



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för språk och litteraturer
Japanska
Kandidatuppsats

TJUGO ANSIKTEN

En studie i japansk kriminal- och mysterielitteraturtradition med
utgångspunkt i Edogawa Rampos författarskap

HT 2009

Författare: André Jernung

Handledare: Noriko Thunman

TJUGO ANSIKTEN	1
INNEHÅLLSFÖRTECKNING	2
1. INLEDNING	3
1.1 SYFTE	3
1.2 METOD OCH DISPOSITION.....	4
1.3 TIDIGARE FORSKNING	5
1.4 LITTERATURVAL.....	8
1.5 FORMALIA.....	9
2. VÄGEN FRAM TILL RAMPO	10
2.1 "GENUINT JAPANSK" KRIMINALLITTERATUR.....	10
2.2 MÖTE MED VÄST.....	11
2.3 HIRAI TARŌ BLIR RAMPO	16
3. ANALYS	21
3.1 STOFF OCH STIL	21
<i>Ningen-isu</i>	21
<i>Injū</i>	23
<i>Kagami-jigoku</i>	26
3.2 FÖRFATTARSPECIFIK ANALYS	28
<i>Ningen-isu</i>	28
<i>Injū</i>	31
<i>Kagami-jigoku</i>	34
4. SAMMANFATTNING	37
3.1 SLUTSATS.....	37
3.2 REFERENSER.....	39

1. Inledning

Edogawa Rampo (1894-1965) var en japansk författare och litteraturkritiker som främst var verksam från och med mellankrigstiden. Namnet Edogawa Rampo är en pseudonym som anspelar på Edgar Allan Poe, och Rampo hette i själva verket Hirai Tarō. Hans författarskap är främst förankrat i detektivnovellen och den psykologiska skräcknovellen, och de två är ofta sammansmälta på samma sätt som hos förebilden Poes alster. Utöver detta publicerade Rampo essäer och analyser som behandlade samtidens kriminallitteratur och hans egen relation till denna. Rampo skildrar, med en berättarteknik snarlik den i anglosaxisk kriminallitterär tradition, ofta kroppsligt eller mentalt degenerade individer och det bisarra eller absurda, som gömmer sig i öppet dagsljus. Miljön är oftast det Japan, ett land underkastat modernisering i ett rasande tempo, som Rampo själv levde i. Hans verk har filmatiserats och omarbetats, och Rampo får anses ha stort inflytande bland 1900-talets japanska författare, både inom och utanför sin egen genre.

Författaren av denna uppsats kom i kontakt med Rampos verk genom japansk film, musik och serier och fascinerades av det avtryck dennes berättelser har gjort i den moderna japanska populärkulturen. Detta ledde till en önskan om att fördjupa sig, dels i Rampos skrivande i sig, men även i Rampo som författare och den japanska kriminallitteraturen som fenomen.

1.1 Syfte

Själva grundtesen i denna uppsats är att den moderna japanska kriminallitteraturen är något som delvis har utomjapanskt ursprung, och alltså är en kulturell hybrid. Med denna tes som utgångspunkt har jag gjort ett försök att greppa hur denna hybrid uppfattats inom modern japansk kriminallitterär tradition, och då i synnerhet hos Edogawa Rampos författarskap, som kan ses som något av en symbol för genren, men även att kartlägga de influenser som påverkat denne såväl från japanska som utomjapanska håll.

Avsikten är att ge en nyanserad bild av författarskapet Rampo utifrån såväl en sociokulturell synvinkel som en ren litterär sådan. Som konkret frågeställning kan *“Hur har Edogawa Rampo sett på sitt eget skrivande i egenskap av kulturell hybrid?”* tjäna som riktlinje. Således strävar jag alltså efter att konkretisera Rampos uppfattning av sig själv som samtida japansk kriminal- och mysterieförfattare, med syftet att få en djupare förståelse av Rampo som fenomen.

1.2 Metod och disposition

Jag kommer att använda mig av två primära metoder för att genomföra min analys. Den första och huvudsakliga är att med närläsning som tillvägagångssätt genomföra en såväl inomtextlig som utomtextlig tolkning av Rampos noveller utifrån frågeställningens perspektiv. Här tas i synnerhet hänsyn till symbolik och miljö såväl som självreferentiella inslag. Viktigt är att här hitta konkreta exempel i texten som ger stöd för en vidare analys. Då textmassan i många fall är relativt liten per verk är det motiverat att välja ett flertal texter. Detta bedömer jag vara nödvändigt för att kunna säkerställa en tillräcklig informationsmängd för analys.

Den andra metoden är att utreda vilka författare och litterära influenser som skapat det kulturella underlag, som Rampo arbetade utifrån. Jag bedömer detta som nödvändigt för att kunna sätta mig in i det synsätt på genren som Rampo byggt upp, både innan och under sin författarkarriär. Utgångspunkten här är främst Rampos egna essäer i ämnet, som tydligt relaterar till frågeställningen, och den västerländska forskning som är gjord. Vad gäller litterära influenser är det i synnerhet inhemska sådana som i detalj behandlas, då till exempel de anglosaxiska är så dominerande i genren att många ter sig uppenbara. Dock kommer självklart även icke-japanska influenser att tas upp, då det är relevant. Denna del kommer att läggas först i uppsatsen, och avsikten med detta är att bygga upp en bakgrund till den litterära analysen som påföljer.

1.3 Tidigare forskning

Då tidsramen för denna uppsats tillsammans med mina begränsade språkkunskaper inte medger ett mer omfattande forskningsarbete, kommer den forskning som konsulteras i ämnet i huvudsak vara icke-japansk sådan. Den forskning som gjorts om Rampo utanför Japan är av naturliga skäl av begränsad mängd, och detta faktum bidrar till att skapa relevans till frågeställningen. Då mängden icke-japanska publikationer i ämnet korrelerar med utgivningstakten av Rampos verk i väst är det lämpligt att redogöra för denna.

Det som introducerade Rampos produktion till en icke-japansk publik i någon betydande skala var James B. Harris Rampo-novellsamling *Japanese Tales of Mystery and Imagination*, vars titel är en uppenbar anspelning på de många Poe-samlingar som utgivits under titeln *Tales of Mystery and Imagination*. I novellsamlingen, först utgiven 1956, har Harris översatt ett urval av Rampos verk, med noveller som *Ningen-isu* ("Människofåtöljen"; 1925), *Imomushi* ("Fjärilslarven"; 1929) och *Shinri shiken* ("Det psykologiska testet"; 1925), i vilken Rampos Conan Doyle-inspirerade mästerdetektiv Akechi Kogorō först introduceras för västerländska läsare. Harris påpekar att Rampo redan vid det här laget blivit omnämnd som "/.../ without question, the dean of Japanese mystery writers"¹, och inramningen av novellsamlingen använder sig tydligt av jämförelsen med Poe. Efter denna novellsamling är det dock främst japanska filmatiseringar av Rampos verk som den västerländska publiken får kontakt med under 60- och 70-talet. Fukasaku Kinjis film *Kurotokage* ("Den svarta ödlan"; 1968) är baserad på Rampos Akechi Kogorō-novell med samma namn från 1934, och under *pinku eiga*-vågen kom filmer som Tanaka Noborus *Yaneura no samposha* ("Vindssmygaren"; 1976) som även den delvis är baserad på en av Rampos Akechi Kogorō-noveller från 1925. Men bortsett från *Japanese Tales* och dessa få undantag, med begränsad spridning utanför Japan, är det en ytterst liten mängd av Rampos verk som gjorts tillgängliga för en icke-japansk publik under 1900-talet, och det har därför förståeligt nog inte forskats särskilt mycket om Rampo i väst under denna tid.

Det skulle dröja ända till 2006 innan nästa Edogawa Rampo-översättning publicerades, då i form av Ian Hughes översättning av *Kurotokage* och *Injū* ("Vilddjuret i skuggorna"; 1928). Denna följs sedan av Seth Jacobowitz omfattande Rampo-samling *The Edogawa Rampo Reader* (2008), i vilken översättaren gjort ett gediget författarporträtt. I och med denna bok får även västerländska läsare möjligheten att ta del av några av Rampos icke skönlitterära texter, i form av ett urval essäer, vilka har varit till stor hjälp vid utformandet av denna uppsats. Det är också efter millennieskiftet som lejonparten av västerländsk forskning om Edogawa Rampo och hans verk skett. Främst två relativt nya publikationer får anses vara av direkt relevans för denna uppsats. I *Murder Most Modern: Detective Fiction & Japanese Culture* (2008) behandlar Kawana Sari den japanska kriminallitteraturens evolution. Dennes framväxt såsom underhållningslitteratur såväl som upplysnings- och folkbildningslitteratur, som uppmanar till rationalitet och logik skildras i detalj, och så även utvecklingen mot en reaktion på *modan* och en allt för snabb japansk samhällsomvälvning. I denna utveckling har naturligtvis Rampo en framträdande roll, dels som personifierande av en syntes mellan japanska och icke-japanska stilar men också som ett slags slutgiltigt etablerande av en unik japansk kriminalförfattartradition. Mark Silvers *Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature* (2008) granskar Rampo i ett vidare perspektiv då Silver analyserar tre japanska författare som han anser representera kriminallitteraturens framväxt i Japan. Silvers fokus ligger på urskiljandet av vad i författarnas verk som är anammat från utländska förebilder och vad som är resultatet av en inhemska utveckling, hur berättarteknisk struktur skiljer sig åt och hur den japanska miljön influerat författarnas skrivande. Porträttet av Rampo är präglad av en ambivalent hållning till det västerländska, en beundran inför och fascination av det moderna som möjliggjort hans miljöer och karaktärer, samtidigt som uttryck ges för skräck för det bisarra och korrumpande, som samma modernitet och utveckling för med sig. Mellankrigstidens Japan blir till en bakgrund för denna korruption, då Rampo i sitt skrivande ger uttryck för samhällskritik och ironi, på ett groteskt, komiskt

¹ Edogawa:1956:vii (Harris)

men ändå beräknande och intrikat sätt som går hand i hand med det samtida *ero-guro-nansensu*-fenomenet².

Kawana och Silver är både djupgående och omfattande i sina analyser och deras produktion ger en god utgångspunkt i ämnet. Sett utifrån frågeställningens perspektiv är de dock relativt ytliga vad gäller Rampo som författare och personlighet. Istället inriktar de sig i större utsträckning på analys av berättarteknik och stil ur ett litterärt och litteraturhistoriskt evolutionsperspektiv, något som naturligt följer av den tematiska inriktningen på deras arbeten. Här lämnar Kawana och Silver alltså gott utrymme för denna uppsats att försöka tränga in djupare i Rampos psyke och självbild, med utgångspunkt i såväl en vidare historisk-sociokulturell som en rent individfokuserad kontext. Den västliga forskning och litteratur som finns i ämnet Rampo är alltså tämligen begränsad till sin mängd, men de produktioner som finns är i regel gedigna och väl underbyggda. Vad gäller övrig litteratur med anknytning till ämnet bör Leith Mortons *The Alien Within: Representations of the Exotic in Twentieth-Century Japanese Literature* nämnas. Mycket av Rampos tematik anknyter till vad Morton beskriver i sin bok. Morton går in på hur Japan kontra västerlandet skildras i bl.a. Tanizaki Junichirōs verk, och hur detta korrelerar med den allmänt spridda orientalistiska synen på Japan i väst. Vidare tar Morton upp anammandet av västerländsk gotik i stilistiken hos japanska författare. Morton nämner Rampo som hastigast inom ramarna för författare vars verk präglas av gotiska drag, men väljer att begränsa sig till författare verksamma under en tidigare tidsperiod, hos vilkas verk gotiken dominerat, såsom Izumi Kyōka och Arishima Takeo. Trots detta har boken varit till stor hjälp för att öka förståelsen för hur dessa fenomen representerats i japansk *Meiji*- och *Taishō*-litteratur. Sammanfattningsvis tycks det finnas ett djup i fenomenet Rampo som västerländsk forskning ej helt har penetrerat än, men den relativt höga utgivningstakten av Rampo-material under 2000-talet och högkvalitativa forskningsåtaganden såsom i synnerhet Mark Silvers arbete bidrar till att skapa ljusa framtidsutsikter för fortsatt fördjupad forskning i ämnet.

² Erotiskt-groteskt nonsens, konstnärlig och litterär inriktning, japanskt 1920- och 30-tal.

1.4 Litteraturval

Ramos verk är talrika och har en stor tematisk variation. Det är därför viktigt att välja noveller som kan ge en relevant analysgrund för frågeställningen. Med hänsyn till detta har uppsatsförfattaren eftersträvat att göra ett så mångsidigt litteraturval som möjligt inför analysdelen.

Uppsatsförfattaren har valt att läsa *Ningen-isu*, en rak men bisarr novell som vidrör ämnen som social alienation, exoticism och samhällsförändring. Den utgör ett karakteristiskt exempel på Ramos berättarteknik och uppnår relevans för frågeställningen i synnerhet då Rampo tar på sig en samhällskritisk författarroll mellan raderna.

I kriterierna för kandidatuppsatsen specificeras att en viss del av källmaterialet skall vara på japanska. För att uppfylla detta krav har uppsatsförfattaren vidare valt att läsa Ramos *Injū* på japanska. Motivationen för att välja *Injū* är att den följer det klassiska mönstret för en pusseldeckare, samtidigt som den är påtagligt färgad av Rampo själv och dessutom innehåller självreferentiella inslag, vilka är av relevans för frågeställningen.

Slutligen har uppsatsförfattaren valt att läsa *Kagami-jigoku*, en högst psykologiskt anstruken studie i en mans gradvis tilltagande besatthet av döda objekt. Tematiken här kretsar kring speglar och reflektioner, något som just Rampo själv fascinerats mycket av. Här finns även en bakgrund att sätta sig in i, i form av Ramos självbiografiska essäer som ej sällan vidrör samma spegelreflektionstema som *Kagami-jigoku* använder sig av.

Dessa tre noveller, varav *Injū* är av lite längre format och de två andra tämligen korta, torde utgöra en ganska god grund för analysera Ramos skrivande i linje med den frågeställning, som uppsatsen försöker besvara, då litterära element som speglar Ramos personliga ambitioner och fascination för olika företeelser är många i texterna. En annan sak som talar för litteraturvalet är att tematik och stil i dessa noveller får anses vara mycket typiska för Ramos skrivande i allmänhet, något som också tjänar som orientering för den oinsatte läsaren.

1.5 Formalia

I denna uppsats skrivs japanska namn på det inhemska japanska sättet med familjenamnet i förled och egennamnet i efterled. I gråzoner, såsom då författare med japanska namn är verksamma i utlandet, har ändå den japanska varianten använts. Vid tagna pseudonymer har, som praxis är i Japan, egennamnet i pseudonymen blivit det som får tjäna som en förkortad referens till personen i fråga.

Förutom i de fall där det är direkt nödvändigt att bibehålla originaltexten, som till exempel i citat, har det japanska skriftspråket romaniserats enligt Hepburn-systemet.

Alla översättningar i texten är, om annat ej anges, uppsatsförfattarens egna. Det har inte ansetts föreligga något behov att översätta engelsk text.

2. Vägen fram till Rampo

2.1 "Genuint japansk" kriminallitteratur

Ett första steg mot att närma sig Rampo som författare är att försöka få en översikt över den japanska kriminallitteraturen ur ett historiskt perspektiv, och att klarlägga i vilken mån denna har influerats från olika håll. Att så långt tillbaka det är möjligt skapa sig en kronologisk översikt över utvecklingen skapar en djupare förståelse för det litterära och sociala sammanhang, av vilket Rampo är en del.

Återkommande i tidigare forskning är att ankyta till poeten och författaren Ihara Saikaku (1642-1693), verksam i *Edo*-periodens Japan. Förutom de berättelser om kärlek, för vilka han är mest känd, skrev Saikaku även rättsalsdramer såsom de i samlingen *Honchō ōin hiji* ("Juridiska jämförelser i körsbärsträdets skugga vid den kejsrerliga domstolen"; 1689), där de ofelbara och visa tjänstemännen metodiskt bearbetar rättsfall. Dessa berättelser kan anses vara några av de första japanska "detektivnovellerna", men tematiskt skiljer de sig från det litterära koncept man associerar till det moderna begreppet. Istället för att huvudpersonerna skall leta rätt på en brottsling rör det sig här om att sätta dit en redan misstänkt person genom vishet och deduktion – att tjänstemännen från början skulle tagit fel gärningsman vore närmast otänkbart. Detta speglar den samtida konfucianistiskt färgade synen på rättssystemet, som under en mycket lång tid dominerade i det japanska samhället. Silver poängterar att titeln *Honchō ōin hiji* är i sig en referens till ett berömt verk i den klassiska kinesiska litteraturen som skrevs under Songdynastin: *T'ang ying ping shih* ("Juridiska jämförelser i vildpäronträdet skugga") av Kuei Wang-jung³. Här kan fastställas att redan den tidigaste japanska kriminallitteraturen var tydligt influerad av utomjapanska verk som alltså kunde vara från så långt tillbaka som 1100-talet. Det blir därför svårt att tala om en "genuint japansk" kriminallitteratur, då det är oundvikligt att i någon mån återknyta till ett icke-japanskt ursprung.

³ Silver:2008:24-25

2.2 Möte med väst

Meiji-restaureringen kom att medföra stora förändringar i alla delar av *Edo*-periodens slumrande feodala tillvaro. De nya lagar och den nya konstitution som antogs förändrade många förutsättningar för livet i det japanska samhället. Den japanska befolkningen, som förut hade varit underkastade regionalgränser med strikt kontrollerade passersystem, kunde nu åtnjuta i princip full rörelsefrihet i hela Japan. Detta medförde naturligtvis också en större arbetsbörda för ordningsmakten, då även kriminella element såsom lurendrejare och tjuvar kunde använda sig av den nya, utökade rörligheten.

Inom kort kom detta också att återspeglas i litteraturen, och en mycket vanlig genre var *dokufu-mono*, som berättade om kriminella kvinnors liv och leverne. *Dokufu*, eller "giftiga kvinnor" var den tidiga *Meiji*-periodens *femmes fatales*, och inte sällan var böckerna mer eller mindre baserade på riktiga brottslingar, vars dåd lett till en myt- och legendbildning som författarna inte var sena att spinna vidare på. I Silvers bok får genren exemplifieras av berättelserna om Takahashi Oden⁴. Verklighetens Oden var en kvinna som kastats ut i kriminalitet efter att hennes make dött i spetälska. Hon var den sista kvinnan som blev halshuggen i Japan, då hon dömts till döden efter att ha begått ett rån mord av en antikhandlare i Asakusa. Den Takahashi Oden som porträtteras i de närmast fiktiva "kriminalbiografierna" om henne är dock en, som tillspetsas av det populära *dokufu*-temat, och i flera skildringar, bland annat i Kanagaki Robuns (1829-1894) fantasifulla *Takahashi Oden yasha monogatari* (Berättelsen om hondjävulen Takahashi Oden; 1879), påstods det att hon hade giftmördat sin man för att sedan ge sig ut på brottsturné.

Meiji-restaureringen öppnade också Japan för omvärlden, och i synnerhet västvärlden. I den kulturella chockvåg från västerlandet som rusade igenom det yrvakna feodalsamhället ingick naturligtvis även en skönlitterär del. Från Amerika och Europa kom den gotiska novellen med Poe och Hawthorne, tillsammans med den klassiska deckaren, och en av de första att göra sådana

⁴ Silver:2008:30

verk tillgängliga för en japansk publik var översättaren och författaren Kuroiwa Ruikō (1862-1920). Till de böcker som Ruikō introducerade för *Meiji*-Japan hör verk av de franska kriminalförfattarna Émile Gaboriau och Fortuné de Boisgobey, och likaså verk av deras engelska kollegor Bertha Clay, Marie Corelli och Hugh Conway. Men den frimodige Ruikō tog sig stora friheter i sina översättningar. I en ansevärd mängd av hans deckartolkningar projicerar han det japanska samhället och människorna på de högst utländska omgivningarna och karaktärerna i böckerna, och resultatet blir en tämligen unik presentation. Som exempel kan tas Gaboriaus *L’Affaire Lerouge* ("Lerouge-affären"; 1866), vilken Ruikō använde som grund för sin översättning och tolkning *Hito ka oni ka* ("Människa eller demon?"; 1888). *Hito ka oni ka* utspelar sig i ett minst sagt märkligt Paris: i sin iver att göra *L’Affaire Lerouge* lättillgänglig för den japanska publiken har franska orsnamn som Jonchere och Bougival blivit till *Sonchō* och *Bōkiba*. Likaså har originalets franska persongalleri japanifierats: Titauclore har blivit *Chirakura* och Claire fick bli *Kuretake*, osv. Så långt inget extraordinärt, men Ruikō nöjde sig inte med att endast ändra namnen i sin tolkning. I Ruikōs Paris har salongerna *tatami*-mattor, damerna har på sig *nagabakama* och den unga fröken Kuretake beskrivs ha uppenbart japanska drag under sin koketta pariserhatt⁵.

Det är alltså i ett sådant drömligt Paris som den novell, som utgör ett av de första mötena med den västerländska kriminallitteraturen för den japanska publiken, utspelar sig i. Men Ruikōs *Hito ka oni ka* går längre än att bara förändra *L’Affaire Lerouges* miljö och rent fysiska förhållanden, då den även går in på det psykologiska planet i sin anpassning. Medan mördaren, Noel, i *L’Affaire Lerouge* begår självmord inför sin flickvän Juliette, som råkar utlösa det dödande skottet i handgemäng med Noel då hon försöker hindra honom från att skjuta sig i bokens klimax, agerar deras motsvarigheter Minoru och Rie i *Hito ka oni ka* på ett sätt som är betydligt bekantare för en japansk publik: i samförstånd begår de *shinjū*, ett älskande pars dubbelsjälvmord, som är ett mycket vanligt tema inom den japanska dramatiken. Förutom att ta sig friheter med miljö och handling sträcker

⁵ Silver:2008:72-73

sig Ruikō även till att politisera *Hito ka oni ka* genom att låta en av karaktärerna göra ett öppet ställningstagande mot dödsstraff, och förespråka en organisation som skall kämpa mot dödsstraffet internationellt. Ruikō går så långt som att i boken själv ställa upp regler för hur en sådan organisation skulle utformas och verka. På detta sätt väver Ruikō även in en politisk fråga som varit aktuell ända sedan *Meiji*-periodens början i sin översättning av en Émile Gaboriau-novell⁶.

Det genomgående sättet Ruikō översatte och anpassade *L’Affaire Lerouge* på, då han utformade *Hito ka oni ka*, är ett tydligt exempel på hur västerländsk kriminallitteratur i princip från dess första introduktion för en japansk läsarpublik kom att bli en distinkt kulturhybrid. Den exoticism som en fransk deckare utgjorde i *Meiji*-Japan dämpades av Ruikō med välkända japanska drag, och resultatet blev något som varken var uppenbart västerländskt eller uppenbart japanskt: en skildring av en drömvärld som ett slags bearbetande av den samtida samhällsomvälvningen. Ruikōs tolkning av *L’Affaire Lerouge* skrevs enligt Kawana som en upplysningsroman och ett försök till samhällskritik från Ruikō, som redan sedan unga år haft politiska ambitioner⁷. Senare kom Ruikō att gå ifrån deckargenren för att helt koncentrera sig på att agera politisk kommentator, men han får ändå sägas vara en av de verkliga pionjerna för införandet av västerländsk kriminallitteratur i Japan.

En annan av *Meiji*-tidens pionjärer inom den västligt inspirerade deckar- och mysteriegenren var Oshikawa Shunrō (1876-1914; egentligt tilltalsnamn Masaari). *Ginzanō* ("Konungen av Silverberget"; 1903) är ett exempel på en novell skriven i ett västinspirerat deckarformat, som utspelar sig i hamnstaden Aden i Jemen där en kvinna som förlorat allt ser en chans att ta sig ur sin misär. Flera av Shunrōs verk är även präglade av en dragning åt den samtida västerländska äventyrs- och science fiction-romanen, och stundtals kan han närmast liknas vid en japansk motsvarighet till Jules Verne⁸.

⁶ Silver:2008:75-76

⁷ Kawana:2008:9

⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Shunrō_Oshikawa

Verk som *Kaitō bōken kitan: Kaitei gunkan* ("Fantastiska äventyr till havs: Undervattensslagskeppet"; 1900) visar upp en fascination för samtidens tekniska utveckling och Japans framväxande militarism: den ryska flottan bekämpas här av en Verne-inspirerad japansk ubåt. *Kaitei gunkans* tema kan här ses som en spegling av de imperialistiska och expansionistiska stämningar som rådde i Japan runt sekelskiftet, och kanske även som en del av upptakten till rysk-japanska kriget. Oshikawa Shunrō fortsatte att med framgång skriva en mängd andra berättelser om heroiska havsäventyr med nationalistisk prägel. Hans skrivande, som anspelade på närmast viktoriantskt imperialistiska ideal, kom dock att under hans sista levnadsår vid Taishō-erans början kretsa kring en annan typ av viktoriantsk hjälte: mästardetektiven. *Hoshina Dai-tantei* ("Den store detektiven Hoshina"; 1913) är en översättning och tolkning av Sir Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes-berättelse *The Disappearance of Lady Frances Carfax*, utgiven i Sherlock Holmes-samlingen *His Last Bow* (1911), och var en av de allra första Conan Doyle-berättelserna att nå japanska läsare i någon större omfattning.

Oshikawa Shunrō får anses ha en stor betydelse för den påföljande japanska 1900-talslitteraturen. Förutom sitt pionjärskap inom den moderna kriminallitteraturen var han också en av de som lade grunden till den heroiska pojkboken i Japan, och detta format kom att nå stor popularitet.

Någon som också var drivande i införandet av senviktoriantsk litteratur var Kikuchi Yūhō (1870-1947; egentligt tilltalsnamn Kiyoshi). Yūhō, som främst var verksam i spaltformat i dagstidningen *Ōsaka mainichi shimbun*, gjorde likt Kuroiwa Ruikō och Oshikawa Shunrō Japan-anpassade tolkningar snarare än rena översättningar av västerländska verk. Han anpassade verk av viktoriantska äventyrsboksförfattare som Rider Haggard (1856-1925), vars berättelser ej sällan hade en tematik kretsande kring kolonialistiska upptäcktsresande, gömda skatter och fantastiska hemligheter, en äventyrsgenre som på engelska brukar benämnas *Lost World*. Utöver detta tolkade Yūhō även Hector Malot (1830-1907) och hans *Sans familie* ("Utan familj"; 1878), i sin *Ie naki ko* ("Ett barn utan hem"; 1912). Originalen är en Oliver Twist-liknande historia, som i sin utformning utdelar kritik till de sociala missförhållandena under den franska

industrialismens framväxt.

Utöver sina anpassningar av västerländska verk var också Yūhō en tongivande författare inom den genre som i Japan benämns *katei shōsetsu*, vilket närmast kan översättas till familje- eller hushållsnoveller, där huvudpersonerna och hjältinnorna var gifta kvinnor. Inte sällan involverade dessa berättelser ett visst moraliserande över kvinnans roll i det moderna samhället, helt i linje med den rådande tidsandan.

Yūhōs verk har bland annat blivit filmatiserade i mycket stor omfattning under 1900-talets första halva, i synnerhet hans *katei shōsetsu*-verk⁹. Följetongsformatet i en populär dagstidning gjorde att han nådde ut till en stor mängd läsare.

⁹ <http://ja.wikipedia.org/wiki/菊池幽芳>

2.3 Hirai Tarō blir Rampo

Redan innan Hirai Tarōs födelse fanns det alltså en liten men etablerad del kriminal-, mysterie- och äventyrlitteratur i Japan av det västerländskt influerade slaget, och den unge Tarō fick mycket tidigt kontakt med dem genom sina föräldrar: i essän *Katsuji to boku to – shōnen no dokusha ni okuru* ("Det tryckta ordet och jag – tillägnat mina unga läsare"; 1937) berättar Rampo hur hans mor då alla dagens sysslor var klara brukade läsa Kuroiwa Ruikō-noveller för honom från tidningarnas följetonger. Han drar sig också till minnes hur mycket han tyckte om när hans mamma läste följetongen av Kikuchi Yūhōs *Hichū no hi* ("Hemligheternas hemlighet"; i bokform 1913), och påpekar i essän att det var en av de noveller som fick honom att tycka om både deckargenren och spökhistorier. Det var också *Hichū no hi* som Rampos skolklass kom att sätta upp som teaterpjäs, vilken han entusiastiskt men nervöst deltog i¹⁰.

Även Rampos far bidrog indirekt till hans läsande: fadern var tjänsteman och hade inte särskilt mycket fritid, men den unge Rampo brukade smyga in i faderns arbetsrum och läsa allt han kom över. Bland annat berättar Rampo i *Katsuji to boku to* hur han en gång hittade Kikuchi Yūhōs *Futari Joō* ("De två drottningarna"; 1903), som är en tolkning av Rider Haggards *Allan Quatermain* (1887), inklämd i hans fars bokhylla, och att han inte för sitt liv kunde glömma sättet den var skriven på därefter. Det var också i sin fars arbetsrum som Rampo för första gången blev varse hur stor och skrämmande världen kunde vara: han läste där fascinerat en grundläggande astronomibok. Att tänka sig att solsystemet kunde liknas vid ett dammkorn i universum och att föreställa sig vilket ofantligt mått ett ljusår egentligen är var något som förskräckte honom mycket, och Rampo berättar vilket intryck denna bok hade på honom och att det påverkade hans sätt att se på tillvaron kraftigt¹¹.

¹⁰ Edogawa:2008:158

¹¹ Edogawa:2008:162

Men det var främst i tidskrifter som Rampo kom i kontakt med litteraturen i sina unga år. Han läste med entusiasm sin fars nummer av tidningen *Taiyō* ("Solen"), som egentligen innehöll material som var lite för svårt för någon i hans ålder. Men det var genom *Taiyō* som Rampo för första gången kom i kontakt med Conan Doyle, som skulle ha en stor inverkan på hans senare skrivande. Detta i form av Sherlock Holmes-novellen *The Adventure of the Golden Pince-Nez* (1904), en mordgåta i klassisk Conan Doyle-stil. Men det var inte bara Conan DoYLES Holmes-berättelser som Rampo kom i kontakt med, utan även humoristiska verk som *The Exploits of Brigadier Gerard* (1895).

Förutom sofistikerade publikationer som *Taiyō* kom Rampo även att sluka de många äventyrstidskrifter riktade till unga pojkar, som fanns i Japan under denna tid. I tidningar med lättigenkännliga och klatschiga namn som *Bōken sekai* ("Äventyrens värld") och *Bukyō sekai* ("Ridderlighetens värld") kom Rampo över berättelser av bland andra Oshikawa Shunrō och Sazanami Sanjin. Rampo berättar hur han i synnerhet tog intryck av Oshikawa Shunrōs *Kaitō bōken kitan: Tōchū no kai* ("Fantastiska äventyr till havs: Mysteriet i tornet"; 1901).

Det är tydligt hur Rampo redan under sina tidiga år som läsare kom i kontakt med en vidsträckt mängd litteratur med mer eller mindre direkta västliga influenser. Att anta att denna tidiga och kraftiga exponering för kriminal-, mysterie- och äventyrslitteratur kom att ha stor betydelse för vad Rampo senare blev för författare känns inte alls orimligt. Intrycken från ungdomens digra bokskörd, i kombination med att växa upp i den sena *Meiji*-periodens tidsanda, där Japan ivrigt försökte hävda sig som stormakt, och det moderna som strömmade in med både fascinerande och skrämmande fenomen som följd, influerade säkerligen den framtida Rampo i stor utsträckning. Men det var naturligtvis inte bara västligt influerade författare som han läste. Verk av Izumi Kyōka och Hirotsu Rjurō, båda författare vars tematik och stil är betydligt mer anknuten till den gångna *Edo*-periodens litterära alster, läste Rampo också med nöje, och dessas påverkan, i synnerhet Kyōkas gotik, får ej underskattas.

Rampo visade tidigt en fascination för det tryckta ordet, och då i synnerhet text som var tryckt med Ming-typsnittet (japanska *Minchōtai*), det seriffbeprydda typsnitt som än idag är den vanligaste japanska tryckstilen. Hans skolböcker var ofta skrivna med ett äldre Ching-typsnitt, som såg mer handskrivet ut, och dessa böcker påminde närmast Rampo om gamla kinesiska skrifter. Men de gav honom inte alls samma överväldigande fascinationskänsla som Ming-typsnittet, vilket han associerade till den moderna litteraturens fantastiska värld¹².

Den unge Rampo hade en dröm om att själv kunna trycka böcker, som han inte kunde släppa taget om. Han experimenterade med enkla litografier där han använde sig av typer gjorda av knölkallerotsgelé¹³, och kom så småningom över en stencilapparat, som han använde för att göra en egen liten publikation, inspirerad av de samtida äventyrstidskrifterna, som han fick tillåtelse att sälja i skolan. Men Rampo var inte nöjd med dessa för honom simpla verktyg, och det gick faktiskt så långt att han enträget sparade veckopengen han fick av sin far, ända tills han fick råd att köpa ett tusental professionella metalltyper i Nagoyas enda butik för ändamålet. Fler tryckarverktyg införskaffades och så småningom kunde den unge Rampo, ivrigt assisterad av sina skolkamrater, förfoga över ett icke oansenligt handdrivet privattryckeri.

Det är intressant att se att Rampo tidigt uppvisade en passion för det tryckta ordet i sig, och inte bara för litteraturen som sådan, oberoende av medium. För den utomstående kan denna passion nästan tyckas anta en fetischistisk karaktär. Att läsa en publikation som han själv skrivit, redigerat, typsatt och tryckt var för Rampo ett fullkomligt magiskt ögonblick och enligt hans egna ord var den "hemliga pakten" mellan honom och det tryckta ordet något som skulle hålla i sig i resten av hans liv. Man kan utläsa att tryckkonsten och det tryckta mediet faktiskt rent konkret gav Rampo litterär inspiration. Ett exempel på en sådan inspiration återfinns i essän *Henshin ganbō* ("En önskan att förvandlas"; 1954), där Rampo entusiastiskt spekulerar om möjligheten att skriva en berättelse om

¹² Edogawa:2008:157

¹³ Japanska *kon'nyaku*, tillhörande kallaväxterna, vars gelatinrika rot används i det japanska köket.

en person, som rent fysiskt förvandlas till en tryckt bok¹⁴. Vidare sammanfattar han i *Henshin ganbō* ett urval av de många noveller som skrivits, där förvandlingstemat i sig är det dominerande, och tar några exempel ur sin egen litterära repertoar.

Vid det laget Rampo började närma sig gymnasieåldern hade hans familj hamnat i ekonomiska bekymmer, och han kunde inte börja gymnasiet som han hade velat. Efter att bland annat ha hjälpt sin far med en kort tids arbete i det av Japan koloniserade Korea, beslutade han sig för att flytta till Tokyo och själv finansiera sina studier. Detta uppnådde han genom att ta deltidsanställning på ett mindre tryckeri, där han fick jobbiga och smutsiga arbetsuppgifter, samtidigt som han tog ett tvåårigt förberedande program vid Wasedauniversitetet.

Motivationen bakom Rampos lust att studera låg i hans politiska ambitioner. Hans mål var att bli politisk kommentator, helst med en egen tidskrift som organ. Men det intryck, som det politiska systemet gav honom efter en tids betraktande, var inget smickrande sådant. Under ett studiebesök i det japanska diet tycktes för Rampo de hetsiga debatter, som hölls i parlamentet den dagen, mest likna små barns käbblande, och ledamöternas argument imponerade inte heller – i Rampos mening handlade det i princip bara om känslor och våld¹⁵.

Efter att länge ha försökt övertyga sin chef om att låta honom trycka en tidning, tröttnade Rampo slutligen och skaffade jobb på annat håll. Planen att finansiera sina fortsatta studier med en liten tidskrift riktad till barn gick i stöpet när hans sparkapital tog slut. Så småningom kom Rampo att jobba deltid på en tidning, som var politiskt anknuten till *Kenseikai*, ett av de partier som utgjorde stommen i *goken undō*, eller konstitutionsskydds rörelsen, som var aktiv under *Taishō*-tiden. Rampo gjorde ett gott intryck på sina medarbetare och förutom redigering fick han även skriva vissa texter och vara delaktig i tidningens grafiska utformning. Trots att tidningen lades ned relativt tidigt hade Edogawa Rampo under denna period kunnat knyta kontakter för livet.

¹⁴ Edogawa:2008:213

¹⁵ Edogawa:2008:167

Det mediokra intryck den japanska politiken hade gett på Rampo höll dock i sig, och han insåg slutligen att han inte var något direkt politikerämne, eller att han i varje fall inte hade motivation nog att ta en aktiv roll i politiken. Därför valde han i större utsträckning ekonomiinriktade kurser, när han väl påbörjade sin egentliga universitetsutbildning på Waseda. Efter sin examen fick han så småningom anställning på ett skeppsvarv i Toba i Mie-prefektur, där han började jobba med att redigera en tidning för de flera tusen varvsarbetarna. Hans medarbetare kom sedan att anta en ledande ställning inom syndikaliströrelsen.

Enligt Rampo var det dock först vid denna tid, i den tidiga tjugooårsåldern, som han började förstå sig på litteraturen på riktigt. Han läste Poe och Dostojevskij, och imponerades av Tanizaki Junichirōs verk. Han reste så småningom tillbaka till Tokyo och öppnade ett litet antikvariat, men det gick inte runt, mycket på grund av att Rampo la tid på sina egna små sidoprojekt, och för att kompensera för detta tog han vid sidan av en aktiv roll i utformningen av *Tōkyō pakku* ("Tokyo Puck"), en tidskrift med fokus på politisk satir, där han skrev artiklar och ritade satirteckningar. Rampo stängde sitt antikvariat efter något år, för att flytta till Osaka och ta anställning på dagstidningen *Ōsaka jiji shimpō* ("Osakas aktuella nyheter"), grundad av landsfadern Fukuzawa Yukichi. Senare kom han att åka tillbaka till Tokyo och arbeta på *Kōjin* ("Ingenjören"), ett organ för fackorganisationen *Nihon kōjin kurabu* ("Japans ingenjörsklubb").

Det var dock inte förrän han träffat sin fru Takako och flyttat tillbaka till Osaka, där hans son Ryūtarō föddes, som han vid tjugonio års ålder kunde ge ut sin första deckare som Edogawa Rampo, *Ni-sen dōka* ("Två-sen-slanten"; 1923)¹⁶.

¹⁶ <http://www.horagai.com/www/who/040edog1.htm>

3. Analys

3.1 Stoff och stil

Ningen-isu

I novellen *Ningen-isu* ("Människofåtöljen"; 1925), får författaren och diplomathustrun Yoshiko en dag ett tjockt kuvert med posten, som hon tar för ett manuskript. Det visar sig dock vara ett långt brev, från en man som utgör sig för att vara möbelmakare. Den anonyme möbelmakaren presenteras som förskräckligt ful och därför utstött socialt och av naturliga skäl utan framgång hos det motsatta könet. Det enda han är riktigt bra på är just möbeltillverkningen. Han har en förmåga att lägga ner hela sin själ i denna och är därför en efterfrågad hantverkare som får specialbeställningar. Under sin tillverkning av fina lyxmöbler brukar möbelmakaren drömma sig bort och fantisera om den societetsvärld med västerländska inslag, som möblerna kanske skulle komma att figurera i. En särskilt stor och fin fåtölj inspirerar dock honom att iscensätta en bisarr plan: fåtöljen inreds med ett hålrum, som möbelmakaren kan krypa in i. Titthål och plats för förnödenheter gör att mannen kan spendera långa perioder inne i fåtöljen. Fåtöljen med möbelmakaren i förs sedan till ett hotell, men avsikten att stjäla värdesaker vilket hade varit syftet med planen trängs snart undan av den bisarra känsla, som möbelmakaren upplever i fåtöljen:

Beginning with this individual, several people "sat on my knees" that day, as if they had patiently awaited their turn. No one, however, suspected even for a fleeting moment that the soft "cushion" on which they were sitting was actually human flesh with blood circulating in its veins – confined in a strange world of darkness. What was it about this mystic hole that fascinated me so? I somehow felt like an animal living in a totally new world. And as for the people who lived in the world outside, I could distinguish them only as people who made wierd noises, breathed heavily, talked, rustled their clothes and possessed soft, round bodies.¹⁷

Kroppskontakt är något som hittills varit något främmande för möbelmakaren, och i synnerhet möjligheten att komma nära kvinnokroppar blir till något oerhört exhalterande för honom. Dessutom har han nu kastats in i det

¹⁷ Edogawa:1956:12

societetsliv han alltid drömt om: europeiska skönheter sätter sig glatt och ovetande i hans knä. Mannen får svårare och svårare att slita sig från tillvaron i stolen för att ge sig ut på sina stöldräder, men denna tillvaro har ett pris:

For the better part of the day I remained inside the chair, sitting like a contortionist with my arms folded and knees bent. As a consequence I felt as if my whole body was paralyzed. Furthermore, as I could never stand up straight, my muscles became taut and inflexible, and gradually I began to crawl instead of walk to the washroom. What a madman I was! Even in the face of all these sufferings I could not persuade myself to abandon my folly and leave that wierd world of sensuous pleasure.¹⁸

Efter tag säljs dock hotellet av dess västerländske ägare till en japan, och i och med detta rensas all lyx bort, inklusive fåtöljen med möbelmakaren i. I samband med detta inser mannen att det han egentligen vill är att komma nära en japansk "älskarinna", en av hans egen sort. Snart blir också fåtöljen såld till en välbärgad japansk tjänsteman, i vars hustru möbelmakaren snabbt förälskar sig. Oförmögen att uttrycka sin kärlek på något annat sätt än att göra fåtöljen så bekväm för kvinnan som möjligt våndas han länge. Slutligen förklarar han i brevet att han tagit mod till sig och nu vill träffa henne, och väntar utanför huset på svar. Yoshiko, som för länge sedan börjat ana oråd, har flytt från den stora fåtölj hon suttit i till ett annat rum. Här läser hon nu med stor fasa brevets sista rader. I novellens antiklimaktiska avslutning får Yoshiko, uppfylld av skräck plötsligt ett nytt brev, där avsändaren förklarar att det tidigare brevet varit fiktion och ett manuskript, vilket han velat få granskat för publikation.

I *Ningen-isu* byggs möbelmakarens profil långsamt upp. Den blir allt mer bisarr och perverterad och skapar ett sakta eskalerande obehag hos läsaren. Vad som i grunden är ett välplanerat brott blir till en form av ventil för den socialt alienerade mannen, som nu har ett sätt att få kontakt med människor och det motsatta könet. Den nya världen tar över möbelmakarens psyke helt, och det ursprungligt kriminella syftet, att stjäla, övermannas av en annan brottslighet – en svårdefinierad psykologisk sådan, där brottet i större utsträckning drabbar förövarens egen mänsklighet än den drabbar hans offer. Möbelmakarens underkastelse inför fåtöljens hemliga och sensuella värld blir både till en börda

¹⁸ Edogawa:1956:14-15

och till en frälsning, och han kan inte motstå att mer och mer göra sig beroende av den. Till slut gör han dock ett försök att slå sig fri från fåtöljens fångelse, men vid den tidpunkten har han redan reducerat sig själv till något som bara kan mötas med vämjelse och förakt.

Injū

Injū, eller *Vilddjuret i skuggorna*, (1928) är exempel på hur den västerländska pusseldeckarschablonen under Rampos penna formats till en synnerligen personlig presentation.

I *Injū* får berättaren, en kriminallitteratursförfattare verksam i Tokyo som vi senare lär känna som Samukawa, av en händelse kontakt med Oyamada Shizuko, en rik affärsmans unga hustru. Shizuko säger sig vara en beundrare av Samukawas verk, och de två lär känna varandra genom brevkorrespondens. Efter en tid anförtror Shizuko honom sin oro inför ett upplevt hot: Ōe Shundeï, en populär deckarförfattare som de båda känner till, och som Samukawa upplever som en slags rival, är enligt Shizuko en pseudonym för Hirata Ichirō, en älskare från tonåren som hon hastigt lämnade. Shundeï, som är uppfylld av hämndbegär för hennes svek, har skickat ett brev där han uttrycker sin vilja att hämnas och såsom för att skrämmas berättar exakt vad makarna Oyamada gjorde vid vissa tidpunkter, på ett detaljerat sätt som antyder att han själv måste ha varit vittne. Shizuko vill inte avslöja breven för sin make och polisen, då det skulle komma i dagen att hon inte varit oskuld vid sitt giftermål och dra skam över de två. Samukawa beslutar sig för att göra vad som står i hans makt och försöka spåra upp och skugga Shundeï, men har ingen större framgång med detta.

Samukawa blir efter en tid kallad till makarna Oyamadans residens av Shizuko, som har fått ännu ett hotbrev från Shundeï, där han hotar att mörda Shizukos man rakt framför hennes ögon, för att sedan mörda henne när han tycker att hon har lidit nog. Shizuko berättar för Samukawa att hon tror att Shundeï gömmer sig i huset, och spionerar på henne och maken från vinden. När Samukawa går upp för att undersöka saken hittar han mycket riktigt hål i taket från vilka det är möjligt att spionera på de boende och dessutom spår i dammet och en liten

knapp. Från vinden råkar han också se ner på Shizuko, och från detta perspektiv lägger han märke till underliga rodnader på hennes nacke och rygg. När Samukawa senare hittar en ridpiska i makarnas sovrum drar han slutsatsen att det rör sig om någon form av sadomasochistiskt beteende makarna sinsemellan.

Innan de båda hinner göra något åt saken hittas dock Shizukos makes lik i Sumidafloden. Han har sticksår som av knivhugg och verkar inte ha drunknat. Kroppen är nästan naken och har på sig en peruk. Maken sägs ha varit ute och gått kvällen innan han hittas död, och Shizuko berättar att hon under denna kväll såg en mans ansikte blixtra förbi i fönstret på andra våningen. Misstankarna går till Ōe Shundeis.

Knappen som låg på vinden hör till ett par handskar som makarnas chaufför har på sig, vilka han i sin tur har fått av Herr Oyamada. Efter att Samukawa letat igenom Herr Oyamadas dagböcker och fått reda på att denne hela tiden känt till Shizukos tidigare relation med Hirata Ichirō, drar han sina slutsatser: hela affären har varit en intrikat plan av Herr Oyamada själv. Enligt Samukawas efterforskningar verkar Herr Oyamada ha varit en trogen läsare av Ōe Shundeis verk, och så småningom har han förmodligen kommit underfund med att författaren är samma person som Hirata Ichirō. För att hämnas på både Shundeis och sin fru på ett sätt som tilltalar hans sadomasochistiska böjelser tar han inspiration av en av Shundeis noveller, där huvudpersonen spionerar på folk från vindstrymmet. Han iscensätter de fiktiva hotelserna genom att skriva breven från "Shundeis" och terrorisera sin hustru. Men när han skall skrämna Shizuko genom att utklädd till Shundeis visa sig i fönstret halkar han och faller, såras dödligt på de glasskärvor som finns kringströdda på muren kring deras hus och faller vidare i floden nedanför. Enligt Samukawas slutledning har det alltså aldrig funnits något hot mot Shizuko.

När Samukawa berättar om hans misstankar för Shizuko förstår hon sammanhanget. Samukawa och Shizuko inleder så småningom en kärleksaffär med träffar på en hemlig mötesplats. Efter ett tag börjar de på Shizukos initiativ använda sig av samma ridpiska, som använts tillsammans med hennes make, och Samukawa accepterar motvilligt.

Men en liten men viktig detalj kommer en tid senare i dager: tidpunkten då makarnas chaufför mottagit Herr Oyamadass handskar stämmer inte överens med tidsramen, då vindsutrymmet efter denna tidpunkt blivit grundligt städad. Det finns därför stor anledning att misstänka att knappen tappats på annat håll och senare blivit placerad på vinden. Detta sätter i sin tur igång en slutledningsprocess hos Samukawa som till slut avslöjar vad som egentligen hänt: Shizuko är den författare, som går under pseudonymen Ōe Shundei, och som länge planerat att mörda sin make, då hon varit missnöjd med bland annat hans ålder. Genom att iscensätta ett hot ifrån "Shundei" skapade hon ett alibi som gjorde att hon med lätthet kunde mörda sin make genom att knuffa ut honom genom fönstret, och sedan låtsas att han blivit mördad av Shundei. Samukawa har låtit sig luras lätt, och har utgjort en vital del i Shizukos diaboliska plan.

I *Injūs* klimax konfronterar Samukawa Shizuko stegvis med sina slutsatser. Shizuko, som förstår att han är sanningen på spåren försöker distrahera honom genom att be honom piska henne, vilket Samukawa gör allt intensivare i takt med att hans avsky mot Shizukos intriger växer. Då han redogjort för hela skeendet tar han farväl av henne och går därifrån. Följande dag får han reda på att Shizuko har dränkt sig i Sumida-floden, och *Injū* slutar med att Samukawa beskyller sig själv för att indirekt ha tagit livet av Shizuko.

Injū följer det klassiska västerländska pusseldeckarmönster, som skapats av bland andra Conan Doyle. I detta mönster drar hjältedetektiven en förhastad slutsats, men kommer sedan genom en liten detalj underfund med de radikalt annorlunda egentliga omständigheterna. Bakgrunden är Rampos favoritstadsdel Asakusa. Huvudpersonen är författare, och har för avsikt att senare skriva om det han upplever i novellen, vilket är anledningen till att *Injū* stundtals är skriven som prosa, och stundtals i form av huvudpersonen Samukawas anteckningar. Slutledningarna presenteras i en lugn och metodisk takt, där läsaren själv får möjlighet att gå dessa i förväg, och Rampo visar här prov på att helt och fullt behärska den västerländska deckarstilen, utan att för den del sänka sig till någon form av plagiarism vad gäller intrig eller karaktärer.

Kagami-jigoku

I *Kagami-jigoku* ("Spegel-helvetet"; 1926) får vi möta en berättare, vars namn inte avslöjas, som beskriver sin barndomsvän Tanuma Kan, en av de excentriskaste människor som han någonsin känt. Tanuma är passionerat intresserad av alla sorts optik, såsom linser, prismor, kikare och speglar, för att inte säga besatt av dem. Denna passion har gripit honom redan i unga år, och passionen har dessutom gått i släkten: redan hans farfarsfar var fascinerad av olika sorters optik, och hans samling hade gått i arv till Tanumas familj. Berättaren drar sig till minnes en skoldag, då läraren visade en konkvav spegel för klassen. Han reagerade med fasa och avsmak på den förvrängda spegelbilden, medan Tanuma uppvisade en närmast onaturlig fascination över den.

Efter Tanuma hade gått ut gymnasiet, visade han varken intresse för vidare studier eller arbete, utan levde på sina välbärgade föräldrars pengar, och ordnade i sitt hem ett slags laboratorium, där han experimenterade med olika optiska redskap. Då föräldrarna dog, kunde Tanuma med sitt stora arv förverkliga sin dröm: att bygga ett observatorium på en kulle på sin tomt. Men det var inte bara stjärnor som Tanuma tittade på. När andan föll på fälde han ned teleskopet mot marken, och fann voyeuristisk njutning i att spionera på de ovetande människorna i staden. Hans voyeuristiska ådra fick saker att gå så långt, att han installerade ett avancerat periskopsystem bara för att kunna spionera på sina tjänsteflickor i deras rum när de minst anade det.

Tanumas excentriska utsvävningar fortsätter med ökad intensitet. Då berättaren en gång besöker Tanuma blir han mycket förskräckt, då en jättelik grotesk uppenbarelse täcker hela väggen i Tanumas laboratorium. I själva verket är uppenbarelsen Tanumas ansikte, då han projicerar det genom en *stereoptikon*. Tanuma låter bygga ett litet rum vars tak och väggar är helt täckta av speglar, i vilket han ofta förlustar sig tillsammans med hans favorittjänsteflicka Kimiko. När Tanuma övergår till att starta en egen spegelfabrik i hemmet börjar berättaren på allvar frukta för hans mentala hälsa, och ber honom att sluta med vansinnet. Men Tanuma lyssnar inte på det örat, och fortsätter att experimentera med spegelväggar och jättelika kaleidoskop.

En dag nås berättaren av ett meddelande från Kimiko, som ber honom komma hem till Tanuma så fort han bara kan. När han anländer möts han av en bisarr uppenbarelse: ett stort sfäriskt objekt, täckt av ett vitt skynke, rullar runt på golvet, och inifrån denna tingest hörs vansinniga skratt. Det lyser från små lufthål i sfären, och vid närmare anblick kan berättaren ana att det är något levande där inne. Han misstänker att denna bisarra anordning på något vis gått i baklås, och när han hittar ett avbrutet handtag blir saken klar. Berättaren går och hämtar en slägga, vilken han resolut slår sönder globen med. Ur denna kryper Tanuma ut dreglande med ett förfärligt ansiktsuttryck, och det visar sig snart att han gripits av komplett vansinne. Från en av Tanumas anställda får berättaren så småningom reda på vad som hänt: Tanuma hade beställt en stor glasglob, som utvändigt beströks med kvicksilver och täcktes med tyg. Diskret belysning anordnades i små håligheter i globen. Man konstruerade en lucka, som var stor nog för en man att krypa in i. Det var alltså denna spegelglob, som Tanuma hade blivit inlåst i, och berättaren avslutar *Kagami-jigoku* genom att spekulera i vilka fasansfulla visioner, som drivit Tanuma till vansinne:

Why would a man become crazy if he entered a glass globe lined with a mirror? What in the name of the devil had he seen there? When these thoughts passed through my mind, I felt as if I had been stabbed through the spine with a sword of ice. Did he go mad after taking a glance at himself reflected by a completely spherical mirror? Or did he slowly lose his sanity after suddenly discovering that he was trapped inside his horrible round glass coffin – together with "that" reflection? What, then, I asked myself again, had he seen? It was surely something beyond the scope of human imagination. Assuredly, never before had anyone shut himself up within the confines of a mirror-lined sphere. Even a trained physicist could not have guessed exactly what sort of vision would be created inside that sphere. Probably it would be a thing so unthinkable as to be utterly out of this world of ours.¹⁹

Det som är mest slående i stilistiken hos *Kagami-jigoku* är vilken likhet den uppvisar med 1800-talets västerländska gotiska skräcknovell. Det som ligger närmast att jämföra med är faktiskt Edgar Allan Poes verk, vilket är föga förvånande om man tänker på anledningen till att Rampo antog sin pseudonym. Berättarens maktlöshet och fasa inför Tanumas besatthet och tilltagande vansinne är påtaglig i texten, men händelserna redogörs ändå för på det lugna och sakliga sätt, som är karakteristiskt för 1800-talsgotiken.

3.2 Författarspecifik analys

Ningen-isu

Möbelmakaren är en typisk Rampo-protagonist; en socialt dysfunktionell, fysiskt deformerad individ som har svårt att förhålla sig till samhället. Vad som också är återkommande hos rolltypen är att han sakta men säkert tappar kontrollen över sig själv, för att sedan helt styras av sina begär och mer och mer få en sociopatisk framtoning.

Läsaren får axla samma roll som Yoshiko, den som långsamt förskräcks av möbelmakarens förvandling. Det antiklimaktiska slutet tjänar dock till kasta ett löjets skimmer över hela novellen, då läsaren, liksom Yoshiko, inser att man är offer för en författares fantasi. Då Yoshiko och läsarens roll är ett, torde den brevskickande "möbelmakaren" vara en tydlig självreferens från Rampo. Relationen mellan Rampo och läsaren återspeglas alltså i novellen, och Rampo agerar *deus ex machina* i den slutliga twisten, då ridån faller. Samtidigt som detta avslut fungerar som en ironisk avvärjning av den bisarra berättelsen, är det också en signal från författaren att denne vägrar hålla sig till förbestämda mönster inom sin genre. Rampo gäckar alltså läsaren genom att bryta dessa mönster, och *Ningen-isu* blir lika humoristisk som den är bisarr – en ikon för Rampos strävan att skapa en unik författaridentitet.

Det som Silver tolkar in i *Ningen-isu* kretsar tydligt kring Rampos ambivalenta förhållande till det moderna och det västerländska i samhället. Möbelmakaren är styrd av sin fascination inför detta, men dragningen är främst till hans egen skeva föreställning av Väst och västerländska kvinnor. Silver drar paralleller till Tanizaki Junichirōs *Chijin no Ai* ("En dåres kärlek"; 1924), i väst utgiven som *Naomi*, där samma delusioner tvingar in huvudrollsinnehavaren i ett komiskt beroendeförhållande till en kvinna han försöker modellera till sitt västerländska kvinnoideal.

¹⁹ Edogawa:1956:122

This racial component in the chair maker's narrative sets up a dynamic of intermingled desires and anxieties that carry the weight not merely of interpersonal relations but of intercultural ones. The chair maker exhibits a yearning for the allure of the West, or at least his imaginary version of it, that is figured as his all but uncontrollable sexual desire for white women. But this yearning is undercut by a feeling of unworthiness to engage the West on equal terms, figured as the necessity to adopt the servile posture of a chair in order to close the distance between himself and the woman he desires.²⁰

Samtidigt som dragningen till Väst är en lockelse är det också ett fördärv. Fåtöljen blir till en naturlig symbol för det luxuösa och västerländska, som slutligen förvrider möbelmakaren till en krympling och en skugga av sitt forna jag. Att han förvandlas till en monstrositet är alltså ett tydligt resultat av att han oförsiktigt hängett sig åt det västerländska i en sån omfattning att han inte kan lösgöra sig från det.

Detta skulle kunna tolkas som att Rampo har iklätt sig en upplysande, samhällskritisk författarroll som lyfter ett varningens finger från den snabba utveckling han själv observerar i sitt samtida *Taishō*-Japan. Men Silvers tolkning av hållningen gentemot Väst i *Ningen-isu* är en annan: attityden är ett uttryck för Rampos egen osäkerhet över sin författaridentitet.

The chair maker hopes to have the chair carry him into a world of "Western" erotic possibility to which he would be denied access were his true identity apparent. Likewise, Rampo (rather like the writer who submits his manuscript for Yoshiko's approval) writes with the hope that his story will win him acceptance in the club of Western writers – a membership that he would not enjoy if he did not use borrowed forms or borrowed tropes. At the same time it is a membership that he seems to claim with deep ambivalence, both because of the worry that he is not worthy to claim it and because of the sacrifice of cultural identity that such a claim would entail.²¹

Här tolkas alltså in en osäkerhet inför Rampos eget anammande av det västerländska i hans skrivande och novellen ger uttryck för en underlägsenhet och en otillräcklighet som författare – en känsla av att plagiera, men också en känsla av att skapa en blandning av västerländskt och japanskt som inte skulle tilltala någon.

²⁰ Silver:2008:140

²¹ Silver:2008:142

Det finns flera frågor att ställa sig med denna ambivalens som utgångspunkt, som Silver inte berör. Då möbelmakaren kommer till insikten att Västerlandets frestelser i form av dess kvinnor enbart är åtråns flyktiga lockelser, och åter inser att han behöver älska någon av sitt eget folk, genomgår han en slags själslig rehabilitering och återgång till status quo. Var denna själsliga rehabilitering en process som Rampo själv höll på att gå igenom i skrivande stund, men kanske inte riktigt kunde fullfölja? Är möbelmakarens oförmåga att släppa sin underkastande hållning till det västerländska, onaturliga och perversa, i novellen symboliserat av fåtöljen, något som Rampo kunde identifiera sig med till en viss grad, som den excentriske mysterieförfattaren som skrev i en för samtiden exotisk och märklig stil? Är möbelmakarens sociala utstötthet en direkt eller indirekt spegling av Rampos acceptans i samhället? Och, slutligen, är Yoshikos äckel, avsky och förvirring motsvarigheten till den respons Rampo fick på sitt skrivande i det Japan, som så småningom under 30-talets tilltagande totalitära samhällsklimat skulle kulminera i ett instiftande av förbud mot kriminallitteratur, med motivationen att den var dekadent och omoralisk? I sin Rampo-introduktion i *The Edogawa Rampo Reader* spekulerar Jacobowitz om en möjlig förklaring till valet av kinesiska tecken i pseudonymen Edogawa Rampo (江戸川乱歩). Ideogrammen kan tolkas som "en som vacklar fram längs Edo-floden", och det som denna *Edogawa* i Jacobowitz tolkning representerar är Tokyos *shitamachi*, de arbetarklassdistrikt där gammal japansk köpmannakultur och den moderna japanska storstaden med sin tillhörande dekadens möttes i en stor smältdegel, som till exempel Asakusa. Enligt Jacobowitz är denna kontrast mellan tradition och modernism just vad som Rampo ville observera, och styrker detta med Rampos självreferentiella inslag i *Mera hakase no fushigi na hanzai* ("Professor Meras underliga brott"; 1932), där den karaktär som symboliserar Rampo berättar om sin förkärlek för att strosa runt i just dessa distrikt. Jacobowitz ser i Rampo den observerande flanörstyp²², ständigt insupande det moderna stadslivet i rörelse, som Charles Baudelaire beskrev i sin *Le Peintre de la Vie Moderne* ("Det moderna livets målare"; 1863).

²² Edogawa:2008:XIX-XX (Jacobowitz)

Steget är inte långt till att tänka sig att möbelmakaren i *Ningen-isu* faktiskt också är en variant av denna baudelairska flanör. Inifrån sin fåtölj kan han fritt ta in det moderna, borgerliga samhällslivet, och fånga dess intimaste hemligheter, utan att själv aktivt ta del däruti. Precis som Rampo är möbelmakaren en observatör av samtiden, om än på det bisarraste vis man kan tänka sig.

Injū

En av de allra tydligaste drag, som Rampo-kännaren noterar i *Injū*, är den stora mängd självreferentiella aspekter, som Rampo föga diskret tagit med i berättelsen. Till att börja med är det tydligt, att huvudpersonen Samukawa och Ōe Shundeis båda har drag av eller till och med symboliserar Rampo. Det som i *Injū* beskrivs som ett motsats- och rivalitetsförhållande mellan Samukawa och Shundeis, kan rimligen tolkas som Rampos egen ambivalenta hållning till hans många olika författarsikten:

私も殆ど彼と同時位に、往來の少年少女小説から探偵小説の方へ鞍替えしたのであったが、そして人の少い小説界では、相当名前を知られる様になったのであるが、大江春泥と私とは、作風が正反対と云ってもいい程違っていた。彼の作風が暗く、病的で、ネチネチしていたに反して、私のは明るく、常識的であった。当然の勢いとして、私達は妙に製作を競い合う様な形になっていた。そして、お互に作品をけなし合ひさえした。と云っても癪に触ることには、けなすのは多くは私の方で、春泥は時たま私の議論を反駁して来ることもあったが、大抵は超然として沈黙を守っていた。そして、次々と恐ろしい作品を発表して行った。私はけなしながらも、彼の作に籠る一種の妖氣にうたれないではいられなかった。彼は何かしら燃え立たぬ陰火の様な情熱を持っていた。²³

”Jag hade ungefär vid samma tidpunkt som (Shundeis) gått från att till och från skriva barnlitteratur till att skriva deckare, och blev tämligen känd i författarvärlden, som ju utgörs av få människor. Men min och Shundeis författarstil skilde sig åt till den grad, att man nästan kan säga att vi utgjorde varandras motsatser. Till skillnad från hans stil, som var dyster, sjuklig och påträngande, var min munter och fylld av reson. Som det föll sig, hamnade vi i ett märkligt tillstånd där det var som att vi tävlade med varandra, och det gick till och med så långt att vi talade illa om varandras verk. Det vill säga, till min stora irritation var det oftast jag som talade illa om Shundeis verk, medan han då och då gav mig svar på tal, men för det mesta bibehöll en distanserad tystnad, och han fortsatte att publicera sina otäcka böcker. Fastän jag talade illa om hans verk, kunde jag inte låta bli att lägga märke till att de uppfylldes av en sorts kuslighet. Han besatt en passion som var som en vilt flammande spöklik låga.”

²³ Edogawa:2005:577

Det är intressant att se, att Rampo här beskriver en karriärväxling från att skriva barnlitteratur till att skriva deckare, vilket var en process han själv gått igenom under sina tidiga år med ambitioner att bli författare. Rampo kom senare, under 30-talet, att skriva deckare som var tillgängligare för en yngre publik. Författandet av böckerna om *Kaijin nijū mensō* ("Vålnaden med tjugo ansikten"), som närmast kan beskrivas som pojkboksäventyr, tyder på att Rampos egna ambivalens gentemot sin författarstil slutligen resulterat i en slags fusion av hans olika stilar och inriktningar som författare.

De självreferentiella inslagen i *Injū* stannar dock inte vid denna rivalitet, utan tar sig allt uppenbarare former: samtliga av de verk av Ōe Shundeis, som det refereras till i boken, är mycket uppenbara anspelningar på Rampos egna böcker: Ōe Shundeis *Ichimai no kitte* ("Ett frimärke") i *Injū* anspelar på Rampos *Ichimai no kippu* ("En biljett"; 1923) och *Panorama-guni* ("Panoramalandet") är en tydlig referens till Rampos *Panorama-tō no kidan* ("Den förunderliga berättelsen om Panoramaön"; 1926). Handlingen i dessa böcker utgör inspiration för *Injū*s karaktärer och ger dem referenspunkter för sina slutsatser: till exempel är Ōe Shundeis *Yaneura no yūgi* ("Lekar på vinden") det verk som sägs vara inspirationen till att "Shundeis" i *Injū* spionerar på paret Oyamada från vinden, men detta är i själva verket en referens till Rampos *Yaneura no samposha* ("Vindssmygaren"; 1925), där huvudpersonen agerar på ett liknande sätt.

I *Purloined Letters* tolkar Mark Silver in en motsättningsfull hållning gentemot Väst och moderniseringen av Japan även i *Injū*. I det kosmopolitanska Tokyo, som berättelsen utspelar sig i (till råga på allt i Rampos Asakusa!), har paret hänfallit åt den västerländska dekadens, som sadomasochismen i boken står för. Denna skadliga påverkan från väst får enligt Silver ridpiskan som symbol:

As we have seen, the novel grants the erotic desires of its protagonists a central place both in the crimes it portrays and in the solution, or attempted solution, of them. It is therefore striking that the novel should trace its characters' sadomasochistic impulses back to a West that is imagined as a perverting influence on Japanese sexuality. This West's influence is most powerfully concentrated in the riding crop, which in the course of the novel comes to take on an almost talismanic significance. The crop, on the half dozen occasions it is mentioned, is only once referred to as simply "the riding crop". Otherwise it is always "the foreign-made riding crop" (*gaikoku-sei jōba muchi*). Both the riding crop and its associated sadism have, it turns out, been brought back by Mr. Oyamada from Europe.²⁴

Silvers analys kan stödjas av den känsla man kan få av att läsa *Injū*, det vill säga att samtliga karaktärer kan tyckas vara tragiska offer för en utomstående destruktiv kraft, som uppfyller deras psyken. Herr Oyamada, Shizuko och även Samukawa underkastar sig alla dekadenta begär, som ofelbart leder till tragedi: för Herr Oyamada slutar det med döden, Shizuko drivs till självmord efter att ha förlorat hennes älskade Samukawas tillit, och Samukawa tar på sig hela skulden för att ha orsakat Shizukos död. Att Rampo på detta vis skulle ge en pekpinne gentemot Japans mycket snabba förvästligande känns därför inte helt avlägset.

Kawana noterar i *Murder Most Modern* en viktig aspekt av figuren Oyamada Shizuko: hon representerar en helt ny sorts *femme fatale* i japansk litteratur vars roll skiljer sig, både vad gäller avancerat intrigerande och briljant intellekt, från *Meiji*-tidens *dokufu*, som till exempel *Takahashi Oden*. Detta till en grad som gör att den i allra högsta grad kan mäta sig med motsvarande manliga rolltyper.

Both bigotry and violence are equally detrimental to all women aspiring to be something more than accessories to male self-expression and foils to male intellect. Such women eventually found allies in detective fiction. As Rampo described the ways in which the game of visual tailing presents danger to women, he also used his writing as an arena in which he could seek ways for women to turn to their advantage the preconceptions imposed on them. Whereas Meiji doctors and Taishō-Shōwa criminologists disqualified Oden and later female offenders from being capable of planning and executing complex crimes, Rampo allows his female protagonist to be precisely that in "Injū." She is a truly "modern" criminal in the sense that she neither copies men nor improvises through "feelings" in her transgressions: she is aware of the preconceived notions of her gender and knows how to turn them on their head in order to cover her culpability.²⁵

²⁴ Silver:2008:155

²⁵ Kawana:2008:86, 88

Det är inte bara i *Injū* som denna Rampos *femme très fatale* förekommer. Ett annat exempel är *Kurotokage* ("Den svarta ödlan"; 1934), en novell där mästardetektiven Akechi Kogorō ställs mot den undersköna mästertjuven och det kriminella geniet Kurotokage, vars list nästan blir hans fall. Den intellektuella överlägsenhet, som de kvinnliga karaktärerna har över männen i Rampos noveller, ges en ironisk vink av regissören Fukasaku Kinji (1930-2003): i filmatiseringen av *Kurotokage* från 1968, som är baserad på den teateruppsättning som gjordes av författaren Mishima Yukio (1925-1970), spelas Kurotokage av Mishimas dåtida älskare, den populära sångaren, skådespelaren och transvestiten Miwa Akihiro (f. 1935).

Injū markerar en punkt i Rampos författarkarriär då han definitivt har uppnått en egen stil och identitet i sitt skrivande, även om det inte är tydligt att han själv har accepterat det. Samtidigt som *Injū* är en hyllning till de klassiska *whodunit*-deckarna är den ett samhällskritiskt inlägg och en del i det livslånga stilistiska sökande, som Rampos författarskap utgjorde.

Kagami-jigoku

Något som tjänar som en god utgångspunkt för en analys av *Kagami-jigoku* är Edogawa Rampos essä *Renzu shikōshō* ("En besatthet av linser"; 1937) i vilken Rampo återkopplar till en dag i sin barndom, då han låg i sin säng och tankfullt betraktade *shōji*-skärmdörren i sitt rum. Persiennerna i fönstret som vette mot trädgården var stängda, och det föll sig så att träden utomhus projicerades på skärmdörren genom ett litet hål i persiennerna, genom vilket ljuset sipprade in. Rampo fascinerades av hur vackert det var, och experimenterade med att skjuta på skärmdörren och se hur denna projektion spelade över papperet. Som av en händelse hade han lånat en lins från sitt fars arbetsrum, vilken han börjar leka med:

Now I carelessly picked it up and held it before the ray of light cast through the hole in the blinds. I fooled around as children are wont to do, focusing the lens to set fire to paper and other games, when I noticed a vague but monstrosly large creature crawling across the wooden boards of the ceiling. It appeared to be some kind of monster. Thinking it was hallucination, I started to panic and wonder if I was losing my mind. Yet when I went in for a closer look, it turned out to be nothing at all. The spot on the tatami was cast in a circle by the ray of light through the aperture in the blinds, and by chance I had been holding the lens horizontally right over where the light streamed in. As a result, it was magnified and projected several hundreds times larger onto the ceiling. The woven strands of rushes that formed the surface of the tatami appeared as wide as the boards in the ceiling. Mostly they were yellow, but were also possessed of a greenish hue. They were projected all too clearly like a terrible nightmare or the drug-induced visions of an opium fiend. Even though I knew it was a play of the lens, I felt peculiarly upset. I suppose most people would think it odd to feel frightened. But I was overwhelmed by its reality. It was so shocking that from that day onward, my view of things changed completely. It was a turning point in my life.²⁶

Det är alltså tydligt, att Rampo hade en högst personlig relation till optiken och dess förunderliga egenskaper. Den inte bara fascinerade honom, utan uppfyllde honom även med en högst påtaglig fasa, som han inte hade upplevt på annat håll. Men det var en skräckblandad förtjusning, som besatt en stor attraktionskraft:

I am not exaggerating in the least. I lack the courage to stand in front of a concave mirror and see it reflect things back a dozen or more times larger. Whenever I come across a concave mirror, I run in the opposite direction. In the same way, I have to gradually steel my courage to peer into a microscope. The magic of lenses is more terrifying to me than most people could possibly imagine. And it is this same fear that instills in me a greater sense of astonishment and wonder than the average person.²⁷

Antar man att Rampo i *Kagami-jigoku* ville skriva en skräcknovell av det klassiskt gotiska slaget, är det inte långsökt att tänka sig att han letade i sitt innersta efter något som för honom ingjöt både en närmast primal rädsla och en fascination. Det är här optiken kommer in som möjligt tema. Rampo lyckas i *Kagami-jigoku* genom ett målande språk och en stämningsbyggande berättarteknik förmedla fasan inför denna, även till de läsare som inte delar hans högst speciella relation till optik.

²⁶ Edogawa:2008:148-149

²⁷ Edogawa:2008:149

I *Kagami-jigokus* stilistik och upplägg kan vi hitta en röd tråd, som löper ända tillbaks till Edgar Allan Poe. Precis som Rampo gör i *Kagami-jigoku* anspelade Poe ofta på primal skräck. I Poes klassiska skräcknovell *The Cask of Amontillado* (1846) utgörs detta primala element av skräcken för att bli levande begravd, eller mer specifikt inmurad, då den berusade Fortunato får finna sig fastkedjad och inmurad efter att ha lurats ned i källaren av den hämndlystne Montresor för att smaka på ett vin.

Även i *Kagami-jigoku* kan vi återfinna temat med skräcken för att bli levande begravd. Trots att Tanuma inte dör av det, blir den psykiska påfrestningen av att vara till synes oåterkallerligen inlåst i det sfäriska spegel-helvetet för mycket för honom, och han är därefter för evigt fast i vansinnets grepp. På detta sätt har Rampo slagit samman ett klassiskt och beprövat primalt skräckelement med en av sina högst personliga favoriter, för att i *Kagami-jigoku* skapa en unik psykologisk kombination som lika mycket är en hyllning till Poe och andra av genrens föregångsmän som den är ett sätt att bearbeta Rampos egna fobier.

Men när Rampo i *Renzu shikōshō* återkopplar till barndomens totala chock inför universums vidsträckthet och människans litenhet blir det också tydligt, varför han behöver bearbeta sin fascination av linser på detta vis:

A two hundred inch lens can magnify our view of the cosmos considerably. The scope of human vision will expand tremendously. It will become possible to see what was once impossible to behold. It will be a momentous occasion, as though the whole human race, once blind, is granted the gift of sight. Its importance is unrivalled by any war.²⁸

²⁸ Edogawa:2008:150

4. Sammanfattning

4.1 Slutsats

För att nu återknyta till frågeställningen, och försöka besvara den, måste man ta hänsyn till alla de faktorer som framkommit i analysen. Vi kan fastställa, att Edogawa Rampo verkade i en tid och ett litterärt klimat där han dels hade förutsättningar att agera arvtagare till en rik litterär tradition, men också själv kunde agera pionjär på många områden. Han växte upp under en stormig tid, i ett land under hastig förändring, en förändring som lika gärna kunde vara av ondo som av godo, och han tog in och bearbetade dessa förändringar i sitt skrivande. Det är en mångfacetterad författare, som Rampo visar sig vara då man börjar läsa och tolka hans verk. De otaliga infallsvinklar och stilar, som han begagnar sig av i sitt skrivande fascinerar, och man kan undra om de tjugo ansikten som hans *Kaijin nijū mensō* sägs besitta inte porträtterar Rampo själv.

En av kärnpunkterna i Rampos syn på sitt eget författarskap kan nås fram till, då man reflekterar över Rampos tidiga ambitioner att bli någon form av politisk aktör. Trots att Rampo tappar tron på sin politiska karriär i ett tidigt skede i livet, är det just de politiska, samhällskritiska och analyserande aspekterna, som lyser igenom i Rampos produktion. Det ligger nära till hands att anta, att Rampo aldrig släppte sina politiska ambitioner helt, utan mer eller mindre medvetet vävde in dem i sina böcker, på det sätt som vi har märkt av i *Ningen-isu* och *Injū*.

Rampo fortsatte även att skriva i en tradition, som närmast kan beskrivas som folkbildande eller upplysande. Trots att dessa drag aldrig blir lika uppenbara som i Kuroiwa Ruikōs medvetna uppviglingar eller Kikuchi Yūhōs pekpinningar och moraliseranden gör han likt dessa barndomens litterära inspirationskällor en insats på området. Men den stora skillnaden här är att Rampo aldrig är direkt moraliserande eller dogmatisk. Istället uppmuntrar han till att utforska människans psyke och intellekt, och hans bisarra, utstötta och socialt missanpassade karaktärer utgör här symboler för människans svagheter. Rampo vill med sin litterära produktion dela med sig av den livserfarenhet han fått genom att uppleva *Meiji*- och *Taishō*-Japans turbulens.

Det ligger säkert också sanning i, att Rampo som Mark Silver teoriserar om absolut inte var odelat positiv till det snabba förvästligandet av Japan, som skedde under denna tid. Men samtidigt var det västliga alltid hans stora inspiration, och i slutändan kom ju Edogawa Rampo själv att bli något som kan ses som en västlig influens i Japan. Rampos ambivalens inför detta område gör att det är svårt att säga, om han såg sig som en konservativ beskyddare eller en innovativ förnyare, eller om han rentutav fyllde båda roller. Kanske är det här bäst att vila sig mot bilden av Rampo som den baudelairska flanören, som blott tar in en värld i rörelse utan att personligen döma den.

Den innersta kärnan i Rampos syn på sitt författarskap torde ändå vara den livslånga längtan efter att bli accepterad som en fullvärdig arvtagare av en författartradition inom kriminal-, äventyrs- och mysterielitteratur som gått i arv i rakt nedstigande led till honom själv. Hos författare som Rampo, vars produktion är en sorts kulturell hybrid, finns alltid en osäkerhet, en rotlöshet och en rädsla för att inte bli accepterad, att anses som plagiatör, och för att inte bli accepterad av någondera kulturen. Men så blev det inte, och Rampos önskan om acceptans kom också gradvis att uppfyllas under Rampos livstid, genom erkännanden både nationellt och internationellt.

Det är först under modern tid, då barn världen över tittar på tecknad film där den kvicktänkte hjälten med oslagbar slutledningsförmåga heter *Edogawa Conan*²⁹, ett namn som utgör en hyllning till både Sir Arthur Conan Doyle och Edogawa Rampo, som vi kan fastslå att Rampo ändå slutligen kom att räknas bland genrens riktigt stora. Och det arv som Rampo lämnade efter sig kommer aldrig att upphöra att roa och fascinera.

²⁹ Hjalte i *Meitantei Konan* ("Mästerdetektiven Conan"), populär japansk mangaserie av tecknaren Aoyama Gōshō, vilken animerats och rönt stor framgång sedan 1990-talet.

4.2 Referenser

Böcker:

- Edogawa Rampo. *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Övers. James B. Harris. Rutland: Tuttle, 1956.
- —. *Edogawa Rampo zenshū dai 3 maki: Injū*. Red. Shinpo Hirohisa och Yamamae Yuzuru. Tokyo: Kōbunsha, 2005.
- —. *The Black Lizard and Beast in the Shadows*. Övers. Ian Hughes. Fukuoka: Kurodahan Press, 2006.
- —. *The Edogawa Rampo Reader*. Övers. och red. Seth Jacobowitz. Fukuoka: Kurodahan Press, 2008.
- —. *Moju: The Blind Beast*. Övers. Anthony Whyte. Tokyo: Tokyo Sogensha, 2009.
- Kawana, Sari. *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Morton, Leith. *The Alien Within: Representations of the Exotic in Twentieth-Century Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.
- Silver, Mark. *Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature 1868-1937*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2008.

Källor på Internet:

- Engelska Wikipedia, artikel om Oshikawa Shunrō:

http://en.wikipedia.org/wiki/Shunrō_Oshikawa

- Japanska Wikipedia, artikel om Kikuchi Yūhō:

<http://ja.wikipedia.org/wiki/菊池幽芳>

- Onlinebiografi av Rampo, skriven av Katō Kōichi:

<http://www.horagai.com/www/who/040edog1.htm>

Samtliga onlinekällor i den form, som de återfanns i 2010-06-16.