

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCA

Jokomizo Seiši a rekonštrukcia japonskej povojnovej detektívky
Yokomizo Seishi and the reconstruction of post-war Japanese
whodunnit

Róbert Cagarda

Olomouc 2023

Vedúca práce:

Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.

Prehlasujem, že som predloženú magisterskú prácu vypracoval samostatne a uviedol v nej všetky pramene a literatúru, s ktorými som pracoval.

V Olomouci dňa.....

podpis.....

Róbert Cagarda

Anotácia

Autor:	Róbert Cagarda
Fakulta a katedra:	Filozofická fakulta – Katedra asijských štúdií
Názov práce:	Jokomizo Seiši a rekonštrukcia japonskej povojnovej detektívky
Názov práce v angličtine:	Yokomizo Seishi and the reconstruction of post-war Japanese whodunnit
Vedúca práce:	Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.
Počet strán:	77
Počet znakov:	155 000
Počet zdrojov:	54
Kľúčové slová:	Jokomizo Seiši, suiri šósecu, honkakuha, Kindaiči Kósuke, Jacuhakamura

V tejto práci skúmame tvorbu japonského spisovateľa Jokomiza Seišiho, ktorý sa preslávil ako hlavný predstaviteľ povojnovej detektívky. Naším cieľom v tejto práci je charakterizovať základné motívy vyskytujúce sa v autorovej tvorbe, pričom pozornosť kladieme na jeho diela napísané krátko po konci druhej svetovej vojny, v ktorých sa priklonil k tradičnému prúdu založenému na logickom pátraní detektíva. Zaoberáme sa tiež problematikou vykreslenia japonského vidieka, v ktorom Jokomizo zastáva kritický pohľad na niektoré staré tradície. Táto práca sa delí na tri kapitoly. V prvej kapitole sa zaoberáme analýzou predvojnovú japonskej detektívky, ktorá sa značne líši od tej západnej, pretože obsahuje presahy aj do iných žánrov. V druhej kapitole ukazujeme prechod k novému poňatiu detektívky, ktoré sa odvíjalo od západného klasického prúdu a ktorého hlavným reprezentantom bol v Japonsku práve Jokomizo Seiši. Ukazujeme, ako sa detektívny žáner pre Jokomiza stal možnosťou akejsi „racionalizácie“, prostredníctvom ktorej sa mal národ poučiť z chýb, ktoré ho vhnali do vojny. V poslednej kapitole sa zaoberáme analýzou románu *Jacuhakamura*, ktorý bol uverejňovaný medzi rokmi 1949–1951. Pri analýze si všímame zobrazenie dediny ako miesta, kde prežívajú predmoderné zvyky zakorenené v iracionalite, a zároveň ako vnútorne uzatvorenú komunitu, v ktorej po príchode cudzinca z vonkajšieho prostredia vypukne davová psychóza.

Pod'akovanie

Úprimne ďakujem vedúcej diplomovej práce Mgr. Sylve Martináskovej, Ph.D. za odbornú pomoc, rady a pripomienky, ktorými mi bola nápomocná pri písaní tejto práce.

Obsah

Edičná poznámka	6
Úvod	7
1 Jokomizo Seiši a vývoj detektívky v Japonsku	9
1.1 Jokomizo Seiši a časopis <i>Šinseinen</i>	9
1.1.1 Detektívka a jej etablovanie v Japonsku	9
1.1.2 Jokomizo Seiši a obdobie v <i>Šinseine</i>	11
1.2 Prúdy <i>honkaku</i> a <i>henkaku</i> v japonskej detektívke	14
1.3 Jokomizo Seiši ako predstaviteľ netradičného prúdu	17
1.5 Tantei šósecu a cenzúra	20
1.6 <i>Torimono-čo</i> ako zvláštny prípad <i>tantei šósecu</i>	21
2 Jokomizo a povojnová rekonštrukcia klasického <i>whodunnitu</i>	24
2.1 <i>Suiri šósecu</i> ako nová forma detektívky	24
2.2 Detektívka ako racionalizácia národa	27
2.3 Poézioiu k vražde – Jokomizove <i>nursery rhyme murders</i>	34
2.4 <i>Suiri šósecu</i> a otázka realizmu.....	39
2.5 Jokomizo Seiši v Japonsku a zahraničí.....	43
2.5.1 <i>Jokomizo búmu</i> ako výsledok <i>media mikkusu</i>	43
2.5.2 Jokomizo Seiši v zahraničí.....	46
3 <i>Jacuhakamura</i> – analýza diela.....	48
3.1 <i>Jacuhakamura</i> ako odklon od klasickej detektívky.....	48
3.2 Dedinské prostredie ako príklad iracionality	55
3.3 <i>Jacuhakamura</i> a intertextualita.....	63
Záver.....	68
Summary	70
Zoznam použitej literatúry	71

Edičná poznámka

V tejto práci je použitá česká transkripcia japonských pojmov a mien s výnimkou bibliografických údajov anglicky a francúzsky písaných zdrojov. Všetky japonské vlastné mená sú uvádzané v poradí priezvisko – meno, nakoľko považujeme za správne ponechať prirodzené poradie vlastných mien tak, ako sa vyskytuje v japončine. Ženské priezviská v práci nie sú prechýľované, t. j. zostávajú v pôvodnom tvare. Vychádzajúc z japonskej tradície sme sa rozhodli, že pri odkazovaní na autorov, ktorí používajú pseudonym, budeme využívať meno namiesto priezviska.

Okrem názvov geografických lokalít, historických období a literárnych postáv uvádzame pri prvej zmienke pojmov aj znakový zápis.

Japonské výrazy, ktoré nie sú bežne známe (s výnimkou vlastných mien), zvýrazňujeme v texte kurzívou.

Výraz *haiku* používame v slovenčine v ženskom rode.

Pokiaľ nie je uvedené inak, autorom prekladov citácií a parafráz je autor tejto diplomovej práce.

Úvod

Detektívka, v japončine označovaná ako *suiri šósecu* 推理小説 alebo *misuteri šósecu* ミステリー小説, patrí medzi najpopulárnejšie beletristické žánre súčasnosti. V prostredí mimo Japonska však existuje len veľmi obmedzený počet odborných publikácií bližšie sa zaoberajúcich japonskou detektívkou. Japonská populárna literatúra sa len zriedkakedy stane predmetom záujmu japonských štúdií na Západe, takže vývoj a ukotvenie detektívneho žánru v Japonsku predstavuje ešte pomerne neprebádanú oblasť. Vo svojej práci sa zameriavame na hlavného predstaviteľa japonskej povojnovej detektívky, Jokomiza Seišiho 横溝正史 (1902–1981), ktorý ako spisovateľ v 80. rokoch dosiahol nevídaný úspech, keď predaj jeho diel prekonal 50 miliónov.¹

Naším cieľom v tejto práci je analyzovať Jokomizovu literárnu tvorbu a poskytnúť záujemcom prehľad o základných motívoch vyskytujúcich sa v jeho dielach. Treba však zdôrazniť, že sa jedná o spisovateľa, ktorého literárna kariéra trvala bežmála 60 rokov, konkrétne medzi rokmi 1921–1980. V našej práci kladieme dôraz predovšetkým na autorovu tvorbu publikovanú v období krátko po druhej svetovej vojne, pretože Jokomizo v nej predstavuje nové poňatie detektívneho žánru, ktorý má slúžiť ako „racionalizácia“ národa. V autorovej povojnovej tvorbe je preto naším cieľom zamerať sa aj na neliterárny rozmer detektívky, ktorým sa autori ako Jokomizo snažili prinútiť čitateľa rozmýšľať spolu s detektívom a kritizovali staré tradície. Po vojne došlo hlavne Jokomizovým pričinením k záujmu o klasický prúd, čo znamená, že detektívka mala byť založená na logickom pátraní detektíva. V porovnaní s predvojnovou tradíciou sa jedná o veľkú zmenu, pretože predvojnová japonská detektívka sa vyznačovala prvkami fantastiky a grotesky. Naším hlavným cieľom je preto poukázať na zmeny v autorovej tvorbe a zároveň aj v celom detektívnom žánri, ku ktorým došlo po roku 1945, pričom tieto zmeny odzrkadľujú širšie spoločenské problémy prameniace zo stavu v období po prehratej vojne. Zvláštnu pozornosť taktiež venujeme zobrazeniu vidieckeho prostredia a predmoderných zvykov v Jokomizových dielach.

Problematiku analýzy tvorby Jokomiza Seišiho považujeme z hľadiska výskumu za veľmi aktuálnu. Aj napriek tomu, že v Japonsku sa jedná o známeho spisovateľa, jediná publikácia na Západe, ktorá sa zaoberá jeho tvorbou, je kapitola v knihe *The Murder Most Modern*, ktorej autorkou je americká výskumníčka Sari Kawana. Preklady Jokomizových diel do západných jazykov boli až do poslednej doby veľmi obmedzené, no situácia sa zmenila, keď

¹ NAKAGAWA Júsuke. *Edogawa Rampo to Jokomizo Seiši*. Tókjó: Šúeiša, 2020, s. 457.

od roku 2019 začalo britské vydavateľstvo Pushkin Press publikovať preklady Jokomizových najznámejších diel. V našom jazykovom prostredí však ešte neexistuje žiaden preklad Jokomizovho diela a aj preto dúfame, že touto prácou prispejeme k zvýšeniu povedomia o tomto spisovateľovi a jeho tvorbe.

Metodologicky pri našej práci pracujeme hlavne s primárnou literatúrou a na základe analýzy autorových konkrétnych diel ponúkame prehľad o témach, ktoré sa často vyskytujú v jeho tvorbe, ako napríklad dedinské tradície, dôležitosť sociálneho postavenia rodiny alebo návrat demobilizovaných vojakov do Japonska po prehratej vojne. Okrem toho tiež nevyhnutne pracujeme s teoretickými publikáciami týkajúcimi sa Jokomizovej tvorby, prípadne všeobecne japonskej detektívky, ako napríklad práce významných teoretikov, akými sú Gonda Mandži alebo Nakagawa Júsuke. Dôležitú časť nášho výskumu tvorí práca s Jokomizovými autobiografickými esejami, ktoré nám slúžia ako dobrý materiál na komparáciu záverov, ku ktorým dospejeme.

Naša práca je štruktúrovaná do troch kapitol. V prvej kapitole sa zaoberáme Jokomizovou predvojnovou tvorbou, ktorá nemôže byť považovaná za klasickú detektívku, ale z hľadiska žánrovosti obsahuje presahy napr. do fantastickej alebo gotickej literatúry. Zmieňujeme sa tiež o období počas druhej svetovej vojny, keď detektívka čelila štátnej cenzúre a autori ako Jokomizo tak museli písať na poli iného žánru. V druhej kapitole sa zameriavame na rekonštrukciu detektívneho žánru, ku ktorej došlo po vojne a ktorej hlavným predstaviteľom bol práve Jokomizo Seiši. Analyzujeme Jokomizovu tvorbu z pohľadu „racionálnej“ detektívky, po ktorej Jokomizo volal a v ktorej sa prostredníctvom svojho literárneho detektíva Kindaičiho Kósukeho 金田一耕助 snažil prinútiť čitateľa rozmyšľať spolu s detektívom. V tretej kapitole využívame teoretické poznatky, ku ktorým sme dospeli v predchádzajúcich kapitolách, na analýzu konkrétneho románu *Jacuhakamura* 八つ墓村 (Osmihrobovice), ktorý vychádzal medzi rokmi 1949–1951. Pri našej analýze si všímame, ako sa autor stavia kriticky voči starým iracionálnym zvykom, ktoré anachronisticky prežívajú na japonskom vidieku.

1 Jokomizo Seiši a vývoj detektívky v Japonsku

V tejto kapitole je naším cieľom priblížiť čitateľovi Jokomizovu predvojnovú tvorbu, t. j. v období od publikácie jeho prvej poviedky v roku 1921 až do vypuknutia vojny v Tichomorí v roku 1941. Predvojnová detektívka je v Japonsku označovaná ako *tantei šósecu* a v porovnaní s povojnovým obdobím prezentuje značne odlišné paradigmy. Počas analýzy preto taktiež vysvetľujeme základné smery a historický vývoj japonskej detektívky, ktorý bol v niektorých bodoch dosť odlišný od toho západného. Jokomizo v tomto období nepíše klasickú detektívku, ale je predstaviteľom netradičného prúdu, ktorý často zakomponováva do deja prvky fantastickej, erotickej a grotesknej literatúry. Na príklade vybraných diel vidíme základné motívy vyskytujúce sa v autorovej predvojnovej tvorbe. Pozornosť venujeme taktiež otázke cenzúry počas vojny, keď bola domáca tvorba detektívok potlačovaná a Jokomizo publikoval na poli iného žánru, konkrétne *džidai šósecu* 時代小説 (dobový román).

1.1 Jokomizo Seiši a časopis *Šinseinen*

Na úvod považujeme za nevyhnutné sa v krátkosti zmieniť o začiatkoch detektívneho žánru v Japonsku, nakoľko bez toho nie je možné pochopiť súvislosti, ktoré viedli Jokomiza k záujmu o práve tento literárny žánr.² Stručne si preto vysvetlíme príchod detektívky do Japonska a jej etablovanie v domácom prostredí. Kľúčovú úlohu v tomto procese zohral práve časopis *Šinseinen* 新青年 (Nová mladosť), v ktorom Jokomizo taktiež aktívne pôsobil.

1.1.1 Detektívka a jej etablovanie v Japonsku

Medzi literárnymi teoretikmi panuje všeobecné presvedčenie, podľa ktorého je za zakladateľa detektívky považovaný Edgar Allan Poe (1809–1849). Ten v roku 1841 vydal poviedku *Murders in the Rue Morgue* (Vraždy v ulici Morgue), v ktorej vytvoril postavu detektíva C. Augusta Dupina.³ Na Západe na Poeov úspech nadviazali ďalší autori ako Wilkie Collins (1824–1889), Émile Gaboriau (1832–1873) a neskôr Arthur Conan Doyle (1859–1930). Japonsko však až do roku 1853 bolo izolované od vonkajšieho sveta a až na začiatku obdobia Meidži (1868–1912) sa vo veľkom začala prekladať západná literatúra. Detektívka, ktorá sa tak

² Pre stručnú históriu vývoja detektívky v Japonsku v slovenčine vid' CAGARDA, Róbert. *Edogawa Rampo a zrod detektívneho žánru v Japonsku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, bakalárska práca (Bc.), s. 9–18.

³ Teoretik detektívneho žánru Howard Haycraft (1905–1991) argumentuje, že aj napriek tomu, že Poe napísal iba tri poviedky s postavou Augusta Dupina, podarilo sa mu načrtnúť celú základnú štruktúru klasickej detektívky. Táto štruktúra obsahuje napr. postavu excentrického detektíva, záhadu uzavretej miestnosti, dedukciu založenú na logickom postupe, prekvapivé rozuzlenie, neschopnosť polície a iné. (HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: D.Appleton-Century Co., 1941, s. 12.)

dostala do Japonska prostredníctvom prekladov zo západných jazykov, bola príkladom jedného z mnohých literárnych žánrov, ktoré postrádali domácu tradíciu.

Najznámejším prekladateľom západných detektívok bol Kuroiwa Ruikó 黒岩涙香 (1862–1920) špecializujúci sa hlavne na preklady francúzskych autorov, ako boli Émile Gaboriau a Fortuné de Boisgobey (1821–1891).⁴ Podstatné je si však všimnúť, že na označenie detektívky sa pri prekladaní použilo *tantei šósecu*, pričom sa jedná o kalk z anglického *detective fiction*.⁵ Ruikóove preklady boli síce medzi čitateľmi veľmi populárne a neskôr značne ovplyvnili prvú generáciu japonských spisovateľov detektívok, ale od roku 1892 sa Ruikó venoval prevažne bulvárnej žurnalistike a viac detektívky neprekladal.⁶ Žiadny z ďalších prekladateľov nedosiahol Ruikóovej slávy a preklady detektívok začali postupne upadať, až úplne vymizli. V odborných kruhoch sú roky 1912–1920 označované ako tzv. *ankoku džidai* 暗黒時代 (obdobie temna), pretože to bolo obdobie, kedy preklady detektívok boli zriedkavé a domáca tvorba ešte prakticky neexistovala.⁷

Situácia sa zmenila v roku 1920, keď vydavateľstvo Hakubunkan 博文館 začalo vydávať časopis *Šinseinen*, ktorý sa stal centrom pôsobenia prakticky celej predvojnovnej generácie *tantei sakka*. Vtedajší majiteľ Óhaši Šintaró 大橋新太郎 (1863–1944) však chcel pôvodne založiť časopis určený pre mužských dedinských čitateľov, ktorým mal časopis priniesť užitočné informácie o zahraničných krajinách a mal ich tak motivovať k emigrácii a hľadaniu úspechu v zahraničí. Prvé vydania mali značne nacionalistický charakter, keďže obsahovali eseje generálov, pripravovali mladých mužov na odchod do zahraničia a hovorili o budúcich vojnách.⁸ Prvým šéfredaktorom sa stal Morišita Uson 森下雨村 (1890–1965), ktorý ale cítil potrebu zatraktívniť časopis prostredníctvom zaujímavých výplní a získať nových čitateľov.

⁴ Všeobecne pre preklady do japončiny v období Meidži platilo, že sa nejednalo o doslovné preklady zo západných jazykov, ale viac-menej bola ponechaná iba hlavná myšlienka, pričom však dej a postavy boli zasadené do japonského prostredia. Často sa preto používa korektnejšie označenie *hon'an šósecu* 翻案小説 (adaptovaná fikcia). Ruikó adaptoval diela francúzskych autorov hlavne s cieľom poukázať na trestné a občianske zákony platné vo Francúzsku, ktoré považoval za nevyhnutné, aby Japonsko v rámci modernizácie prijalo. (SILVER, Mark. *Purloined letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature 1868–1937*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008, s. 67–68.)

⁵ Pre detektívnu literatúru neexistuje univerzálne pomenovanie, ale označenie tohto žánru sa líši naprieč národnými literatúrami. Väčšina jazykov odvádza názov z anglického *detective fiction*, pričom sa jedná o tradíciu, ktorú vytvoril Poe svojim detektívom C. Augustom Dupinom. Vo francúzštine a vo väčšine románskych jazykov je detektívka odvodzovaná od pomenovania *roman policier*, pretože vo Francúzsku etabloval detektívku Émile Gaboriau postavou policajta M. Lecoqa. Neskôr si v práci ukážeme, že v japonskom prostredí sa označenie detektívky niekoľkokrát zmenilo.

⁶ SAITO Satoru. *Detective Fiction and the Rise of Japanese Novel, 1880–1930*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012, s. 102.

⁷ JAMAMAE Juzuru. *Nihon misuteri no hyakunen*. Tókjó: Kóbunša, 2001. Dostupné z: [amazon.co.jp](https://www.amazon.co.jp) [cit. 18.07.2022], (nestr.).

⁸ NAKAGAWA, s. 43–44.

Morišita Uson ako veľký milovník a znalec západných detektívok sa preto rozhodol publikovať práve detektívky, na začiatku hlavne vo forme adaptácií zo západných jazykov.

Prelomovým bol rok 1923, keď Edogawa Rampo publikoval v *Šinseinene* svoje prvé dielo, krátku poviedku Ni sen dóka 二銭銅貨 (Dvojsenová minca), ktorá získala značnú popularitu. Mnohí teoretici považujú práve toto Rampovo dielo za začiatok domácej japonskej detektívky.⁹ Na Rampov úspech následne nadviazali ďalší mladí spisovatelia zoskupení okolo časopisu *Šinseinen*, medzi ktorými nechýbal ani Jokomizo Seiši.

1.1.2 Jokomizo Seiši a obdobie v *Šinseinene*

Jokomizo Seiši¹⁰ sa narodil v roku 1902 v meste Kóbe. Už od svojej mladosti mal veľkú záľubu v čítaní detektívok, ale v období, v ktorom vyrastal, boli prekladové adaptácie do japončiny veľmi zriedkavé. Jokomizo vo svojich autobiografických esejach na ono obdobie spomína nasledovne:

Keď sa obzriem späť, tak ja, ktorý som sa narodil v 35. roku éry Meidži v Kóbe, som z pohľadu detektívky prežil obdobie od základnej po strednú školu v tzv. období temna. Kuroiwa Ruikó už dávno ukončil svoju aktivitu a *Šinseinen* ešte vtedy nebol. (...) Prvý spisovateľ detektívok, ktorého som v takomto období veľmi rád čítal, bol Micugi Šun'ei. Hoci ho označujem ako spisovateľa detektívok, až do debutu Edogawy Rampa v Japonsku ešte nebol skutočný spisovateľ detektívok, takže sa zdá, že aj všetky diela Micugiho Šun'eia boli adaptácie.¹¹

Z hore uvedeného citátu si môžeme všimnúť, že na mladého Jokomiza značne vplýval prekladateľ Micugi Šun'ei 三津木春影 (1881–1915), ktorý sa preslávil hlavne sériou *Kureta hakase* 呉田博士 (Doktor Kureta) založenou na príbehoch Dr. Thorndikea od britského spisovateľa Richarda Austina Freemana (1862–1943). Micugi Šun'ei tiež do japončiny adaptoval román *813* od Mauricea Leblanca (1864–1941) z roku 1910 zachytávajúci jedno z dobrodružstiev lupiča-džentlmena Arsèna Lupina, ktorý Jokomizo označil ako možno najzaujímavejšiu svetovú detektívku.¹²

⁹ JACOBOWITZ, Seth. Translator's Introduction. In: *EDOGAWA Rampo. The Edogawa Rampo Reader*. Preložil Seth JACOBOWITZ. Kumamoto: Kurodahan Press, 2008, s. XV.

¹⁰ Znakový zápis jeho mena na prvý pohľad nepredstavuje žiadny problém, avšak v skutočnosti Seiši nie je pôvodná výslovnosť jeho mena. Znak 正 sa v japonských propriách môže vyslovovať *masa* alebo *sei*, pričom Jokomizo svoje detstvo a dospievanie prežil známy ako Masaši, a nie Seiši. Boli to až jeho kolegovia v *Šinseinene*, ktorí ho začali prezývať Jokosei, z čoho vznikla výslovnosť Seiši. Neskôr si však všetci, vrátane autora, osvojili túto výslovnosť a dnes by už bolo nesprávne vyslovovať jeho meno ako Jokomizo Masaši. (ÓTAWA Tomohiko. *Meitantei Kindaiči Kósuke 99 no nazo*. Tókjó: Futami šobó, 1996, s. 95–97.)

¹¹ JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu godžūnen*. Tókjó: Kódanša, 1977, s. 12.

¹² NAKAGAWA, s. 25.

Taktiež vidíme, že Jokomizo uznáva, že detektívka v Japonsku začala až osobou Edogawy Rampa. Vychádzajúc z faktu, že Rampo debutoval v roku 1923, sa toto tvrdenie môže zdať mierne paradoxné, pretože Jokomizova prvá poviedka bola publikovaná už dva roky skôr, teda v roku 1921. *Šinseinen* už krátko po svojom vzniku usporadúval súťažné výzvy na poslanie krátkych poviedok, z ktorých najlepšie boli potom publikované v špeciálnej sekcii časopisu a za ktoré víťaz dostal finančnú odmenu vo výške desať jenov. Jokomizova poviedka *Osorošiki eipuriru fúru* 恐ろしき四月馬鹿 (Strašný aprílový blázon) sa umiestnila na prvom mieste a vyšla v aprílovom vydaní. Dej diela spočíva v zápletke na jednom z internátov, kde jeden mladík údajne spáchal vraždu, ale nakoniec sa zistilo, že to bol iba vtíp. Jokomizo napísal v nasledujúcich mesiacoch aj ďalšie krátke poviedky, ale žiadna z nich už neskončila na prvom mieste.¹³ Hoci takto *Šinseinen* mladým autorom ponúkal možnosť publikovať, jednalo sa o veľmi krátke poviedky, v modernej knižnej verzii o dĺžke približne 5–7 strán, ktoré nepredstavovali profesionálnu tvorbu. Prvým profesionálnym autorom bol skutočne až Rampo, ktorého debut masovo odštartoval domácu tvorbu.

Jokomizo mal však na začiatku svojej tvorby aj veľké šťastie, pretože jeho kamarát z rodného Kóbe, Nišida Seidži 西田政治 (1893–1984), mu vedel otvoriť dvere priamo do centra *Šinseinen*. Nišida bol veľkým fanúšikom detektívok a po tom, ako nadviazal kontakty s Morišitom Usonom, dokonca začal popri svojej práci prekladať pre *Šinseinen* poviedky o Sherlockovi Holmesovi.¹⁴ Bol to práve Nišida, ktorý primäl Jokomiza poslať svoju poviedku do súťaže v *Šinseiene* a neskôr ho aj inšpiroval preložiť niekoľko zahraničných diel do japončiny. V roku 1925, keď chcel Edogawa Rampo usporiadať stretnutie priaznivcov detektívok oblasti Kansai, obrátil sa najprv na Nišidu so žiadosťou o stretnutie. Nišida však na toto stretnutie spoločne zbral aj Jokomiza. Jokomizo v tom čase prechádzal obdobím odmlky, keď už niekoľko rokov nenapísal vlastnú poviedku.¹⁵

Stretnutie Rampa s Jokomizom bolo osudovým stretnutím, ktoré obom zmenilo život. Jokomizo o ňom napísal: „*Vtedy sa rozhodlo o mojom osude. Keby sa neudialo, tak ja so svojou ostýchavou povahou by som ešte dnes popri spravovaní nezarábajúcej lekárne v Kóbe určite viedol bezcenný život.*“¹⁶ Toto stretnutie stálo na začiatku dlhého štyridsaťročného priateľstva, miestami poznačeného rivalitou, ktoré oboch spisovateľov spájalo. Obidvaja sa ako velikáni zapísali do histórie japonskej detektívky, Rampo ako predvojnový a Jokomizo ako povojnový

¹³ Tamtiež, s. 52.

¹⁴ Tamtiež, s. 26.

¹⁵ Tamtiež, s. 82.

¹⁶ JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu mukašibanaši*. Tókjó: Kódanša, 1975, s. 85.

autor. Biografické publikácie vznikajúce v súčasnosti, z ktorých niektoré citujeme v našej práci, sa dokonca zaoberajú životom Rampa a Jokomiza spoločne. Môžeme si teda všimnúť, ako veľmi si boli blízki a ovplyvnili smerovanie japonskej detektívky.

Jedným z výsledkov tohto stretnutia bola motivácia Jokomiza opäť začať písať a v nasledujúcom roku publikoval niekoľko poviedok, z ktorých môžeme spomenúť Kókoku ningjó 広告人形 (Bábika z reklamy), Kanašiki júbin'ja 悲しき郵便屋 (Smutný poštár) alebo Kazarimado no naka no koibito 飾窓の中の恋人 (Milenec vo výkladnom skle). Z hľadiska analýzy však tieto diela nepredstavujú klasickú detektívku, ale kladú dôraz skôr na humor a moment prekvapenia. Teoretik Gonda Mandži argumentuje, že Jokomizove rané diela sú príznačné modernistickým štýlom a je v nich cítiť pocit vyobrazenia veľkomestského priestoru.¹⁷ Táto skutočnosť je o to prekvapivejšia, že autorove povojnové diela sa zakladajú na opise iracionality tradičného japonského vidieka. Jeho neskoršia tvorba bude teda, ako si ukážeme, antitézou k jeho prvotnej tvorbe založenej na mestskom prostredí.

V roku 1926 pozval Rampo Jokomiza, ktorý v tom čase už dokončil štúdium farmaceutiky a viedol rodinnú lekárňu v Kóbe, do Tokia, kde mu Morišita Uson ponúkol možnosť stať sa redaktorom *Šinseinemu*. Zakrátko však došlo k reformám v Hakubunkane, výsledkom ktorých bol Morišita povýšený na funkciu vedúceho šéfredaktora celého vydavateľstva, a Jokomizo ho tak vystriedal na poste šéfredaktora *Šinseinemu*.¹⁸ Jokomizo pracoval v Hakubunkane od roku 1926 do roku 1932, keď sa rozhodol vydať sa na dráhu profesionálneho spisovateľa. Medzi spisovateľov, ktorým ako šéfredaktor pomohol debutovať, patrili napríklad Hamao Širó 濱尾史郎 (1896–1935), Unno Džúza 海野十三 (1897–1949) alebo Watanabe On 渡辺温 (1902–1930).

Od roku 1932 Jokomizo vo svojej tvorbe opustil modernistické tendencie a jeho diela nadobudli temný, gotický a nadprirodzený charakter. V pravom slova zmysle sa tak opäť nejednalo o detektívku, tak ako bola vtedy majoritne chápaná na Západe. V japonskom medzivojnovom období však označenie *tantei šósecu* nebolo úplne synonymické so západným poňatím detektívky, ale zahŕňalo aj fantastickú a grotesknú literatúru. Hoci sa na začiatku japonskí autori snažili kopírovať klasický západný štýl, hlavne od konca dvadsiatych rokov sa prejavil značný odklon od západnej detektívky. Skôr, ako si ukážeme konkrétne príklady na Jokomizovej tvorbe, musíme sa preto najprv zmieniť o všeobecnom charaktere japonskej predvojnovovej detektívky.

¹⁷ GONDA Mandži. *Nihon tantei sakka ron*. Tókjó: Futabaša, 1996, s. 94.

¹⁸ NAKAGAWA, s. 113.

1.2 Prúdy *honkaku* a *henkaku* v japonskej detektívke

Klasická detektívka už od svojho vzniku predstavovala typ žánrovej literatúry, t. j. literatúry založenej na dodržiavaní jasných pravidiel. Základná štruktúra obsahovala napr. postavu excentrického detektíva, ktorý rieši zločin na základe logických postupov a opiera sa pritom o indície, ktoré musia byť epistemologicky verifikovateľné. Detektívku môžeme chápať ako príklad pozitivistckej literatúry založenej na vede a logike, kde by všetko nadprirodzené a fantastické malo byť *a priori* odmietnuté ako prejav iracionality. Podstatou klasickej detektívky je skutočnosť, že v jej centre nestojí skrytá alegorická idea, opis spoločnosti alebo vnútorný opis postáv, ale dielo je založené na záhade (enigma). Záhada je hybným motorom celého diela, pretože na ňu nadväzuje vyšetrovanie, ktorého výsledkom je polapenie páchatel'a a do ktorého je vtiahnutý aj čitateľ súťažiaci s detektívom v odhalení identity vraha. Jednou z dôležitých zásad je pritom zásada *fair play*, to znamená, že čitateľ musí mať rovnocenný prístup ku všetkým indiciám rovnako ako literárny detektív. V klasickej detektívke veľmi dobre vidíme to, čo ruskí formalisti charakterizovali ako sujet a fabula. Udalosti, ktoré sa určite stali (napr. vražda), predstavujú fabulu a to, v akej postupnosti sú okolnosti toho, čo sa stalo, v diele vyrozprávané, je sujet.¹⁹ Až v rozuzlení sa teda dozvieme, čo predchádzalo vražde, aké boli motívy a kto je vrah, pričom táto štruktúra je nevyhnutná pre udržanie záhady. Klasická detektívka, často označovaná ako *whodunnit*, bola veľmi populárna vo Veľkej Británii a USA v období medzi svetovými vojnami a spájajú sa s ňou mená ako napr. Agatha Christie (1890–1976), G. K. Chesterton (1874–1936), Rex Stout (1886–1975), Dorothy L. Sayers (1893–1957) a iní. V období po vojne popularita klasickej detektívky upadla a nahradila ju drsná americká škola *hard-boiled*, v ktorej už podstata nebola založená na záhade, ale na napätí (*suspense*) vychádzajúcom z často tvrdej sociálnej reality a organizovaného zločinu.

Pokiaľ by sme hore uvedenú definíciu automaticky aplikovali na japonské predvojnové obdobie, tak by sme museli konštatovať, že „skutočná“ detektívka bola veľmi zriedkavá. Napriek počiatocným pokusom hlavne Edogawy Rampa boli postupne do *tantei šósecu* začlenené prvky hororu, grotesky a fantastiky, ktoré by inak racionálna západná detektívka

¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1980, s. 17.

musela odmietnuť.²⁰ Na začiatku 30. rokov dokonca hovoríme o prúde *ero-guro-nansensu*²¹, ktorého hlavnými predstaviteľmi boli práve Rampo a Jumeno Kjúsaku 夢野久作 (1889–1936), pričom ale obidvaja boli bežne označovaní ako *tantei sakka*. Označenie *tantei šósecu* teda zahŕňalo aj také diela, ktoré by čisto zo žánrovej klasifikácie neboli na Západe radené ako detektívky, ale obsahovali presahy do fantastickkej, hororovej alebo sci-fi literatúry.

Odklon japonského *tantei šósecu* od západnej detektívky si ako prvý uvedomil marxistický kritik Hirabajaši Hacunosuke 平林初之助 (1892–1931), ktorý tvorbu Edogawy Rampa, Kosakaia Fubokua 小酒井浮木 (1890–1929), Jokomiza Seišiho a Džóa Masajukiho 城昌幸 (1904–1976) označil ako *fukenzenha* 不健全派 (nezdravý prúd).²² Saito vo svojej dizertačnej práci poukazuje na to, že dôvodom, prečo sa mnohí socialistickí literárni kritici zaujímali o detektívku, bola práve jej racionalita, ktorá mala byť nástrojom japonskej modernizácie.²³ Keď teda Hirabajaši používa označenie *fukenzenha*, kritizuje tým predovšetkým odklon od vedeckých postupov a príklon k vedecky nepodloženým a nadprirodzeným javom v tvorbe spomenutých autorov.

Hlavnou témou v histórii *tantei šósecu* sa však stali až debaty medzi zástancami *honkaku tantei šósecu* 本格探偵小説 (klasická/autentická detektívka) a *henkaku tantei šósecu* 変格探偵小説 (netradičná/neautentická detektívka). Spisovateľ a teoretik Kóga Saburó 甲賀三郎 (1893–1945) *de facto* dospel k podobnému záveru ako Hirabajaši, t. j. skutočná detektívka by mala byť postavená na logike a postupnom odhaľovaní páchatel'a, a takýto prúd označil ako *honkakuha* (tradičný prúd). Na rozdiel od Hirabajašiho ale pri tomto označení nepoužil hodnotiaci úsudok, pretože Kóga sa nesnažil poukázať na klasickú detektívku ako literárne nadradenú, ale na skutočnosť, že japonská klasifikácia žánrov nekorešpondovala s tou používanou na Západe.²⁴ Inak povedané, problémom pre neho neboli diela obsahujúce prvky

²⁰ Na Západe sa kľúčovým pre chápanie detektívky stalo tzv. 20 pravidiel, ktoré v roku 1928 publikoval americký spisovateľ S. S. Van Dine (1888–1939) a ktoré vyžadujú dodržiavanie logických a vedecky preukázateľných postupov. Ôsme pravidlo hovorí: „Problém zločinu musí byť založený na striktné naturalistických spôsoboch. Také metódy poznania pravdy ako písanie bridlicou, tabuľky ouija, čítanie mysle, špiritistické sedenia, krištáľové gule a podobne sú tabu. Čitateľ má šancu, keď sa porovnáva s racionálnym detektívom, ale ak musí súťažiť so svetom duchov a naháňať štvrtú dimenziu metafyziky, tak je porazený ab initio.“ (VAN DINE, S. S. Twenty Rules For Writing Detective Stories. In: *American Magazine*, 1928, september. Dostupné tiež z: <https://www.wired.com/beyond-the-beyond/2019/01/s-s-van-dines-twenty-rules-writing-detective-stories/> [cit. 17.04.2021].)

²¹ Jedná sa o skrátené spojenie japonských slov prevzatých z angličtiny *erotikku* エロティック (erotický), *gurotesuku* グロテスク (groteskný) a *nansensu* ナンセンス (nonsens).

²² TANIGUČI Motoi. *Henkaku tantei šósecu njumon*. Tókjó: Iwanami šoten, 2013, s. 10.

²³ SAITO Satomi. *Culture and authenticity: the discursive space of Japanese detective fiction and the formation of the national imaginary*. PhD thesis, University of Iowa, 2007. Dostupné z: doi.org/10.17077/etd.7n83w3r1 [cit. 28.08.2022], s. 57.

²⁴ Tamtiež, s. 71.

hororu a grotesky *per se*, pretože aj tie mohli mať vysokú umeleckú hodnotu. Problém bol však v tom, že v Japonsku sa takéto diela klasifikovali pod *tantei šósecu*, hoci na Západe by spadali pod iný žáner než detektívku.

Na druhej strane *henkakuha* (netradičný prúd) považovala japonskú detektívku za výnimočnú práve tým, že obsahovala fantastické a groteskné elementy, ktoré neboli prítomné v západnej detektívnej literatúre. V tomto bode však musíme dať za pravdu Kógovi, pretože hoci sa japonskí spisovatelia, ako napr. Unno Džúza, domnievali, že sa jedná o výnimočnosť japonskej literatúry, v skutočnosti to tak nebolo, pretože fantastická a hororová literatúra existovali aj na Západe, akurát nie ako súčasť detektívky. Medzi zástancov netradičného prúdu patrili v období pred vojnou hlavne už spomenutý Unno Džúza a Kigi Takataró 木々高太郎 (1897–1969). Môžeme si ale všimnúť, že ich chápanie detektívky bolo dosť odlišné ako na Západe. Unno Džúza argumentuje, že detektívna literatúra je súčasťou omnoho väčšieho literárneho hnutia a spadá do romantizmu, pričom dôležité sú *tantei šumi* 探偵趣味 (detektívne chute), a nie prísne žánrové pravidlá.²⁵ Takýto názor ide proti úplnej podstate detektívky, ktorá svojím dôrazom na logiku, fakty a vedu, odmietajúc tak všetko transcendentálne, by sa blížila skôr k realizmu, prípadne naturalizmu. Základom *whodunnitu* však nikdy nebolo vyobrazenie spoločnosti, ale záhada, preto si myslíme, že by nebolo správne považovať klasickú detektívku ani za prejav literárneho realizmu. Detektívku najlepšie charakterizuje označenie žánrovej literatúry, kam môžeme radiť veľkú časť populárnej literatúry. Mimochodom aj tvorba samotného Unna ukazuje, že žánrové hranice v Japonsku neboli jasné, nakoľko Sakai tvrdí, že ho môžeme považovať za prvého predchodcu japonskej SF literatúry.²⁶

V období pred vojnou v Japonsku jednoznačne prevažoval prúd *henkaku*, ktorý tak predstavoval aj mainstreamové chápanie detektívky. Príčiny popularity netradičného prúdu sú dodnes pomerne diskutovanou témou, no Rampo napríklad tvrdí, že dôvodom boli aj samotní čitatelia, ktorí žiadali od spisovateľov, aby písali takým štýlom.²⁷ Prúd *honkaku* bol až na niekoľko výnimiek veľmi zriedkavý. Situácia sa však zmenila po vojne, keď hlavne prostredníctvom Jokomiza došlo k záujmu o tradičný prúd a netradičný prúd z detektívky definitívne zmizol.

²⁵ Tamtiež, s. 73.

²⁶ SAKAI, Cécile. *Histoire de la littérature populaire japonaise. Faits et perspectives (1900–1980)*. Paris: Editions l'Harmattan, 1987, s. 176.

²⁷ EDOGAWA Rampo. *Nihon tantei šósecu no tajósei ni cuite*. In: EDOGAWA Rampo. *Oni no kotoba. Edogawa Rampo zenšú, vol. 24*. [Kindle Windows version] Tókjó: Kóbunša, 2005. Dostupné z: [amazon.co.jp](https://www.amazon.co.jp) [cit. 18.01.2021], (nestr.).

1.3 Jokomizo Seiši ako predstaviteľ netradičného prúdu

V roku 1932 Jokomizo odišiel z Hakubunkanu, aby sa vydal na dráhu profesionálneho spisovateľa. Z hľadiska literárnej analýzy však jeho predvojnová tvorba nedosahuje kvalít jeho povojnových diel, preto si bližšie ukážeme iba niekoľko príkladov. Ako sme už vyššie uviedli, Jokomizo v období pred vojnou patril do prúdu *henkaku*, jeho diela teda nepredstavujú klasickú detektívku v západnom chápaní.

Jedno z charakteristických diel Jokomizovej predvojnovej tvorby je novela *Onibi* 鬼火 (Svetlonos) z roku 1935, v ktorej si môžeme všimnúť značné prvky gotickej literatúry. V tejto novele autor vystupuje ako jedna z postáv a počas svojho pobytu pri jazere Suwa nájde opustený maliarsky ateliér, vnútri ktorého objaví grotesknú maľbu nahej ženy na dne jazera, ktorej telo je ovinuté zvláštnym zvieraťom pripomínajúcim hada. Autor sa zaujíma o históriu maľby a vyhladá miestneho policajta na dôchodku, ktorý retrospektívne vypráva celý príbeh. Hlavnú zápletku tvorí život dvoch bratrancov, ktorí sa už od mala nenávidia a ktorých zášť nadobudne takých rozmerov, že sa neustále snažia súperiť jeden proti druhému. Obaja sa stanú maliarmi, no jeden z nich je zavretý do väzenia a druhý utrpí dopravnú nehodu, následkom ktorej má tak zničenú tvár, že musí nosiť gumovú masku. Keď sa po čase obidvaja stretnú, ich stretnutie končí tragicky, pretože jeden zabije druhého, ukradne mu identitu, zabije jeho milenkú a nakoniec spácha samovraždu.

V Jokomizovom štýle nachádzame inšpiráciu staršou japonskou literatúrou, predovšetkým sa jedná o *jomihon* 読本 z obdobia Edo (1603–1868), čo boli knihy veľmi často obsahujúce práve nadprirodzené a fantastické prvky. Skôr ako vplyv západného gotického románu sa tak na Jokomizovej tvorbe podpísala práve domáca tradícia fantastickej literatúry z obdobia Edo. Gonda však poukazuje aj na to, že to nebola len staršia japonská literatúra, ale aj súdobí spisovatelia, hlavne Tanizaki Džun'ičiró 谷崎潤一郎 (1886–1965), ktorí ovplyvnili Jokomizov štýl písania.²⁸ Tanizaki bol jedným z hlavných predstaviteľov estetického prúdu, v japončine označovaného ako *tambiha* 耽美派, ktorého hlavným ideálom bol dôraz na krásu, zaujímavosť a estetiku diela, pričom vyobrazenie každodennej reality išlo do úzadia. Konkrétne námet novely *Onibi*, teda príbeh dvoch bratrancov maliarov, ktorí súperia proti sebe a bojujú o jednu ženu, pravdepodobne Jokomizo prebral od Tanizakiho novely *Kin to Gin* 金と銀 (Zlato a striebro).²⁹

²⁸ GONDA Mandži. *Nihon tantei sakka ron*, s. 95.

²⁹ Tamtiež, s. 96.

Novela *Onibi* je taktiež zaujímavá tým, že sa jedná o prvé Jokomizovo dielo, do ktorého zasiahla cenzúra. V roku 1935 ešte cenzúra v literatúre nebola tak silná ako v porovnaní s vojnovými rokmi, no aj tak príslušné úrady nepovolili publikáciu novely v pôvodnom znení. Keď sa pozrieme na časti, ktoré boli z hľadiska cenzorov problematické, zistíme, že sa jedná o implicitné erotické scény, ktoré boli z vydania v *Šinseinene* vystrihnuté.³⁰ Táto skutočnosť je o to zaujímavejšia, že v novele sa vyskytuje aj pasáž o jednej z hlavných postáv, ktorá je nespravodlivo uväznená a počas výsluchu zošalie, čo môžeme vidieť ako kritiku polície, no táto časť prekvapivo z prvého vydania v *Šinseinene* vyškrtnutá nebola. Pre Jokomiza zásah cenzúry znamenal veľké sklamanie, pretože sa jednalo o prvé dielo, ktoré napísal po období jedného roka, kedy nemohol publikovať, keďže sa liečil z tuberkulózy.

Aj napriek skúsenosti s cenzúrou však Jokomizo nezanevrel na písanie a v septembri roku 1935 publikoval poviedku *Džúdžin 獣人* (Ľudská príšera). Jokomiza síce najviac preslávili povojnové príbehy s detektívom Kindaičim Kósukem, no už pred vojnou vytvoril postavu súkromného detektíva Juriho Rintaróa 由利麟太郎, s ktorým sa po prvýkrát stretávame práve v poviedke *Džúdžin*, kde je však na rozdiel od iných diel ešte opísaný ako mladý študent. Celkovo sa Juri vyskytuje v približne 30 príbehoch, z čoho však drvivá väčšina pochádza z obdobia medzi rokmi 1935–1939. Juri je bývalý policajt, ktorý rieši zločiny vo veľkomestskom prostredí a svojím štýlom pôsobí ako západný džentlmen, môžeme si teda všimnúť isté pokračovanie modernistických tendencií, no zároveň doplnené o estetiku *tambihy*. V poviedke *Sekkó bidžin 石膏美人* (Sadrová kráska) z roku 1936 nachádzame nasledujúci Juriho opis:

Niektorí z vás, ktorí majú dobrú pamäť, si možno ešte spred štyroch či piatich rokov pamätajú Juriho, šéfa vyšetrovacieho oddelenia a známeho detektíva na mestskej polícii. V skutočnosti mal v tom čase ako šéf vyšetrovacieho oddelenia impulz muža, ktorý by dokázal vziať vietor z plachiet komukoľvek, ale z nejakého dôvodu náhle stratil svoje vysoké postavenie a stal sa obyčajným tulákom. O tom, čo tomu predchádzalo, sa toho veľa nevie, ale hovorí sa, že sa stal najmä obeťou politických intríg na polícii. Samotný Juri Rintaró bol zo svojej straty dosť rozrušený a vraj sa v istom momente zbláznil od úzkosti, a ešte k tomu bol krátko nato vyhlásený za nezvestného.³¹

Za najkvalitnejšie predvojnové dielo s Jurim je považovaný román *Šindžuró 真珠郎*, (Šindžuró), ktorý vychádzal v *Šinseinene* od októbra 1936 do februára 1937. Dvaja tokijskí

³⁰ NAKAGAWA, s. 184.

³¹ JOKOMIZO Seiši. *Akuma no sekkeizu*. [Kindle Windows version] Tókjó: Kadokawa e-bunko, 2002. Dostupné z: amazon.co.jp [cit. 13.09.2022], (nestr.).

univerzitní profesori Šiina Kósuke a Ocukocu Sanširó cestujú na výlet do Šinšú v prefektúre Nagano, kde pri jazere nájdu sídlo starého nevládneho doktora menom Udó, o ktorého sa stará jeho neter Jumi. Zisťujú však, že v sídle býva aj istý krásny mladík, ktorého meno je Šindžuró. Jedného dňa Šindžuró zabije doktora, z jeho tela odreže hlavu a zmizne. Po čase sa Ocukocu zosobáši s Jumi a vrátia sa do Tokia. Šindžuró sa však znovu objaví, prepadne Ocukocu a zabije Jumi, z ktorej tela taktiež odreže hlavu. V závere do deja vstupuje Juri, ktorý vysvetľuje celú záhadu. Dozvedáme sa, že skutočný Šindžuró bol už dávno mŕtvy a všetko narafičila Jumi, ktorá využila telo s odrezanou hlavou na znemožnenie identifikácie.

Aj v románe *Šindžuró* môžeme vidieť vplyv tvorby Tanizakiho Džun'ičiróa na Jokomizov štýl. Avšak to, čo u Tanizakiho Keene označuje ako „*otrocké uctievanie krásnych žien*“³², sa tu prejavuje opisom krásneho mladého muža (jap. 美少年 *bišónen*) so sklonmi ku kriminalite, ktorého krása vyvoláva strach.

Ach, vôbec neviem, ako by som mal opísať jeho neprekonateľnú krásu. Každopádne, ako som sa tak na neho pozeral, začali mi škripať zuby a zmocnil sa ma akýsi neopísateľný, bizarný pocit, ktorý ma zamrazil až do špiku kostí a ktorý si dodnes jasne pamätám. Až vtedy som zistil, že krása, ktorá nemá obdoby, môže byť aj zdrojom mrazivej strašidelnosti.³³

Motív *bišónen* sa vyskytuje aj v iných Jokomizovych dielach, ako napríklad už v poviedke Kura no naka 蔵の中 (V sklade) z roku 1935 alebo poviedke Senpú gekidžó 旋風劇場 (Divadlo vo víre) z roku 1938. Gonda dokonca tvrdí, že vyobrazenie pekných heterosexuálnych mužov zosobnených v Šindžuróovi, ktorí páchajú zločiny, sa stalo „*hymnou zla (aku no sanku)*“³⁴ pre Jokomizovu tvorbu. Skutočnosťou však je, že po vojne už Jokomizo tento motív veľmi nerozpracováva, a viac než na zločincov mužov sa zameriava na pekné ženy, ktoré sú často v pozícii *femme fatale*.

Román *Šindžuró* taktiež prezentuje mierny odklon od štýlu *henkaku* a Jokomizo sám tvrdí, že sa pokúsil napísať detektívku v klasickom štýle, no nakoniec nebol s výsledkom spokojný: „*(...) ako klasická detektívka postavená na záhade a logike je to veľmi slabé dielo a nad hladinu v ňom vypláva akurát moja detská záľuba v desivom a bizarnom.*“³⁵ Autor taktiež uznáva, že inšpiráciou pre záhadu využívajúcu bezhlavé mŕtvoly sa stal román *The Egyptian Cross Mystery* (Záhada egyptského kríža) z roku 1932 od Elleryho Queeny (1905–1982). Aj

³² KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Henry Holt and Company, 1984, s. 730.

³³ JOKOMIZO Seiši. *Šindžuró*. Tókjó: Kadokawa, 2018, s. 37.

³⁴ GONDA Mandži. *Nihon tantei sakka ron*, s. 99.

³⁵ JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu godžúnen*, s. 270.

napriek tomu, že *Šindžuró* nie je napísaný v klasickom štýle, môžeme ho vnímať ako istý predstupeň, ktorým sa Jokomizova tvorba postupne pretransformovala z predvojnového štýlu *henkaku* na povojnový štýl *honkaku*.

1.5 Tantei šósecu a cenzúra

V 30. rokoch sa v Japonsku dostáva k moci vojenská vláda, ktorá postupne zavádza cenzúru vo väčšine sfér verejného života. V literatúre sa cenzúra začína vo veľkom prejavovať v roku 1937 po vypuknutí čínsko-japonskej vojny. Čo sa však týka *tantei šósecu*, otázka cenzúry je komplikovanejším problémom, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Mnohí literárni teoretici si osvojili teóriu, podľa ktorej bola detektívka všeobecne považovaná za nežiadúci žáner a mala byť ako taká zakázaná. Tento názor vychádza hlavne z neskorších esejí Edogawy Rampa, ktorý skutočne mal problémy s cenzorskými úradmi, pričom mnohé jeho diela boli zakázané a samotný autor sa preto radšej rozhodol pre autocenzúru. Sari Kawana však poukazuje na skutočnosť, že len na základe Rampovho prípadu sa nedá tvrdiť o tom, že existoval celoplošný zákaz detektívky založený na žánrovej príslušnosti. Cenzúra síce bezpochyby existovala, ale jednalo sa o individuálne posúdenia, a nie o zákaz detektívky *per se*.³⁶ Týmto sa Japonsko odlišovalo napríklad od fašistického Talianska a nacistického Nemecka, kde skutočne môžeme hovoriť o úplnom zákaze.³⁷

Či už hovoríme o čiastočnom alebo úplnom zákaze, dôvody, prečo nedemokratické režimy zbrojili proti detektívke, si môžeme opísať nasledovne. Prvým dôvodom je určite podstata detektívky, ktorú autoritárske režimy vnímajú ako spôsobujúcu morálny rozklad spoločnosti. Vyobrazenie vraždy a pátrania po vrahovi nie je niečo, čím by sa dala posilniť štátom určovaná doktrína správania. O to viac v stave vojny, keď je vysoko nežiadúce zobrazovať príslušníkov rovnakého národa vraždiacich sa medzi sebou, a keď sa má celý národ zomknúť v boji proti spoločnému vonkajšiemu nepriateľovi. Zrejme aj preto niektorí *tantei*

³⁶ KAWANA, Sari. *Murder Most Modern. Detective Fiction and Japanese Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, s. 155.

³⁷ Veľmi tvrdo zasiahla štátna moc voči detektívnej a kriminálnej literatúre práve v Taliansku. Milánske vydavateľstvo Mondadori sa špecializovalo na vydávanie hlavne anglo-americkej detektívky a ich knihy označované podľa obálky ako *i libri gialli* (žlté knihy) sa stali veľmi populárnymi. Štátna moc však vnímala detektívku ako rušivý element, ktorý popiera fašistické cnosti založené na prísnej morálke, oddanosti a poslušnosti. Vláda preto najprv zaviedla kvóty, ktoré určovali počet zahraničných detektívok, ktoré bolo možné vydať. V roku 1937 dokonca Ministerstvo populárnej kultúry prikázalo označiť všetky detektívky etiketou, na ktorej bolo uvedené, že policajné zvyky a metódy opísané v danej knihe sú zahraničný prvok, ktorý nemá miesto v talianskej spoločnosti. Definitívnu bodku za detektívku v Taliansku dal Benito Mussolini (1883–1945), ktorý v roku 1941 obvinil zahraničnú detektívku z rastu kriminality a dva roky na to prikázal, aby boli všetky detektívky v Taliansku skonfiškované a zničené. (D'IZZIA, Guglielmo. A brief history of giallo fiction and the Italian anti-detective novel. In: *crimereads.com* [online]. [cit. 15.09.2022]. Dostupné z: crimereads.com/a-brief-history-of-giallo-fiction-and-the-italian-anti-detective-novel/)

sakka ako Unno Džúza a Kigi Takataró opustili pole *tantei šósecu* a počas vojny vstúpili do služieb štátu a stali sa vášnivými obhajcami japonského nacionalizmu.³⁸ Ich tvorba v súhlase s propagandou predstavovala skôr špionážne a vojenské romány než *tantei šósecu*.

K negatívnemu vnímaniu detektívky cenzormi prispela aj skutočnosť, že klasická detektívka medzivojnového obdobia sa viazala skoro výhradne na anglo-americké prostredie. V situácii, keď Japonsko bolo vo vojnovom konflikte s USA a Spojeným kráľovstvom, bolo preto pochopiteľné, že detektívka bola videná ako literatúra nepriateľa, ktorá predstavovala cudzokrajný prvok.

Hlavným dôvodom, prečo je však pre mnohé režimy detektívka neprijateľná, je práve postava súkromného detektíva, ktorá znižuje autoritu štátu. Keď sa pozrieme na mnohé diela daného obdobia, tak vidíme, že je to práve detektív, kto vyrieši zločin, pričom polícia ako zložka štátu mu nanajvýš sekunduje. V niektorých prípadoch dokonca detektív napráva nespravodlivosť, ktorú spôsobila polícia nesprávnym vyšetrovaním a uväznením nevinných osoby. Klasická detektívka, kde je hlavnou postavou skoro výlučne súkromný detektív, môže vyvolávať dojem, že štát je ako taký neschopný poradiť si s kriminalitou a jeho úlohu na seba preberá civil. Učida Rjúzó hovorí tiež o prílišnej individualite detektíva, ktorá stojí v kontraste so spoločenskými normami.³⁹ Hlavne v japonskej spoločnosti zdôrazňujúcej kolektivismus môže byť asertívny detektív individualista vnímaný ako niekto, kto narúša spoločenský poriadok zdôrazňujúc vlastný úsudok nezahodujúci sa s tým skupinovým.

Z hore uvedených dôvodov vyplýva, že detektívny žáner môže len veľmi ťažko prežiť v prostredí, kde je citel'ný útlak zo strany štátnej moci. To je aj dôvod, prečo jeden z najväčších teoretikov žánru Howard Haycraft hovorí o demokratickom prostredí ako nevyhnutnosti pre udržanie detektívky.⁴⁰ Nie je preto žiadnym prekvapením, že počas vojny v Japonsku skutočná detektívka bola potlačovaná, a mnohí spisovatelia tak museli buď písať v rozmedziach štátnej propagandy, alebo si vybrať menej skompromitovaný žáner.

1.6 *Torimono-čó* ako zvláštny prípad *tantei šósecu*

Od roku 1937, keď sa vo väčšej miere začína prejavovať cenzúra, publikuje Jokomizo čoraz menej diel. V tomto období začína aktívne tvoriť aj na poli dobového románu *džidai*

³⁸ KAWANA, Sari. *Murder Most Modern*, s. 18.

³⁹ UČIDA Rjúzó. *Rampo to Seiši. Hito wa naze ši no jume wo miru no ka*. [Kindle Windows version] Tókjó: Kódanša, 2017. Dostupné z: amazon.co.jp [cit. 23.09.2022], (nestr.).

⁴⁰ HAYCRAFT, s. 317.

šósecu 時代小説⁴¹, v ktorého prípade neexistovali tak prísne obmedzenia ako v porovnaní s *tantei šósecu*. Jokomizo spomína, že sa už od mala zaujímal o literatúru obdobia Edo, takže keď mu vtedajší redaktor časopisu *Kódan zašši* 講談雜誌, Inui Šin'ičiró 乾信一郎 (1906–2000), dal ponuku písať *torimono-čo* 捕物帳, rozhodol sa ju prijať.⁴² *Torimono-čo* doslova znamená „lapacie zápisky“ a jednalo sa o záznamy, ktoré si vyhotovovali súkromní agenti *okappiki* 岡っ引き neoficiálne zamestnávaní edskou políciou po zatknutí zločincov.⁴³ *Torimono-čo* sa v modernej literatúre vo forme poviedok preslávilo hlavne tvorbou Okamota Kidóa 岡本綺堂 (1876–1939) vďaka jeho *Hanšiči torimono-čo* 半七捕物長 (Hanšičiho lapacie zápisky).

Medzi rokmi 1937–1945 publikoval Jokomizo niekoľko rôznych *torimono-čo*, no najslávnejším sa stalo *Ningjó Sašiči torimono-čo* 人形佐七捕物長 (Lapacie zápisky Ningjó Sašičiho), v ktorom rieši zločiny v Ede *okappiki* Ningjó Sašiči. Len do roku 1945 vydal Jokomizo okolo 80 poviedok opisujúcich Ningjóove pátrania. Táto séria poviedok pokračovala aj po vojne a poslednú poviedku autor napísal až v roku 1968.

Skutočnosť, že počas vojny Jokomizo a mnohí iní spisovatelia mohli vydávať *torimono-čo*, podporuje Kawaninu teóriu o nie úplnom zákaze detektívneho žánru. Pri *torimono-čo* si však treba uvedomiť, že jeho štruktúra sa nachádza na pomedzí *tantei* a *džidai šósecu*. Sakai poukazuje na to, že práve táto zvláštna charakteristika pomohla *torimono-čo* predísť cenzúre ako počas vojny, tak aj po vojne.⁴⁴ Inak povedané, počas vojny bolo *torimono-čo* vnímané ako podžáner *džidai šósecu* a cenzúra proti nemu nezasahovala veľmi ostro, pretože zobrazenie japonskej národnej histórie bolo vnímané pozitívne. Naopak, po vojne okupačný štáb síce vnímal zobrazenie japonskej histórie negatívne, no *torimono-čo* sa chápalo ako *tantei šósecu*, a keďže detektívka bola chápaná ako západný žáner, tak zo strany štábu nebola cenzurovaná.

Paradoxné však je, že hoci v civilnom prostredí fungovala cenzúra, zdá sa, že v prostredí armády boli pravidlá omnoho laxnejšie. Predovšetkým žánre populárnej literatúry boli posielané vojakom na front, kde mali predstavovať formu zábavy. Jokomizo dokonca spomína, ako mohol pokračovať v písaní *torimono-čo* vďaka podpore armády, ktorá poskytla vtedy

⁴¹ *Džidai šósecu* by nemalo byť automatické chápané ako synonymum nášho historického románu. V japončine pre historický román existuje označenie *rekiši šósecu* 歴史小説. Rozdiel medzi *rekiši* a *džidai šósecu* spočíva v miere historicity, pričom *rekiši šósecu* sa zakladá viac na postavách a udalostiach, ktoré existovali alebo sa skutočne udiali, a miera fikcie je nižšia ako u *džidai šósecu*, kde je často protagonistom fiktívna postava. *Džidai šósecu* sa taktiež v absolútnej väčšine odohráva v období Edo.

⁴² JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu godžūnen*, s. 53–58.

⁴³ SILVER, s. 107.

⁴⁴ SAKAI, s. 168.

nedostatkový papier. „Zatiaľ čo doma [kokunai] sa pod tlakom armády a spravodajských služieb štandardizuje literatúra, na fronte je tento druh čítania [pozn. tantei šósecu] vítaný a armáda dáva vydavateľom papier. Keď sa obzriem späť, tak počas vojny som mohol prežiť práve vďaka papieru, ktorý vydávala armáda.“⁴⁵ Aj z tohto dôvodu môžeme usúdiť, že zákaz detektívky nebol celoplošný. Zvláštnosťou ostáva, že detektívka vnímaná ako literatúra určená na zábavu nás bola považovaná za nevhodnú pre civilné obyvateľstvo, no vo vojenskom prostredí nebola prísne regulovaná. Na nie iba negatívny vzťah armády k detektívke poukazuje aj prípad admirála Inoueho Šigejošiho 井上成美 (1889–1975), ktorý svojich študentov vojenskej akadémie v Edadžime povzbudzoval k hraniu *šógi* a čítaniu detektívok, pretože obidve činnosti považoval za prospešné pre rozvoj logického myslenia.⁴⁶

Pri Jokomizovi je podstatné si uvedomiť, že hoci bol cez vojnu literárne činný, vďaka *torimono-čó* sa mu podarilo vyhnúť sa písaniu v štýle štátnej propagandy. Mnohí z jeho kolegov zo *Šinseinenu* v tomto období písali nacionalisticky ladené špionážne romány, no toto Jokomizo odmietol. Skutočnosť, že Jokomizo sa neskompromitoval spoluprácou s militaristickým režimom, pre neho bola veľmi prospešná po vojne, pretože mu umožnila publikovať bez väčších problémov. Jokomizo a jeho rodina sa krátko pred koncom vojny evakovali z Tokia do dediny Okada (dnes súčasť mesta Kurašiki) v prefektúre Okajama, kde žili nasledujúce tri roky. Práve v tomto prostredí začal Jokomizo písať svoje najznámejšie diela, ktoré vychádzali v období po vojne.

Na Jokomizovej predvojnovnej tvorbe sme videli jeho príklon k netradičnému prúdu prejavujúci sa jeho záľubou vo fantastickom a strašidelnom. Z hľadiska typológie môžeme teda Jokomiza radiť do *henkakuhy*. Počas vojny autor síce píše hlavne *torimono-čó*, no v tomto období v ňom tiež dochádza k veľkému zvratu a po vojne sa z neho stáva hlavný predstaviteľ prúdu *honkaku* (viď kapitola 2).

⁴⁵ JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu godžúnen*, s. 77.

⁴⁶ UČIDA Rjúzó. *Rampo to Seiši. Hito wa naze ši no jume wo miru no ka*. [Kindle Windows version] Tókjó: Kódanša, 2017. Dostupné z: amazon.co.jp [cit. 23.09.2022], (nestr.).

2 Jokomizo a povojnová rekonštrukcia klasického *whodunnitu*

V tejto kapitole sa zameriavame na Jokomizovu povojnovú tvorbu, ktorú si všimame v súvislosti s prechodom z *tantei šósecu* na *suiri šósecu*. Po druhej svetovej vojne dochádza k oživeniu detektívneho žánru, pričom Jokomizo je jeden z hlavných autorov nového štýlu detektívky, ktorý sa vyznačuje svojím príklonom k tradičnému prúdu založenému na logike a postupnom pátraní po páchatel'ovi. Jokomizo nechápe detektívku len ako literárny projekt, ale vidí v nej aj možnosť racionalizácie národa, teda snaží sa docieľiť, aby čitateľ uvažoval spoločne s jeho literárnym detektívom Kindaičim Kósukem. V Jokomizových dielach si všimame aj jeho veľmi kriticky postoj voči vojne a časté zobrazenie jej negatívnych dopadov na spoločnosť, napríklad prostredníctvom demobilizovaných vojakov. Hlavnou témou, na ktorú upriamujeme pozornosť, je však jeho kritický opis vidieckeho prostredia, v ktorom ešte stále prežívajú staré zvyky a tradície zakorenené v predmodernej iracionalite, ako napríklad sociálny koncept *iegara* 家柄. Stručne sa venujeme aj fenoménu, ktorým bol tzv. *Jokomizo boom* v 70. rokoch, keď vďaka filmovým a televíznym adaptáciám došlo k nevídanému záujmu o Jokomizovu tvorbu. Na záver tejto kapitoly sa tiež dotýkame otázky doterajšieho výskumu autorovej tvorby ako v Japonsku, tak aj v zahraničí.

2.1 *Suiri šósecu* ako nová forma detektívky

V období pred druhou svetovou vojnou sa japonská detektívka (*tantei šósecu*) rozdelila na dva prúdy *honkaku* a *henkaku*. Absolútna väčšina spisovateľov v tom čase tvorila diela radiace sa do prúdu *henkaku*, t. j. tieto diela neboli klasické detektívky založené na logike a pátraní, ale obsahovali značné presahy do fantastickej a erotickej literatúry. Po vojne došlo k spojeneckej okupácii (1945–1952), a hoci napríklad literatúra zobrazujúca národnú históriu bola cenzurovaná, v detektívke došlo k možnosti slobodného písania. *Tantei šósecu* sa však už nikdy neobnovilo vo svojej predvojnovovej verzii, ale namiesto toho došlo k novému poňatiu celého žánru.

Viditeľná zmena sa prejavila hneď v pomenovaní žánru, pričom *tantei šósecu* bolo nahradené označením *suiri šósecu* (deduktívna fikcia). Dôvodom tejto zmeny bola reforma znakového písma z roku 1946, následkom ktorej bol vytvorený zoznam *tójó kandži* 当用漢字 (znaky pre všeobecné použitie), ktorý určoval znaky použiteľné v oficiálnej komunikácii. Znak *tei* 偵 vyskytujúci sa v slove *tantei* 探偵 (detektív) však v tomto zozname nebol zahrnutý, čo

znamenal, že na zápis tohto slova by sa musela použiť kombinácia znaku a hiragany.⁴⁷ Domnievať sa však, že za novým pomenovaním stálo iba regulačné nariadenie týkajúce sa písma, považujeme za nedostatočné.

Za vysvetlením nového pomenovania môžeme vidieť akúsi snahu o diskontinuitu s predvojnovým obdobím. Samotní autori danej doby cítili, že japonská detektívka sa až príliš vzdialila svojmu západnému náprotivku. Spisovatelia ako Edogawa Ranpo a Jokomizo Seiši, ktorí patrili pred vojnou medzi predstaviteľov netradičného prúdu (*henkakuha*), sa po vojne stali hlavnými propagátormi tradičného prúdu (*honkakuha*). Keďže tradičný prúd sa odvíja od chápania detektívky v zmysle klasického *whodunnitu* založeného na logike a dedukcii, tak môžeme vidieť, že označenie *suiri šósecu* („deduktívka“)⁴⁸ lepšie vystihuje očakávaná spisovateľov od nového povojnového štýlu, ktorý sa rozchádza s tým predvojnovým. Prúd *henkaku* v detektívke definitívne zaniká a jeho miesto nahradí prúd *honkaku*. Na prvý pohľad sa teda môže zdať, že prechod z *tantei šósecu* na *suiri šósecu* je v skutočnosti prechodom z prúdu *henkaku* na *honkaku*. Týmto prechodom sa má sledovať aj isté zblíženie japonskej detektívky so západnou. Mnohí japonskí spisovatelia, ako napríklad Ranpo a Jokomizo, počas vojny študovali západné detektívky, a uvedomili si tak rozdiely v chápaní žánru na oboch stranách. Paradoxné však je, že po roku 1945, keď sa japonskí autori priklonili k tradičnému prúdu založenému na západnej klasickej detektívke, bol tento prúd na Západe už na ústupe.⁴⁹

Dôležité však je klásť si otázku, prečo sa japonskí spisovatelia po vojne postavili jednoznačne na stranu tradičného prúdu, keď pred vojnou bol tento prúd veľmi ojedinelý, ak vôbec v domácej tvorbe existoval. Z toho jednoznačne vyplynie otázka, akú úlohu v tomto procese zohrala vojna a jej následky.

Už v predchádzajúcej kapitole sme naznačili jednu z možných príčin, ktorá vychádza z Haycraftovej teórie o demokratickom prostredí ako nevyhnutnosti pre prosperitu detektívneho žánru. Po vojne došlo k demokratizácii a bola spísaná nová ústava, ktorá garantovala ľudské práva, to znamená, že napríklad praktiky založené na mučení alebo svojvôli polície už v procese vyšetrovania neboli tolerované. Pre detektívku to bola veľmi podstatná

⁴⁷ PELOUX, Gérald. Une vie au service au roman policier. In: CAPEL, Mathieu et al. *Edogawa Ranpo, les méandres du roman policier au Japon*. Poitiers: Le Léopard Noir, 2019, s. 102

⁴⁸ Má sa za to, že to bol Kigi Takataró, kto prišiel s návrhom použiť takéto nové označenie. Ako prvý však pomenovanie *suiri šósecu* použil zástanca tradičného prúdu Kóga Saburó v roku 1942, keď tak označil časť vlastných diel. Kóga ale zomrel krátko pred koncom vojny, takže sa zmeny názvu žánru už nedožil. (NAKAGAWA, s. 232.)

⁴⁹ Klasický *whodunnit* bol na Západe populárny hlavne v období medzi svetovými vojnami, kedy môžeme hovoriť o Zlatom veku detektívky (*Golden Age of Detective Fiction*). Od 30. rokov ale vzniká americká drsná škola *hardboiled*, kde už je príbeh založený na tvrdej sociálnej realite ako boj proti organizovanému zločinu a skorumpovanému systému, v centre už teda nestojí záhada. Po druhej svetovej vojne drsný štýl nahradil klasickú detektívku.

skutočnosť, pretože len v spoločnosti, kde platí prezumpcia neviny, sa dá naplno rozvinúť dedukcia literárneho detektíva. Naopak v systéme, kde môžu štátne zložky odsúdiť hocikoho bez relevantných dôkazov, je pomerne ťažké očakávať od spisovateľov, aby písali v štýle založenom na pátraní po vinníkovi, pretože v realite môže za vinníka štátna moc určiť prakticky kohokoľvek. Z tohto pohľadu je nespochybniteľné, že demokratizácia prispela k možnosti autorov písať v prúde *honkaku*. Na druhej strane si ale myslíme, že len procesom demokratizácie sa nedá vysvetliť opustenie emocionálneho a senzitívneho prúdu *henkaku* na úkor racionálnejšieho prúdu *honkaku*.

Gonda argumentuje, že dôvodom popularity prúdu *henkaku* pred vojnou je taktiež povahová charakteristika Japoncov, ktorá je založená na emócií, a nie na logike. Japonci teda podľa neho nerozmýšľajú logicky, čo zapríčinilo, že v predvojnovom období nevznikla klasická detektívka, ale populárny bol anti-realistický prúd *henkaku*.⁵⁰ Jeden z najväčších japonských literárnych teoretikov, Kató Šúiči, pri všeobecnom opise japonskej kultúry tiež hovorí o uprednostňovaní emócie nad rozumom: „*Japonská kultúra sa vždy snaží vyvarovať sa tomu, čo je logické, abstraktné a systematické, a uprednostniť niečo emotívne, konkrétne a nesystematické*.“⁵¹ Táto tendencia uprednostniť emóciu sa, ako Gonda ďalej ukazuje, viaže tiež na vplyv, ktorý na *tantei sakka* mali spisovatelia ako Tanizaki Džun'ičiró, Sató Haruo 佐藤春夫 (1892–1964) a Akutagawa Rjúnosuke 芥川龍之介 (1892–1927).⁵² Tanizakiho vplyv na Jokomiza sme si ukázali už v predchádzajúcej kapitole, no podstatné je, že títo spisovatelia vo svojich dielach kládli dôraz na umelecké zobrazenie podľa estetickej zásady *l'art pour l'art* (jap. *geidžucušidžóšugi* 芸術至上主義) a zobrazenie reality išlo do úzadia. Pre mnohých spisovateľov detektívok boli práve títo traja spisovatelia a ich štýl odmietajúci naturalizmus veľkým vzorom, čo ich nevyhnutne priviedlo k písaniu v prúde *henkaku*. Po vojne však došlo k zmene, pretože autori na čele s Jokomizom začali vnímať prílišnú emocionalitu a ľpenie na starých tradíciách a spoločenských normách ako spiatočnicke. Obrátili sa tak na prúd *honkaku*, ktorý by mal byť založený iba na niečom poznateľnom odmietajúc nadprirodzené javy.

Veľmi dôležitá je ale otázka, akú úlohu v procese prechodu na prúd *honkaku* zohrala samotná vojna. Historici odhadujú, že v druhej svetovej vojne zomrelo okolo tri milióny Japoncov a Japonsko bolo na konci vojny skoro úplne zničené. Na prepojenie medzi vojnou a detektívkou poukazuje Kasai, ktorý tvrdí, že klasická detektívka je možná iba na základe

⁵⁰ GONDA Mandži. *Tantei sakka ron*, s. 9.

⁵¹ KATO Shuichi. *Histoire de la littérature japonaise. Des origines au théâtre Nō*. Preložil E. Dale SAUNDERS. Paris: Fayard/Intertextes, 1985, s. 12.

⁵² GONDA Mandži. *Tantei sakka ron*, s. 11.

skúsenosti z totálnej vojny. V takejto vojne dochádza k masovým úmrtiam, a smrť jednotlivca tak stráca svoju hodnotu, pretože smrť ako taká je všadeprítomná v spoločnosti. Podľa Kasaiia je teda skutočnosť, že sa prúd *honkaku* prejavil v Japonsku až po druhej svetovej vojne, daná tým, že Japonsko nezažilo hrôzy prvej svetovej vojny tak ako Západ.⁵³ Podobne ako je v klasickej detektívke postava redukovaná na istú súčasť „puzzle“, ktorého zhotovením dôjde k rozlúšteniu záhady, je vo vojne jednotlivec redukovaný na súčasť väčšieho celku, kde jeho život stráca prirodzenú hodnotu. Kontext vojny a jeho prenesenie na povojnovú dobu vytvára osobu vraha, ktorý zdanlivo nepotrebuje motív, alebo môže spáchať viac vražd čisto náhodne alebo na základe podobnosti maskovať konkrétnu vraždu.⁵⁴ To, čo zobrazuje detektívka, je potom v skutočnosti akási aplikácia vojnového stavu na obdobie mieru, prípadne do civilnej spoločnosti. Táto Kasaiiova teória mimo iné veľmi dobre súhlasí s faktom, že na Západe sa za zlatý vek klasickej detektívky považuje obdobie po konci prvej svetovej vojny v 20. a 30. rokoch.

Myslíme si, že povojnový prechod na prúd *honkaku* najlepšie vysvetľuje syntéza Gondovej a Kasaiiovej teórie. Na jednej strane je to nutnosť vysporiadať sa s anti-realistickými tendenciami predvojnového *tantei šósecu*, pričom nové označenie *suiri šósecu* ponúklo dobrú možnosť, ako toto docieľiť. Zároveň však táto potreba bola vyvolaná vojnou a jej dopadmi na spoločnosť. Vojna nie len viedla k veľkému počtu mŕtvych a k základnej otázke hodnoty ľudského života, ale národ a jeho inteligencia sa musel sám vysporiadať s otázkou, čo ho dohnalo k vojne, a poučiť sa z vlastných chýb. Reakcie na vojnu sa prejavili vo všetkých sférach verejného života. Volanie po detektívke založenej na rozume a kritizujúcej niektoré staré tradície zakorenené v predmodernej iracionalite môžeme chápať ako nepriamu reakciu na vojnu. Táto reakcia v *suiri šósecu* však nemusí byť len nepriama, pretože v Jokomizových dielach sa stretávame s veľmi jasným odsúdením vojny a jej negatívneho dopadu na spoločnosť.

2.2 Detektívka ako racionalizácia národa

V roku 1946, rok po porážke Japonska vo vojne, vydal Jokomizo z dediny Okada, do ktorej sa spoločne s rodinou evakuoval krátko pred koncom vojny, článok s názvom *Tantei šósecu to sensó 探偵小説と戦争* (*Tantei šósecu* a vojna), v ktorom predznamenal vývoj povojnovej detektívky. V tomto článku sa Jokomizo rozchádza s predvojnovou detektívkou

⁵³ KASAI Kijoši. *Tantei šósecuron I*. Tókjó: Tókjó sógenša, 1998, s. 56.

⁵⁴ Toto je veľmi častá praktika hlavne v tzv. *nursery rhyme murders*, o ktorých sa zmienime v neskoršej časti práce.

založenou na nadprirodzenom a fantastickom a za vzor kladie detektívku založenú na dedukcii a logike.

Jeden z dôvodov, prečo sa v súčasnosti nachádzame v tejto hrozivej situácii, tkvie v tom, že Japonci nečítajú detektívky. Možno to z mojej strany vyznie trochu egoisticky, ale všetci musíme uznať, že sme zanedbali, ako myslieť a konať racionálne. Keďže detektívka je už od svojho vzniku typom racionálnej literatúry [*rizume na bungaku*], je povinnosťou tých, ktorí sa nazývajú spisovateľmi detektívok [*tantei sakka*], aby sa usilovali urobiť ju čo najviac racionálnou, ako bude možné. (...) Teraz, keď skončila vojna a keď čelíme bolestivej realite porážky, musíme my spisovatelia byť pripravení písať intelektuálnu [*číteki na*] a racionálnu detektívku, aby sme poučili [*keimó*] čitateľov. Až vtedy, keď si naše diela získajú veľa priaznivcov, môžeme začať budovať novú japonskú kultúru založenú na logike a intelektu.⁵⁵

Môžeme si všimnúť, že Jokomizo uznáva, že predvojnová detektívka nebola založená na logike, a nepredstavovala tak typ toho, čo sám označuje ako racionálna literatúra. Toto chápanie sa dá vidieť v súhlase s Gondovou teóriou, ktorá hovorí o uprednostňovaní emócie nad logikou v predvojnovom *tantei šósecu*. Je tiež zrejmé, že bodom obratu pre Jokomiza bola práve vojna, ktorej následky v podobe zničenej krajiny ho priviedli k úvahám, čo viedlo k vojnovému konfliktu, z ktorého Japonsko vyšlo porazené a zničené. Odpoveďou na túto otázku sa pre Jokomiza stala skutočnosť, že Japonci v období pred vojnou zanedbali, ako rozmýšľať logicky. V literárnej rovine preto Jokomizo upriamuje pozornosť na detektívku, z ktorej sa ale mal stať typ čisto racionálnej literatúry, t. j. všetko iracionálne z predchádzajúceho obdobia malo byť odmietnuté. Môžeme teda konštatovať, že detektívka sa pre Jokomiza nestala len projektom čisto literárnym, ale mala aj spoločenské implikácie, pretože mala prinútiť čitateľa rozmýšľať spoločne s literárnym detektívom. Jokomizo sám hovorí o akomsi poučení čitateľa, pričom si môžeme všimnúť, že používa pritom označenie *keimó* 啓蒙.⁵⁶ Novú formu detektívky teda Jokomizo chápe aj ako istý manuál pre čitateľa, ktorý ho ma vzdelat' a naučiť rozmýšľať.

Ak sa mal nový štýl detektívky stať nástrojom racionalizácie národa, bolo nevyhnutné dodať mu konkrétnu podobu v postave detektíva, ktorý by to docielil. Jokomizo tak v roku 1946 vytvoril postavu amatérskeho detektíva Kindaičiho Kósukeho, ktorá sa stala hlavným pilierom

⁵⁵ JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu to sensó*. Cit. in: ITÓ Hideo. *Šówa no tantei šósecu*. Tókjó: San'iči šobó, 1993, s. 335.

⁵⁶ Tento výraz by sme podľa jeho významu mohli preložiť aj ako „osvietiť“, pretože slovníková definícia ho chápe ako „osvietiť a poučiť stav nevedomosti a necivilizovanosti“. (Keimó. In: *Kódžien*, 5. vyd. Tókjó: Iwanami šoten, 1998, s. 825.)

jeho budúcej tvorby.⁵⁷ Celkovo Jokomizo napísal 77 poviedok a románov, v ktorých sa vyskytuje detektív Kindaiči, pričom posledný román vyšiel v roku 1980.

Prvé dielo, v ktorom sa Kindaiči vyskytuje, je román *Hondžin sacudžin džiken* 本陣殺人事件 (Vraždy v pánskom sídle). Toto dielo sa už svojou štruktúrou líši od ostatných autorových diel napísaných krátko po vojne. Príbeh sa odohráva v nešpecifikovanej dedine v prefektúre Okajama v roku 1937, pričom ho však retrospektívne, na základe svedectiev a záznamov, vypráva akýsi spisovateľ detektívok, ktorý sa do dediny evakuoval počas vojny. Čitateľovi tak vyplynie spojenie medzi týmto spisovateľom ako rozprávačom príbehu a samotným autorom, čiže Jokomizom. Tým, že rozprávač nie je sám zainteresovaný do deja a vypráva ho iba rekonštruovane na základe podkladov, zastáva v diele funkciu vševediaceho rozprávača.

Hlavná zápleтка sa týka rodiny Ičijanagi, ktorej hlava rodiny Kenzó si za manželku zoberie Kubo Kacuko, učiteľku pochádzajúcu z menej významnej, hoci bohatej, rodiny. Ráno po svadobnej noci sú však obidvaja novomanželia vo vedľajšej budove *hondžimu*⁵⁸ nájdení mŕtvi. Miestnosť, v ktorej sa obaja nachádzajú, je hermeticky uzavretá zvnútra, čo znamená, že by do nej nikto nemal môcť vojsť. Na záhrade sa ešte k tomu nájde zakrvavený japonský meč zabodnutý do zeme, pričom ale na okolitom snehu nie sú žiadne stopy, čo dotvára tzv. záhadu uzavretej miestnosti (*locked room mystery*). Záhada je umocnená skutočnosťou, že v deň svadby do dediny prichádza zmrzačený tulák s tromi prstami, ktorého odtlačky sa nájdu v miestnosti zavraždených. Strýko zavraždenej nevesty požiada o pomoc detektíva Kindaičiho, ktorý prípad vyrieši. Kindaiči zisťuje, že skutočným páchatelom bol Kenzó, ktorý zavraždil Kacuko, pretože zistil, že nebola panna. Kenzó, pre ktorého boli dôležité staré tradície, vnímal túto skutočnosť ako neúctu voči vlastnej osobe, a keďže si nemohol dovoliť zrušiť svadbu bez toho, aby pošpinil meno svojej rodiny, rozhodol sa zabiť Kacuko a spáchať samovraždu spôsobom, aby to vyzeralo ako dvojité vraždy. Kenzóovi pri tom pomohol jeho mladší brat Saburó, ktorému mali byť po smrti staršieho brata vyplatené peniaze z jeho poisťky.

Dôvodom, prečo Kenzó musel zabiť svoju snúbenicu, bolo jeho prílišné lipnutie na starých tradíciách a snaha zachrániť svoju rodinu pred pošpinením dobrého mena. Jokomizo tak v tomto diele otvára tému sociálneho pôvodu rodiny *iegara*, ktorá bude prítomná aj v jeho

⁵⁷ Jokomizo však taktiež v rovnakom roku vydal román *Čočó sacudžin džiken* 蝶々殺人事件 (Prípady motýlej vraždy), v ktorom sa vyskytuje ako detektív jeho predvojnový hrdina Juri Rintaró. Jednalo sa však o výnimočný prípad a po ňom už Jokomizo písal detektívky, kde bol protagonistom Kindaiči.

⁵⁸ Dej sa odohráva výslovne v tradičnom japonskom prostredí. *Hondžin* je označenie budov, ktoré v období Edo (1603–1868) často slúžili ako rezidencie tamojších starostov a v ktorých počas svojich ciest mali povolené prespávať významní štátni reprezentanti, ako napr. feudálni páni *daimjó*, ktorí stáli na čele provincií.

d'alšej tvorbe. *Iegaru* môžeme chápať ako dobré spoločenské postavenie rodiny, ktoré sa odvoláva na historickú tradíciu. Jokomizo sám prostredníctvom svojho rozprávača v *Hondžin sacudžin džiken* ponúka čitateľovi definíciu toho, čo *iegara* znamená, a ako v podobe anachronizmu prežíva vo vidieckom prostredí:

Chod'te na vidiek a sami uvidíte, ako *iegara*, v mestskom prostredí takmer zaniknuté označenie, ešte stále prežíva a všetko sa jej podriaďuje. Následkom spoločenského rozvratu z prehratej vojny už ani farmári tak slepo neuctievajú spoločenské postavenie jednotlivca, sociálny status alebo majetok. Tieto sa za doprovodu veľkého tresku postupne rúcajú. Nie však *iegara*, tá sa totiž nezrúti. Túžba, rešpekt a hrdosť za dobré postavenie rodiny ešte stále vládnu farmárskej komunite. Navyše, dobré spoločenské postavenie rodiny [t. j. *iegara*] pre nich nie nevyhnutne znamená dobrú krv z pohľadu eugeniky a genetiky. Dôležité je to, či rodina v období šógunátu zastávala funkciu *namuši* [historické označenie pre starostu dediny v oblasti Kantó] alebo *šója* [historické označenie pre starostu dediny v oblasti Kansai]. Aj ak by z takej rodiny pochádzalo niekoľko generácií postihnutých, epileptikov, či šialencov, stále by sa to považovalo za dobrú *iegaru*.⁵⁹

Koncept *iegara* tak majoritne prežíva v komunitách vo vidieckom prostredí, pričom dôležitá nie je čistota pokrvnej línie, ale dlhá tradícia rodu siahajúca do feudálnej doby. Jokomizo vníma *iegaru* ako pozostatok predmodernej feudálnej spoločnosti, v ktorej platila prísna sociálna stratifikácia neumožňujúca sociálnu mobilitu. Tento pozostatok jednotlivca utláča a núti ho konať iracionálne. Kenzó tak v skutočnosti nemá inú možnosť než zabiť svoju snúbenicu a spáchať samovraždu, pretože inak by tým ohrozil postavenie a čistotu svojej rodiny. Ako však poukazuje Kurita, Kenzó je vzdelaný muž, ktorý si je vedomý toho, že je viazaný starými zvykmi a potrebou dbať na meno rodiny, a jeho pocity voči *iegaru* sú tak ambivalentné, nachádzajúc sa medzi nenávisťou a čťou. Kenzó sa nachádza na pomedzí rozmyšľania predmoderného a moderného.⁶⁰ Zobrat' si ženu, ktorá nie len nepochádza z významnej rodiny, ale nie je ani panna, by bolo pre neho a jeho rodinu vnímané ako strata cti, a jemu tak nezostáva iná možnosť než konať, ako koná. Hoci si je Kenzó vedomý a vnútorne sa vzpiera voči povinnostiam vyplývajúcim z konceptu *iegara*, nedokáže sa od nich odpútať a nakoniec v ňom zviťazí predmoderné, iracionálne myslenie.

Opak voči iracionálnemu Kenzóovi predstavuje racionálny Kindaiči Kósuke. Na prvý pohľad však Kindaiči vyzerá ako tulák a nebudí v ľuďoch veľkú dôveru. Jeho vzhľad

⁵⁹ JOKOMIZO Seiši. *Hondžin sacudžin džiken*. Tókjó: Kadokawa šoten, 2001, s. 18.

⁶⁰ KURITA Suguru. Ronri wo kóčiku suru ronri. Jokomizo Seiši Hondžin sacudžin džiken ron. In: *Rikkjó daigaku nihon bungaku*, 2014, 112(8), pp. 77–89. Dostupné z <https://cir.nii.ac.jp/crid/1390572174738970368> [cit. 3. 12.2022], s. 85.

pozostávajúci z vrabčieho hniezda s rozstrapatenými vlasmi s množstvom lupín, plsteneho klobúku, obnoseného kimona s voľnou hakamou a drevákmi geta sa v dielach mení len výnimočne. Kindaiči tak svojím výzorom síce zapadá do tradičného japonského prostredia, ktoré je v Jokomizových dielach opisované, ale líši sa od neho svojím uvažovaním. V *Hondžin sacudžin džiken* využije na rozlúštenie prípadu psychoanalytickú metódu, v ktorej podrobuje analýze Kenzóov denník a dospeje tak k jeho psychologickému profilu, na základe ktorého odhalí motív vraždy. Kindaiči tiež vykoná rekonštrukciu prípadu, ktorou vysvetlí priebeh vraždy. Kenzó pripevnil meč na strunu *koto*⁶¹, ktorá viedla von cez tradičnú japonskú okenicu nazývanú *ranma* nachádzajúcu sa nad posuvnými dverami a vonku bola priviazaná k vodnému kolesu. Keď sa ako každé ráno koleso začalo hýbať, vytiahlo meč pripevnený na strune a kosákom preťalo strunu, takže meč skončil odhodený do záhrady. Kindaiči tak vyriešil záhadu uzavretej miestnosti, ktorá sa predtým javila ako nevyriešiteľná. To, čo sa najprv zdalo ako nemožné, prostredníctvom Kindaičiho vysvetlenia nadobudlo uveriteľný charakter. Keďže skutočný vrah bol už mŕtvy, musel Kindaiči na verifikáciu svojej hypotézy využiť experiment v podobe rekonštrukcie priebehu vraždy, ktorým sa mu podarilo preukázať jej validitu. Kindaiči tak pri riešení využil ako metódu racionalistickú, tak aj empirickú. Na základe predpokladov dospel k záveru, ktorý overil pokusom.

Ďalším motívom, ktorý sa veľmi často vyskytuje v Jokomizovej tvorbe, je zobrazenie vojny a jej dopadov na spoločnosť. Jokomizo upriamuje pozornosť na demobilizovaných vojakov, ktorí sa zranení vracajú do Japonska. Títo *šói gundžin* 傷痍軍人 (zranení vojaci), ktorí vo vojne prišli o časti tela, fungujú ako dôkaz hrôzy vojny. Kawana tiež poukazuje na to, že začlenenie zmrzačených tiel vojakov nadväzuje na predvojnovú tradíciu *ero-guro-nansensu*, tentokrát však symbolizujú bolesť pripomienku porážky vo vojne.⁶² Román *Hondžin sacudžin džiken* je síce vyprávaný retrospektívne a dej sa odohráva v roku 1937, no i tak tu nachádzame nepriamu spojitosť s vojnou. Postava tuláka s troma prstami môže byť chápaná ako metaforické zobrazenie zmrzačeného vojaka vracajúceho sa z frontu. Tento tulák je už len z dôvodu svojho výzoru všetkými považovaný za vraha a v spoločnosti vyvoláva pohoršenie a strach. V skutočnosti je to ale úplne nevinná osoba, ktorá prirodzene zomiera krátko po tom, ako príde do dediny. Keď Kenzó objaví jeho telo, rozhodne sa ho zneužiť vo svoj prospech a odreže mu ruku, aby mohol nastražiť jeho odtlačky prstov v miestnosti, kde neskôr zabije Kacuko. Všetci si myslia, že vrahom je trojprstový tulák, no nikomu s výnimkou Kindaičiho

⁶¹ Tradičný japonský strunový nástroj.

⁶² KAWANA, Sari. *Murder Most Modern*, s. 190.

nenapadne podozrievať významnú hlavu rodiny, Kenzóa. Vidíme teda, ako spoločnosť rozmýšľa na základe predsudkov, t. j. zohavený tulák predstavuje deviáciu od spoločenského normálu, a je preto obvinený za vraha. Naopak vzdelaný Kenzó z významnej rodiny je všetkými vnímaný ako obeť. V skutočnosti je to však naopak, pričom tulák je obeťou Kenzóovho plánu. Kindaiči je schopný rozlúštiť prípad aj vďaka tomu, že sa dokáže odpútať od rozmýšľania založeného na predsudkoch, čo je nevyhnutná charakteristika detektíva v racionálnej detektívke, ktorú sa Jokomizo po vojne snažil vytvoriť.

Vojna sa v tomto románe taktiež spomína aj priamo, keď rozprávač vysvetľuje, že mladší brat Saburó musel narukovať a zomrel v bojoch v Číne. Ďalší dedič z vedľajšej vetvy rodiny zomrel krátko pred koncom vojny v jadrovom útoku na Hirošimu. Vojna v Jokomizovom diele zastáva úlohu katalyzátora, ktorý urýchľuje pád tradičných vidieckych rodín. Kenzó sa uchýli k vražde a samovražde, aby nepošpinil dobré meno svojej rodiny, no práve toto jeho konanie napomôže k jej záhube. Po Kenzóovej smrti vo vojne zomrú ďalší dediči a z rodiny Ičijanagi tak na konci vojny už nezostane žiadny priamy mužský následník, čo ju odsúdi k zániku. Iracionalita Kenzóovho rozmýšľania sa prejaví v osudovom páde celej rodiny. Jokomizo, ktorý sa stavia veľmi kriticky k starým tradíciám, ako napr. *iegara*, tak v tomto románe odsudzuje staré predmoderné rozmýšľanie k zániku, pričom vojnu využíva ako nástroj, ktorým má byť tento zánik potvrdený. Ak sa Jokomizo usiloval písať intelektuálnu a racionálnu detektívku, bolo nevyhnutné, aby boli prvky iracionality na konci odstránené, čo sa v tomto prípade prejavilo neblahým osudom celej rodiny.

Hlavná enigma románu *Hondžin sacudžin džiken* je vystavaná na tzv. *locked room mystery*, opisujúc teda zdanlivo nemožný zločin, ktorý sa stal v uzavretej miestnosti. Ponúka sa však otázka, prečo autor v snahe revitalizovať detektívny žáner siahol zrovna po tomto druhu záhady. Jokomizo sám uznáva, že počas vojny čítal západné detektívky a najviac ho oslovil americký spisovateľ John Dickson Carr (1906–1977)⁶³, ktorý sa špecializoval na *locked room mystery*. Skutočnosť, že Jokomizo sa inšpiroval Carrovou tvorbou, je jasná aj z textu románu, pretože hneď na začiatku rozprávač v prvej osobe spomína:

Dobre vyriešiť zločin, ktorý sa odohral v miestnosti, do ktorej vrah nemôže ani vstúpiť a ani z nej vyjsť, je pre autora priam až čarovné. Práve preto väčšina spisovateľov detektívok aspoň raz určite využila túto tému. Môj priateľ Inoue Eizó hovorí, že u Dicksona Carra sú všetky jeho príbehy variáciou na vraždu v uzavretej miestnosti. Aj ja som sa chcel

⁶³ John Dickson Carr je síce pôvodom americký spisovateľ, no veľa času trávil v Británii, kde sa aj väčšinou odohrávajú jeho diela. Vytvoril postavu detektíva Dr. Gideona Fella, ktorý rieši záhady v uzavretej miestnosti. Jeho najznámejším dielom je román *The Hollow Man* (Prázdny muž) z roku 1935, ktorý je považovaný za jeden z najlepších príkladov na *locked room mystery* vôbec.

ako spisovateľ detektívok s týmto trikom raz popasovať a teraz mám to šťastie, že sa mi to podarilo bez väčšej námahy. Možno by som mal vyjadriť hlbokú vďačnosť tomu krutému vrahovi, čo tak hrozivým spôsobom rozrezal muža a ženu.⁶⁴

Ako ďalší dôvod Jokomizovho záujmu o práve *locked room mystery* sa dá považovať aj to, že táto záhada sa *a priori* zdá logicky nevyriešiteľná. Pobodané telo je nájdené v uzavretej miestnosti, do ktorej sa zvonku nedá vstúpiť, čo na prvý pohľad znamená vznik apórie, pretože v takom prípade nie je možné, aby bola osoba vnútri zavraždená niekým z vonkajšieho prostredia. Mysel', ktorá rozmýšľa iracionálne, v tom bude hľadať vysvetlenie vymykajúce sa bežnému svetu, ako napríklad nadprirodzené alebo fantastické sily. Naopak niekto, kto rozmýšľa racionálne, sa bude snažiť hľadať logický mechanizmus, ktorým by sa dala vražda vysvetliť.⁶⁵ Môžeme konštatovať, že práve téma *locked room mystery* bola tak ideálna na to, aby prinútila čitateľa rozmýšľať spoločne s detektívom.

Román *Hondžin sacudžin džiken* je prvým príkladom prúdu *honkaku* v povojnovom *suiri šósecu* a už v čase svojej publikácie získal pozitívne kritické ohlasy. Napríklad Edogawa Rampo o ňom napísal: „*Nie len, že je to prvý povojnový detektívny román, ale od čias Jokomizovho debutového diela je to aj jeho prvé dielo skutočne založené na dedukcii a okrem dvoch či troch výnimočných diel je to prakticky prvý román v anglo-americkom logickom štýle napísaný v japonskom prostredí*“.⁶⁶ V roku 1948 udelil *Tantei sakka kurabu* 探偵作家クラブ (Klub spisovateľov detektívok)⁶⁷ tomuto dielu historicky prvú cenu v kategórii detektívneho románu.

Jokomizo sa tak stal úspešným predstaviteľom povojnovej detektívky založenej na prúde *honkaku*. Prúd *honkaku* znamenal obrat v chápaní detektívky, ktorá mala byť založená na dedukcii a logike namiesto hororu a fantastiky, typických pre predvojnový prúd *henkaku*. Nová forma *suiri šósecu* predstavovala aj formu racionality, prostredníctvom ktorej sa Jokomizo snažil poukázať na problémy vychádzajúce z iracionálneho prostredia predovšetkým japonského vidieka. Dobrým príkladom je román *Hondžin sacudžin džiken*, v ktorom vidíme, ako Jokomizo kritizuje dôležitosť postavenia rodín na vidieku, ktorá núti postavy konať iracionálne. Zároveň tu Jokomizo využíva *locked room mystery* na vytvorenie prostredia, ktoré

⁶⁴ JOKOMIZO Seiši. *Hondžin sacudžin džiken*, s. 8.

⁶⁵ KAWANA, Sari. *Murder Most Modern*, s. 190.

⁶⁶ EDOGAWA Rampo. *Hondžin sacudžin džiken wo hjósu*. Cit. in: KURITA Suguru, s. 77.

⁶⁷ *Tantei sakka kurabu* bol založený v roku 1947 s cieľom prispieť k rozvoju japonskej detektívky. Od roku 1963 nesie názov *Nihon suiri sakka kjó kai* 日本推理作家協会 (Spoločnosť japonských spisovateľov detektívok). V súčasnosti udeľuje každoročne ceny v troch kategóriách: román, poviedka a literárna kritika. (About Mystery Writers of Japan. Dostupné z: <http://www.mystery.or.jp/en/about.html> [cit. 14.12.2020].)

sa zdá apriórne iracionálne, no prostredníctvom detektívovho vysvetlenia aj ono nadobudne racionálny charakter.

2.3 Poéziou k vražde – Jokomizove *nursery rhyme murders*

Druhý Jokomizov román s Kindaičim Kósukem s názvom *Gokumontó* 獄門島 (Ostrov Gokumon)⁶⁸ vychádzal v časopise *Hóseki* 宝石 (Klenot) od januára 1947 do októbra 1948. Tento román je príklad podžánru klasickej detektívky, ktorý sa v odborných kruhoch označuje ako *nursery rhyme murders* (vraždy založené na riekankách).⁶⁹ Samotný autor sa o motivácii, ktorá ho viedla napísať *Gokumontó*, vyjadril nasledovne: „V takom prípade som to [nursery rhyme murders] chcel vyskúšať napísať aj ja. Bohužiaľ som však v Japonsku nenašiel žiadnu detskú pieseň, čo by sa spájala s vraždou. (...) Avšak ja, ktorý som odštartoval svoj debut na poli klasickej detektívky so záhadou uzavretej miestnosti, som si nemohol pomôcť a chcel som napísať vraždu založenú na riekanke, a tak nakoniec vznikol *Gokumontó*.“⁷⁰ Keďže Jokomizo nenašiel žiadnu vhodnú riekanku na vytvorenie *nursery rhyme murders*, v japončine označovaných ako *dójó sacudžin* 童謡殺人, obrátil sa preto na tradičnú japonskú poéziu a využil námet z *haiku* 俳句.

V *Gokumontó* sa dozvedáme príbeh Kindaičiho, ktorý sa po japonskej kapitulácii vracia do Japonska z Novej Guiney, kde ako naverbovaný vojak musel bojovať vo vojne. Na fronte sa skamaráti s mužom menom Kitó Čimata, ktorý ale cestou naspäť do Japonska podľahne malárii. Skôr než zomrie, požiada Kindaičiho o pomoc chtiac od neho, aby sa dopravil na jeho rodný ostrov s názvom Gokumon, pretože sa obáva, že jeho trom sestrám hrozí nebezpečenstvo smrti. Ostrov Gokumon predstavuje feudálne uzavretú spoločnosť, ktorá je riadená jedným mocným rodom Kitó, ktorý je rozdelený na priamy rod (Honkitó) a vedľajší rod (Wakekitó). Práve Čimata je dedičom z priamej vetvy rodu Honkitó, má však aj bratranca Hitošiho z vedľajšej

⁶⁸ Pojem *gokumon* označoval v období Edo jeden zo šiestich trestov smrti. Trestancovi bola odrezaná hlava, ktorá bola potom prenesená na oficiálne miesto popravy, kde bola niekoľko dní vystavovaná. (BOTSMAN, Daniel V. *Punishment and Power in the Making of Modern Japan*. Princeton: Princeton University Press, 2005, s. 20.)

⁶⁹ Jedná sa o typ detektívky, v ktorej sú vraždy zinscenované na základe detských riekaniek alebo známych prísloví a piesní. Jedným z prvých takýchto diel je *The Bishop Murder Case* (Prípado vraždy biskupa) z roku 1928 od S. S. Van Dinea, v ktorom vrah spácha vraždu podľa riekaniek Mother Goose. Najznámejším príkladom je román *Ten Little Niggers* (Desať malých černoškov) z roku 1939 od Agathy Christie, v ktorom sú vraždy spáchané podľa detskej piesne *Ten Little Niggers*. Cieľom v tomto type klasickej detektívky je využiť riekanky alebo iné podobnosti na vytvorenie osoby zdanlivo šialeného vraha, ktorý zabíja bez motívu, len na základe analógie s konkrétnou riekankou. V skutočnosti však vrah maskuje jednu konkrétnu vraždu a ostatné obete sú náhodné. (KAWANA, Sari. *With Rhyme and Reason: Yokomizo Seishi's Postwar Murder Mysteries*. In: *Comparative Literature Studies*, 2007, 44(1/2), 118–143. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25659564> [cit. 15. 12.2022], s. 120–122.)

⁷⁰ JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu godžūnen*, s. 227.

vetvy, ktorý je taktiež naverbovaný do vojny. Román začína tým, že Kindaiči donesie na ostrov správu o Čimatovej smrti, no zároveň sa dozvedáme, že Hitoši prežil a očakáva sa jeho návrat. Krátko po Kindaičiho príchode na ostrov sa udejú tri vraždy a všetky Čimatove sestry, Cukijo, Jukie a Hanako, skončia zavraždené bizarnou formou. Hanako je zavesená hlavou dole na starej slivke v záhrade chrámu a nohy má zviazané pásmom *obi*. Jukie je uškrtaná a jej telo vložené do chrámového zvonu. Najstaršia sestra Cukijo je uškrtaná pri praktikovaní šintoistickej modlitby a pri jej tele sú roztrúsené kvety *hagi*. Kindaiči nakoniec zistí, že vraždy spáchali miestny budhistický mních, starosta a lekár, ktorí ale nekonali z vlastnej vôle, ale poslúchli príkaz už zosnulej hlavy rodu a starého otca súrodencov, Kitóa Kaemona. Ten na smrteľnej posteli prikázal, aby v prípade, že Čimata zomrie vo vojne, ale Hitoši prežije, boli všetky tri sestry zabité, aby tak nebránili Hitošimu stať sa hlavou rodiny.

Záhada tejto detektívky spočíva v tom, že všetky tri vraždy sú vymodelované na základe *haiku*, ktoré napísal Macuo Bašó 松尾芭蕉 (1644–1694)⁷¹ a jeho učeň Takarai Kikaku 宝井其角 (1661–1707). Uvedené *haiku* znejú nasledovne: Len čo sa slávik telom opak otočí prvý zvuk jarný ; pod jednou strechou kurtizány so mnou spia *hagi* a luna ; aká to krutosť pod prilbou ozýva sa cvrkot kobylky.⁷² Vraždy tak slúžia ako forma *mitate* 見立て⁷³, t. j. nepriama alúzia na konkrétnu báseň. Forma *mitate* bola populárna v období Edo, keď je napríklad v drevorezoch *ukijo-e* vidieť výjavy z japonskej alebo čínskej histórie, ktoré sú stvárnené ľuďmi zo súdobého obdobia a často majú humorný podtón.⁷⁴ V tomto prípade sú telá obetí a vražedné scény zrkovou nápodovou, pomocou ktorej má detektív a čitateľ uhádnuť konkrétnu *haiku*, na ktorú sa odkazuje.

Dôležitou postavou tohto diela je budhistický mních Rjónen, ktorý sa rozhodne vykonať Kaemonovu poslednú vôľu a presvedčí svojich komplicov, aby všetci vykonali vraždu podľa *haiku*, ktorú každý z nich na tento účel od Kaemona dostal. Rjónen však nie je presvedčený

⁷¹ Macuo Bašó je jeden z najväčších predstaviteľ básnickej formy *haiku*, t. j. trojveršia pozostávajúceho z piatich, siedmich a piatich mór v jednotlivých veršoch. Práve Bašó sa preslávil tým, že osamostatnil trojveršie *hokku* 発句, ktoré pôvodne znamenalo úvodnú slohu radenej básne *renga* 連歌 a pozdvihol ho na samostatnú formu *haiku*.

⁷² *Uguisu no mi wo sakasama ni hacune kana* 鶯の身をさかさまに初音かな. *Hitocuja ni jūdžo mo netari hagi to cuki* 一つ家に遊女も寝たり萩と月. *Muzan ja na kabuto no šita no kirigirisu* 無惨やな兜の下のきりぎりす.

⁷³ Nakamura Jukihiko (1911–1998), výskumník literatúry obdobia Edo, definuje *mitate* nasledovne: „*Jednoducho povedané, jemnosť mitate spočíva v objavovaní podobností medzi predmetmi alebo medzi aspektmi predmetov, ktoré na prvý pohľad nie sú podobné alebo sa všeobecne nepovažujú za podobné. Tieto podobnosti sú odhalené kvôli bystrej citlivosti a nezvyčajným pozorovacím schopnostiam autora a musia byť sprevádzané vhodne kultivovaným spôsobom vyjadrenia.*“ (NAKAMURA Yukihiko. Gesakuron. Cit. In: CLARK, Timothy T. *Mitate-e: Some Thoughts, and a Summary of Recent writings*. In: *Impressions*, 1997, 19, pp. 6–27. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42597780> [cit. 15. 12.2022], s. 7.)

⁷⁴ CLARK, s. 8.

o svojom konaní a zároveň dáva Kindaičimu nepriame indície na to, aby ho odhalil. Mních daruje Kindaičimu paraván, na ktorom sú napísané všetky tri *haiku*. Tieto sú však napísané trávovým písmom a Kindaiči prvú z nich nedokáže celú prečítať. Vidíme tu dualitu medzi mestským prostredím, v ktorom schopnosť čítať trávové písmo už zanikla, a naopak vidiekom, kde medzi vzdelancami táto schopnosť ešte existuje. Najväčšiu indíciu však Rjónen ponúka po prvej vražde, keď ho Kindaiči počuje šepkať niečo v zmysle *kičigai džaga šikata ga nai*. Kindaiči túto vetu interpretuje ako „je to šialenec, ale nedá sa s tým nič robiť“ (気違いじゃが仕方がない). Kindaiči si preto začne myslieť, že Rjónen pozná vraha, ktorým je nejaký šialenec, pričom na ostrove sa ponúkajú dve možnosti. Prvou je otec súrodencov, ktorý je pripútaný na lôžku a trpí psychickou chorobou. Druhú možnosť predstavuje demobilizovaný vojak, ktorý sa vkradol na ostrov a ukradol jedlo. Podobne ako v románe *Hondžin sacudžin džiken* aj tu je postava navrátišieho vojaka falošne obviňovaná a miestna komunita sa tohto vojaka bojí a na základe predsudkov ho upodozrieva z vraždy. Kindaiči, až keď si uvedomí dôležitosť *haiku* v celom prípade, pochopí svoj omyl nesprávnej interpretácie Rjónenovej indície. Rjónen v skutočnosti hovoril *kičigai džaga šikata ga nai* v zmysle 季違いじゃが仕方がない (ročné obdobie nesedí, ale nedá sa s tým nič robiť). V poézii *haiku* sa využívajú tzv. sezónne slová *kigo* 季語 odkazujúce na dané ročné obdobie. V prvej básni sa hovorí o slávikovi, ktorý symbolizuje príchod jari, aby bolo teda *mitate* na túto *haiku* vydarené, mala by sa vražda uskutočniť na jar, ona sa však udiala na jeseň, t. j. ročné obdobie nesedí. Rjónen síce detektívovi ponúka tieto indície, no ten ich odhalí až príliš neskoro a všetky sestry sú už vtedy mŕtve. Kawana tvrdí, že Rjónenovo konanie prezentuje znaky vnútornej dilemy, keď zároveň vrah nechce, aby ho polícia chytila, no na druhej strane túži po uznaní. Dobré *mitate* môže byť podarené iba vtedy, keď je skrytá narážka na porovnávaný objekt odhalená a pochopená.⁷⁵

V tomto románe je zaujímavé si tiež všimnúť, ako je opísaná spoločnosť na ostrove. Ostrov Gokumon je tu znázornený ako do seba uzavretá spoločnosť, ktorá sa straní príchodu niekoho z vonkajšieho prostredia:

Keďže má so sebou list od Čimaty, tak to znamená, že môže [Kindaiči] ísť kamkoľvek a nebudú sa k nemu správať hrubo. Tak je to však len na povrchu, pod milou a priateľskou pohostinnosťou všetci nosia tvrdé brnenie. Samozrejme tento pocit na začiatku aspoň raz okúsi každý cudzinec prichádzajúci na tento ostrov, ale Kósuke nemôže necítiť, že pod týmto brnením je niečo, čo prekonáva obozretnosť voči bežnému cudzincovi.⁷⁶

⁷⁵ KAWANA, Sari. *With Rhyme and Reason: Yokomizo Seishi's Postwar Murder Mysteries*, s. 138.

⁷⁶ JOKOMIZO Seiši. *Gokumontó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1971, s. 40.

Kindaiči Kósuke teda prichádza na ostrov ako outsider, ktorého prítomnosť narúša zabehnutý chod spoločnosti a vyvoláva obavy. Kawana argumentuje, že mnohé vidiecke spoločenstvá v Jokomizových dielach zastávajú funkciu uzavretých miestností (*locked rooms*), v ktorých komunity fungujú ako samostatné léna a vodca komunity zastáva úlohu vládnuceho monarchu.⁷⁷ V spoločnosti ostrova Gokumon je tak vidieť alegóriu na autoritársky systém predvojnového Japonska. Kaemon je symbol krutého vládcu, ktorý kvôli svojim názorom vychádzajúcim z xenofóbie a mizogýnie obetuje svoje vnučky, aby zabezpečil priameho mužského nasledovníka rodu. Skutočnosť, že vykonávateľmi jeho vôle sú starosta, lekár a mních, tiež nie je náhodná, ale symbolizuje, ako sa svetská a cirkevná moc môžu stať komplicmi autoritárskeho režimu. Ostrov Gokumon je sebestačná spoločnosť, kde vládne hlava najmocnejšieho rodu, ktorej sa všetko podriaďuje. Táto spoločnosť je však zároveň ako taká prakticky uzavretá voči vonkajšiemu svetu. V skutočnosti sa dá vidieť prepojenie s románom *Hondžin sacudžin džiken*, v ktorom bola záhada vystavaná na uzavretej miestnosti. Tentokrát však celá spoločnosť funguje ako hermeticky uzavretý priestor, pričom vraždy sa udejú v jeho vnútri.

Kindaiči musí s cieľom predísť vraždám prepojiť myslenie moderné s tým predmoderným. Musí byť nie len moderne rozmyšľajúcim subjektom v intelektuálnej (*čiteki na*) detektívke, ale zároveň aj znalcom klasickej japonskej kultúry a vidieckeho prostredia. Môžeme tvrdiť, že v tomto zmysle detektív zlyhá, pretože sa mu nepodari zabrániť ani jednej z troch vražd. Jeho neschopnosť prečítať trávové písmo a spoznať vraždy ako *mitate* na tri *haiku* sa pre sestry stane osudnou. Vraždy vo forme *mitate* taktiež v sebe obsahujú groteskné a strašidelné prvky, ktoré môžu na prvý pohľad kolidovať s novou formou detektívky, ktorá mala byť vystavaná na logickom a postupnom pátraní detektíva. Tieto občasnú prvky hororu sa však líšia od predvojnového *tantei šósecu* tým, že sú využité na opis a dotvorenie atmosféry strachu a napätia, ale konečné riešenie ponúka vysvetlenie, ktoré je racionálne z pohľadu vraha, bez ohľadu na to, ako veľmi je iracionálne pre detektíva. Kindaiči ako detektív síce rozmyšľá racionálne, no zároveň musí vedieť pochopiť aj iracionalitu, ktorou sa riadi myseľ vraha. Inak povedané, samotný detektív je síce racionálny, pretože inak by nová povojnová detektívka, po ktorej Jokomizo volal, nebola možná, no zároveň sa nachádza v prostredí, ktoré je opakom tejto racionality.

Aj v tomto románe vojna zohráva úlohu katalyzátora úpadku tradičných rodín. Už v úvode sa dozvedáme o Čimatovej smrti vo vojne, pričom práve táto správa uvedie do pohybu

⁷⁷ KAWANA, Sari. *With Rhyme and Reason: Yokomizo Seishi's Postwar Murder Mysteries*, s. 124.

celú zápletku. Keďže v hlavnej vetve už zostávajú iba tri sestry, musia byť podľa Kaemonovej poslednej vôle odstránené, aby nebránili v nástupníctve svojmu bratrancovi z vedľajšej vetvy. Konečné rozuzlenie však prichádza až na konci, kde sa dozvedáme, že skutočnosť, že Hitoši prežil, nebola pravdivá a aj on podobne ako Čimata zomrel vo vojne. Na konci tak nie len nezostal žiaden mužský dedič, ale celá hlavná vetva rodu Kitó bola zničená. Kaemon, ktorý sa snažil zabezpečiť mužského pokrvného dediča aj za cenu života svojich vnučiek, paradoxne odsúdil na zánik celý rod. Vidíme, ako predmoderné myslenie týkajúce sa nutnosti udržať dobrú *iegaru* nadobudlo takých rozmerov, že viedlo k vraždám a jeho následkom celý priamy rod zanikol. Z moderného pohľadu teda iracionalita vidieckeho prostredia a jeho starých tradícií ešte stále síce anachronisticky preživa, ale Jokomizo ju podobne odsudzuje na zánik, pretože vymrie spoločne so starými rodmi.

Samotný autor uvádza, že hoci bol s románom *Gokumontó* spokojný, cítil potrebu napísať dielo, ktoré by podobne ako v západných *nursery rhyme murders* využívalo na vraždu detskú riekanku. Keďže však v japonskom prostredí žiadnu vhodnú riekanku nenašiel, rozhodol sa vytvoriť svoju vlastnú.⁷⁸ Od apríla 1957 do januára 1959 tak bol v časopise *Hóseki* uverejňovaný jeho román *Akuma no temariuta* 悪魔の手毬唄 (Diablova pieseň *temari*), v ktorom vrah využíva na vraždu pieseň *temari*.⁷⁹ Práve tento román je považovaný za hlavného predstaviteľa podžánru *nursery rhyme murders* v japonskom prostredí, pričom *Gokumontó* spadá väčšinou do kategórie *mitate sacudžin* (vražda založená na podobnosti). V každom prípade si román *Gokumontó* aj román *Akuma no temariuta* získali značnú popularitu a sú považované za jedny z Jokomizových najlepších diel. Keď literárny kritik zaoberajúci sa detektívkami, Tanaka Džundži 田中潤司 (nar. 1933), vybral päť Jokomizových najlepších diel, *Gokumontó* umiestnil na prvé a *Akuma no temariuta* na štvrté miesto. Sám Jokomizo sa vyjadril, že súhlasí s Tanakovým hodnotením.⁸⁰

V roku 1985 týždenník *Šúkan Bunšun* 週刊文春 dokonca usporiadal hlasovanie, v ktorom spisovatelia a kritici vypracovali zoznam sto najlepších zahraničných a domácich detektívok s názvom *Tózái misuteri besuto 100* 東西ミステリーベスト 100 (Sto najlepších východných a západných detektívok) a román *Gokumontó* obsadil prvé miesto v kategórii domácej detektívky. Podobné hlasovanie sa udialo aj v roku 2013, no *Gokumontó* stále zostal na prvej

⁷⁸ JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu godžūnen*, s. 227.

⁷⁹ *Temari* doslova znamená ručná loptička a pôvodne slúžila deťom na hranie a vyrábala sa z hodvábných zvyškov starých kimon. Piesne *temari* (*temariuta*) sú piesne, ktoré si deti spievajú, pritom ako si hádžu loptičku *temari*.

⁸⁰ Pre úplnosť dodávame poradie piatich diel, ktoré Tanaka označil za Jokomizove najlepšie: 1. *Gokumontó* 2. *Hondžin sacudžin džiken* 3. *Inugamike no ičizoku* 犬神家の一族 (Rod Inugami) 4. *Akuma no temariuta* 5. *Jacuhakamura*. (JOKOMIZO Seiši. *Šinsecu Kindaiči Kósuke*. Tókjó: Kadokawa, 1979, s. 60–61.)

priečke, a je preto právom považovaný za nie len najlepšie Jokomizovo dielo, ale aj najlepšiu japonskú detektívku všetkých čias.⁸¹

2.4 *Suiri šósecu* a otázka realizmu

Nové povojnové poňatie detektívneho žánru, zosobnené označením *suiri šósecu*, sa v Japonsku vo veľkej miere odvíjalo od západnej klasickej detektívky, v ktorej centre stála záhada, ktorej rozlúštenie malo byť docielené dedukciou detektíva. Na Západe však klasický *whodunnit* v období po druhej svetovej vojne skoro úplne stratil popularitu a nahradil ho nový štýl detektívky vychádzajúci zo zobrazenia tvrdej sociálnej reality. Tento štýl pomenovaný *hard-boiled*⁸² vykresľoval boj proti organizovanému zločinu a skorumpovanému systému.⁸³ Japonskí spisovatelia detektívok tak stáli pred otázkou, či je správne, aby nová detektívka kopírovala západný klasický štýl, ktorý bol na Západe už v úpadku, alebo či by sa mala písať detektívka v drsnom štýle. Táto otázka zobrazenia „reality“ viedla v Japonsku k vášnivým debatám a na istý čas rozdelila spisovateľov detektívok na dva nepriateľské tábory, kde proti sebe stáli predovšetkým Edogawa Rampo a Kigi Takataró.

Pre spisovateľov ako Edogawa Rampo a neskôr hlavne Takagi Akimicu 高木彬光 (1920–1995) a Ajukawa Tecuja 鮎川哲也 (1919–2002) bolo *suiri šósecu* prakticky považované za synonymum pre prúd *honkaku* vymodelovaný podľa klasickej detektívky. V centre detektívky pre nich stála záhada, čiže trik, prostredníctvom ktorého došlo k vražde a ktorý musí detektív vyriešiť logickým postupom. Vyobrazenie prostredia a opis postáv boli pre nich menej podstatné ako dobrý trik a konečné odhalenie páchatel'a. Saito tvrdí, že pre autorov v Rampovej frakcii bola detektívka formou „intelektuálnej hry“, v skutočnosti vyprázdnenej o hlbší spoločenský význam.⁸⁴ Na druhej strane stál predovšetkým Kigi Takataró, pre ktorého bolo hlavné, aby detektívka mala prvok literárnosti (*bungakusei*), teda aby obsahovala hlbšie problémy bežného života. V skutočnosti sa dá spor medzi týmito dvoma frakciami vnímať ako spor o základnú formu detektívky, teda či má autor pri písaní detektívky najprv vytvoriť záhadu, alebo sú prvoradá postavy a spoločenské prostredie, z ktorých záhada

⁸¹ Bungei Šundžúhen. *Tózaí misuteri besuto 100*. Tókjó: Bungei Šundžú, 2013, s. 20.

⁸² Do slovenčiny často prekladané ako tzv. „drsná škola“.

⁸³ Ernest Mandel sa vo svojej publikácii *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story* z roku 1985 zaoberá vývojom detektívnej a kriminálnej literatúry na pozadí spoločenských zmien v 19. a 20. storočí. Prechod z klasickej detektívky na *hard-boiled* reflektuje ako prechod z individuálnych, psychologických pohnútok jednotlivca na dôvody spoločenské vyplývajúce z nárastu zločineckých skupín v období prohibície v USA (1920–1933). Za hlavných predstaviteľov americkej drsnej školy sa dajú považovať Raymond Chandler (1888–1959), Dashiell Hammet (1894–1961) a Ross MacDonald (1915–1983). (MANDEL, Ernest. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, s. 33–35.)

⁸⁴ SAITO Satomi, s. 148.

vyplynie.⁸⁵ Debaty medzi Rampovou a Kigiho frakciou v jednom momente dokonca nadobudli až nepriateľský charakter, keď sa niektorí príslušníci oboch skupín začali navzájom osočovať vo verejnom priestore.⁸⁶

Ak sa pozrieme na vývoj detektívky na Západe, musíme konštatovať, že klasická detektívka obhajovaná Rampovou frakciou bola v období po roku 1945 už prakticky mŕtva. Skutočnosť, že v Japonsku po roku 1945 vznikali detektívky v prúde *honkaku*, najlepšie reprezentované Jokomizovou tvorbou, bola podľa nás daná hlavne tým, že tradícia klasického *whodunnitu* nebola prítomná v japonskej predvojnovnej detektívke. Spisovatelia tak po vojne chceli prísť s niečím novým a odlíšiť sa od svojej predvojnovnej tvorby. Nehovoriac o tom, že napríklad pre Jokomiza klasická detektívka obsahovala aj neliterárny rozmer racionalizácie národa. V tomto zmysle treba uznať, že Kigiho predstava sa viac priblížila západným štandardom danej doby, hoci sám žiadne významnejšie dielo nenapísal. Mandel považuje klasickú detektívku za príklad triviálnej literatúry, ktorá nereflektuje realitu, ale slúži na uspokojenie subjektívnych potrieb.⁸⁷ Až neskoršia kriminálna literatúra sa skutočne zaujíma o zločin v spoločnosti *per se*, ale v klasickej detektívke je zločin redukovaný na skladačku, ktorú detektív vyrieši logickým postupom, pričom tento postup je dôležitejší ako zločin samotný.

Rampo si bol ale vedomý tejto skutočnosti a uznával, že detektívka by mala byť priblížená realite, no snažil sa zachovať rozdiel medzi detektívkou a tým, čo by v jeho ponímaní mohlo viesť skôr k sociálnemu románu. Vo svojej eseji *Hitori no Bašó no mondai* 一人の芭蕉の問題 (Problém jedného Bašóa), uverejnenej v časopise *Rokku* ロック (Zámok) v roku 1947, Rampo tvrdí, že detektívka potrebuje niekoho, kto ju pozdvihne na úroveň literatúry tak, ako básnik Macuo Bašó urobil umenie z básnickej formy *haikai*, predtým vnímanej iba ako forma zábavy.⁸⁸ Takáto osoba sa objavila až približne desať rokov od publikácie Rampovej eseje a bol ňou jeden z najúspešnejších japonských spisovateľov všetkých čias, Macumoto Seičó 松本清張 (1909–1992).⁸⁹ Až Seičóovým pôsobením na poli detektívneho žánru na konci 50. rokov sa

⁸⁵ Tamtiež.

⁸⁶ Jokomizo Seiši, hoci sa radil k spisovateľom v štýle *honkaku*, si v tomto spore udržiaval neutrálne postavenie a veľmi do neho nezasiahol. K definitívnemu uzmiereniu oboch frakcií došlo až pri príležitosti oslavy 60. narodenín Edogawy Rampa v roku 1954. (NAKAGAWA, s. 355).

⁸⁷ MANDEL, s. 29.

⁸⁸ NAKAGAWA, s. 279–281.

⁸⁹ Macumoto Seičó sa preslávil už v roku 1952, keď na odporúčanie od Kigiho Takataróa uverejnil v časopise *Mita Bungaku* 三田文学 historickú poviedku Aru Kokura Nikki-den 或る「小倉日記」伝 (Biografia o istom denníku Kokura), ktorá získala prestížnu *Akutagawa šó* 芥川賞 (Akutagawova cena). V roku 1956 dostal za svoju poviedku Kao 顔 (Tvár) *Nihon tantei sakka kurabu šó* 日本探偵作家クラブ賞 (Cena klubu japonských spisovateľov detektívok). V 60. rokoch spopularizoval svojimi dielami spoločenskú detektívku, ale neskôr pôsobil aj na poli iných žánrov ako dobový román, súčasný román, biografica alebo literatúra faktu a získal značné

v japonskej detektívke stal dominantný nový smer nazvaný *šakaiha* 社会派 (spoločenský prúd).⁹⁰

Od 60. rokov *šakaiha* vytlačila *honkakuhu*, ktorá začala veľmi rýchlo strácať popularitu na úkor nového, realistickejšieho prúdu. S oneskorením približne 15 rokov tak japonská detektívka kopíruje paradigmu svojho západného náprotivku, kde je klasická detektívka vytlačená novým štýlom viac reflektujúcim sociálne, politické a ekonomické témy. Po úpadku prúdu *honkaku* sa niektorí spisovatelia píšuci v tomto štýle buď odmlčali, alebo začali do svojich diel podobne zakomponovávať nové témy.⁹¹ Jokomizo Seiši patril medzi spisovateľov, ktorí v 60. rokoch prestali tvoriť a podľa niektorých teórií bolo príčinou vyjadrenie Macumota Seičóa, v ktorom kritizoval povojnovú detektívku. Seičó tvrdil, že chcel priblížiť detektívku každodennej realite a vytrhnúť ju z toho, čo sám označil ako *obakejašiki* お化け屋敷 (dom duchov).⁹² Aj napriek tomu, že sa nejednalo o konkrétnu kritiku Jokomizovej tvorby, bol to práve Jokomizo, kto bol chápaný ako hlavný symbol revitalizácie detektívky po vojne, takže táto Seičóova kritika mohla byť chápaná ako nepriame vymedzenie sa práve proti Jokomizovi. Okrem toho mohlo označenie *obakejašiki* evokovať práve Jokomizove diela, ktoré často prezentujú prvky strašidelnosti.

S rastúcou popularitou *šakaihy* v 60. rokoch Jokomizo postupne publikoval čoraz menej diel, hoci do tej doby sa jednalo o veľmi aktívneho spisovateľa. Zo všetkých 77 poviedok a románov, v ktorých sa vyskytuje Kindaiči Kósuke, bolo až 73 vydaných do roku 1964, pričom medzi rokmi 1964–1974 Jokomizo nenapísal žiadnu detektívku. Samotný autor sa o tejto dobe vyjadril nasledovne: „*Od 30. rokov [éry Šówa] ma už úplne unavilo písať detektívky. Nemohol som necítiť hnev voči sebe samému, že píšem už len zo zvyku. Práve v tom čase bol na vzostupe spoločenský prúd, ktorý si zakladal na realizme a ktorého vlajkonosičom bol pán Macumoto Seičó. Detektívky s lúštením záhad [nazotoki], ktoré som písal ja, boli odsúdené na zabudnutie*

množstvo literárnych ocenení. (Macumoto Seičó. In: ŠIMPO Hirohisa, GONDA Mandži et al. *Zóho kaitei Nihon misuteri džiten*. [Kindle Windows version]. Tókjó: Šinčoša, 2012, dostupné z: [Amazon.co.jp](https://www.amazon.co.jp) [cit. 7.02.2023], nestr.)

⁹⁰ Slovník japonskej detektívky definuje *šakaihu* nasledovne: „*Označujú sa tak detektívky so silnou spoločenskou tematikou. Tento termín sa začal používať po románoch Macumota Seičóa Ten to sen a Me no kabe z roku 1958, ktoré sa dotýkajú bohatých spoločenských tém ako korupcia, finančné podvody alebo právicový extrémizmus, témy, ktoré nevidíme vo fantastickej detektívke v predvojnovom Japonsku. (...) Seičóove spoločenské detektívky zdôrazňujú spoločenské pozadie motívu, realnosť triku a zároveň kladú dôraz aj na riešenie záhad.*“ (Šakaiha. In: ŠIMPO Hirohisa, GONDA Mandži et al. *Zóho kaitei Nihon misuteri džiten*, [cit. 14.12.2020], nestr.)

⁹¹ Napríklad spisovateľ Takagi Akimicu prostredníctvom svojho detektíva Kamizua Kjósukeho 神津恭介 začal riešiť záhady týkajúce sa japonskej dávnej histórie. Najznámejším takýmto dielom bol jeho román *Jamataikoku no himicu* 邪馬台国の秘密 z roku 1972 (Tajomstvo krajiny Jamatai), v ktorom detektív pátra po polohe krajiny Jamatai.

⁹² NAKAGAWA, s. 398.

a nie len objednávky z časopisov, ale dokonca aj predaj kníh výrazne poklesol.⁹³ Jokomizo teda pripisuje svoje obdobie odmlky ako dôvodom osobným, tak aj popularite nového spoločenského prúdu.

Považujeme za dôležité zamyslieť sa nad Seičóovou kritikou, podľa ktorej boli Jokomizove detektívky vzdialené realite. Už na prvý pohľad je zrejmé, že Macumoto Seičó a Jokomizo Seiši vychádzali z rozdielnych tradícií. Zatiaľ čo Seičó bol povolaním žurnalista, ktorý debutoval po druhej svetovej vojne, Jokomizo bol aktívnym spisovateľom už v období pred vojnou. Pre Seičóa bolo prvoradá vykreslenie reality a poukázanie na hlbšie spoločenské problémy. Jokomizo, hoci sa po vojne priklonil k prúdu *honkaku*, samého seba stále chápal aj ako dediča predvojnovkej tradície *tantei šósecu*, o čom svedčí aj fakt, že nikdy nepoužíval nové označenie *suiri šósecu*. Predvojnová detektívka prúdu *henkaku* bola ovplyvnená estetickým prúdom (*tambiha*) a skôr než na realizmus kládla dôraz na umeleckú stránku. Táto tradícia sa bezpochyby miestami zachovala aj v Jokomizovej povojnovej tvorbe. Taktiež nesmieme zabúdať na skutočnosť, že japonská detektívka v 20. rokoch vznikla aj ako vymedzenie sa proti vtedajšej naturalistickej literatúre, a domnievame sa, že prvky anti-naturalizmu v nej boli prítomné až do príchodu Macumota Seičóa.

Predovšetkým si však nemyslíme, že Jokomizove diela neobsahujú aj spoločenskú tematiku alebo hlbší myšlienkový prínos. Je síce pravda, že v jeho dielach je vždy na prvom mieste záhada, ale toto je koniec koncov všeobecná charakteristika klasickej detektívky. Jokomizove povojnové detektívky však zobrazujú hlavne vidiecku spoločnosť v stave po prehratej vojne. Mnohé témy ako dôležitosť sociálneho postavenia rodiny na vidieku, uzavretosť vidieckych komunít, návrat demobilizovaných vojakov a ich reintegrácia do spoločnosti, opisujú reálnu spoločnosť, ktorá bola do tej doby v literatúre zachytená len okrajovo. Najlepšie to vystihol Gonda, ktorý na tému realizmu v Jokomizovej tvorbe napísal: „*Minimálne v Jokomizových povojnových dielach odohrávajúcich sa na dedinách je živo vykreslené, ako na vidieku prežíva pozostatok feudálneho systému, a je tam jasne zachytený spôsob života ľudí [ičidanmen] na predvojnovom a povojnovom vidieku. Táto realita je dômyselne zmiešaná s Jokomizovým charakteristickým strašidelným svetom kusazóši a práve v tomto tkvie nezrovnateľná originalita jeho klasickej detektívky.*“⁹⁴

Šakaiha znamenala zásadný obrat v japonskej detektívke, pretože sa na mnohé roky stala hlavným prúdom a získala nevídanú popularitu. Prechod z predvojnového *tantei šósecu* na povojnové *suiri šósecu* bol definitívne dokončený až nástupom tohto nového spoločenského

⁹³ JOKOMIZO Seiši. *Šinsecu Kindaiči Kósuke*, s. 104–105.

⁹⁴ GONDA Mandži. *Tantei sakka ron*, s. 113.

prúdu, ktorý zároveň nevyhnutne znamenal úpadok prúdu *honkaku*. Podobne ako na Západe sa jednalo o zmenu z *whodunnitu* na *whydunnit*, prípadne *howdunnit*. Detektívky napísané krátko po vojne v prúde *honkaku* tak v skutočnosti môžeme vidieť ako medzistupeň medzi „neautentickou“ predvojnovou detektívkou (*tantei šósecu*) a *šakaihou*.

2.5 Jokomizo Seiši v Japonsku a zahraničí

Hoci sa v 60. rokoch mohlo zdať, že Jokomizo už nové diela nenapíše a klasická detektívka definitívne upadla, od 70. rokov došlo vďaka filmovým spracovaniám k novej vlne záujmu o Jokomizovu detektívku. Vydavateľstvo Kadokawa Šoten 角川書店 knižne vydalo všetky príbehy s Kindaičim Kósukem, z ktorých sa mnohé vďaka filmovým a seriálovým adaptáciám stali bestsellermi a predávali sa v miliónoch. Práve v 70. rokoch tak Jokomizo dosiahol vrchol svojej popularity.

2.5.1 Jokomizo búmu ako výsledok media mikkusu

Fenomén nazvaný *Jokomizo búmu* 横溝ブーム (Jokomizo boom), v ktorom Jokomizove diela dosiahli veľký úspech, sa prejavil predovšetkým na konci 70. a začiatku 80. rokov. Spája sa hlavne s aktivitami vydavateľstva Kadokawa Šoten, ktoré iniciovalo knižné vydania Jokomizových detektívok. Od roku 1971 prevzal vedenie vo vydavateľstve Kadokawa Šoten starší syn zakladateľa, Kadokawa Haruki 角川春樹 (nar. 1942). V tom čase sa do popredia už masovo dostala populárna literatúra a Kadokawa Haruki si uvedomil, že ak chce uspieť proti konkurenčným vydavateľstvám, aj on musí začať vydávať populárnu literatúru. Vydavateľstvo Kadokawa Šoten tak obrátilo svoju pozornosť na detektívku a Kadokawa osobne navštívil Jokomiza s ponukou vydať jeho diela, z ktorých mnohé boli v minulosti uverejnené len seriálovo v tlači (tzv. *roman-feuilleton*), vo forme *paperback* (*bunko*). Ako prvý bol ešte v roku 1971 vydaný román *Jacuhakamura* (Osmihrobovice) a potom postupne vychádzali aj ostatné diela a len do konca roku 1975 bolo vydaných 27 knižných spracovaní Jokomizových diel.⁹⁵

Knižné vydania iniciované vydavateľstvom Kadokawa Šoten bezpochyby naštartovali *Jokomizo búmu*, ale najväčšiu popularitu Jokomizovi priniesli až filmové adaptácie. V roku 1976 Kadokawa Haruki založil dcérsku spoločnosť s názvom Kadokawa Haruki džimušo 角川春樹事務所 (Kadokawa Haruki Corporation) a rozhodol sa sfilmovať Jokomizov román

⁹⁵ NAKAGAWA, s. 434–441.

Inugamike no ičizoku, pričom tento film sa stal obrovským hitom. Nakagawa hovorí, že „s tým, ako sa približovala premiéra filmu, vznikol stav, keď nebolo Japonca, ktorý by nepoznal meno Jokomizo Seiši. ‘Jokomizo’ a ‘Inugamike’ sa stali populárnymi frázami. Hovorili o nich ľudia, čo film videli, ako aj tí, čo ho nevideli.“⁹⁶ Režisérom filmu nesúceho rovnaký názov ako román bol Ičikawa Kon 市川崑 (1915–2008) a v hlavnej úlohe sa ako Kindaiči Kósuke predstavil Išizaka Kódži 石坂浩二 (nar. 1941). Film mal premiéru v tokijskom kine Hibija eiga 日比谷映画 a len za prvý týždeň ho videlo 56 335 ľudí, čo bol nový svetový rekord v počte divákov za jeden týždeň v jednom kine.⁹⁷ Ičikawa pokračoval s režirovaním Jokomizových diel a do roku 1979 urobil päť filmov, pričom vo všetkých stvárnil Kindaičiho Išizaka.⁹⁸ Ďalej sa o sfilmovanie Jokomizových diel zaujímala napríklad aj spoločnosť Šóčiku 松竹, pre ktorú režisér Nomura Jošitaró 野村芳太郎 (1919–2005) zrežiroval v roku 1977 film *Jacuhakamura* v hlavnej úlohe s Acumim Kijošim 渥美清 (1926–1996).

Okrem filmov získali popularitu aj televízne spracovania, ktoré sú početné a pokračujú aj dodnes. Môžeme spomenúť napríklad televízny film *Kindaiči Kósuke vs Akeči Kogoró* 金田一耕助 vs 明智小五郎 (Kindaiči Kósuke vs Akeči Kogoró) od Fudži terebi フジテレビ z roku 2013, v ktorom Kindaičiho hral Jamašita Tomohisa 山下智久 (nar. 1985), alebo televízny seriál *Inugamike no ičizoku* od rovnakej spoločnosti z roku 2019 v hlavnej úlohe s Katóom Šigeakim 加藤シゲアキ (nar. 1987). Všetky tieto filmové a televízne spracovania výrazne rozšírili povedomie o Jokomizovi a jeho literárnom detektívovi, ktorý sa dnes môže považovať azda za najznámejšieho japonského detektíva. Keď televízny kanál AXN Misuteri AXN ミステリー (AXN Mystery) špecializujúci sa na detektívne a kriminálne seriály v roku 2018 vykonal prieskum na 13 000 respondentoch, ktorí mali označiť svojho najobľúbenejšieho televízneho detektíva, Kindaiči Kósuke skončil na druhom mieste a prekonal ho iba Sherlock Holmes.⁹⁹

Je veľmi zaujímavé všimnúť si, ako s pribúdajúcimi filmovými a televíznymi spracovaniami priamo úmerne rastie záujem o Jokomizove diela. V roku 1977, keď mal premiéru Ičikawov film *Inugamike no ičizoku*, počet predaných knižných verzii Jokomizových

⁹⁶ Tamtiež, s. 449.

⁹⁷ Tamtiež, s. 449–450.

⁹⁸ V roku 2006 Ičikawa urobil *remake* pôvodnej verzie *Inugamike no ičizoku* z roku 1976. Jednalo sa o posledný film, ktorý režiroval, pretože o dva roky na to zomrel vo veku 92 rokov. Aj v prepracovanej verzii v hlavnej úlohe vystúpil Išizaka Kódži.

⁹⁹ AXN Misuteri. Zenkoku ičimansanzennin no misuteri fan ga erabu „anata no sukina meitantei“ rankingu kekka happjó! In: *prtimes.jp* [online]. [cit. 19.02.2023]. Dostupné z: <https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000020.000010255.html>.

diel vydaných vydavateľstvom Kadokawa Šoten prekonal 18 miliónov.¹⁰⁰ Jedná sa o príklad praktiky v japončine označovanej ako *media mikkusu* メディアミックス, kde spojením rôznych masmediálnych prostriedkov dochádza k zvýšeniu povedomia o pôvodnom produkte. V tomto prípade nespochybniteľne v 70. rokoch hlavne filmy vytvorili dobrú marketingovú reklamu knihám, ktoré sa potom začali masovo predávať.

Záujem o Jokomizove diela v 70. rokoch ovplyvnil aj samotného autora, ktorý sa rozhodol opäť začať aktívne písať. Ak sa v roku 1964 zdalo, že Jokomizo nadobro skončil s literárnou tvorbou, celospoločenský záujem o jeho detektívky ho v nasledujúcej dekáde primäl napísať nové diela. Tak v polovicike 70. rokov vznikli posledné štyri romány s Kindaičim Kósukem.¹⁰¹ Z týchto je zaujímavý román *Bjôin zaka no kubikukuri no ie*, pretože sa pôvodne malo jednať o posledný príbeh a na jeho konci Kindaiči odchádza z Japonska do USA. Neskôr však Jokomizo ešte publikoval aj ďalší román *Akurjótó*, ktorého dej sa ale odohráva niekoľko rokov pred udalosťami z predchádzajúceho románu. Jednalo sa taktiež o vôbec posledné Jokomizovo dielo, pretože v roku 1981 umrel na rakovinu. V tomto čase už bol známym a úspešným spisovateľom, ktorého diela prekonal 50 miliónov predaných výtlačkov.¹⁰²

K popularite Jokomiza Seišiho v súčasnej dobe prispieva aj skutočnosť, že v roku 1980 vydavateľstvo Kadokawa Šoten vytvorilo *Jokomizo Seiši šó* 横溝正史賞 (Cena Jokomiza Seišiho), ktoré sa udeľuje každoročne s cieľom podporiť začínajúcich spisovateľov. Od roku 2019 nesie táto cena názov *Jokomizo Seiši misuteri & horá taišó* 横溝正史ミステリー&ホラー一大賞 (Veľká cena detektívok a hororov Jokomiza Seišiho) a udeľuje sa v detektívnom a hororovom žánre, pričom výherca tejto ceny získa tri milióny jenov. Vysokú prestíž zabezpečuje porota skladajúca sa z významných súčasných spisovateľov ako Ajacudži Jukito 綾辻行人 (nar. 1960), Arisugawa Arisu 有栖川有栖 (nar. 1959) alebo Cudžimura Mizuki 辻村深月 (nar. 1980).¹⁰³

¹⁰⁰ NAKAGAWA, s. 450.

¹⁰¹ Jednalo sa o diela: *Kamen butókai* 仮面舞踏会 (Maškarný bál) z roku 1974, *Meirosó no sangeki* 迷路荘の惨劇 (Tragédia v bludiskovej vile) z 1975, *Bjôin zaka no kubikukuri no ie* 病院坂の首縊りの家 (Dom povesených na Nemocničnom vršku) z rokov 1975–1977 a *Akurjótó* 悪霊島 (Ostrov zlých duchov), ktorý vychádzal v rokoch 1979–1980.

¹⁰² NAKAGAWA, s. 457.

¹⁰³ *Jokomizo Seiši misuteri & horá taišó*. Dostupné z: <https://awards.kadobun.jp/yokomizo/> [cit. 19.02.2023].

2.5.2 Jokomizo Seiši v zahraničí

Jokomizo Seiši nepatrí medzi spisovateľov, ktorí sú známi aj mimo Japonska, a až do poslednej doby existoval len značne obmedzený počet prekladov jeho diel do cudzích jazykov a výskum venovaný jeho tvorbe, s výnimkou publikácií Sari Kawany, na Západe prakticky neexistuje. Táto skutočnosť súvisí aj s tým, že v japonskej literárnej teórii sa niektorí teoretici snažili udržať rozdelenie medzi *džumbungaku* 純文学 (čistá literatúra) a *taišúbungaku* 大衆文学 (populárna literatúra), pričom populárna literatúra až do poslednej doby nebola v centre záujmu literárneho výskumu. Túto teóriu si však osvojili aj západní výskumníci študujúci japonskú literatúru, ako tvrdí Strecher, ovplyvnení aj podobným, západným delením literatúry na vážnu a populárnu. Výskum japonskej populárnej literatúry na Západe tak vo väčšom začal iba v posledných rokoch minulého tisícročia.¹⁰⁴ Podľa informácií nám dostupných bol prvým a na dlhú dobu jediným prekladom Jokomizovho diela do západného jazyka preklad románu *Inugamike no ičizoku* do taliančiny, v ktorej v roku 1986 vyšiel pod názvom *L'ascia, il koto e il crisantemo* (Sekera, koto a chryzantéma) od vydavateľstva Mondadori. Prvý preklad do angličtiny vznikol až v roku 2007, keď vydavateľstvo Stone Bridge Press vydalo rovnaký román pod názvom *The Inugami Curse*.

K novým prekladom a popularizácii Jokomizovej tvorby dochádza až od roku 2019, keď prekladateľka Louise Heal Kawai pre britské vydavateľstvo Pushkin Vertigo preložila román *Hondžin sacudžin džiken* ako *The Honjin Murders*. Tento román získal pozitívne hodnotenia a denník *The Guardian* ho dokonca zaradil medzi najlepšie v tom roku vydané kriminálky.¹⁰⁵ Vydavateľstvo nadviazalo na tento úspech a od nasledujúceho roku vznikajú nové preklady. V roku 2021 vyšiel román *The Village of Eight Graves* (pôvodne *Jacuhakamura*), v roku 2022 *Death on Gokumon Island* (pôvodne *Gokumontó*) a v roku 2023 román *The Devil's Flute Murders* (pôvodne *Akuma ga kurite fue wo fuku* 悪魔が来りて笛を吹く, vychádzal medzi rokmi 1951–1953). Okrem anglických prekladov môžeme tiež za posledné roky nájsť niekoľko diel preložených do francúzštiny, španielčiny či taliančiny.

V Japonsku bola Jokomizova tvorba najznámejšia v 70. a 80. rokoch, ale medzi záujemcami o detektívny a kriminálny žánr je jeho meno známe dodnes. Na Západe vďaka prekladom rastie záujem o Jokomizove diela práve v súčasnej dobe. Na jednej strane sa táto

¹⁰⁴ STRECHER, Matthew C. Purely Mass or Massively Pure? The Division Between 'Pure' and 'Mass' Literature. In: *Monumenta Nipponica*, 1996, vol. 51, no. 3, pp. 357–374. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2385614?seq=1> [cit. 7.02.2021], s. 357–359.

¹⁰⁵ WILSON, Laura. The best recent crime novels – review roundup. In: *theguardian.com* [online]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2019/nov/22/the-best-recent-crime-and-thrillers-reviewroundup>. [cit. 9.12.2020].

skutočnosť môže javiť paradoxná, pretože detektívky z obdobia *Golden Age* už dnes nevznikajú. Na druhej strane, ako poukazuje Sakai, detektívka ako žáner má všeobecnú charakteristiku, vďaka ktorej, hoci mnohé diela rýchlo upadnú do zabudnutia, s príchodom novej generácie čitateľov môžu tie isté diela opäť zaujať.¹⁰⁶ Týmto spôsobom sa dá vysvetliť pretrvávajúca popularita klasických detektívok. Inak povedané, hoci v 60. rokoch v Japonsku klasickú detektívku nahradil spoločenský prúd, s príchodom novej generácie v neskorších rokoch sa záujem obrátil naspäť aj na klasickú detektívku písanú v minulosti. Na Západe taktiež treba vnímať, že pre západného čitateľa môže japonská klasická detektívka predstavovať aj prvky exotickosti, čo môže napomôcť záujmu o preklady Jokomizových detektívok, ktoré dúfame budú pokračovať aj naďalej.

¹⁰⁶ SAKAI, s. 223.

3 *Jacuhakamura* – analýza diela

V tejto kapitole sa zaoberáme analýzou Jokomizovho románu *Jacuhakamura*. Naším cieľom je na toto konkrétne dielo aplikovať teoretické poznatky, ku ktorým sme dospeli pri skúmaní autorovej tvorby. Vychádzame zo skutočnosti, že po vojne bol Jokomizo známy ako predstaviteľ prúdu *honkaku* a zaslúžil sa o rekonštrukciu povojnovej detektívky. V románe *Jacuhakamura* si však všimame autorov odklon od klasického poňatia detektívneho žánru, pretože sú v ňom obsiahnuté aj prvky dobrodružstva, ktoré ho približujú skôr k žánru dobrodružnému. Pozornosť upriamujeme predovšetkým na zobrazenie vidieckeho prostredia tohto diela. *Jacuhakamura* sa odohráva na odľahlom vidieku a opisuje vidiek ako priestor charakteristický svojou poverčivosťou a ťpením na starých zvykoch. V diele je ukázané, ako sa Jokomizo stavia kriticky voči sociálnemu postaveniu *iegara*, alebo ako zobrazuje dedinčanov ako poverčivý dav, ktorý ľahko prepadne možnosti manipulácie vyvolajúc davovú psychózu. Dedina v jokomizovskom poňatí často tvorí do seba uzatvorenú sebestačnú komunitu a aj v tomto diele vidíme, ako je jej fungovanie narušené príchodom cudzinca z mestského prostredia.

3.1 *Jacuhakamura* ako odklon od klasickej detektívky

Jokomizo Seiši je považovaný za jedného z hlavných predstaviteľov povojnovej japonskej detektívky písanej v tzv. klasickom prúde (*honkakuha*). Ako sme už uviedli v predchádzajúcich častiach práce, tento klasický prúd vychádza z poňatia západného *whodunnitu*, čo znamená, že by mal byť založený na logickom pátraní detektíva a postupnom odhaľovaní páchatel'a na základe indícií, ktoré dodržiavajú zásadu *fair play* voči čitateľovi.

O takomto chápaní žánru hovoril vo svojich teoretických esejach Edogawa Rampo, ktorý po vojne pôsobil ako hlavný zástanca prúdu *honkaku* a ktorý prišiel s nasledujúcou definíciou: „*Detektívny žáner je druh literatúry, v ktorom sa hlavný dôraz kladie na zaujímavosť logického a postupného priebehu odhaľovania zložitého tajomstva väčšinou spätého so zločinom.*“¹⁰⁷ Ak túto Rampoovu teóriu aplikujeme na Jokomizovu povojnovú tvorbu, tvrdíme, že jeho romány vydané krátko po skončení vojny ako *Hondžin sacudžin džiken* alebo *Gokumontó* spĺňajú hore uvedenú definíciu. Od 50. rokov sa však niektoré Jokomizove diela od tradičného prúdu odkláňajú a namiesto dôrazu na logické pátranie po záhade sú v nich

¹⁰⁷ EDOGAWA Rampo. *Gen 'ei džó*. Tókjó: Kóbunša, 2003, s. 21.

zdôrazňované prvky dobrodružstva. Jedným z príkladov takéhoto diela je práve román *Jacuhakamura*, ktorý bol na pokračovanie uverejňovaný od marca 1949 do januára 1951.¹⁰⁸

Román *Jacuhakamura* vypráva príbeh mladého muža menom Terada Tacuja, ktorý bol počas vojny odvedený do armády a po porážke Japonska sa vracia do Kóbe, kde vyrastal. Po vojne ho však vyhľadá jeho stratená rodina, o ktorej predtým vôbec netušil, a Tacuja zisťuje že pôvodne pochádza z horskej dediny v prefektúre Okajama. Tacuja sa na žiadosť svojej novo nájdennej rodiny vydá do dediny nesúcej názov Jacuhaka (Osmihrobovice), aby nahradil svojho umierajúceho brata na pozícii hlavy rodiny. Tacuja tak zistí, že pochádza z bohatej a významnej rodiny Tadžimi, ale tiež sa dozvie, že jeho otec Tadžimi Józó bol násilník, ktorý uniesol jeho matku, znásilnil ju a držal ju v zajatí. Keď sa jej podarilo utiecť spolu s malým Tacujom, Józó sa rozzúrila a v dedine spôsobil masaker, výsledkom ktorého bolo 32 mŕtvych. Krátko po príchode Tacuji do Osmihrobovic sa v dedine udeje séria vražd a niekoľko ľudí zomrie otrávením. Vraždy sa nakoniec podarí rozlúštiť pričinením detektíva Kindaičiho Kósukeho, ktorý v tom čase v dedine taktiež prebýva.

Tento román je písaný vo forme *Ich-erzählung*, pričom ho na základe subjektívnych skúseností rozpráva Tacuja, ktorého k tomu, aby zapísal, čo prežil, vyzval detektív Kindaiči Kósuke. *Jacuhakamura* sa od väčšiny ostatných klasických detektívok líši už len tým, že subjektívny rozprávač v prvej osobe je sám hlavnou postavou a v skutočnosti všetky udalosti vidíme cez jeho vnútornú fokalizáciu. Keďže Tacuja je zároveň hlavnou postavou, je v diele ponechaný len obmedzený priestor pre postavu detektíva, ktorá je redukovaná na sekundárnu úroveň. Tento rozprávač tak nie je typom v detektívkach sa často vyskytujúcej „watsonovskej“ postavy podieľajúcej sa na pátraní po boku detektíva, ale stojí úplne mimo vyšetrovania. Inými slovami, logické a postupné pátranie po rozlúštení záhady, ktoré by podľa Rampovej definície malo byť základom klasickej detektívky, tu nie je umožnené z dôvodu subjektívizácie rozprávača, ktorý k nemu nemá prístup. Tacuja však ako rozprávač opisuje udalosti vierohodne a miestami ponúka svoje teórie, kto by mohol byť vrahom, čiastočne tak suplujú funkciu detektíva. Spojením rozprávača s hlavnou postavou dochádza z hľadiska Doležalovej teórie naratívnej situácie k neutralizácii pásma rozprávača a pásma postáv, pretože rozprávač, v tomto prípade Tacuja, nemá len funkciu reprezentačnú a kontrolnú, ale ako *dramatis personae* preberá aj funkciu akčnú.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Román bol pôvodne uverejňovaný v časopise *Šinseinen*, ten ale od augusta 1950 zrušil svoju činnosť. Zvyšné časti boli preto uverejnené v časopise *Hóseki*, ktorý po vojne slúžil ako špecializovaný časopis na detektívny žáner.

¹⁰⁹ Vid' DOLEŽAL, Lubomír. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: Toronto University Press, 1973, s.7.

Práve skutočnosťou, že Tacuja je aktívnym činiteľom, je umožnená gradácia deja založeného na prvkoch miestami až dobrodružného pátrania. Klasická detektívka býva v japončine označovaná aj ako tzv. *nazotoki* 謎解き (riešenie záhady/hádanky)¹¹⁰, čo zdôrazňuje dôležitosť pátrania po vyriešení zločinu. V tomto románe sú však prítomné dve roviny pátrania, ktoré sú súbežné. Prvá rovina súvisí s riešením zločinu a hľadaním páchatel'a, táto je však, ako sme už uviedli, daná do úzadia z dôvodu naratívnej výstavby diela. Druhá rovina súvisí s pátraním po stratenom poklade, ktorý sa Tacuja snaží nájsť v jaskyni pod dedinou.

Už na začiatku románu sa dozvedáme históriu dediny, podľa ktorej v 16. storočí osem samurajov po porážke svojho feudálneho pána utieklo do dediny aj s tromi tisíc zlatých mincí. Dedinčania začali zakrátko túžiť po ich bohatstve, tak ich všetkých ôsmich zabili, ale nikdy sa im nepodarilo zistiť, kam ukryli zlato. Keď jeden z podnecovateľov útoku na samurajov zošalel a mečom zaútočil na svoju rodinu, dedinčania sa rozhodli udobriť si duchov mŕtvych samurajov a postavili im hroby, z čoho vyplynul názov dediny Osmihrobovice.

Dôležitým miestom, v ktorom sa odohráva dej, je krasová jaskyňa, ktorá slúži zároveň ako miesto niekoľkých zločinov a zároveň miesto, v ktorom je uložený poklad. Tacuja okrem toho od svojej mamy dostal v amulete uloženú mapu s názvami miest ako Dračia sánka a Líščia diera, ktoré majú slúžiť ako možná indícia k pokladu. Miestami román navodzuje dojem, že práve táto druhá rovina pátrania po poklade je dôležitejšia ako odhalenie páchatel'a. Konkrétny príklad vidíme napríklad v tejto časti:

Okrem toho som v tú noc nemohol dobre spať. Nie, že by som nevyhnutne prahol po poklade. Po prvé, ani neviem, či keby aj nájdem niekoľko zlatých mincí, mohol by som si ich z právneho hľadiska ponechať. To, čo ma ale aj napriek tomu tak horúčkovo vzrušilo a nadchlo, bol romantický záujem o zahrabaný poklad, ktorý veď je večnou túžbou ľudí. Skutočnosť, že sa aj v dnešnej dobe čítajú knihy ako *Ostrov pokladov* alebo *Bane kráľa Šalamúna*, je toho dôkazom. Je pravda, že tieto romány sú zaujímavé vďaka dobrodružstvu, ale keby neobsahovali aj nájdenie pokladu, určite by nemali taký úspech.¹¹¹

Prostredie krasovej jaskyne je v diele nevyhnutné pre navodenie atmosféry pátrania po poklade. Práve táto jaskyňa so svojimi mnohými neprebádanými zákutiami umožňuje rozvinúť roviny dobrodružného hľadania a slúži tiež aj ako miesto ochrany pre Tacuju, ktorého dedinčania obviňujú z vražd a snažia sa ho polapiť. *Jacuhakamura* môže byť chápaná ako príklad románu založeného na dobrodružstve, ktoré D'Amassa v modernom chápaní definuje nasledovne:

¹¹⁰ V angličtine by sa takéto dielo odborne označilo ako „puzzle“.

¹¹¹ JOKOMIZO Seiši. *Jacuhakamura*. Tókjó: Kadokawa bunko, 2021, s. 284.

„(...) budeme predpokladať, že dobrodružstvo je udalosť alebo séria udalostí, ktoré sa odohrávajú mimo bežného života hlavného hrdinu, zvyčajne sprevádzané nebezpečenstvom, často fyzickou akciou.“¹¹² Hoci tento element nebezpečenstva a akcie môže byť prítomný aj v klasickej detektívke, hlavné zameranie z hľadiska formy by v detektívke malo byť predovšetkým na odkrývaní zločinu ako záhady. Záhada, menej jej odkrývanie, je v tomto diele tiež prítomná a spočíva v odhalení skutočného vraha, čo je podstatné z dôvodu, že Tacuja je nespravodlivo obviňovaný z vražd a hrozí mu nebezpečenstvo od dedičanov. Táto skutočnosť z hľadiska gradácie deja dáva vyniknúť práve prvkom dobrodružstva. Dobrodružstvo a záhada sú tak v tomto diele prepojené. Pokiaľ nebude vyriešená otázka vraha, bude protagonistovi hroziť nebezpečenstvo, a tak sa uchýli do jaskyne, v ktorej pátra po poklade. V skutočnosti tak román *Jacuhakamura* stojí na pomedzí *suiri šósecu* a *bóken šósecu* 冒険小説 (dobrodružný román).

To, že toto dielo nie je klasickou detektívkou a líši sa od Jokomizových diel vydaných krátko po vojne, si uvedomujú aj japonskí kritici. Keď v roku 2013 týždenník *Šúkan Bunšun* usporiadal hlasovanie *Tózaí misuterí besuto 100*, v ktorom fanúšikovia a odborníci vybrali sto najlepších japonských detektívok všetkých čias, román *Jacuhakamura* sa umiestnil na 57. mieste a bližšie ho priblížil nasledovný sprievodný text: „V skratke sa jedná o veľkolepý romantický dobrodružný triler v japonskom štýle, a práve z tohto vychádzajúci šarm si na ňom treba vychutnať, a nie odhaľovanie záhady.“¹¹³ Myslíme si, že označenie dobrodružný triler (*bóken surirá*) pomerne dobre vystihuje podstatu tohto diela. Je teda zrejmé, že o typický príklad *honkaku suiri šósecu* podľa Rampovej definície sa nejedná.

Aj napriek tomu, že *Jacuhakamura* nie je príkladom detektívky tradičného prúdu, Jokomizo sa pri jej písaní inšpiroval inými klasickými detektívkami ako z japonského, tak aj zo zahraničného prostredia. Konkrétne sa jedná o dielo *Furenzoku sacudžin džiken* 不連続殺人事件 (Prípady nesériových vražd), ktoré vychádzalo od septembra 1947 do augusta 1948 v časopise *Nihon šósecu* 日本小説 (Japonská naratíva) a ktorého autorom bol Sakaguči Ango 坂口安吾(1906–1955).¹¹⁴ Inšpiráciu pritom Sakaguči preberá z románu Agathy Christie *A.B.C.*

¹¹² D'AMMASSA, Don. *Encyclopedia of Adventure Fiction*. New York: Facts on File, Inc., 2009, s. vii.

¹¹³ *Tózaí misuterí besuto 100*. Bungei Šundžúhen, 1986. Cit in: IŠISAKA Mikako. *Jacuhakamura ni miru tokai to čihó*. In: *Today hikaku bungaku*, 2017 vol. 9, pp. 121–142. Dostupné z: https://toyama.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=14376&item_no=1&page_id=32&block_id=36 [cit. 10.04.2023], s. 125.

¹¹⁴ Sakaguči Ango bol jedným z hlavných predstaviteľov prúdu označovaného ako *buraiha* 無頼派 (dekadentný prúd). Hlavnou charakteristikou spisovateľov, ktorých tvorba vykazovala znaky prúdu *buraiha*, bola depresia spôsobená stratou nádeje a znechutenie so zavedeným systémom. Ich tvorba sa často vyznačuje fraškou

Murders (Vraždy podľa abecedy) z roku 1936. Jokomizo sa o prvotnej inšpirácii, na ktorej je vystavaná záhada v románe *Jacuhakamura*, vyjadril takto:

Poviem to úplne priamo, prvou nápodvedou k vytvoreniu schémy *Jacuhakamury* bol pre mňa *Furenzoku* [pozn. *Furenzoku sacudžin džiken*]. Avšak nebolo to tak, že by som si niekoľkokrát prečítal hotové dielo a z neho zobral myšlienku. V dobe, keď ten román začal vychádzať, som ešte žil v dedine v prefektúre Okajama, a hoci som naň počul dobrú kritiku, nedokázal som sa ľahko dostať k časopisu. Keď sa to dozvedel Ačiwa Goró, ktorý sa tiež evakuoval do Okajamy, poslal mi naraz prvé tri časti. Po prvých troch častiach som odhalil autorov zámer a pochopil som, že sa jedná o rovnaký motív ako v *A.B.C. Murders*. (...) V tom čase som chcel napísať román odohrávajúci sa na vidieku s čo najväčším počtom vražd, do ktorého by som zakomponoval rôzne konflikty, ktoré sa tam odohrávajú, ale bolo ťažké vymyslieť konzistentný motív. Ak by som tiež vytvoril niečo v štýle *A.B.C. Murders*, ľahko by som to dosiahol.¹¹⁵

Jokomizo teda tvrdí, že mal v pláne napísať román, ktorý zachytí vidiecke prostredie, ale z hľadiska formy potreboval vymyslieť záhadu slúžiacu ako motív pre vraždy. Dôležité je však pochopiť, čím sú špecifické uvedené dva romány, ktorými sa Jokomizo inšpiroval pre vymodelovanie tejto záhady.

Román *A.B.C. Murders* sleduje pátranie detektíva Hercula Poirota a jeho asistenta kapitána Hastingsa, ktorí sa snažia polapit' vraha vraždiaceho ľudí na základe mien obsahujúcich aliterácie. Obeťami sú teda ľudia, ktorých mená a priezviská začínajú na rovnaké písmeno. Na prvý pohľad sa zdá, že detektív má dočinenia so šialencom, ktorý vraždí len na základe podobnosti a náhody postrádajúc hlbší motív. Poirot však zistí, že všetky vraždy boli spáchané, aby maskovali iba jednu konkrétnu vraždu, čo znamená, že vrah spáchal niekoľko náhodných vražd, aby zakryl svoj motív za profil zdanlivého šialenca. Podobná zápleтка sa nachádza aj vo *Furenzoku sacudžin džiken*, kde sa niekoľko rôznych ľudí stretne v honosnom sídle bohatého magnáta na odľahlom vidieku. Postupne sa udeje niekoľko zdanlivo nesúvisiacich vražd, no na konci doktor Kose v úlohe detektíva zistí, že za vraždami stojí manželka bohatého magnáta spolu so svojim milencom, ktorá sa tak snažila odvieť pozornosť od konkrétnej vraždy svojho manžela.

a bezcieľnosťou. (KEENE, s. 1022–1023.) Sakaguči sa preslávil svojou esejou *Darakuron* 墮落論 (O dekadencii) z roku 1946, v ktorej tvrdí, že Japonci musia vytvoriť nový systém etických hodnôt, ktorý bude vychádzať z jednotlivca a nebude určený kolektívnou ideológiou. Aplikovaním Sakagučiho teórie o dekadencii na jeho detektívny román *Furenzoku sacudžin džiken* sa zaoberá Sari Kawana vo svojej publikácii *The Murder Most Modern*.

¹¹⁵ JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu godžúnen*, s. 207.

Podobne aj v *Jacuhakamure* vrah maskuje konkrétne vraždy tým, že náhodne zabije aj niekoľko iných ľudí vytvárajúc dojem, že medzi spáchanými zločinmi v skutočnosti neexistuje žiadne prepojenie. Obete sú pritom vyberané na základe duality, to znamená, že vždy jeden z páru môže byť náhodne zabitý. Prostredie Osmihrobovíc je pritom tvorené viacerými párami osôb, ako napr. dve hlavy dvoch najmocnejších rodín, dvaja chovatelia dobytky, dvaja budhistickí mnísi, dve mníšky, dve vdovy, dvaja doktori a dvojčky. Z každého páru je zabitý jeden človek a cieľom iniciátorky vražd, Mori Mijako, je skoncovať s hlavnou vetvou rodiny Tadžimi, zosobašiť sa s Tacujovým bratrancom Šintaróom a zmocniť sa tak veľkého bohatstva rodiny Tadžimi. Zamýšľanými obeťami vrahyne sú tak iba osoby z rodiny Tadžimi ako Tacujov brat Hisaja, sestra Harujo a prateta Koume, ale vrah musí spáchať aj iné vraždy, aby zakryl svoj pravý motív. Napríklad tretia obeť, budhistický mních Kózen, je otrávený na pohrebe, ktorého sa účastní spolu s ďalším mníchom Eisenom, pričom vrah ale nemohol dopredu vedieť, ktorému z dvoch mníchov bude podané otrávené jedlo. Z pohľadu vraha bolo nepodstatné, ktorého mnícha zabije, ale cieľom bolo vytvoriť obraz pomätenca vraždiaceho na základe povery. Táto povera súvisí s tým, že keď blesk zasiahol jednu z dvoch starých borovíc v dedine, ľudia to iracionálne pochopili ako predzvesť neblahého osudu, a preto údajný šialenec začal zabíjať vždy jednu osobu z páru. Môžeme si všimnúť, že je to práve vidiecke prostredie, ktoré svojou poverčivosťou poskytuje dobré zázemie pre vraždy, ktoré na prvý pohľad postrádajú akékoľvek logické vysvetlenie.

Je zrejmé, že záhada v *Jacuhakamure* má rovnakú formu ako tá v *A.B.C. Murders*. Na základe vyššie uvedeného citátu ale vidíme, že Jokomizo mal už predtým v pláne napísať dielo zachytávajúce vidiecke prostredie a jeho mnohé konflikty, ale potreboval ešte vytvoriť záhadu, ktorá by fungovala ako motív. *A.B.C. Murders* a *Furenzoku sacudžin džiken* pôsobili pre Jokomiza ako inšpirácia, ale hlavný obrys diela založený na dedinskom prostredí mal autor pripravený už predom. Táto skutočnosť je ďalším dôkazom toho, že sa nejedná o detektívku prúdu *honkaku*, pri ktorej tvorení autor zvyčajne vytvorí najprv záhadu a až potom prostredie. Domnievame sa, že táto výstavba diela, v ktorej je dôležitejšie prostredie ako samotná záhada, umocňuje v diele prvky dobrodružstva na úkor pátrania typického pre klasický *whodunnit*.

Jokomizo vytvoril dielo založené na dobrodružstve, ktorého hnacím motorom je pocit permanentného nebezpečenstva hroziaceho hlavnej postave a pátranie po poklade. S cieľom nevzdialiť sa príliš od detektívneho žánru zakomponoval do diela aj záhadu vymodelovanú podľa *A.B.C. Murders*, t. j. obsahujúcu aj vraždy zakladajúce sa na náhode. V skutočnosti je náhoda sama o sebe dôležitým prvkom, ktorý vytvára v dobrodružných románoch napätie, pretože ako tvrdí Tadié: „*Dobrodružstvo je vpád náhody alebo osudu do*

každodenného života, kam prináša zvrät, ktorý robí smrť možnou, pravdepodobnou, prítomnou, a to až do vyvrcholenia, ktoré nad ňou víťazi.“¹¹⁶ Náhodné vraždy v *Jacuhakamure* z hľadiska štruktúry slúžia aj na akcentovanie prvkov dobrodružstva, pretože nie je možné logicky očakávať, kto bude ďalšou obeťou, čo v čitateľovi vyvoláva napätie. V tejto súvislosti hovorí Letourneux napríklad o tom, že prostredníctvom náhody je v dobrodružných románoch spochybňovaná tradičná logika a ako ďalej poznamenáva: „Zdá sa, že dobrodružný román odmieta dodržiavať pravidlá racionality: postavy konajú podľa svojho inštinktu, a keď sa spoliehajú na rozum, ten je porazený následnými udalosťami.“¹¹⁷ V diele *Jacuhakamura* je toto spochybenie tradičnej logiky umocnené práve tým, že sa dej odohráva na poverčivom vidieku, kde ľudia konajú pocitovo a častokrát nie rozumne. Jokomizo je známy tým, že sa po vojne stal propagátorom racionálnej (*rizume*) detektívky a môže sa teda zdať, že *Jacuhakamura* ako román založený na náhodných vraždách neodpovedá predstavám jeho racionalizácie národa, ku ktorej mala detektívka prispieť. Na druhej strane ale môžeme tvrdiť, že táto „iracionalita náhody“ je v diele odmaskovaná a odmietnutá konečným riešením detektíva, čo znamená, že Jokomizo vytvoril prostredie odporujúce rozumu len preto, aby ho mohol na konci vzápätí dekonštruovať. Inak povedané, Jokomizo nehovorí, ako by malo vyzeráť prostredie založené na rozume, ale opisuje jeho opak, čiže iracionálne prostredie, ktoré je vo vyvrcholení odmietnuté.

Román *Jacuhakamura* nepovažujeme za príklad detektívky prúdu *honkaku*, pretože kladie aj značný dôraz na prvky dobrodružstva a logické pátranie po vinníkovi je tu už len z dôvodu naratívnej štruktúry umožnenej len v minimálnej miere. Rovnako toto dielo nie je písané podľa zásady *fair play* voči čitateľovi, ktorá by mala byť prítomná v klasickom *whodunnite*. Na konci síce detektív ponúka rozlúštenie záhady, ale nie je tu prítomný moment odhalenia alebo zistenia vyplývajúceho z gradácie deja. Naopak vrahyňa Mijako je usvedčená na základe poranenia, ktoré utrpela, keď jej Tacujova sestra Harujo krátko pred smrťou uhryzla prst a rana sa zapálila, čoho následkom umrela. Záverom celého diela tak vlastne ani nie je odhalenie vraha ako skutočnosť, že Tacuja so svojou snúbenicou Noriko našli v jaskyni skrytý poklad, čo len potvrdzuje náš záver, že *Jacuhakamura* z hľadiska žánrovosti môžeme skôr vnímať na pomedzí dobrodružného a detektívneho žánru.

¹¹⁶ TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman d'aventures*. Paris: Gallimard, 2013, s. 5.

¹¹⁷ LETOURNEUX, Matthieu. *Le roman d'aventures 1870–1930*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2010, s. 20.

3.2 Dedinské prostredie ako príklad iracionality

Jokomizo Seiši často svoje diela situuje do prostredia odľahlého vidieka prefektúry Okajama a opisuje v nich, ako na vidieku ešte stále prežívajú staré zvyky a tradície, ktoré už nie sú prítomné v mestskom prostredí. Opisované dedinské zvyky sú často v rozpore s rozumom a na prvý pohľad sa tak správanie dedinčanov javí ako nelogické. V románe *Jacuhakamura* môžeme vidieť odľahlú dedinu ako typ uzavretej komunity, ktorej fungovanie je narušené príchodom cudzinca z mestského prostredia do takej miery, že v nej vypukne masová hystéria. Prostredie dediny je v diele opísané videním hlavnej postavy pochádzajúcej z mesta, čo vytvára dualitu zobrazenia urbánneho a vidieckeho prostredia. Kurata vo svojom článku zaoberajúcim sa vidiekom v Jokomizových dielach dokonca tvrdí, že dedinské prostredie funguje ako priestor, na ktorý je nazerané z mestského prostredia, a preto sa podľa nej jedná o variáciu urbánnej literatúry. Inak povedané, aplikovaním štrukturalistickej teórie binárnych opozícií môžeme v texte na základe porovnania s iracionálnym a tradičným vidiekom konštruovať jeho opak, čiže obraz pokrokového a racionálneho mesta.¹¹⁸ Túto teóriu považujeme za vhodnú v tom, že sa netýka výhradne len zobrazenia dediny, ale kontrastuje dedinu s mestom, čo je aplikovateľné v dielach ako *Jacuhakamura*, kde je obraz dediny fokalizovaný cez vnímanie mestského človeka. Na druhú stranu si ale myslíme, že sú v diele zahrnuté aj prvky typické pre japonský vidieck, ku ktorým sa autor stavia kriticky, nie však len preto, že by sa snažil poukázať na nadradenosť mesta, ale skôr na to, že mnohé staré zvyky a tradície sú odsúdené na zánik.

Jednou z týchto starých tradícií je *iegara*, čiže dôležitosť postavenia rodiny, ktorá sa vyskytuje aj v Jokomizových iných dielach. Tacuja sa do Osmihrobovic dostáva len preto, aby nahradil na čele rodiny svojho staršieho brata, ktorý je vážne chorý a zakrátko zomiera otrávením. Tacuja však do tej doby žil ako úplný outsider bez bližších informácií o svojej rodine a jeho pratety spolu s jeho starším bratom sa ho rozhodli vyhľadať len preto, aby sa hlavou rodiny nestal jeho bratranec Šintaró z vedľajšej vetvy. Pre rodinu je dôležité zachovať kontinuitu hlavnej vetvy, a to aj napriek tomu, že Tacuja je z ich pohľadu do tej doby neznáma osoba a existujú obavy, že mohol zdediť násilnú povahu svojho otca. Ďalším dôvodom sú osobné antipatie voči Šintaróovi a hlavne jeho otcovi, ktorý ako mladší brat bol lepší človek ako jeho starší brat, no nebolo mu umožnené stať sa hlavou rodiny. Táto skutočnosť je v diele zrejme napríklad z prehovoru Harujo, ktorá Tacujovi krátko po príchode do dediny hovorí:

¹¹⁸ KURATA Jóko. Kjózó tošite no sonraku. In: *Šówa bungaku kenkjú*, 2011, vol. 63, pp. 13–25. Dostupné z: <https://cir.nii.ac.jp/crid/1390575661578316800> [cit. 10.04.2023], s. 14.

„(...) Jediné, čo mu môže človek vyčítať, je to, že jeho [Šintaróov] otec Šúdži bol vyrovnanejší ako jeho starší brat, môj otec. Jednoducho to bol muž, ako sa patrí.“ Na tvári mojej sestry sa zjavil výraz prenikavého smútku.

„Je to pre mňa veľmi ťažké vôbec povedať, pretože tým môžem uraziť pamiatku nášho otca a brata, ale keďže ma toľko prosíš, aby som ti to povedala... Tacuja, dokonca aj v dnešnej dobe nie je na dedine nič dôležitejšie ako rodina. A ten, kto zdedí pozíciu hlavy rodiny, je najstarší syn. Pokiaľ nie je najstarší blbec alebo blázon, druhorodený alebo tretorodený ho nemôže predísť. Len preto, že sa narodil dva alebo tri roky neskôr, mladší brat nemôže nahradiť staršieho, nech je pritom akokoľvek nadaný.“¹¹⁹

Vidíme, že dokonca aj niektoré postavy žijúce na dedine si uvedomujú fungovanie rodiny ako komunity s prísnu sociálnou hierarchizáciou, no nedokážu ju zavrhnúť alebo sa proti nej vzoprieť. Takáto štruktúra rodine pritom prináša problémy, pretože neodzrkadľuje skutočné schopnosti hlavy rodiny, ale na čele rodiny stojí skoro automaticky najstarší mužský potomok. Jedná sa o príklad vertikálnej spoločnosti *tatešakai* 縦社会¹²⁰, v ktorej takmer nikdy neexistuje rovnostársky alebo recipročný vzťah a všetky vzťahy sú zhora nadol a nemôžu byť považované za rovnocenné. V tomto zmysle bude teda skoro vždy mladší brat stáť v nižšej pozícii oproti svojmu staršiemu bratovi, od ktorého sa očakáva, že bude pokračovateľom rodiny. Aj napriek tomu, že po vojne sa pozostatky tradičného systému založeného na prísnych rodinných vzťahoch začali rúcať, Jokomizo opisuje vidiecke prostredie, v ktorom prežíva jasná sociálna štruktúra. Táto štruktúra nie je určená len v centre rodiny, ale prejavuje sa aj v celej dedine, kde na čele stoja fakticky dve mocné rodiny, ktorým sa podriaďuje všetko dianie.

Jokomizo teda na prvý pohľad poukazuje na dôležitosť konceptu *iegara* vo vidieckom prostredí, kde ešte stále pokračujú tradičné feudálne predstavy o usporiadaní rodiny. V skutočnosti si však rodina Tadžimi až tak nezakladá na nutnosti udržania pokrvného následníctva, ako by sa mohlo zdať. Na záver prichádza zistenie, že Tacuja v skutočnosti nie je synom Józóa a nemá žiadne pokrvné prepojenie s rodinou Tadžimi. Zaujímavé však je, že jeho pomyselný starší brat, ktorý túto skutočnosť vedel, nenamietal proti tomu, aby sa Tacuja stal hlavou rodiny. Pre Hisaju je podstatnejšie, aby sa hlavou rodiny nestal Šintaró, a z toho dôvodu nemá problém zanechať celú rodinu *de facto* outsiderovi, o ktorom si ľudia iba myslia, že

¹¹⁹ JOKOMIZO Seiši. *Jacuhakamura*, s. 128.

¹²⁰ Tento pojem zadefinovala japonská antropologička Nakane Čie 中根千枝 (1926–2021) vo svojej publikácii *Tatešakai no ningen kankei* 縦社会の人間関係 z roku 1967. Neskôr bola kniha preložená do viacerých jazykov a pre západných čitateľov sa stala dôležitou publikáciou na spoznanie japonskej spoločnosti. Avšak odborníci v Japonsku ju nepovažujú za odbornú publikáciu a kritizujú niektoré problémy ako nedostatok dôkazov na podporu tvrdení autorky alebo jej prílišné emotívne či subjektívne tvrdenia. (HATA Hiromi a SMITH, Wendy A. The Vertical Structure of Japanese Society as a Utopia. In: *Review of Japanese Culture and Society I*, 1986, no. 1, pp. 92–109. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/42800070> [cit. 10.04.2023], s. 92–93.)

pochádza z rodiny Tadžimi. V istej miere sa tak jedná o výsmech tradičného systému *iegara*, pretože dôležitosť historického postavenia rodiny, ktoré má anachronisticky prežívať na dedinách, je negované tým, že samotná hlavná vetva sa radšej rozhodne pre osobu z cudzieho prostredia, ako by mala uznať za hlavu rodiny bratranca z vedľajšej vetvy. Systém *iegara*, podľa ktorého je nevyhnutné zachovať priame pokračovanie rodín odvolávajúcich sa na dlhú historickú tradíciu, je už tak nefunkčný, že aj tí, ktorým by na ňom malo najviac záležať, ho vlastne nedodržia. K tomu treba pridať skutočnosť, že podstatné je, čo si ľudia myslia, a nie aká je pravda. Pokiaľ je teda Tacuja všetkými považovaný za pokrvnú kontinuitu rodiny Tadžimi, jeho postavenie je nespochybniteľné. Jedná sa o relativizáciu celého systému podrobeného kritike, podľa ktorej sa tento systém zároveň odvoláva na staré tradície, no zároveň ich sám aj spochybňuje. Paradoxne za jediného, kto si ctí *iegaru*, môže byť považovaný Šintaró, ktorý sa na konci podujme stať sa hlavou rodiny až vtedy, keď si je istý, že Tacuja nemá pokrvné väzby s rodinou.

Ďalším aspektom, v ktorom sa prejavuje kritika vidieckeho prostredia, je prílišná poverčivosť dedinčanov. V skutočnosti je celá zápleтка vraždy vybudovaná na tejto poverčivosti, pretože vytvára obraz šíaleného vraha, ktorý zabije osem ľudí bez zdanlivého súvisu, len aby si uzmieril zlých duchov. Zároveň sa prejavuje aj vo vzťahu dedinčanov k Tacujovi, ktorý je ostrakizovaný a obviňovaný z vraždy len na základe toho, že jeho pomyselný otec pred 26 rokmi spáchal v dedine masaker, výsledkom ktorého boli desiatky mŕtvych. Tacuja je postava prichádzajúca z vonkajšieho prostredia do uzavretého fungovania dediny, čo samo o sebe spôsobuje nevôľu dedinčanov. Ešte k tomu sa ho ale ľudia v dedine boja, nakoľko začiatok na prvý pohľad iracionálnych vrážd sa prekrýva práve s jeho príchodom do dediny. Strach, ktorý dedinčania voči Tacujovi pociťujú, prepukne až do masovej hystérie a Tacujovi hrozí verejný lynč. Dedinčania v istej chvíli z paniky vytvoria masu, ktorá prejavuje znaky psychotického správania. Už francúzsky psychológ Gustave Le Bon (1841–1931), považovaný za zakladateľa sociálnej psychológie, sa na konci 19. storočia zaoberal psychológiou davu (*la psychologie des foules*) a o davoch napísal:

Davy poznajú len pocity prosté a extrémne. Názory, idey a viery, ktoré sú im vsugerované, sú nimi hromadne prijaté alebo odmietnuté a sú vnímané ako absolútne pravdy alebo nemenej absolútne omyly. (...) Keďže nemá pochybnosti o tom, čo je pravda a čo omyl, no zároveň si uvedomuje svoju silu, je dav autoritatívny a netolerantný. Jednotlivec môže zničiť námietky a diskusie, ale dav nikdy.¹²¹

¹²¹ LE BON, Gustave. *La psychologie des foules*. Paris: Edition Félix Alcan, 1905. Dostupné z: https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/lebon2.pdf [cit. 12.04.2023], s. 34.

Podobne koná aj rozzúrený dav dedinčanov, ktorému bola vsugerovaná myšlienka, že Tacuja je vrah, a ktorý koná iracionálne a svoju domnienku považuje za nespochybniteľnú pravdu. Tento dav nereaguje na žiadne racionálne argumenty a viesť s ním diskusiu je tak nemožné.

Určite netreba ale zabúdať, že dav je do istej miery obeťou niekoho, kto sa snaží zneužiť nálady ľudí vo svoj prospech a vyvolať davovú psychózu. V tomto prípade sa jedná o Mijako, ktorá nepriamo podnieti dedinčanov konať, ako konajú, keď začína schválne pochybovať o Tacujovej nevine. Cieľom je vytvoriť názor väčšiny, ktorému ľudia prepadnú a stanú sa tak konformní, čo znamená, že stratia schopnosť konať podľa vlastného svedomia. Dav na rozdiel od jednotlivca stráca morálne zábrany a stáva sa nástrojom manipulátora, ktorý ho využíva na svoje vlastné zámery. Napríklad v časti, keď bol zahnaný rozzúrenými dedinčanmi do jaskyne, sa Tacuja zamýšľala nad manipulovateľnosťou ľudí:

To, čoho som sa bál, nebola nevyhnutne fyzická hrozba. Žijem predsa v krajine, kde platia zákony a nemôžem len tak skončiť ako obeť lynčovania. Veril som, že každú chvíľu príde polícia, ktorá ich presvedčí a pomôže mi. (...) To, čo ma ale znepokojovalo, bola mentalita ľudí v dedine, niekto ich nahuckal proti mne a mal som strach z toho, že takým nezmyslom dokázali uveriť.¹²²

Tacujova domnienka, že polícia ako zložka štátu mu príde na pomoc, sa však ukáže ako mylná. Polícia symbolizujúca autoritu štátu, v ktorom platia zákony, nemá možnosť potlačiť dav rozzúrených dedinčanov, pretože v uzatvorenej komunite dediny nikto nerešpektuje jej autoritu. Dá sa teda tvrdiť, že moc reprezentovaná policiou a štátom pochádza z vonkajšieho prostredia, ktoré nie je akceptované ľuďmi v dedine. Naopak jediný, kto dokáže ovplyvniť správanie ľudí v dedine, je starý miestny budhistický mních Čóei, ktorý nakoniec presvedčí väčšinu dedinčanov, aby opustili od svojho zámeru zabiť Tacuju. V dedine je tak braná do úvahy iba lokálna autorita spojená s niekým z vnútorného prostredia, zatiaľ čo polícia ako vonkajšia zložka je odmietnutá.

Práve vidiecke prostredie, v ktorom sa dej odohráva, prostredníctvom svojej poverčivosti zjednodušuje možnosť manipulácie davu. Keďže Osmihrovovice sú vykreslené ako veľmi poverčivé miesto, dedinčania nepotrebujú racionálny dôvod, ale vraždy si spoja s Tacujovým príchodom do dediny, čo v nich vyvolá strach, ktorý Mijako obratne využije na vyvolanie davovej psychózy. Ako tvrdí detektív Kindaiči Kósuke, zničiť poveru na základe logických argumentov je vo vidieckom prostredí skoro nemožné:

Pozri Tacuja, už od začiatku sa na teba dedinčania pozerajú s predsudkami. Vrátil si sa do dediny a teraz sa určite stane niečo zvláštne. Všetci dedinčania takto rozmýšľajú.

¹²² JOKOMIZO Seiši. *Jacuhakamura*, s. 397–398.

Samozrejme, že je to len povera, ale práve o to je to strašidelnejšie. Toto tvrdohlavé myslenie sa nedá vyvrátiť logikou.¹²³

Pokiaľ vychádzame z predpokladu, že pre Jokomiza nová forma detektívky znamenala racionalizáciu národa, domnievame sa, že zobrazenie neracionálneho a zmanipulovaného davu predstavuje kritiku konformných skupín, kde jednotlivec stráca možnosť konať sám za seba.

V podobnom zmysle argumentuje aj Kawana, ktorá všeobecne vysvetľuje Jokomizov príklon k racionálnemu prúdu *honkaku* prostredníctvom Foucaultovej teórie prechodu z *assujettissement* na *subjectivation*. Teda zo subjektu definovaného na základe vonkajších faktorov, kde sa jednotlivec podriaďuje vyššej moci, na subjekt, ktorý odvodzuje svoju existenciu zo samého seba.¹²⁴ V románe *Jacuhakamura* je dobre vidieť, ako dedinčania reprezentujú subjekt, ktorý sa správa poslušne voči miestnym autoritám, ako napríklad dvom hlavným rodinám v dedine, a je tak vzápätí kontrolovateľný prostredníctvom moci týchto autorít. Jedná sa o formu moci typickú pre feudálne usporiadanie, kde feudál prinúti svojich poddaných konať, ako si sám želá. Pritom ale táto moc, ktorá na dedinčanov vplyva, je vyslovene lokálna vychádzajúc z dediny ako uzavretého spoločenstva.

Môžeme argumentovať, že na druhej strane stojí Tacuja, ktorý predstavuje formu procesu subjektivizácie. Svojím konaním Tacuja narúša všetky normy správania platné v dedine a vymedzuje tak samého seba ako akýsi nový subjekt. Dokonca jeho správanie prezentuje až znaky egoizmu, keď napríklad rozmýšľa, že si ponechá celý poklad, ktorý našiel v jaskyni, alebo keď sa rozhodne nenasledovať svoje dve pratety Koume a Kotake do jaskyne, pretože sa mu nechce, čo má ale tragický koniec, keďže Koume skončí zavraždená. Subjektivita vo foucaultovskom poňatí nie je stabilná a jednotná, ale vždy ju tvorí sociálne, politické a kultúrne milieum. Tacujova subjektivita bude teda značne ovplyvnená prostredím v období po porážke vo vojne.

Osmihrobovice môžu byť alegoricky vnímané ako Japonsko, ktorého občania boli štátnou propagandou zmanipulovaní a štátna moc priviedla Japonsko do vojny, ktorá si vyžiadala milióny mŕtvych. Jokomizo sa stavia kriticky voči iracionalite, ktorej môžu prepadnúť masy, a ukazuje, ako ľahko sú ľudia manipulovateľní. Naopak výsledkom Jokomizom dožadovanej racionalizácie má byť vytvorenie moderného subjektu, ktorý sa odpúta od chápania svojho ja ako niečoho určeného autoritami a bude sa formovať vo „vlastnom“ konaní. Ani toto konanie samozrejme nemôže byť úplne odpútané od diskurzu moci,

¹²³ Tamtiež, s. 119

¹²⁴ KAWANA, Sari. *The Murder Most Modern*, s. 186.

pretože moc umožňuje existenciu subjektu, ale domnievame sa, že Tacuja môže byť chápaný ako symbol novej povojnovej štrukturalizácie moci.

Na jednej strane pôsobí Tacuja egoisticky a hľadá hlavne na svoje záujmy, no na strane druhej ho táto jeho charakteristika odlišuje od konformnej väčšiny. Ak teda Jokomizo, ako sme videli v predchádzajúcej kapitole, kritizuje predvojnovú spoločnosť slovami „*zabudli sme rozmyšľať logicky*“, vymedzuje sa tým aj voči prílišnému kolektivismu, ktorý niekedy svojou poverčivosťou dokáže pohltiť jednotlivca. Opakom sa má potom stať jednotlivec, ktorý bude individualista a pôjde niekedy aj proti záujmom väčšiny. Krátko po vojne sa skutočne vďaka okupačnému štábu a jeho aktivitám mohlo zdať, že japonská spoločnosť sa bude uberať individualistickým smerom, ale tento individualizmus sa v Japonsku nikdy úplne neuchytil. Prináležitosť k skupine totižto zároveň poskytuje jednotlivcovi podporu a ochranu umožňujúcu mu uspokojenie primárnych potrieb. A ako poukazuje Scott Matsumoto, otázka základného živobytia je pre mnohých Japoncov tak podstatná, že často nevedia vnímať svoj život racionálne a s odstupom, čo spôsobuje, že pasívne prijímajú doktríny vyššej moci, pretože nechcú ohroziť svoje postavenie.¹²⁵ V románe *Jacuhakamura* je podľa nás dobre zachytené, ako kolektív v uzatvorenom prostredí a s vybudovaným silným pocitom pre skupinovú prináležitosť môže ľahko prepadnúť falošným predstavám a stať sa obeťou manipulácie.

Predsudky voči Tacujovi vychádzajú zo skutočnosti, že ide o cudzinca, ktorý narušuje stály chod dediny, tvrdíme teda, že sú ovplyvnené fungovaním vidieckeho prostredia ako prostredia vnútorne uzavretého. Na druhej strane však existuje v románe aj ďalšia postava, voči ktorej sú pociťované predsudky nezakladajúce sa na realite. Jedná sa o Tacujovho bratranca Šintaróa, ktorý bol počas vojny príslušníkom v armáde, kde zastával hodnosť majora (*šósa*). Po vojne však stratil svoje živobytie a so svojou sestrou Noriko sa vracajú do dediny, kde žijú v chudobných podmienkach. Pre rodinu Tadžimi je Šintaró ako hlava rodiny neprijateľný z dôvodu osobných sporov, čo koniec koncov vedie k snahe prenechať celú rodinu Tacujovi.

Z textu románu je ale tiež jasné, že aj Tacuja upodozrieva Šintaróa a domnieva sa, že on je skutočný vrah, ktorého motívom je zmocniť sa bohatstva rodiny Tadžimi. Dôležité však je klásť si otázku, čo stojí za takýmto podozrením vyvolávajúcim antipatie voči Šintaróovi. Ako sme už ukázali v predchádzajúcich častiach práce, Jokomizo vo svojich dielach často spracováva motív demobilizovaných vojakov, t. j. vojakov, ktorí sa po porážke Japonska vo vojne vracajú z frontu a často čelia problémom s reintegráciou do spoločnosti. V tomto prípade

¹²⁵ MATSUMOTO, Yoshiharu Scott. Contemporary Japan: The Individual and the Group. In: *Transactions of the American Philosophical Society*, 1960, vol. 50, no. 1, pp. 1–75. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1005846> [cit. 12.04.2023], s. 63.

sa síce nejedná o rádového vojaka, ktorý by bol vo vojne utrpel fyzickú deformáciu, ale o bývalého vojenského hodnostára, ktorý stratil spoločenský status a po vojne je spoločnosťou marginalizovaný. Tento prípad ukazuje, ako sa spoločnosť častokrát obávala návratu vojakov z frontu, pretože medzi ľuďmi prenikali informácie o japonských vojnových zločinoch a vojaci mohli vzbudzovať strach a nedôveru. Napríklad významný spisovateľ Nagai Kafū (1879–1959) už v roku 1937, keď začala čínsko-japonská vojna, napísal do svojho denníka: „*Počul som, že mnohí vojaci v službe častokrát trpia duševnými chorobami a kričia oplzlosti spochybňujúc zmysel vojny. Armáda takýchto tajne strieľa a ich rodinám potom oznámi, že zomreli znenazdajky.*“¹²⁶ Medzi bežnými ľuďmi sa tajne šíрили zvesti o zverstvách, ktorých sa počas vojny dopúšťala japonská armáda, a je preto pochopiteľné, že vojaci boli predmetom strachu, keďže existovala predstava, že sa po návrate môžu správať rovnako kruto aj v domácom prostredí. V istom zmysle sa jedná o pád „hrdinov vlasti“, ktorí boli počas vojny glorifikovaní, ale po jej konci boli ostrakizovaní.¹²⁷

Šintaró tiež nie je výnimkou, a keď sa zistí, že vraždy sú pravdepodobne dielom psychicky narušeného jedinca, skutočnosť, že bol príslušníkom armády, iba zvyšuje možnosť, že vrahom je práve on. V celom diele je len obmedzená možnosť dozvedieť sa jeho myšlienky, pretože ako postava stojí mimo hlavného diania, no zároveň voči nemu v dedine existujú antagonistické nálady. V istom momente sa však Tacuja so Šintaróom bližšie zoznámi a mení svoj názor založený na predsudkoch a o Šintaróovi tvrdí, že „*avšak ako som sa s ním tak rozprával, vôbec mi neprišiel ako krutý a vypočítavý muž, ale skôr na mňa pôsobil jednoducho a naivne. To bol aj dôvod, pre ktorý sa nedokázal zotaviť z dopadu vojny. Myslím, že som sa v jeho povahe veľmi zmýlil.*“¹²⁸ Vidíme, že v skutočnosti Šintaró nemá zlé úmysly, ale je obeťou predsudkov existujúcich voči bývalým vojakom. Zároveň je však aj nepriamou obeťou skutočnej vrahyne Mijako, ktorá si je vedomá, že Šintaró je do nej zamilovaný, ale tiež dobre vie, že Šintaró jej nikdy nedá ponuku na sobáš, pretože na rozdiel od nej žije v súčasnosti v príliš chudobných podmienkach a takéto miešanie spoločenských vrstiev nie je na vidieku prípustné. Z toho dôvodu sa Mijako snaží usporiadať vraždy tak, aby sa Šintaró mohol stať novou hlavou rodiny Tadžimi rátajúc s tým, že si ju potom vezme za ženu. Šintaró sa na konci ukáže ako čestná osoba, ktorej záleží aj na budúcnosti dediny a po tom, ako zdedí bohatstvo rodiny Tadžimi, sa v dedine snaží vybudovať fabriku na vápno.

¹²⁶ NAGAI Kafū. Cit. In: KAWANA, Sari. *The Murder Most Modern*, s. 205

¹²⁷ Tamtiež, s. 206.

¹²⁸ JOKOMIZO Seiši. *Jacuhakamura*, s. 346.

Jacuhakamura býva často označovaná za detektívku, ktorá je jedinečná svojim opisom vidieckeho prostredia. Mnohé Jokomizove diela sú typické práve tým, že sa odohrávajú na dedinách, čo je ale v ponímaní detektívky pomerne neobyčajné, pretože sa v tej dobe jednalo prakticky o žáner urbánnej literatúry. Teoretici sa dokonca zhodujú v tom, že práve urbanizácia a s ňou spojený nárast kriminality boli sociálnymi faktormi, ktoré podnietili vznik detektívneho žánru v 19. storočí. Naskytuje sa však otázka, či vo svetovej alebo japonskej literatúre nemôžeme nájsť podobné diela, ktoré by boli tematicky zasadené v tradičnom dedinskom prostredí. V období *Golden Age* v Spojenom kráľovstve skutočne nachádzame detektívky odohrávajúce sa aj na dedinách, ako napríklad diela Agathy Christie alebo Margery Allingham (1904–1966), ale títo autori vytvárali skôr fantastickú predstavu anglického vidieka, v ktorej bola idealizovaná vidiecka minulosť. V modernom svete, kde väčšina ľudí žije v mestách, sú už hranice medzi mestským a vidieckym prostredím pre moderného človeka pomerne nejasné, čo vedie k snahe idealizovať dedinu ako často miesto pokoja a oddychu.¹²⁹ Domnievame sa, že na protichodnom póly sa nachádza Jokomizo, ktorý síce zobrazuje vidiecke prostredie, ale nie v zmysle akéhosi pozdvihnutia minulosti, ale ako miesto vyznačujúce sa svojou iracionalitou a predmodernými zvykmi. Z toho vyplýva, že charakter Jokomizových detektívok odohrávajúcich sa často na vidieku v prefektúre Okajama je úplne iný od diel napr. Agathy Christie. Pre Christie je dedina miestom akéhosi útočiska, kam sa uchýlia ľudia z mesta, ako napr. samotný Poirot, ktorý sa na dôchodku rozhodne venovať záhrade v svojom domčeku na dedine, pričom je to ale miesto ticha a pohody, ktoré je narušené občasnou vraždou. Takáto vidiecka idylka na jokomizovskej dedine nie je prítomná a na druhú stranu je tu zobrazené miesto, ktoré vyvoláva hrôzu, strach a vraždy sa nesú vo veľmi grotesknom duchu. Inak povedané, zatiaľ čo detektívky obdobia *Golden Age* vytvárajú dedinu ako príjemný a nostalgický priestor, u Jokomiza sa jedná o priestor poznačený disharmóniou, ktorého cieľom nie je nostalgicky spomínať, ale ukázať ako minulé tradície v takomto prostredí ešte stále anachronisticky prežívajú.¹³⁰

V japonskom prostredí môžeme však tiež nájsť detektívky, ktoré sa odohrávajú na vidieku. Ako veľmi dobré porovnanie nám slúži už zmieňované *Furenzoku sacudžin džiken*, ktorého autorom je Sakaguči Ango a ktoré podobne ako *Jacuhakamura* vychádza v období

¹²⁹ PHILLIPS, Bill. Crime Fiction and the City: The Rise of a Global Urban Genre. In: *IAFOR Journal of Cultural Studies*, 2017, vol. 2, no. 2, pp. 95–105. Dostupné z: <https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-cultural-studies/volume-2-issue-2/article-7/> [cit. 10.04.2023], s. 96–97.

¹³⁰ Pri častokrát až nostalgickom zobrazení dediny v súčasnej detektívke môžeme vziať do úvahy taktiež podžáner v súčasnosti označovaný ako *cozy mystery* (útulné *mystery*), ktorý sa odohráva práve na vidieku. V kontraste so súčasnými trilermi alebo kriminálkami zobrazujú *cozies* skôr pátrania po záhade, kde je vyšetrovateľom zločinu amatérsky detektív, často žena, a tieto pátrania neobsahujú prvky násilia a zločin nesmie byť brutálny.

krátko po vojne. Ako sme už uviedli, Jokomizo sa pri tvorení záhady *Jacuhakamury* inšpiroval práve vtedy vychádzajúcim Sakagučiho dielom. Obe tieto diela sa síce odohrávajú na dedine, no prezentujú značné rozdiely. Dej románu *Forenzoku sacudžin džiken* sa odohráva v honosnom dome na odľahlom vidieku, kam syn bohatého magnáta Kagawa Kazuma pozve niekoľko hostí. Všetci títo hostia ale pochádzajú v skutočnosti z mestského prostredia a sú medzi nimi významné osobnosti ako spisovatelia, básnici, dramatici, maliari a herci. Je tu vykreslený priestor uzavretého sídla, kde sa stretáva niekoľko ľudí a postupne sa udejú vraždy. Hoci sa bezpochyby tento priestor nachádza na dedine, obsahuje len menšie množstvo opisu prostredia alebo miestnych zvykov a skôr slúži na dotvorenie atmosféry, kde sa na jednom mieste stretne viac až podivných ľudí. Na druhej strane je román *Jacuhakamura*, pre ktorý je zobrazenie poverčivosti dedinského prostredia nevyhnutné na vybudovanie kauzálnej následnosti sujetu. Opis prostredia a starých tradícií na dedine je tu prvoradý, pretože práve od neho sa odvíja dej, v ktorom sfanatizovaný dav na základe povery chce lynčovať Tacuju. V skutočnosti sa tak vidieckym prostredím hlbšie zaoberá iba *Jacuhakamura*, pretože opisuje tradície a zvyky neovplyvnené prostredím mestským.

Ak sa vrátíme naspäť k teórii Kuraty, podľa ktorej môže byť *Jacuhakamura* vnímaná ako súčasť urbánnej literatúry, tvrdíme, že takýto jednoznačný záver podľa nás nie je preukázateľný. *Jacuhakamura* sa zaoberá napríklad dôležitosťou *iegary*, hierarchizáciou spoločnosti na vidieku, zobrazením uzavretej komunity, poverčivosťou a z nej vyplývajúcou možnosťou manipulácie alebo úpadkom tradičných rodín. Tieto faktory tak konštruujú priestor „dediny“ ako niečoho predmoderného a iracionálneho, ale len vo veľmi malej miere sa zaoberajú aj vykreslením mesta ako jeho kontrastu. Veľkým prínosom Jokomiza bola nespochybniteľne skutočnosť, že sa bližšie venoval vo svojej tvorbe aj životu na dedine, čo minimálne v japonskej detektívke do tej doby bolo skutočne novum.

3.3 *Jacuhakamura* a intertextualita

Jokomizo do svojho románu *Jacuhakamura* zakomponoval aj niekoľko intertextových odkazov, ktoré na prvý pohľad nemusia byť pre čitateľa jednoznačné. Zločin, ktorý stojí v románe v pozadí a odohral sa pred 26 rokmi, je inšpirovaný skutočnými udalosťami. V románe Tadžimi Józó po náhlom úteku svojej ženy zošalie a zabije v dedine 32 ľudí. V skutočnosti je tento masaker založený na tzv. *Cujama džiken* 津山事件 (Cujamský masaker), ktorý sa odohral na dedine Nišikamo (dnes v meste Cujama v prefektúre Okajama) v roku 1938 a je považovaný za najsmrteľnejší masaker spôsobený osamelým strelcom v histórii Japonska.

Útočníkom bol mladý muž menom Toi Mucuo 都井睦雄, ktorý najprv v noci sekerou sťal hlavu vlastnej starej mame. Potom sa vyzbrojil katanou, malými mečmi a loveckou puškou, na hlavu si nasadil čelenku, na ktorú si pripevnil dve baterky, na krk si na šnúrku priviazal svetlo z bicykla a do oboch rúk zobral sekeru. V takomto prestrojení sa vydal vraždiť do susedných domov, výsledkom čoho bolo 29 mŕtvych. Po svojom čine Toi utiekol do hôr, kde spáchal samovraždu.¹³¹ Tento groteskný vzhľad bol inšpiráciou pre Jokomiza, pretože Józó pri zabíjaní dedinčanov v Osmihroboviciach má rovnaký výzor ako jeho predloha zo skutočného sveta. Podobne aj Józó po svojom čine uteká a všetci si myslia, že sa pravdepodobne sám zabil niekde v horách. V skutočnosti sa Józó uchýlil do krasovej jaskyne nachádzajúcej sa pod dedinou, do ktorej sa dá vstúpiť priamo zo sídla rodiny Tadžimi, kde sa o neho starali jeho dve tety. Na rozdiel od skutočnosti však Józó nezabije nikoho zo svojej pokrvnej rodiny a sú to práve naopak jeho dve tety, dvojčičky Koume a Kotake, ktoré zabijú Józóa otrávením s cieľom zabrániť ďalšej hanbe pre rodinu Tadžimi.

Aj napriek tomu, že sa jednalo o jeden z najväčších masakrov modernej japonskej histórie, neboli v období počas vojny Cujamský masaker a jeho okolnosti medzi bežnou populáciou v celej krajine známe. Jokomizo vo svojich pamätiach píše, že sa o ňom dozvedel až v období, keď sa s rodinou evakovali do dediny v prefektúre Okajama, kde mu o ňom povedal príslušník prefekturálnej polície. „*Ani sa mi o niečom takom nesnívalo, takže keď som sa dozvedel, že v našej krajine sa odohral tak hrozný incident, bol som z toho úplne šokovaný.*“¹³² Dôvody, pre ktoré neboli podané detailné správy o tomto masakri aj v novinách mimo prefektúry Okajama, pravdepodobne súviseli so skutočnosťou, že masaker sa odohral rok po začiatku sino-japonskej vojny a štátne autority sa báli, že by správami o ňom mohli rozrušiť nálady ľudí, a tak bola medializácia po chvíli zakázaná.¹³³

Prejav intertextuality, v ktorej sa nepriamo odkazuje na iné literárne diela, je zjavný z nasledujúcich príkladov. Už sme uviedli, že sám autor priznáva, že záhada románu *Jacuhakamura*, teda páchanie na prvý pohľad nesúvisiacich vražd, je v značnej miere vymodelovaná podľa *A.B.C. Murders* a *Furenzoku sacudžin džiken*. V skutočnosti existuje odkaz na detektívky aj v samotnom texte, a to prostredníctvom postavy doktora Kuna, ktorý je vášnivým čitateľom detektívneho žánru. Práve doktor Kuno je vlastne tým, ktorý vymyslí celý vražedný plán, keď na papierik napíše mená ľudí tvoriacich v dedine dvojice. Jeho plánovaným

¹³¹ IŠIKAWA Kijoši. Šidžó saiku no tairjó sacudžin Cujama džiken goroši rjódžú to nihontó de murabito wo osotta otoko no šindžitsu. In: *gendai.media* [online], 2020. Dostupné z: <https://gendai.media/articles/-/76251?imp=0> [cit. 19.04.2023].

¹³² JOKOMIZO Seiši. *Šinsecu Kindaiči Kósuke*, s. 132.

¹³³ Tamtiež.

cieľom je odstrániť druhého doktora Araia, ktorý mu po svojom príchode do dediny začal preberať pacientov. Kuno ale svoj plán nikdy nechce vykonať a nešťastnou náhodou tento papierik nájde Mijako, ktorá si jeho plán osvojí. Kunova záľuba v detektívkach je v diele opísaná nasledovne: „*Teta sa na to vždy sťažuje. Hovorí, že sa nepatrí, aby bol muž v jeho veku posadnutý detektívkami. Ja som teda žiadnu nečítala, ale zvyknú v nich byť vraždy, nie? A čo ak si predsa len strýko Kuno zaumienil, že ich napodobí?*“¹³⁴ V diele síce nie je bližšie špecifikované, na základe ktorej detektívky Kuno vymodeloval princíp vražd, ale keďže sa jedná o záhadu založenú na náhodných vraždách maskujúcich iba jednu konkrétnu, pravdepodobne sa naráža na dielo *A.B.C. Murders*. Vzniká tak situácia, keď nie len autor samotný uznáva svoju literárnu inšpiráciu vytvoriť záhadu podľa *A.B.C. Murders*, ale zároveň aj postava priamo v texte sa inšpiruje daným dielom, čo dodáva románu metafikčný charakter stierajúc hranice medzi svetom fiktívnym a skutočným.

Ďalší prípad intertextuality sa prejavuje v opise a funkcii krasovej jaskyne. Krasová jaskyňa zastáva v diele veľmi dôležitú úlohu, pretože je súčasťou dediny spájajúc jej niektoré miesta a zároveň sa v nej udejú niektoré zločiny a je v nej ukrytý poklad. Tacuja v románe ponúka nasledujúci opis jaskyne:

Už dávno predtým som čítal detektívku, ktorá sa odohrávala v krasovej jaskyni. Keď dám bokom jej záhadu a zápletku, už len predstava, že sa v jaskyni udejú vraždy, bola pre mňa veľmi zaujímavá. (...) Ak sa posnažím vyloviť v spomienkach, myslím, že v nej bol nasledujúci opis jaskyne: ‘strop bol po vstupe do jaskyne veľmi nízky, takže bolo treba kráčať so sklonenou hlavou, ale postupne sa jeho výška zvyšovala. Steny z fluoritu žiarili v tme, akoby boli ozdobené tisíckami klenotov.’¹³⁵

Tento opis jaskyne je citátom z románu *The Killings of Carter Cave* (Vraždy z Carter Cave) z roku 1934, ktorého autorom je americký spisovateľ Kenneth Duane Whipple (1894–1973).¹³⁶ Intertextualita, s ktorou Jokomizo pri tomto opise jaskyne pracuje, je nevyhnutná aj z toho dôvodu, že Jokomizo bol klaustrofobik¹³⁷, čo znamená, že sám nemal empirickú skúsenosť, ako taká jaskyňa vyzerá, a musel sa opierať o jej opis v inom diele. Zaujímavé je však to, že Whipple je prakticky zabudnutým spisovateľom, ktorého diela nikdy neboli veľmi známe, no v období pred vojnou bol práve tento román preložený do japončiny. Prekladateľom románu, ktorý v japončine vyšiel v časopise *Šinseinen* ako *Šónjúdó sacudžin džiken* 鍾乳洞殺人事件

¹³⁴ JOKOMIZO Seiši. *Jacuhakamura*, s. 244.

¹³⁵ Tamtiež, s. 310.

¹³⁶ IŠISAKA, s. 127.

¹³⁷ NAKAGAWA, s. 345.

(Vraždy v krasovej jaskyni), bol samotný Jokomizo Seiši.¹³⁸ Jokomizo tak nepotreboval vlastnú skúsenosť, ale na vytvorenie prostredia krasovej jaskyne mu stačili poznatky nadobudnuté pri prekladaní *The Killings of Carter Cave* do japončiny.

Vzniká tak ale pomerne zaujímavá situácia, pretože keď Tacuja spomína, ako čítal detektívku o krasovej jaskyni, spomína tak vlastne na dielo, ktoré z angličtiny preložil Jokomizo. Autor tak vo svojom diele robí alúziu na svoj preklad, z ktorého cituje konkrétnu pasáž. Túto skutočnosť môžeme tiež vidieť v spojení s teóriou, ktorú predstavila Išisaka a podľa ktorej život Tacuju prezentuje značné podobnosti so životom Jokomiza, čo znamená, že sú v diele prítomné autobiografické prvky prepájajúce autora s rozprávačom.¹³⁹

Tacuja a Jokomizo majú napríklad spoločné to, že obidvaja vyrastali v Kóbe, ale pôvod ich rodiny siaha práve do prefektúry Okajama. Tacuja sa narodil v Osmihroboviciach, ale ako veľmi malého ho jeho matka zobrala do Kóbe, kde vyrastal. Na druhej strane Jokomizo sa síce narodil priamo v Kóbe, no obaja jeho rodičia pochádzali z prefektúry Okajama. Tacujova matka si po úteku z Osmihrobovic našla v Kóbe nového muža menom Terada Torazó, ktorý pracoval vo fabrike na konštrukciu lodí, pričom takúto prácu vykonával aj Jokomizov otec. Jokomizova matka zomrela, keď mal Jokomizo iba päť rokov, a podobne aj Tacuja stráca svoju mamu vo veľmi mladom veku. V románe na svoju mamu spomína Tacuja napríklad takto:

Podobne ako asi každý chlapec, čo stratil mamu v malom veku, si aj ja myslím, že na svete niet krajšej ženy, než je moja mama. Moja mama bola drobná a útla. Mala malú tvár, malé oči, malý nos a malé ústa, presne ako bábika. Jej ruky boli tak malé, že sa ani nelišili od tých mojich detských. Bola vždy sklúčená, veľmi tichá a zriedkakedy chodila von. Ale keď raz otvorila ústa, jej mäkké okajamské nárečie ma zasiahlo príjemne ako hudba.¹⁴⁰

V podobnom duchu sa nesú aj Jokomizove spomienky, v ktorých napríklad tiež spomína na dialekt svojej matky: „*Rád som počúval mamino okajamské nárečie, tak bohaté na intonáciu. V porovnaní s drsným kóbskym nárečím mi znelo, akoby spievala, alebo vyprávala príbeh a mojím ušiam znelo veľmi elegantne*“¹⁴¹ Ďalšia spoločná črta medzi autorom a rozprávačom je to, že obaja v istom momente zanechávajú život v meste a odchádzajú do dedinského prostredia. Jokomizo tak činí počas vojny, keď sa s rodinou z Tokia evakuuje do dediny Okada. Tacuja do Osmihrobovic odchádza po vojne, keď si ho nechá zavolať jeho dávno stratená rodina.

Môžeme tvrdiť, že prostredníctvom týchto podobností Jokomizo akoby zakomponovával do deja románu aj samého seba. Určite sa nedá úplne stotožniť postava

¹³⁸ IŠISAKA, s. 123.

¹³⁹ Tamtiež, s. 128.

¹⁴⁰ JOKOMIZO Seiši. *Jacuhakamura*, s. 22–23.

¹⁴¹ JOKOMIZO Seiši. Cit. In: IŠISAKA, s. 128.

rozprávača s postavou skutočného autora, ale je podľa nás preukázateľné, že sa Jokomizo pri tvorení Tacuji inšpiroval aj vlastným životom. Metafikcia, ktorá sa vyskytuje v románe *Jacuhakamura*, či prostredníctvom subtilných alúzií na skutočné udalosti alebo iné literárne diela, či využitím autobiografických prvkov, núti čitateľa zamýšľať sa nad vzťahom reality a fikcie. Táto nejasná hranica medzi fikciou a realitou určite dodáva aj realistickejší charakter celému vidieckemu prostrediu a dotvára atmosféru toho, že sa nejedná len o fiktívne prostredie, ale veci v ňom opísané sa môžu skutočne udiť.

Záver

Naším cieľom v tejto práci bolo charakterizovať hlavné motívy detektívnej tvorby spisovateľa Jokomiza Seišiho, pričom sme sa zamerali na jeho povojnovú tvorbu. Analyzovali sme Jokomizov príklon k tradičnému prúdu (*honkakuha*), v ktorom reagoval na spoločenské zmeny po druhej svetovej vojne a v ktorom sa podľa nášho záveru snažil vytvoriť „racionálnu“ detektívku. Na základe Jokomizovej tvorby sme taktiež ponúkli základný prehľad o vývoji japonskej detektívky.

V prvej kapitole sme sa na základe tvorby Jokomiza Seišiho venovali vývoju detektívky v období pred druhou svetovou vojnou. Ukázali sme, ako sa japonská detektívka, pred vojnou označovaná ako *tantei šósecu*, líšila od západnej detektívky, pretože často obsahovala presahy do iných žánrov, ako napr. fantastickej alebo gotickej literatúry. Z toho dôvodu patrila väčšina *tantei šósecu* do netradičného prúdu (*henkakuha*). Na príklade Jokomizových diel sme ukázali, že aj Jokomizo bol v tomto období autorom píšucim v rozmedzí netradičného prúdu. Ďalej sme sa venovali vojnovým rokom, v ktorých podľa nás môžeme hovoriť o čiastočnom zákaze detektívneho žánru, čo prinútilo spisovateľov buď sa odmlčať, alebo tvoriť na poli iného žánru. V krátkosti sme predstavili Jokomizove *torimono-čó*, ktoré autor písal v období počas vojny.

V druhej kapitole sme sa venovali prechodu z predvojnového *tantei šósecu* na povojnové *suiri šósecu*. Nejednalo sa podľa nás len o formálnu zmenu názvu žánru, ale povojnová detektívka mala byť založená predovšetkým na logickom a postupnom pátraní detektíva, jednajúc sa tak o diela písané v tradičnom prúde (*honkakuha*). Príklon k *honkakuhe* podľa nášho záveru súvisel s vojnou, ktorej následkom krajina čelila skoro úplnému zničeniu a inteligencia si tak kládla otázku, čo viedlo k tomuto stavu. Pre Jokomiza tak tradičný prúd predstavoval možnosť akejsi „racionalizácie“, keď čitateľ bude nútený uvažovať spolu s detektívom. V románe *Hondžin sacudžin džiken* sme ukázali, ako Jokomizo využíva záhadu uzavretej miestnosti na vytvorenie prostredia, ktoré na prvý pohľad odporuje racionálnemu vysvetleniu. Toto prostredie je však dekonštruované detektívovou dedukciou a pokusom, vďaka ktorým na prvý pohľad neriešiteľná situácia nadobudne logické riešenie. Taktiež sme sa venovali novému spoločenskému prúdu, ktorý sa v japonskej detektívke prejavil od 60. rokov zásluhami Macumota Seičóa a ktorý vytlačil do tej doby populárny tradičný prúd. Na záver kapitoly sme sa zmienili o fenoméne *Jokomizo boom*, v ktorom vďaka filmovým a televíznym spracovaniam exponenciálne vzrástla popularita Jokomiza Seišiho.

V tretej kapitole sme analyzovali román *Jacuhakamura*, pričom sme sa pri našej analýze zamerali na kritiku vidieckeho prostredia, ktorá sa v románe vyskytuje v niekoľkých rovinách.

Prvou rovinou je zobrazenie poverčivého vidieckeho prostredia, kde dedinčania nepotrebujú racionálne argumenty, ale vraždy si spoja s príchodom cudzinca do dediny. Druhou rovinou je zobrazenie dediny ako uzavretej komunity, v ktorej je odmietaná vonkajšia autorita. Príchod osoby z vonkajšieho prostredia pritom toto fungovanie dediny ako uzavretého priestoru naruší do takej miery, že v nej vypukne davová psychóza. Tretou rovinou je kritika starých tradícií, ktoré anachronisticky prežívajú v dedinskom prostredí, ako napríklad sociálne postavenie rodiny *iegara*. V našej analýze sme sa zaoberali aj príslušnosťou románu *Jacuhakamura* do tradičného prúdu, pričom sme konštatovali, že sa jedná o dielo nachádzajúce sa na pomedzí klasickej detektívky a dobrodružného románu. Odhalili sme tiež prvky metafikcie, ktoré autor zakomponoval do tohto diela a ktorých úlohou je stierať hranice medzi fikciou a skutočnosťou.

Myslíme si, že sme v našej práci ponúkli hlavnú charakteristiku tvorby Jokomiza Seišiho a poukázali sme na jeho prínos do japonskej detektívky, ktorý sa prejavil hlavne v jeho povojnových dielach prúdu *honkaku*. Na konkrétnych príkladoch sme si ukázali témy, ktoré nachádzame v jeho dielach, ako napríklad kritiku starých zvykov, uzavretosť dedinských komunít, otázku demobilizovaných vojakov alebo zánik starých rodín. Sme šťastní, že sme našou prácou mohli prispieť k zvýšeniu povedomia o tomto autorovi, ktorého diela sa len v posledných rokoch začali viac prekladať do západných jazykov. Zároveň tiež chceme vyjadriť nádej, že výskum japonskej detektívky bude aktívnejšie pokračovať aj v našom regióne.

Summary

This thesis examines the works of Yokomizo Seishi who became known as a major representative of post-war Japanese detective fiction. Our aim is to characterize the basic themes occurring in Yokomizo's novels, focusing on his works written shortly after the end of World War II. After war Yokomizo turned his attention to writing whodunnits which were based on the detective's solving of mysteries often happening in the countryside. We are thus concerned with the portrayal of the Japanese countryside in which Yokomizo actively criticises old traditions rooted in premodern irrationality. Our thesis is divided into three chapters. The first chapter deals with the analysis of pre-war Japanese detective fiction which differs considerably from the western classic whodunnit, as it contains significant overlaps into other genres. In the second chapter, we show the transition to a new post-war conception of detective fiction which was modelled on the classic detective story and whose main representative in Japan was Yokomizo Seishi. We argue that for Yokomizo the detective genre became an opportunity for a "rationalisation" through which the nation was to learn from the past mistakes which had propelled it into war. In the last chapter, we analyze the novel *Yatsuhakamura* which was being published between 1949-1951. In our analysis, we deal with the depiction of countryside as a place where pre-modern customs survive and as an internally closed fiefdom in which mass hysteria erupts upon the arrival of an outsider.

Zoznam použitej literatúry

Primárne zdroje:

JOKOMIZO Seiši. *Akuma no sekkeizu* [Diablov náčrt plánu]. [Kindle Windows version] Tókjó: Kadokawa e-bunko, 2002. Dostupné z: https://www.amazon.co.jp/-/en/横溝-正史-ebook/dp/B009GPM5ZI/ref=sr_1_1?crid=1QVU4K5SU970Z&keywords=悪魔の魔女の図&qid=1683389582&s=books&sprefix=悪魔の設計図%2Cstripbooks%2C289&sr=1-1 [cit. 13.09.2022].

JOKOMIZO Seiši. *Gokumontó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1971. ISBN 978-4041304037.

JOKOMIZO Seiši. *Hondžin sacudžin džiken* [Vraždy v pánskom sídle]. Tókjó: Kadokawa šoten, 2001.

JOKOMIZO Seiši. *Šindžuró*. Tókjó: Kadokawa, 2018. ISBN 978-404-1070178.

JOKOMIZO Seiši. *Šinsecu Kindaiči Kósuke* [Nové teórie a Kindaiči Kósuke]. Tókjó: Kadokawa, 1979. ISBN 978-4041304631.

JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu godžúnen* [Päťdesiat rokov detektívky]. Tókjó: Kódanša, 1977. ISBN 978-4-06-130513-7.

JOKOMIZO Seiši. *Tantei šósecu mukašibanaši* [Rozprávky detektívok]. Tókjó: Kódanša, 1975. ISBN 978-4-06-140818-0.

JOKOMIZO Seiši. *Jacuhakamura* [Osmihrobovice]. Tókjó: Kadokawa bunko, 2021. ISBN 978-4041304013.

Sekundárne zdroje

Bungei Šundžúhen. *Tózai misuteri besuto 100* [Sto najlepších západných a východných detektívok]. Tókjó: Bungei Šundžú, 2013. ISBN 978-4167217976.

BOTSMAN, Daniel V. *Punishment and Power in the Making of Modern Japan*. Princeton: Princeton University Press, 2005. ISBN 0-691-11491-9.

CLARK, Timothy T. Mitate-e: Some Thoughts, and a Summary of Recent writings. In: *Impressions*, 1997, 19, pp. 6–27. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42597780> [cit. 15.12.2022].

D'AMMASSA, Don. *Encyclopedia of Adventure Fiction*. New York: Facts on File, Inc., 2009. ISBN 978-0816075737.

DOLEŽAL, Lubomír. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: Toronto University Press, 1973. ISBN 978-1442631199.

EDOGAWA Rampo. *Gen'ei džó* [Hrad ilúzií]. Tókjó: Kóbunša, 2003. ISBN 978-4334735590.

EDOGAWA Rampo. *Oni no kotoba. Edogawa Rampo zenšú* [Diablove slová. Zborník všetkých diel Edogawy Rampa], vol.25. [Kindle Windows version] Tókjó: Kóbunša, 2005. Dostupné z: amazon.co.jp [cit. 18.01.2021].

GONDA Mandži. *Nihon tantei sakka ron* [Teória o japonských tantei sakka]. Tókjó: Futabaša, 1996. ISBN 9784575658248.

HATA Hiromi a SMITH, Wendy A. The Vertical Structure of Japanese Society as a Utopia. In: *Review of Japanese Culture and Society 1*, 1986, no. 1, pp. 92–109. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/42800070> [cit. 10.04.2023].

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: D.Appleton-Century Co., 1941.

ITÓ Hideo. *Šówa no tantei šósecu* [Detektívky éry Šówa]. Tókjó: San'iči šobó, 1993. ISBN 978-4380932038.

IŠISAKA Mikako. Jacuhakamura ni miru tokai to čihó [Mesto a dedina videné v Jacuhakamure]. In: *Todai hikaku bungaku*, 2017, vol. 9, pp. 121–142. Dostupné z: https://toyama.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=14376&item_no=1&page_id=32&block_id=36 [cit. 10.04.2023].

JACOBOWITZ, Seth. Translator's Introduction. In: *EDOGAWA Rampo. The Edogawa Rampo Reader*. Preložil Seth JACOBOWITZ. Kumamoto: Kurodahan Press, 2008. ISBN 978-4-902075-25-0.

JAMAMAE Juzuru. *Nihon misuteri no hyakunen* [Sto rokov japonského mystery]. Tókjó: Kóbunša, 2001. Dostupné z: <https://www.amazon.co.jp/日本ミステリーの100年—おすすめ本ガイド・ブック-知恵の森文庫-山前-譲/dp/4334780814> [cit. 18.07.2022].

KASAI Kijoši. *Tantei šósecuron I* [Pojednanie o *tantei šósecu* I]. Tókjó: Tókjó sógenša, 1998. ISBN 978-4480015145.

Kódžien, 5. vyd. Tókjó: Iwanami šoten, 1998. ISBN 978-400801119.

KATO Shuichi. *Histoire de la littérature japonaise. Des origines au théâtre Nō* [História japonskej literatúry. Od počiatkov po divadlo nō]. Preložil E. Dale SAUNDERS. Paris: Fayard/Intertextes, 1985. ISBN 978-92213016283.

KAWANA, Sari. *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. ISBN 978-0-8166-5025-5.

KAWANA, Sari. With Rhyme and Reason: Yokomizo Seishi's Postwar Murder Mysteries. In: *Comparative Literature Studies*. 2007, 44(1/2), pp. 118–143. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25659564> [cit. 15. 12.2022].

KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Henry Holt and Company, 1984. ISBN 0-8050-0607-9.

KURATA Jóko. Kjózó tošite no sonraku [Dedina ako zrkadlový obraz]. In: *Šówa bungaku kenkjú*, 2011, vol. 63, pp. 13–25. Dostupné z: <https://cir.nii.ac.jp/crid/1390575661578316800> [cit. 10.04.2023].

KURITA Suguru. Ronri wo kóčiku suru ronri. Jokomizo Seiši Hondžin sacudžin džiken ron. [Logika, ktorá buduje logiku. Teória *Hondžin sacudžin džiken* od Jokomiza Seišiho] In: *Rikkjó daigaku nihon bungaku*, 2014, 112(8), 77–89. Dostupné z: <https://cir.nii.ac.jp/crid/1390572174738970368> [cit. 3. 12.2022].

LE BON, Gustave. *La psychologie des foules* [Psychológia davu]. Paris: Edition Félix Alcan, 1905. Dostupné z: https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/lebon2.pdf [cit. 12.04.2023].

LETOURNEUX, Matthieu. *Le roman d'aventures 1870–1930* [Dobrodružný román 1870–1930]. Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2010. ISBN 978-2842875084.

MANDEL, Ernest. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. ISBN 9780816614646.

MATSUMOTO, Yoshiharu Scott. Contemporary Japan: The Individual and the Group. In: *Transactions of the American Philosophical Society*, 1960, vol. 50, no. 1, pp. 1–75. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1005846> [cit. 12.04.2023].

NAKAGAWA Júsuke. *Edogawa Rampo to Jokomizo Seiši* [Edogawa Rampo a Jokomizo Seiši]. Tókjó: Šúeiša, 2020. ISBN 978-4087441901.

ÓTAWA Tomohiko. *Meitantei Kindaiči Kósuke 99 no nazo* [99 záhad slávneho detektíva Kindaičiho Kósukeho]. Tókjó: Futami šobó, 1996. ISBN 978-4576961637.

PELOUX, Gérald. Une vie au service au roman policier [Život v službách detektívky]. In: CAPEL, Mathieu et al. *Edogawa Ranpo, les méandres du roman policier au Japon* [Edogawa Rampo a meandre detektívky v Japonsku]. Poitiers: Le Léopard Noir, 2019. ISBN 978-2353481514.

PHILLIPS, Bill. Crime Fiction and the City: The Rise of a Global Urban Genre. In: *IAFOR Journal of Cultural Studies*, 2017, vol. 2, no. 2, pp. 95–105. Dostupné z: <https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-cultural-studies/volume-2-issue-2/article-7/> [cit. 10.04.2023].

SAKAI, Cécile. *Histoire de la littérature populaire japonaise. Faits et perspectives (1900–1980)* [História japonskej populárnej literatúry. Fakty a perspektívy 1900–1980]. Paris: Editions l'Harmattan, 1987. ISBN 2-85802-972-5.

SAITO Satomi. *Culture and authenticity: the discursive space of Japanese detective fiction and the formation of the national imaginary*. PhD thesis, University of Iowa, 2007. Dostupné z: doi.org/10.17077/etd.7n83w3rl [cit. 28.08.2022].

SAITO Satoru. *Detective Fiction and the Rise of Japanese Novel, 1880–1930*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012. ISBN 9780674065864.

SILVER, Mark. *Purloined letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature 1868–1937*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008. ISBN N 978-0-8248-3188-2.

STRECHER, Matthew C. Purely Mass or Massively Pure? The Division Between 'Pure' and 'Mass' Literature. In: *Monumenta Nipponica*, 1996, vol. 51, no. 3, pp. 357–374. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2385614?seq=1> [cit. 7.02.2021].

ŠIMPO Hirohisa, GONDA Mandži et al. *Zóho kaitei Nihon misuteri džiten* [Rozšírený slovník japonskej detektívky]. [Kindle Windows version]. Tókjó: Šinčóša, 2012, dostupné z: https://www.amazon.co.jp/-/en/%E6%A8%A9%E7%94%B0-%E8%90%AC%E6%B2%BB-ebook/dp/B009T2EKME/ref=sr_1_1?crd=1521IK8LFTS4I&keywords=%E5%A2%97%E8%A3%9C%E3%83%9F%E3%82%B9%E3%83%86%E3%83%AA%E3%83%BC%E8%BE%9E%E5%85%B8&qid=1675810348&s=digital-text&sprefix=%E5%A2%97%E8%A3%9C%E3%83%9F%E3%82%B9%E3%83%86%E3%83%AA%E3%83%BC%E8%BE%9E%E5%85%B8%2Cdigital-text%2C378&sr=1-1 [cit. 7.02.2023].

TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman d'aventures* [Dobrodružný román]. Paris: Gallimard, 2013. ISBN 978-2070139662.

TANIGUČI Motoi. *Henkaku tantei šósecu njumon* [Úvod do neautentickej detektívky]. Tókjó: Iwanami šoten, 2013. ISBN 978-4000291130.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose* [Poetika prózy]. Paris: Seuil, 1980. ISBN 978-2020056939.

VAN DINE, S. S. Twenty Rules For Writing Detective Stories. In: *American Magazine*, 1928, september. Dostupné tiež z: <https://www.wired.com/beyond-the-beyond/2019/01/s-s-van-dines-twenty-rules-writing-detective-stories/> [cit. 17.04.2021].

UČIDA Rjúzó. *Rampo to Seiši. Hito wa naze ši no jume wo miru no ka* [Rampo a Seiši. Prečo sa ľuďom sníva o smrti?]. [Kindle Windows version] Tókjó: Kódanša, 2017 (nestr.). Dostupné z: <https://www.amazon.co.jp/-/en/%E5%85%B8%E3%83%86%E3%83%AA%E3%83%BC%E8%BE%9E%E5%85%B8%2Cdigital-text%2C378&sr=1-1> 内田 - 隆三 /dp/4062586584/ref=sr_1_2?crd=BAGN5UTCMYVY&keywords=乱歩と正史 &qid=1683390293&s=books&sprefix=乱歩と正史%2Cstripbooks%2C307&sr=1-2 [cit. 23.09.2022].

Internetové zdroje:

About Mystery Writers of Japan. Dostupné z: <http://www.mystery.or.jp/en/about.html> [cit. 14.12.2020].)

AXN Misuterí. Zenkoku ičimansanzennin no misuterí fan ga erabu „anata no sukina meitantei“ rankingu kekka happjó! [Vyhlásenie výsledkov rankingu „tvoj obľúbený detektív“, ktorého sa zúčastnilo 13 tisíc fanúšikov v celej krajine] In: *prtimes.jp* [online]. [cit. 19.02.2023]. Dostupné z: <https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000020.000010255.html>.

D'IZZIA, Guglielmo. A brief history of giallo fiction and the Italian anti-detective novel. In: *crimereads.com* [online]. [cit. 15.09.2022]. Dostupné z: crimereads.com/a-brief-history-of-giallo-fiction-and-the-italian-anti-detective-novel/.

IŠIKAWA Kijoši. Šidžó saiaku no tairjó sacudžin Cujama džiken goroši rjódzú to nihontó de murabito wo osotta otoko no šindžitsu [Najhoršia masová vražda v dejinách. Pravda o mužovi, ktorý v Cujamskom masakri puškou a katanou zaútočil na dedinčanov]. In: *gendai.media* [online], 2020. Dostupné z: <https://gendai.media/articles/-/76251?imp=0> [cit. 19.04.2023].

Jokomizo Seiši misuterí & horá taišó [Cena mystery a hororov Jokomiza Seišiho]. Dostupné z: <https://awards.kadobun.jp/yokomizo/> [cit. 19.02.2023].

WILSON, Laura. The best recent crime novels – review roundup. In: *theguardian.com* [online]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2019/nov/22/the-best-recent-crime-and-thrillers-reviewroundup>. [cit. 9.12.2020]