bizarrt, valami helytelent tegyenek, viszont ezen tettek kivitelezésében már igenis körültekintően járnak el. Poe és Rambo is részletesen leírják, hogy szereplőik hogyan valósítják meg terveiket, mennyire tudatosan alakítják ki a bűncselekményeik elkövetéséhez megfelelő helyzetet.

Mindemellett persze sok különbség is van a két novella között. Ezek közül talán a legszembetűnőbb az a kerettörténet Ramponál, amibe a levél van ágyazva. Ez a poe-i novellákra nem jellemző, ott legtöbbször egyes szám első személyes narráció van folyamatosan, amit nem tör meg egy ilyen keret, ahol kilépünk a mániákus bűnöző fejéből valaki olyanéba, aki viszont már racionálisan és kívülről tudja szemlélni az őrült alakot.

A belső tér használata is érdekes különbség kettőjük között. Rambo ebben a novellájában a legbizarrabbul használja ki a belső tér gondolatát. Egy olyan helyen alakít ki egy sajátos teret, ahol arra egyáltalán nem számítanánk, nevezetesen egy székben. Poe-nál itt ilyet nem láthatunk,

de más novelláiban viszont nála is találkozhatunk hasonló tér használattal. Vegyük példának mondjuk az *Egy hordó amontillado*⁴⁵ című művét, ahol a befalazás aktusa jelenik meg. A történetben a megbántott narrátorunk az, aki bosszúból befalazza a neki sérelmeket okozó illetőt. Érdekes, hogy a narrátor itt is egy kvázi vallomást tesz egy nem megnevezett valakinek, neki meséli a történetet, ahogy azt *Az áruló szívben* is láthattuk. Poe itt hasonlóan bizarr módon használja ki a teret, mint Rampo a *The Human Chair*-ben, bár egyértelműen más módon.

Van egy olyan kapcsolódás kettőjük között a tér használatban, amit eddig nem említettem, viszont mégis fontos kiemelni. Nem meglepő módon, ez az egyezésük is megint csak a detektívtörténetekből fakad. Ez az úgynevezett bezárt szoba rejtélye. Poe legelső krimi novellájában jelenik meg ez először, *A Morgue utcai kettős gyilkosságban*⁴⁶, ahol a gyilkosságot egy bezárt szobában követték el, ahonnan látszólag se ki, se be nem lehet menni. Ez adja azt a mintát, ami a későbbiekben nagy népszerűségnek örvend nyugaton a krimi történetekben. Rampo ezt is átveszi Poe-tól. Az egyik írása, ahol ezt használja az például a *The Case of the Murder at D. Hill (D-zaka no satsujin jiken)*⁴⁷ című műve, amit az első japán bezárt szoba rejtélyként tartanak számon. Ennek a novellának a különlegessége az, hogy Rampo úgy hoz létre egy bezárt szoba rejtélyt, hogy szobáról szó sincs a történetben. A gyilkosság, amit a detektívünknek meg kell fejtenie egy *nagayaban* történik, magát a holttestet pedig a mellette lévő utcában találják meg, ami teljesen szembe megy a tipikus bezárt szoba rejtéllyel, ahol hagyományosan egy bezárt szobában találják meg a holttestet, és ez az, ami rejtélyt adja. De akkor miért is nevezhető ez mégis egy bezárt szoba rejtélynek? Tudnunk kell, hogy a *nagaya* egy hosszú, keskeny épülettípus, amely a kései Edo-korszakra volt jellemző a használata. Hosszúságában az utca felé néz, és több üzletet és lakást foglal magába egy tető alatt.⁴⁸ Emiatt a közelség miatt pedig a *nagaya* lakói egy kis közösséget alkotnak, ahol akarva akaratlanul mindenki folyamatosan szemmel tartja a másikat. Ebből a különleges élethelyzetből alakul ki a rejtély. A mindent látó szomszédok tekintete az, ami a bezártságot előidézi. A *nagaya* az által válik „bezárt szobává”, hogy az egymás mellett lakók bezárt teret alkotnak a nézésükkel. Senki sem mászott be az emeleti ablakon, mert az édességboltos, aki a tetőn szokott fuvolázni, látta volna. Senki sem mehetett be a sikátori bejáraton keresztül, mert a jégkrémárus rálát a boltjából

⁴⁵ Poe, Edgar Allan: „The Cask of Amontillado”. in: Uő: *Tales of Mystery and Imagination*. London, Everyman's Library, 2017, 39-46.

⁴⁶ Poe, Edgar Allan: „The Murders in The Rue Morgue”. in: Uő: *Tales of Mystery and Imagination*. London, Everyman's Library, 2017, 292-329.

⁴⁷ Rampo, Edogawa: „The Case of the Murder at D. Hill”. in: Rampo, Edogawa: *The Early Cases of Akechi Kogorō*. Kurohadan Press, 2014. 1-29.

⁴⁸ Silver, Mark: *The Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature, 1868–1937*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008, 158.

a bejáratra. Ilyen és ehhez hasonló dolgokkal építi fel Rampo a rejtélyt. A „szoba” „zárva” volt, és mind a szobát, mind a zárat az ott lakók tekintete alkotta meg.

Rampo persze nem véletlenül teszi bele ezt a csavart a tipikus krimi rejtélybe. Fő motivációja valószínűleg az lehetett, hogy ki kellett valahogy küszöbölnie az egyértelmű akadályt, ami a nyugati témát nem engedte átemelni a japán kultúrkörbe. Ez pedig nevezetesen az, hogy a japánoknál a belső ajtókon nincs zár. Legalábbis a tradicionális papírból és bambuszból készült tolóajtókon nincs, amit viszont a legtöbb épületben használnak. Ez volt a megszokott, tehát a bezárt szoba rejtélye emiatt nem állhatott fent, hiszen nem volt zár, ami miatt felmerült volna. Rampo így kénytelen volt ilyen megoldásokhoz folyamodni novelláiban, viszont úgy gondolom, mondhatjuk, hogy ez az összeegyeztetlenség csak javára vált a műveinek. Bátorította is erre a környezete, leginkább az akkori japán krimikritikusok, akik azt mondták, hogy egy japán környezetben nem lehetne egy bezárt szoba rejtélyt írni. Valószínűleg nagy részben nekik köszönhetjük, hogy Rampo magára vállalta a feladatot, és megírta ezt a novelláját.⁴⁹

A Ramponál megjelenő *nagaya*t összevethetjük a Walter Benjamin által kiemelt párizsi passzázsokkal. Benjamint különösképpen érdekelte a tér fogalma, főként a városok és tömegek tere, de leginkább a passzázsok voltak azok, amelyek megragadták. A passzázs egy üvegburával fedett csarnokhoz hasonlít, két oldalán üzletsorokkal. A *nagaya* és a passzázs lényegileg hasonlítanak egymásra. Mind a kettő egymás mellett sorakozó üzleteknek ad otthont. Mind a kettőt lehet úgy értelmezni, mint egy lekicsinyített várost, mint egy saját egzisztenciával rendelkező teret. Ezzel együtt azonban erősen különböznek is. Például a passzázsokhoz hozzá tartozik a lefedettség, ami még inkább bezárt térként hat, míg két egymással szemben helyezkedő *nagaya*, bár hasonlít erre az elrendezésre, de sohasem fedett. Amíg a passzázsok mint egyfajta a modern korral együtt megszülető építmény, tér kialakítás jelenik meg, addig a *nagaya* egy már letűnt kornak a lenyomata, az Edo-korszakból megmaradt tér, ami vegyül a modern kor újdonságaival és így képes tovább létezni. A passzázs ad majd teret a flâneur alakjának is, ezt azonban majd egy későbbi fejezetben fogom részletesebben kifejteni.

Benjamin más kontextusban is beszél a térről, a *Párizs, a XIX. század fővárosa* című írásában például az intériúrral is foglalkozik a passzázsok mellett. Itt azt írja: „Lakni annyi, mint nyomokat hagyni.”⁵⁰ A szöveg későbbi szakaszaiban kitér arra, hogy a detektívtörténet Poe-nál

⁴⁹ Varteresian, William: „Introduction.” in: Rampo, Edogawa: *The Early Cases of Akechi Kogorō*. Kurohaden Press, 2014, x-xi.

⁵⁰ Benjamin, Walter: „Párizs, a XIX. század fővárosa”. in: Uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 86.

is azért születik meg, hogy ezeket az intérieurben hagyott nyomokat felfedje. A Ramponovellájában *nagayaban* lakók egyszerre maguk alkotják meg a saját intérieurüket, nyomokat hagynak benne, és fel is fedik azokat, hiszen az ott lakók szemét nem kerüli el semmi. De ez az intérieur valószínűleg sokkal inkább felfedezhető a *The Human Chair*-ben lévő székben élő férfival kapcsolatban. A karosszék intérieurje megőrzi a férfi lenyomatát, ha úgy tetszik. Őrá van szabva, a teste egészének a formáját veszi fel a tér körülötte. A szó szerint vett bűneinek a nyomait is megőrzi, hiszen a férfi a novellában itt tárolja az ellopott értéktárgyakat, amiket a hotel vendégeitől vett el.

A székben lévő belső tér a novellában az előzőekben úgy értelmeztük, mint a levelet író férfi kivonulását a társadalomból, búvóhelyet a saját életétől, ahol eddig szenvedett. Azonban kérdés, hogy ezt maga Rampon mennyire gondolta így. Egy 1954-es esszéjében visszaemlékszik a fiatakorában írt műre, ott viszont úgy fogalmaz, hogy írt egy férfiről, aki „székké válik”.⁵¹ Maga az esszé az átalakulásról szól, pontosabban Ramponnak arról az igényéről, hogy olyan furcsa transzformációkról írjon, amikor a szereplői élettelen, hétköznapi tárgyakká változnak. Ebből az derül ki számunkra, hogy a *The Human Chair* történetét is úgy értelmezi, mint egy átváltozás történetét, ahol a szereplő nem teret alakít ki magának, hanem átalakul. Mindezt észben tartva is úgy gondolom, hogy belső tér kialakításként is értelmezhető, amit Rampon transzformációnak nevez. A levelet író férfi valamilyen szinten persze „átalakul”, egybe szeretne olvadni a székkal, azonban ezzel együtt ő is az, aki saját magának egy belső teret alkot, egy élőhelyet, ahol elvonulva létezhet.

Megállapíthatjuk, hogy Ramponnak még az ero-guro művei is tartalmazznak olyan elemeket, amik mind a krimiirodalomra, mind Poe művészetére utalnak, ezek egyvelegéből alakul ki Rampon stílusa, ezektől válnak az alkotásai igazán rampoivá.

Ezek alapján úgy gondolom, Rampon ero-guro írásaira ugyanúgy illik Colum meghatározása, mint a detektívtörténeteire. Ez leginkább abból fakad, hogy hasonló témákkal foglalkozik, mint a detektívtörténetek, ahogyan azt korábban kifejtettem. Például a *The Human Chair*-ben is megjelenik a magánszféra ilyen megsértése, ami ugyanolyan népszerű téma a krimik esetében is. Ez ugyanúgy az élet határterületeit ábrázolja, valami különössel foglalkozik, nem valami általánossal. Tehát mondhatjuk, hogy Rampon ero-guro történeteinek jellege miatt nemhogy eltávolodna Poe művészetétől, hanem inkább még hasonlóságokat is fel tudunk fedezni bennük. Ezek a hasonlóságok úgy kötik össze Rampot és Poe-t, hogy mindkettőjük novelláira ráillik a columi „Tales” fogalom.

⁵¹ Rampon, Edogawa: „A Desire for Transformation”. in: Rampon, Edogawa: *The Edogawa Rampon Reader*. Kurohadan Press, 2008, 175.

III/b. Dramatizált nyelvezet és a fordítás kiemeltsége

Pádraic Colum megemlíti még valamit, ami szerint Poe novellái sajátosságát adja, ez pedig azok dramatizált nyelvezete. Colum úgy gondolja, hogy ez is hozzá ad ahhoz a különösséghez, ami a poe-i „meséket” jellemzi, hiszen itt egy olyan fajta túlzás jelenik meg, ami nem tartozik az élet központi részéhez, a mindennapi nyelvhasználathoz.⁵² Ha ez igaz Poe novelláinak stílusára, akkor felmerül a kérdés, vajon Rampo elbeszéléseire is ráillik-e ez a jelleg, és szerintem kijelenthetjük, hogy igen.

Ha párhuzamba állítjuk a két előbb elemzett művek részleteit, akkor ez a hasonlóság egyértelműen megmutatkozik. Vegyük példának azt a részét a két szövegnek, amikor a narrátoraink az elkövetett bűntettek iránti érzéseiket fejezik ki.

„Imagine the thrill and excitement of being able to rob to my heart's content, not to mention the fun I derived from observing the people rushing hither and thither only a few inches away under my very nose, shouting: "The thief went this way!" and: "He went that way!"”⁵³

„Never before that night had I felt the extent of my own powers — of my sagacity. I could scarcely contain my feelings of triumph. To think that there I was, opening the door, little by little, and he not even to dream of my secret deeds or thoughts. I fairly chuckled at the idea; and perhaps he heard me; for he moved on the bed suddenly, as if startled.”⁵⁴

Az első részlet a *The Human Chair*-ből van, amikor is a levélben a férfi a hotel vendégeinek kirablásáról beszél, a második *Az áruló szívből*, ahol narrátorunk az öregember meggyilkolása előtt áll. A két szereplő hasonló élményeket ír le, és mind a két idézet egyes szám első személyben íródott. Ezen túl azonban a két szöveg stílusa is nagyon hasonló – főleg azok szóhasználata. Mind a ketten szokatlan, nem mindennapi szavakat használnak, ezzel díszesebbé téve a szövegeiket, akár már-már túlzóan is. Itt megjelenik az, amit Colum „dramatizálnak” nevezett a poe-i stílusban.

⁵² Colum, Pádraic: „Introduction.” in: Poe, Edgar Allan: *Tales of Mystery and Imagination*. London, J. M. Dent & Sons, 1938, xii.

⁵³ Rampo, Edogawa: „The Human Chair”. in: Uő: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 17.

⁵⁴ Poe, Edgar Allan: „The Tell-Tale Heart”. in: Uő: *Tales of Mystery and Imagination*. London, Everyman's Library, 2017, 16.

Ez a „dramatizáltság” persze nem csak a szóhasználatra igaz, a mondatok szerkezetileg is úgy vannak felépítve, hogy minél nyakatekertebbek legyenek. Mind a ketten sok felkiáltójelet használnak, ezzel mindent hangsúlyosabbá téve. Erre felhozhatunk akár még egy példát:

„Once back to earth I again found myself a miserable creature, a helpless crawling worm! And as for my beloved, that angelic woman, she too vanished like a mist. I cursed myself for my folly!”⁵⁵

„You should have seen how wisely I proceeded — with what caution — with what foresight — with what dissimulation I went to work! I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him. And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it — oh, so gently!”⁵⁶

Itt láthatjuk, hogy a leírásaikban minden nagyon drámaian jelenik meg, hiperbolikusan. Ennek a túlfokozottnak persze meg van a maga oka. Mivel mind Rampo, mind Poe leginkább egyes szám első személyben ír, ez a túlzás leginkább azért jelenik meg, hogy kifejezzék a narrátoraik mentális instabilitását. Ezt az is alátámasztja, hogy Rampo a *The Human Chair* novellájában, amikor egyes szám harmadik személyben ír Yoshikoról, akkor ez a „dramatizáltság” nincs jelen annyira élesen, mint a levélben.

Az, ami talán a legjobban különbözik Rampo és Poe stílusában, az a gondolatjel használata. Úgy gondolom ez egy fontos jellemzője mind a kettőjük stílusának. A gondolatjelnek emfatikus szerepe van, egyfajta fragmentáltságot idéz elő az írott szövegben, ami miatt az olvasóban nyomatékosodik az az érzés, hogy a szereplőnk kezd megtévelyedni, vagy már meg is őrült. A szöveg fragmentáltsága mutatja a karakter elméjének a fragmentáltságát is. Poe szereti alkalmazni a gondolatjeleket a szövegeiben sokszor egymás után, azért, hogy még inkább kifejezze karaktereinek a megőrülését, és ezzel drámaibbá tegye a műveit. Rampo ezzel szemben nem ennyire bőkezű a gondolatjelek használatával – érdekes, hogy műveik olvasásakor emiatt Rampo karaktere a *The Human Chair*-ben sokkal inkább tűnik higgadtanak és épelméjűnek, mint Poe karaktere *Az áruló szívben*, még akkor is, hogyha cselekedeteik miatt tisztában vagyunk vele, hogy mindegyik szereplőnek súlyos mentális problémái vannak. Úgy gondolom, ez mindenképp a gondolatjel használat miatt van, mivel a szövegben kevesebb van, nem is tűnik annyira fragmentáltnak, így a szereplő gondolatai sem tűnnek annak. Azt viszont

⁵⁵ Rampo, Edogawa: „The Human Chair”. in: Uő: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 15.

⁵⁶ Poe, Edgar Allan: „The Tell-Tale Heart”. in: Uő: *Tales of Mystery and Imagination*. London, Everyman's Library, 2017, 15.

nehéz lenne megmondani, hogy ez a hatás azért van, mivel Rambo nem használ annyi gondolatjelet, vagy azért nem használ annyi gondolatjelet, hogy elérje ezt a hatást.

Azt fontos figyelembe venni, hogy amíg ez a „dramatizáltság” Poe-nál az eredeti szövegben jelenik meg, addig Rambo esetében ez a japánról angolra fordítása az eredetinek. Ha visszaemlékszünk az előzőekben már tárgyalt fordítási körülményekre, akkor ez a helyzet csak még érdekesebb lesz. Megfogalmazódhat a kérdés, hogy a poe-i stílushoz való igazodás vajon kettejük tudatos döntése volt a fordítás ideje alatt, vagy ez valamilyen öntudatlan módon történt így. Ezt persze nem tudjuk biztosan megmondani, mivel erről se Rambo, se Harris nem beszélt. Mindenesetre itt mindenképpen felmerül, hogy mennyire lehet fontos a fordítás a szövegek szempontjából.

Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásában azt mondja, „a lefordíthatóság bizonyos művek lényegi sajátsága”, vagyis, hogy van az eredeti műveknek egy olyan jelentése, amit azok lefordításával tudunk napvilágra hozni.⁵⁷ Az ilyen művek fordítása pedig a nyelvek legbensőbb lényegét képes ábrázolni, a felszínre hozni. Ezt azonban nem az eredeti mű tartalmának minél pontosabb megragadása által lehet megtenni, ahogy azt sokan gondolják. A fordításnak nem szabad csak közlésnek lennie. A legjobb fordításnak azt nevezhetnénk, ami alatt az eredeti mű ugyanúgy változik, mint ahogyan maga a nyelv is változik.⁵⁸

Benjamin megkülönbözteti az így-értett fogalmát és az így-értés módját. Az így-értett az, amiben a különböző nyelveken a szavak megegyeznek. Az így-értett valami tartalmi, értelembeli. Az így-értés az a mód, amiben a különböző nyelveken a szavak különböznek. Az így-értés valami formabeli különbségre utal. Vehetjük például a magyar fájdalom és az angol pain szót. Ezek jelentésbelileg, az így-értettségükben ugyanazok, identikusak, azonban formailag, az így-értésükben különböznek. Az így-értett azonban önállóságában nem tud megjelenni, hiszen folyamatosan változik, mindössze akkor tudjuk kifejezni, ha az így-értés összes módja harmóniában áll egymással. Ezen harmónia által jelenik meg a tiszta nyelv, és ez a fordításon keresztül lesz ábrázolható. A fordítás ebben az értelemben a különböző nyelvek idegenségének a feloldása – nem a teljes eltüntetése, mivel arra az ember nem képes, hanem csak egy ideiglenes feloszlása. A fordítások lényege, hogy a sok nyelvet egyetlen nyelvvé tegye.⁵⁹

⁵⁷ Benjamin, Walter: „A műfordító feladata”. in: Uő: „*A szirének hallgatása*” *Válogatott írások*. Budapest, Osiris, 2001, 72.

⁵⁸ Uo., 73-74.

⁵⁹ Uo., 76.

A fordító feladata az, hogy felkeltse az eredeti mű visszhangját a fordítás nyelvében. Ezért a fordító tevékenysége mindig a meghatározott nyelvi-értelem összefüggések felé irányul, nem olyan, mint egy költő, akinek viszont a nyelv totalitásával kell megbirkóznia. A költő, aki megalkotja a művet, mindig egyfajta elsőséggel megy bele annak írásába, ezzel szemben a fordító mindig valami véglegest, valami levezetetett lát maga előtt.⁶⁰

Mondhatjuk, hogy Rampo novelláinak angol fordításában valami hasonló jelenik meg, mint amit Benjamin leír. Ahogyan azt már az előzőekben láthattuk, Poe és Rampo műveinek stílusa lényegileg hasonlít egymáshoz. Feltételezhetjük, hogy ez a fordítás által csak még erősebbé válik, hogy a fordítás az, ami által a rampo-i stílus valamilyen lényegessége kerül ábrázolásra. Ez a lényegesség a poe-i stílushoz való hajlás. Ellenvetésnek mondhatnánk, hogy ez, ami a fordításban van ábrázolva, valami egyénibb, mint amire Benjamin utal, hiszen a tiszta nyelv mégis csak valami általánosabb. Azonban ennek az általánosnak mindenképpen valami egyéniben kell megnyilvánulnia – minden fordításnak a tiszta nyelv kezdetét kell tartalmaznia, de nem a tiszta nyelv egészét. Harris és Rampo munkájában a fordítás azt teszi, amit Benjamin elvár a fordításoktól – miközben megőrzi az eredeti mű visszhangját, a fordítás nyelvével segít azt erősebbé tenni. Ezzel is ráerősítenek arra a kapcsolatra, ami Poe és Rampo műveit összeköti.

⁶⁰ Uo., 78.

IV. A flâneur fogalom lehetséges interpretációi Rampo írói álnevében⁶¹

A Harris és Rampo közös munkájából megszületett angol kötet után nem készültek további Rampo-novella fordítások egészen a 2008-ban kiadott novellaösszesig, amit Seth Jacobowitz ültetett át angolra már egymaga és nem Rampo segítségével. Jacobowitz a kötet bevezetésében kitér Edogawa Rampo írói nevének különlegességére, azonban amellett, hogy felveti az előbbieken már sokat taglalt párhuzamot Edogawa Rampo és Edgar Allan Poe között, az álnév egy olyan lehetséges aspektusát is beemeli az elemzésébe, amit eddig nem tárgyaltak részletesebben. Természetesen nem azért, mert nem vették volna észre ezt a lehetőséget benne. Az, hogy a japán tulajdonneveket lehet ideografikusan is olvasni, vagyis a képjelek jelentését is meglehet keresni a hangzásukon kívül, minden kanjikat olvasni tudó embernek egyértelmű. Ezt korábban megtették Edogawa Rampo névével is, viszont hamar elvetették ennek további elemzését, mivel úgy gondolták, túlságosan negatív felhangja van. Tatsumi Takayuki például úgy olvassa a 江戸川 乱歩 képjeleket, amelyek az Edogawa Rampo kiejtést rejtik, hogy „részegen tántorogni az Edo-folyó mentén”, ami egyértelműen nem hízelgő leírás.⁶² Ezt Tatsumi csak megemlíti, és utána nem foglalkozik vele tovább. Ezzel szemben fordítónk, Jacobowitz, úgy gondolja, érdemes megvizsgálni ezt az aspektusát is az írói álnévnek, mivel eddig aránytalanul sokat foglalkoztak annak a poe-i háttérével, ezt pedig elhanyagolták.

A japán kanjik ideografikus olvasásával kapunk még egy jelentést, ami az írói név mögött húzódik. Az „Edogawa” (江戸川) lefordítva Edo folyót jelent. Jacobowitz azt állítja, ez Rampo számára az Edo folyó mentén meghúzódó régi tokiói belvárosrészt jelentette, amit *shitamichine*nek vagyis alsó városnak nevezték. Ez volt a városnak az a része, ahol a Tokugawa-korszak kereskedőkultúrájának maradványai egybeolvadtak a XX. század elejének modernista impulzusaival. A tömegkultúra és az avantgárd kísérletezés központja volt, a hely, ahol a hagyomány és a modernitás egymásnak feszültek, ahol a magaskultúra találkozott az alacsonnyal. Ez a belvárosrész adott otthont mind a régi és nagy múltú Asakusa templomnak, mind pedig az első állandó mozinak Tokióban. A tradicionális és a modern, a régi és az új érintkezési helyszíne volt ez a japán nagyvárosnak.⁶³ Rampo úgy írja le ezt a környéket a

⁶¹ Ez a fejezet részleteiben megegyezik a szerző *A nyugati és a japán modernség összefüggései Edogawa Ramponál* címen megvédett szakdolgozatának az egyik fejezetével.

⁶² „... staggering drunkenly along the Edo River.” Tatsumi Takayuki: „Prescriptions for Rampomania.” in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan, 2008, 6.

⁶³ Jacobowitz, Seth: „Translator’s Introduction”. in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan, 2008, 12-13.

Doctor Mera's Mysterious Crimes (Mera hakase no fushigina hanzai) című novellájában, mint egy helyet, ami vonzza az embert, ahova mindig vissza szeretne térni.⁶⁴

Jacobowitz azt mondja, hogy ezt a városrészt, az „Edogawát” a legjobban flâneurként lehet megtapasztalni. Maga a flâneur fogalom először Baudelaire-nél jelent meg abban az értelemben, ami később, esztétörténeti szempontból a leginkább meghatározó lesz,⁶⁵ Walter Benjamin pedig az ő nyomdokaiba lépve tágítja, formálja át azt; ad neki határozott filozófiai jelentést. A francia szót magyarra csatangolóként vagy kószálóként fordítják. A flâneur a modern városokkal egyidejűleg, vagy mondhatnánk, a modern városok miatt kialakult emberi viselkedésmód, a modernségben megjelent embertípus, aki nyughatatlanul és folyamatosan járja a város utcáit, ebben a szakadatlan helyváltztatásban létezik. Voltaképpen otthona és menedéke az utca, a tömeggel együtt él.⁶⁶ A flâneur mindig egy ember, egy alak, aki viszonyt alakít ki a tömeggel, aki a tömeg nélkül nem is létezne. A modernségtől elválaszthatatlan. A modern városok tömege az, amire a flâneurnek szüksége van, amiben először született meg. Benjamin azt mondja, a flâneur először Párizsban kel életre, az az első modern város, ami helyszínként megfelel kószálás feltételeinek. Benjamin szerint leginkább maguk a párizsiak miatt adatik meg Párizsnak ez a kiváltságos helyzet.⁶⁷ Azt hozza fel példának, hogy Berlinben, ami ugyanúgy egy modern nagyváros, a csatangolás mégsem lehetséges olyan módon, ami a flâneurhoz hozzátartozik, mert megnézik az embert, és nem hagyják őt benne elmerülni. A berlinieknek a flâneur kitűnik és gyanús lesz, míg a párizsiak nem különösképpen vesznek róla tudomást. Benjamin azt állítja Berlin és Párizs összevetésében látszik leginkább a különbség a kószáló és a filozófus sétáló között.⁶⁸

Az előző fejezetben tárgyaltak alapján mondhatjuk, hogy valószínűleg Tokió se lenne megfelelő a csatangolásra. Ha Rampo novellájából indulunk ki, akkor a *nagayak* melletti kószálás ugyanúgy meg lenne szakítva ítélkező tekintetek miatt, mint ahogyan az Berlinben is megtörténne. A *nagayak* ebben nem egyeznek a passzázsokkal, ahol a kószálás eléri a csúcspontját. Viszont akkor hogyan lehet flâneur valaki Edogawában, Tokióban? Ez attól függ, hogyan is értjük itt a flâneurt, hiszen maga Rampo sem a hagyományos értelemben használja. A következőkben látni fogjuk, hogy azért a flâneur fogalma sokkal változékonyabb és

⁶⁴ Rampo, Edogawa: „Doctor Mera's Mysterious Crimes.” in: Uő: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohaden, 2008, 101.

⁶⁵ Például itt is használja: Baudelaire, Charles: „A modern élet festője”. in: *Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Budapest, Képzőművészeti Alap K., 1964, 129–63.

⁶⁶ Benjamin, Walter: „A kószáló visszatér”. in: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 579–80.

⁶⁷ Uo., 578–9.

⁶⁸ Uo., 582.

megengedőbb, minthogy ez a benjamini környezeti feltétel illegitimálja a Rampo nevében megjelenő flâneur jelentést.

A flâneur fogalomnak számos interpretációja lehetséges. Jacobowitz kettőt említ meg Rampo nevének elemzésekor: Charles Baudelaire és Edgar Allan Poe értelmezését. Jacobowitz mélyebben nem megy bele ezek tanulmányozásába és különbségeik pontos feltárásába, azonban szerintem nekünk különösen fontos ezt megtennünk ahhoz, hogy megértsük Rampo álnevének ezt az aspektusát is.

Baudelaire *A modern élet festője* című szövegében, amelyben Constantin Guys munkásságáról elmélkedik, a flâneur mint a modernséget kutató alak jelenik meg, akinek a fő motivációja a kíváncsiság. A flâneur magasztosabb dolgokat keres, mint egy sima csavargó, hiszen arra törekszik, hogy „kihámozza a divatból mindazt, ami történetiségében költői, hogy a maradandót szűrje ki az átmenetiből”.⁶⁹ Baudelaire-i flâneurt jellemzi ez az otthonosság, amiről már korábban szót ejtettünk. A flâneur mindenhol otthon érzi magát, hiszen a sokaságban és a változékonyságban létezik, a mozgás szenvedélyes megfigyelője. A másik meghatározó jellemzője a nemtörődömség, hanyagság; a flâneur nála valaki, aki csak a városnak, csak a modernségnek él, valaki, aki „élvezi az egyetemes életet”.⁷⁰ A flâneur megjelenik Baudelaire művészetében is, bár nem feltétlen explicit módon. *A romlás virágaiban* Baudelaire írói énje veszi fel a flâneur álláspontját, mondhatnánk az ő tekintetén keresztül látjuk a dolgokat. A flâneur a látnivágyás uralma alatt van, a megfigyelés a fő motivációja Baudelaire-nél, és *A romlás virágainak* versciklusaiban, ahol embereket, tájakat és helyzeteket ír le, pontosan ez jelenik meg. Példának lehet felhozni az *Esti szürkület*⁷¹ című versét, ahol körbejárja, milyenek is Párizs utcái, amikor közeledik az este. „...konyhazaj sistereg, színház morajlik és zenekar döng-recseg...”⁷² – a már megfigyelt modern város leírásai ezek, a flâneur élménybeszámolóit.

Baudelaire a flâneur alakját azonban nem teljesen magától találja ki, alapjául Edgar Allan Poe egyik műve, *A tömeg embere* szolgál. A rövid novellát olvasva végig követhetjük, ahogy egy férfi, akiről nem tudunk meg sokat azon kívül, hogy most gyógyult fel valamilyen betegségből, megfigyeli a körülötte lévő tömeget egy kávéházban, majd elkezd követni valakit. Nem azért csinálja ezt, mert bármi különösebb célja lenne vele, mindössze csak magáért a

⁶⁹ Baudelaire, Charles: „A modern élet festője”. in: *Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Budapest, Képzőművészeti Alap K., 1964, 138.

⁷⁰ Uo., 136-7.

⁷¹ Baudelaire, Charles: „A romlás virágai”. in: *Charles Baudelaire válogatott művei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964, 125-6.

⁷² Uo., 126.

látnivágyásért teszi. A novella első fele a környezetében lévők hosszas leírásából áll, utána megakad a narrátorunk szeme egy alakon, és őt kezdi el követni. Ez az alak – akiről megint csak nem tudunk meg sokat – órák hosszán át rója az utcákat, láthatólag cél nélkül. Több üzletbe is bemegy, mindent megnéz, de nem vesz semmit és nem is mond semmit. A narrátorunk eközben folyamatosan követi, egészen másnap reggelig, amikor is visszaérnek arra a helyre, ahonnan az utat kezdték és ott úgy dönt, értelmetlen tovább követnie, mivel többet úgysem fog megtudni róla. Az alak nem veszi észre követőjét egyszer sem. A novella azzal zárul, hogy a narrátor kijelenti: ez az alak volt a tömeg embere.

Poe tömege különbözik a tömegtől, amit a baudelaire-i flâneurrel asszociálunk. A *Motívumok Baudelaire költészetében* című írásában Walter Benjamin Poe tömegére azt mondja, hogy azt képtelen monotónia jellemzi. Szerinte ebben a tömegben olyan élménye lehet a járókelőnek, mint az ipari munkásnak. A monoton emberáradat hasonló az ipari futószalagon végzett munkához, ahol a munkás maga is szinte géppé válik. A tömeg színtelen, egyöntetű ember folyam, ahol menetelésében mindenki ugyanolyannak tűnik.⁷³

Ami talán még fontosabb, hogy Baudelaire nem veszi figyelembe Poe flâneurjénél az egyértelmű utalást a bűnözésre és aszocialitásra, ahogyan azt a fajta mániákusságot sem, ami jellemzi a karaktert. Baudelaire-nél ezt a mániát felcseréli a nemtörődömség. Benjamin azt állítja a *Motívumok Baudelaire költészetében* című szövegében, hogy emiatt a poe-i tömeg embere nem is lehet flâneur.⁷⁴ Szerintem viszont ezzel túlzottan redukálja a flâneur fogalmát, mikor az sokkal tágabb jelentéssel rendelkezik ennél. Ezzel az értelmezéssel az is szemben áll, hogy a későbbiekben Benjamin más szövegeiben maga is utal a poe-i alakra, mint flâneurre. Például *A második császárság Párizsa Baudelaire-nélben* pontosan az ellenkező állásponton van, hiszen ott úgy elemzi Poe tömeg emberét, mint egy fajta flâneurt.

Poe tesz egy fontos megjegyzést a novella végén: amikor a tömeg emberével találkozott, akkor ő a bűnözés génuszát látta meg benne. *A tömeg emberében* tehát a flâneur maga az elkövető, a bűnöző, aki elbújik a tömegben, aki a tömeget használja, mint bűnei előli menedéket. Walter Benjamin azt állítja, hogy a nagyvárosi élettel és a tömeggel együtt a bűnözés nagyobb arányban jelenik meg, és mivel az emberek között nagyobb lesz a szakadék, mint eddig bármikor, így kevésbé érzik úgy, mintha szégyenkezniük kellene tetteik miatt, el tudnak rejtőzni a tömegben a megvetés elől. A detektívtörténetek eredetének gondolja ezt Benjamin. Itt *A tömeg embere* tehát előfutára a karakterisztikus krimi történeteknek, amit majd

⁷³ Benjamin, Walter: „Motívumok Baudelaire költészetében”. in: Uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 251-6.

⁷⁴ Uő., 249.

később maga Poe alkot meg először *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című novellájával. A detektívtörténet mint műfaj azért működhet, mert a bűnös ember nyomai elmosódnak a modern nagyvárosi tömegben, ez a modern bűnözés alapja. A modern bűncselekményeket azért tudják végrehajtani, mert az elkövető képes eltűnni a tömegben.⁷⁵ Ez a szférája a flâneurnek egyértelműen hiányzik Baudelaire fogalmából, és talán itt különbözik a leginkább a két elemzett felfogás.

Mindemellett úgy gondolom, ezután a két értelmezés után megnyílik egy másik lehetséges magyarázata a fogalomnak, amivel Jacobowitz maga nem számolt, ez pedig a Walter Benjamin által képviselt flâneur fogalom. Bár Jacobowitz megemlíti Benjaminget a témával kapcsolatban, de sohasem hozza be, mint akinek van egy olyan értelmezése, ami önállóan, a baudelaire-i és a poe-i értelmezés mellett megállná a helyét.

Benjamin flâneur fogalma, ha kronológiailag nézzük, az utolsó az eddig felvázoltak közül, így épít mind Poe, mind Baudelaire koncepciójára. A legérdekesebb persze mindig az, hogy hogyan is tér el ezektől. Amíg Baudelaire-nél a modernség keresése, Poe-nál pedig mindössze a kíváncsiság és a tömeg biztonsága hajtja a flâneurt, addig Benjamin szerint az utca szellemének keresése az, ami mozgatja ezt a szubjektumot. Szerinte a flâneur a „genius loci papja”, vagyis mondhatjuk, ő az, aki fel van hatalmazva, hogy közvetítő szerepet töltsön be az emberek és az utcák, a város szelleme között. Már-már vallási rituálékat folytat le csatangolásával. A csatangolás itt, ami az utca szellemének keresését jelenti, olyan formát ölt, mint a papoknak valami magasabb erő keresése. Ezzel együtt a flâneur az utca szolgája is, mint ahogyan a papok a magasabbrendű szolgálói.⁷⁶

Ezzel megnyílik Benjamin fogalmának egy másik szférája is, hiszen nála a flâneur kiárusítja magát csatangolása közben, a passzázsokban való csatangolás alatt tud szerezni polgári értelmiségi munkát. A flâneur pénz- és jövedelemszerzés miatt is járja az utcákat. Ehhez hozzá tartozik, hogy a csatangolás helye Benjamingnél mindig a passzázsok lesznek. A flâneur mindig itt kel életre igazán. A passzázsokban jelenik meg először a gázvilágítás, és itt csakis járókelők lehetnek, a járművektől ez egy elzárt tér, tehát tökéletes a flâneur számára. A flâneur megjelenése korrelál az ember fogyasztói társadalomban való elidegenedésével Benjamingnél. Azért is mondja azt Benjamin, hogy a flâneur végső állomása az áruház. Hiszen a passzázsok hanyatlásának következménye majd az áruházak megjelenése lesz, ahova a flâneurnek vissza

⁷⁵Benjamin, Walter: „A második császárság Párizsa Baudelaire-nél”. in: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 866.

⁷⁶ Benjamin, Walter: „A kószáló visszatér”. in: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 580.

kell húzódnia, mivel már nem lesz hol csatangolni. Ez egy egyértelműen negatív folyamat, aminek a végén a flâneur mint sajátos szubjektum-típus végül megszűnik létezni.⁷⁷

Van még egy számunkra meghatározó aspektusa a benjamini flâneurnek. Ha visszagondolunk Poe novellájára, akkor felmerülhet a kérdés, hogy kit is nevezhetünk ott flâneurnek. Mind Baudelaire, mind Benjamin azon az állásponton van, hogy az, akit a tömeg emberének nevez ki a novella, lesz a flâneur, vagy legalábbis annak előfutára mindenképpen. Úgy tűnik, nem gondolnak arra, hogy maga a narrátor milyen szerepet tölthet be ebben a helyzetben, de ezt legalábbis nem említik meg. Úgy gondolom, hogy a narrátort is nevezhetnénk egyfajta flâneurnek. Ez főleg a novella első részében érezhető talán legerősebben a szövegen, amikor a környezetét írja le nekünk. Itt akkor igazából hasonló perspektíva jelenik meg, mint Baudelaire-nél *A romlás virágaiban*. Ez akkor törik csak meg, amikor észreveszi a tömeg emberét, és elkezd követni őt. Azonban, ha elfogadjuk Benjamin feltételezését, hogy *A tömeg embere* a detektívtörténetek előfutára, és a tömeg embere annak bűnözőképének a prototípusa, akkor a narrátorunk maga pedig lehet a detektív karakterének az előzménye. Benjamin, bár nem a novella narrátorával kapcsolatban, de így is nyilatkozik a flâneurről:

„A kószáló tehát akarata ellenére detektívvá válik, s ez társadalmilag nagyon kapóra jön neki. Ez igazolja a semmittevést. A kószáló indolenciája csak látszat. Éber megfigyelőt takar, aki szemmel tartja a gonosztevőket. Így meglehetősen széles tér nyílik a detektív előtt, hogy kibontakoztassa önérzetét. A reagálás olyan formáit alakítja ki, amelyek megfelelnek a nagyváros tempójának.”⁷⁸

Mind a bűnöző, mind a detektív is lehet tehát egyfajta flâneur. Vagy mondhatnánk úgy is, hogy egy detektívnek muszáj flâneurnek lennie ahhoz, hogy képes legyen lépést tartani és elkapni a modern bűnözőket, mivel ők maguk is flâneurök. Összeköti őket még az is, hogy ahogy ez már korábban Benjaminsnál megjelent, mind a pénzszerzés miatt csatangolnak, mind a bűnöző Poe-nál, mind a detektív Benjaminsnál, itt főleg a magándetektívekre gondolhatunk. Csak amíg az egyik arra használja helyzetét, hogy teszem azt, zsebtolvaj legyen, addig a másik arra, hogy elkapja ezeket a tolvajokat.

Japánra a baudelaire-i értelemben vett flâneurt „yuhoshának” („遊歩者”) szokás fordítani. Azokból a karakterekből áll, ami leginkább a „játék/szabadidő” és a „séta” fogalmakat fejezik ki, ez a „yuhu”, valamint van egy „személy” utótagja, „sha”, Rampo kiveszi a kellemes séta

⁷⁷ Benjamin, Walter: „Párizs, a XIX. század fővárosa”. in: Uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 87.

⁷⁸ Benjamin, Walter: „A kószáló visszatér”. in: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 857.

jelentést a szóból, és a féktelen, mániákus vándorlással helyettesíti, így alakul ki a „*rampo*” („乱歩”) szó. Jacobowitz azt mondja, ez azért van, hogy jobban hasonlítson a poe-i tömeg emberére, mintsem a baudelaire-i flâneurre.⁷⁹ Azonban nem igyekszik tanulmányozni a különbségeket ezen fogalmak közt, így ebben a részében az elemzésének a fogalmak összemosódnak. Úgy gondolom, nem tudnánk ennyire egyértelműen kijelenteni, pontosan melyik flâneur fogalom is az, amelyet Rampo használni szeretett volna. Az előbb elemzettek közül mindegyiknek vannak olyan aspektusai, amelyek illenének Rampo-hoz. A baudelaire-i modernség keresése Rampo-ra nagyon is igaz, aki a modernkorban megjelenő krimi-irodalom mibenlétét szerette volna felfedezni. A karrierje végét igazából csak ennek a tanulmányozásának áldozta, gondolhatunk itt az akkor írt nagy mennyiségű teoretikus írásaira. Például a *Dickens and Poe* című írásában a detektívtörténetnek az előzményeit próbálja felvázolni, abban a reményben, hogy képes lesz jobban megérteni azt a modern irányzatot, aminek ő is egy képviselője.⁸⁰ A poe-i párhuzam sok ponton megjelenik, már csak azért is, mivel Rampo annyira csodálta Poe munkásságát, de a Jacobowitz által kifejtett „mániákus vándorlás” felhang valószínűleg intencionális beillesztése a nevébe is egyértelműen utal rá. A benjamini a flâneur detektívrétege, ami már a Poe novellára is visszavezethető, pedig összefügg Rampo egész művészetével, hiszen Japánban ő a detektívtörténetek egyik legkiemelkedőbb képviselője. Hasonlóan a nyugati detektívtörténetek íróihoz, Ramponak is volt egy bevált detektív karaktere, aki újra és újra megjelenik műveiben. Nála ez Akechi Kogoro volt, aki *The Case of the Murder on D. Hill* című novellájában tűnt fel először mint nyomozó.

Az álnév második részét, a „Rampot” tehát „nyughatatlan flâneurnek” lehetne fordítani, az előbbiekben már kifejtett, ezzel járó konnotációkkal együtt. Érdekesség, hogy első publikációinál más karaktereket használt az író a „Rampo” hangsor leírására. A későbbiekben megváltoztatja viszont arra, ami által mindenki ismeri, ezzel pedig közelebb hozza magát a flâneurhoz, ami miatt az írói nevének ez a lehetséges jelentése szándékosnak tűnik a részéről. Ha ezt összetesszük az előzőekben már tárgyalt „Edogawa” részével a névnek, akkor az „Edogawa Rampo-hoz” az „Edo folyó flâneurje” jelentést fogjuk társítani.⁸¹ Ez lesz a második jelentésréteg, ami Rampo írói neve mögött rejtőzött.

⁷⁹ Jacobowitz, Seth: „Translator’s Introduction”. in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan, 2008, 14-15.

⁸⁰ Rampo, Edogawa: „Dickens and Poe”. in: Uő: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan, 2008, 163-67.

⁸¹ Jacobowitz, Seth: „Translator’s Introduction”. in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan, 2008., 14.

V. Összefoglalás

Az előzőekben tehát láthattuk, hogy végül is miért nevezhető a rampoi stílus „megbotránkoztató hibridnek”, és hogy ezen hibrid művek hogyan mossák össze a nyugati és a japán kulturális tendenciákat.

Először a nevének azzal az értelmezésével kezdtük a vizsgálatot, amelyik a legkézenfekvőbb volt, vagyis amely Edgar Allan Poe nevének japán áthallására épít. Ez kiemelte a Rampo és Poe közötti fontos párhuzamot, azt, hogy Rampo milyen sokra is tartotta Poe munkásságát, és mennyire szerette volna imitálni azt. Ezzel együtt rámutatott a XX. század elején lévő időszakra, főképpen pedig Akutagawa művészetfelfogására. Akutagawa logosz kifejezése és a nyugati logosz kifejezés hasonlóságai is fontos szerepet kaptak. Emellett pedig Walter Benjamin nyelvfilozófiai elméletének egyik részét is megvizsgáltuk, kifejezetten a nyelv eredetével és a mimézissel foglalkozó vonatkozásait.

A következőkben Rampo és Poe novelláinak a hasonlóságait vizsgáltuk, ehhez pedig segítségül Pádraic Colum „Tales” fogalmát vettük, amelyet ő Poe novelláira talált ki. Mind a kettejükénél megjelenik mind az élet határterületivel való foglalkozás a történeteikben, mind a „dramatizált” nyelvezet. Itt kitekintettünk a Taisho-korszak sajátosságaira, és arra a japán kulturális szférára, amelyben Rampo megalkotta műveit. Ezek alapján tisztábbá vált, hogy Rampo írásai miért is nevezhetők a nyugati és a japán krimi-történetek hibridjeinek. Benjamin térfilozófiai elmélkedései is segítségünkre volt ebben, hiszen a térhasználat mind Poe-nál, mind Ramponál megjelent. Utána pedig Benjamin fordítás elmélete volt az, ami középpontba került, és Rampo és Poe stílusbeli hasonlóságai miatt merült fel.

Ezután Rampo írói álnevének a második, nem annyira elterjedt interpretációját elemeztük, ez pedig az Edogawa Rampo név kanjiinak ideografikus olvasása után kapott jelentése. Ezt az egyik rampoi novelláskötet fordítója, Seth Jacobowitz alapján kezdtük el, aki ezt az „Edo folyó flâneurjének” fordította le. A flâneur fogalmat részletesebben is megvizsgáltuk, három értelmezést tartva szemelőt: Edgar Allan Poe-ét, Charles Baudelaire-ét és Walter Benjaminét, azért, hogy rájöjjünk, melyik áll közelebb a Rampo nevében szereplő flâneurhoz. A flâneur mint a modernség egyik alakja jelenik meg, így ezeknek az értelmezéseknek a részletesebb áttekintése és a rampoival való összemérése rámutat a japán és a nyugati kultúrák között meghúzódó hatásokra.

A bevezetésben két dolgot neveztem meg mint ezen dolgozat fő célját, és úgy gondolom, mind a kettőt sikerült kifejtenünk. A Ramponál megjelenő, nyugati és a japán esztétika párhuzamai már sokkal egyértelműbben állnak előttünk, és Benjamin nyelv- és térfilozófiáját

is sikerült talán egy-két aspektussal gazdagítani. Ezek mellett persze rövid betekintést nyerhettünk a poe-i művészetbe, a japán detektívtörténetek fejlődésébe, és abba, hogy a japán és a nyugati modernség miben kapcsolódik és miben tér el egymástól.

Irodalomjegyzék

- Akutagawa Ryunosuke: *A vihar kapujában. Elbeszélések*. Európa, Budapest, 1960.
- Baudelaire, Charles: „A modern élet festője”. in: *Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Budapest, Képzőművészeti Alap K., 1964, 129–63.
- Baudelaire, Charles: „A romlás virágai”. in: *Charles Baudelaire válogatott művei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964, 7-178.
- Benjamin, Walter: „A kószáló visszatér”. in: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 575–84.
- Benjamin, Walter: „A második császárság Párizsa Baudelaire-nél”. in: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 819–932.
- Benjamin, Walter: „A mimetikus képességről”. in: Uő: „*A szirének hallgatása*” *Válogatott írások*. Budapest, Osiris, 2001, 64-67.
- Benjamin, Walter: „A műfordító feladata”. in: Uő: „*A szirének hallgatása*” *Válogatott írások*. Budapest, Osiris, 2001, 71–83.
- Benjamin, Walter: „Motívumok Baudelaire költészetében”. in: Uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 228–75.
- Benjamin, Walter: „A nyelvről általában és az ember nyelvéről”. in: Uő: „*A szirének hallgatása*” *Válogatott írások*. Budapest, Osiris, 2001, 7-22.
- Benjamin, Walter: „Párizs, a XIX. század fővárosa”. in: Uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 75–93.
- Biblia* (ógörög). Jn 1. (online) <https://ujszov.hu/text/Jn/1> (2022.04.01)
- Colum, Pádraic: „Introduction.” in: Poe, Edgar Allan: *Tales of Mystery and Imagination*. London, J. M. Dent & Sons, 1938. vii-xv.
- Harris, James B.: „Translator’s Preface,” in: Rampo, Edogawa: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 8-11.
- Hippói Szent Ágoston: *Vallomások*. Budapest, Gondolat, 1987.
- Jacobowitz, Seth: „Translator’s Introduction”. in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohaden, 2008, 10–31.
- Kawana, Sari: *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*. Minneapolis, Minnesota Press, 2008.
- Keene, Donald: *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era, Volume 1: Fiction*. New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1984.
- Kerferd, G. B.: *A szofista mozgalom*. Budapest, Osiris, 2003.

- Long, A. A., Sedley, D. N. (szerk.): *Volume 1: Translations of the Principal Sources with Philosophical Commentary*. Cambridge University Press, 1987.
- Pflugfelder, Gregory M.: *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*. Berkeley, University of California Press, 1999.
- Poe, Edgar Allan: „A tömeg embere”. in: Uő: *Edgar Allan Poe összes műve*. Budapest, Szukits, 2001, 294–99.
- Poe, Edgar Allan: „The Cask of Amontillado”. in: Uő: *Tales of Mystery and Imagination*. London, Everyman's Library, 2017, 39-46.
- Poe, Edgar Allan: „The Murders in The Rue Morgue”. in: Uő: *Tales of Mystery and Imagination*. London, Everyman's Library, 2017, 292-329.
- Poe, Edgar Allan: „The Tell-Tale Heart”. in: Uő: *Tales of Mystery and Imagination*. London, Everyman's Library, 2017, 15-20.
- Rampo, Edogawa: „A Desire for Transformation”. in: Uő: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan Press, 2008, 175-9.
- Rampo, Edogawa: „Doctor Mera’s Mysterious Crimes.” in: Uő: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan Press, 2008, 99-114.
- Rampo, Edogawa: „Dickens and Poe”. in: Uő: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan, 2008, 163-67.
- Rampo, Edogawa: „The Case of the Murder at D. Hill”. in: Uő: *The Early Cases of Akechi Kogorō*. Kurohadan Press, 2014. 1-29.
- Rampo, Edogawa: „The Human Chair”. in: Uő: *Japanese Tales of Mistery and Imagination*. Boston, Tuttle Publishing, 1956, 12–25.
- Silver, Mark: *The Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature, 1868–1937*. Honolulu, University of Hawai’i Press, 2008.
- Steiger Kornél (szerk.): *Parmenidész Empedoklész töredékek*. Budapest, Gondolat, 1985.
- Tatsumi Takayuki: „Prescriptions for Rampomania.” in: Rampo, Edogawa: *The Edogawa Rampo Reader*. Kurohadan, 2008, 4-8.
- Ueda, Makoto: *Modern Japanese Writers and The Nature of Literature*. Stanford, Stanford University Press, 1976.
- Varteresian, William: „Introduction.” in: Rampo, Edogawa: *The Early Cases of Akechi Kogorō*. Kurohadan Press, 2014, ix-xviii.
- Vihar Judit: *A japán irodalom rövid története*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1994.