Lunds Universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Handledare Rikard Schönström
2019-06-03

Cecilia Lundström
LIVK10

Den västerländska japanen

En undersökning av Haruki Murakamis författarskap

Innehåll

1.0 Inledning……. 3
2.0 Teori och Metod…….. 3
3.0 Litteratur och språk i dagens Japan……. 5
4.0 Murakami i öst och väst…….. 6
4.0 Murakami och USA……... 6
4.1 Murakami och Japan…….. 8
4.2 Murakami och Murakami……...10
5.0 *Sputnikälskling* och *Snöns Rike*……13
5.1 Poetik och karaktärsbeskrivningar…….13
5.2 Intertextualitet…….15
5.3 Filosofi……17
5.4 Sexualitet…….21
5.5 Språk……...23
6.0 Slutsats och diskussion……..26
7.0 Källförteckning……..27
7.1 Tryckta källor (primärkällor)……...27
7.2 Tryckta källor (sekundärkällor)……27
7.3 Elektroniska källor……27
7.4 Övriga källor…….27

1.0 Inledning

”Med skrivtecknets form bekräftar jag dagligen mitt eget jag”

- Haruki Murakami, *Sputnikälskling*[1]

Översatt till över 50 språk har Haruki Murakami spridit sina verk över världen på ett sätt som sällan skådas i den japanska författarsfären. Älskad i väst och kontroversiell i öst står Murakami i en unik position – och han förmedlar också ett unikt författarskap. I många delar av världen vill man inte tala om Murakamis japanska härkomst – hans författarskap präglas så till den grad av ett västerländskt inflytande att många knappt vill räkna honom som japansk författare över huvud taget.

Min frågeställning för denna uppsats lyder:

Vad gör Haruki Murakamis författarskap atypiskt japanskt?

En sådan frågeställning förutsätter antagandet att hans författarskap *är* atypiskt. Murakami har gång på gång beskrivits som en originell författare, och med det följer ett säreget författarskap. I enlighet med den japanska litteraturvetenskapliga traditionen har Murakami tidigare studerats biografiskt – man pekar på hans bakgrund och frågar sig därur hur det kommer sig att han är så västerländsk i sitt skrivsätt. Jag anser att detta inte är nog – för att undersöka detta vidare är det nödvändigt att närmare se till hans verk. Självfallet kan jag inte undersöka alla hans verk – därför har jag valt att fokusera på *Sputnikälskling* från 1999.

Under 2015 och 2016 bodde jag i Japan. I detta arbete kommer jag emellanåt att påstå saker utan att hänvisa till någon källa. Detta på grund av att dessa saker är sådant jag lärt mig genom erfarenhet under den tid jag levde i Japan.

2.0 Teori och metod

Mitt arbete har främst grundat sig i en komparativ närläsning av de två verken *Sputnikälskling*[2] från 1999 och *Snöns Rike*[3] från 1935. Utöver detta har jag kartlagt Haruki Murakamis bemötanden och arbetsmetod, på en postkolonialt och biografiskt teoretisk grund.

---

[1] Murakami, Haruki: *Sputnikälskling,* Norstedts, Stockholm 2008, s 181
[2] Murakami, Haruki: *Sputnikälskling,* Norstedts, Stockholm 2008
[3] Kawabata, Yasunari: *Snöns Rike,* Alb. Bonniers boktryckeri, Stockholm 1969

”The discriminatory effects of the discourse of cultural colonialism, for instance, does not simply refer to a ‘person’ or a dialectical power struggle between self and other (…)” skriver Homi K Bhabha i *The location of culture.* Bhabha talar här om hybridbegreppet, som beskriver vad som händer den som levt under kolonialisering eller stark påtryckning av en annan kultur. Den som varit föremål för en kolonialisering kan ”tappa” delar av sin egen kulturella identitet, och samtidigt anamma delar av den kultur de blivit kolonialiserade av[4]. Japan har aldrig varit föremål för västerländsk kolonialisering, men nog för påtryckningar av västerländsk kultur. Bhabha understryker tydligt att en hybridisering *inte* resulterar i en kulturell identitet som hör till en viss kultur – den egna eller den främmande - hybriditeten skapar en annan slags tillhörighet, en tredje typ av kulturell identitet[5]. Framförallt den första delen av mitt arbete kommer att kretsa kring detta hybridbegrepp – jag kommer att presentera Murakamis hybriditet i det att han varken räknas som fullständigt japansk eller fullständigt västerländsk, och jag kommer att tillämpa detta på Japan som land.

Den andra delen av mitt arbete, den komparativa närläsningen, kommer innehålla många element av den västerländska lingvistiska filosofin. Lingvisten Ferdinand de Saussures teori kring tecknet kommer att få utrymme. Saussure delar in tecknet i det materiella uttrycket, det fonetiska, *signifianten,* samt det mentala uttrycket, *signifién.* Ordet ”träd” består delvis av ljudet som bildas när vi säger ”träd” samt den mentala bild som uppstår för den som hör ordet ”träd” och förstår vad det betyder. Språket byggs av skillnader mellan de olika tecknen – vi skiljer tecknet ek från tecknet lönn och så vidare, och på så sätt förstår vi vad vi menar när vi talar med varandra[6].

Jag har också använt Rebecca Suters *The Japanization of modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*[7]*,* framförallt i de första avsnitten. Psykoanalysen, i form av Carl Jungs teori kring det kollektiva undermedvetna samt Jaques Lacans teori om spegelstadiet, kommer också att tillämpas.

Jag kommer att börja med en kartläggning av Haruki Murakami, hans arbetssätt och hans mottagande i USA, respektive i hans hemland Japan. Därefter kommer jag att låta jämförandet av *Sputnikälskling* och *Snöns Rike* statuera exempel på varför Murakami kallas en atypisk japansk författare. Jag kommer att avsluta med en diskussion och en problematisering av min egen tes.

---

[4] Bhabha, Homi K: *The location of culture,* Routledge 2004, s 159
https://ebookcentral.proquest.com/lib/lund/reader.action?docID=653022&ppg=191
[5] Bhabha, s 159
[6] Schönström, Rikard, föreläsare vid Språk-och Litteraturcentrum, *Strukturalism och poststrukturalism,* föreläsning 2019-02-05
[7] Suter, Rebecca, *The Japanization of modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2008

3.0 Litteratur och språk i dagens Japan

För att definiera atypisk japansk litteratur måste vi först fastställa vad som är typisk sådan. Vi börjar under Meijieran (1868-1911), efter den så kallade Meiji-restaurationen. Perioden har medfört stora (fortfarande gällande) sociala och kulturella ändringar. Den ändring som kom att betyda mest för språket och litteraturen (och kanske även Murakami) var att Meijiregeringen värdesatte upprätthållandet av fredliga relationer till andra länder i högre utsträckning än tidigare regeringar. I praktiken innebar detta att Japan öppnade för diplomatiska förbindelser med flera nya länder, däribland flera länder i västvärlden[8].

Härefter skedde ett snabbt anammande av västerländsk kultur. Rebecca Suter skriver i *The Japanization of modernity – Murakami Haruki between Japan and the United States* att termen "modernitet" är något väst ofta tillskriver sig själv för att ytterligare förankra (och bredda) klyftan mellan occident och orient. Det fanns en föreställning om att moderniteten är något som växer fram naturligt hos alla civiliserade samhällen. Att väst alltså är ”modernt” innebär helt enkelt att de är mer civiliserade och organiserade än icke-västerländska samhällen, vilka ”ligger efter” i utvecklingen.

Japans oerhörda effektivitet i moderniseringen av sitt eget land ställde dock denna föreställning på kant. Euroamerikanerna häpnade över hur fort Japan anammade den västerländska synen på modernitet. Detta var inte en odelat positiv häpnad, eftersom Japan nu utmanade en tanke som länge varit förhärskande i väst – euroamerikanernas teori om att modernitet är något som växer fram hos den ”civiliserade” västvärlden. Det visade sig, efter Japans framfart, att det hela snarare hade att göra med geopolitiska förutsättningar[9].

För Japan innebar detta att ”modernt” blev synonymt med ”västerländskt”. Naturligtvis påverkade detta också språket. Som ett led i moderniseringen lanserades 言文一致 (*genbun itchi,* ung. talets och skriftens förenande[10]), vilken syftade att ge japanerna en förstärkt känsla av nationell tillhörighet och identitet. Den nya, moderna språkformen syftade till att ”förenkla” språket; istället för poetiska omskrivningar skulle skriftspråket hamna så nära talspråket som möjligt. Politiska motiv låg i bakgrunden; japanskan hade tidigare varit splittrad i olika dialekter utan någon tydlig ”riksjapanska”. Detta befästes ytterligare när det nya språket tog plats i litteraturen; författare

[8] Fujio Düring, Chieko, *Japan – kultur och historia,* Studentlitteratur 1985, s 110-112
[9] Suter, s 19
[10] Egen översättning. I denna uppsats är alla översättningar, utom där jag specifikt refererar till en annan översättning, mina egna.

som Yamada Bimyô, Mori Ôgai m fl, beslöt att anamma denna nya språkform i sina översättningar av västerländsk litteratur[11].

Ett drygt halvsekel senare, på 1980-talet, exploderade introducerandet av låneord, främst engelska sådana. Detta innebar dock inte att de japanska orden ”försvann” till förmån för engelskan. Japanerna skriver sina låneord med ett särskilt alfabet, *katakana,* vilket många teoretiker menar har hjälpt låneorden att integreras i japanskan; det är nya ord, men skrivna på ett bekant sätt. Det finns också de som menar tvärtom; att katakana hindrar ordet från att fullständigt integreras då det särskiljer låneordet från den ”japanifierade” versionen av ordet, men oavsett vilket går det inte att komma ifrån att användandet av katakana spelar en stor roll i det japanska användandet av låneord[12].

Ett av det mest speciella med japanska låneord är att de faktiskt oftast inte behövs; det finns redan ett ”fullständigt” japanskt ord för de flesta engelska låneorden. Ett företag som vill framstå som modernt, innovativt och tekniskt avancerat använder katakana för att beskriva sin organisation; en 仕事人(*shigotonin,* arbetare) blir en サラリーマン(*salaryman,* skrivet på katakana), en 新聞記者(*shinbun kisha,* journalist) blir en ジャーナリスト (*journalist,* skrivet på katakana), etc. Det här visar också på föreställningen om att modernt är lika med västerländskt; engelska låter modernt för japanerna. Naturligtvis sprider sig detta sedmera även till det språk som inte är knutet till företag; ord som ジュース (juice) eller スケジュール (schedule) är idag vedertagna delar av den genomsnittliga japanens ordförråd[13].

4.0 Murakami i öst och väst

Nedan tänker jag redogöra för Murakamis mottagande utifrån tre aspekter: hur han emottagits i USA, hur han emottagits i Japan och hur han själv svarar på den kritik och det mottagande han fått.

4.1 Murakami och USA

Jag nödgas nu göra något kontroversiellt – jag måste låta USA stå som representant för västvärlden i stort. Anledningen är att ”väst” som begrepp är alltför generellt. Att välja just USA

[11] Suter, s 63
[12] Suter, s 65
[13] Suter, s 65-66

grundar jag på att Murakami levt, författat och varit populär i USA under lång tid, samt att hans egna inspirationskällor mestadels är amerikanska[14].

I egenskap av japan med popularitet och involvering i västvärlden står Murakami i en speciell position. Suter beskriver hur hans verk ”casts a light on the literary side of the japanization of modernity”[15], det vill säga, hur den moderniseringsprocess som jag gick igenom i avsnitt 3.0 synliggörs i Murakamis verk. Homi K Bhabhas hybridbegrepp är applicerbart – Murakamis tvetydighet både i sina verk och i sin person ställer honom ”mellan” två identiteter. Det här är en position han både är medveten om och utnyttjar.

Murakami är mycket populär i USA. Detta kan ha att göra med hur hans verk är översatta, menar Suter; hans tre amerikanska översättare tenderar att anpassa inslag som tycks alltför japanska för den amerikanska publiken: ”(…) culturally specific elements are often replaced with generic or American equivalences, so that [Murakami] does not sound ’too Japanese’ in translation.”[16] (Detta trots att Murakami får kritik i Japan om att inte vara tillräckligt japansk!)

Denna anpassning gör att Murakami undviker de stereotyper som ofta tillskrivs japaner; amerikanarna ser honom inte som en ”japansk författare” utan helt enkelt som en ”författare”. Suter parafraserar Sheila Johnson som menar att det generellt finns två stereotypa bilder av Japan; antingen är japanerna lugna, estetiskt lagda och med blick för det vackra, eller så är de krigare, uthålliga och underordnade människor som värderar hedern och sina överordnade över allt[17]. Murakamis böcker presenterar ett nytt Japan; ett som inte faller inom någon av dessa kategorier. På så sätt har Murakamis texter ansetts statuera exempel på hur den japanska moderniseringen influerats av väst[18]. Den postkoloniale kritikern skulle med fördel kunna använda sig av en Murakami-bok för att påvisa hur västerlandet ”påtvingat” sina egna schackranden på Japan.

Suter påpekar också hur amerikanerna själva bidragit till synen på Murakami som västerländsk. Dessa tenderar att närmast leta efter tecken på Murakamis ”icke-japanskhet”. Suter beskriver exempelvis en intervju mellan Murakami och Laura Miller i en intervju för *Salon.* Miller påpekar hur Murakamis karaktärer är självgående och nyfikna, istället för den underordnade och kollektivistiska arbetsnarkoman västvärlden tar för en (stereo)typisk japan. Liknande argument finner vi i en intervju med *The New York Times* där Jay McInery påpekar hur Murakamis

[14] Suter, s 36, 60
[15] Suter, s 35
[16] Suter, s 37
[17] Suter, s 37
[18] Suter, s 37-38

protagonister är ”outsiders” i samhället; det vill säga, självgående människor som inte bryr sig om att passa in. Ännu ett bevis på hur väst ser japanerna som icke-individuella, ständigt konformerade till en grupp. Murakami försöker emellertid inte beskriva några ”outsiders” eller hyperindividuella karaktärer; hans karaktärer bryter inte mot en japansk norm, bara en japansk stereotyp. Japanerna ser inte nödvändigtvis sig själva som personer utan egen identitet, och de vill heller inte läsa böcker om sådana människor. Få japanska böcker kretsar kring ”livet som arbetsmyra”; de handlar, precis som västerländska böcker, sällan om något som har att göra med den tråkiga vardagen, och beskriver sällan ett stereotypt samhälle[19].

Det omvända sker också; västerlänningar läser in japanska stereotyper i Murakamis verk. En recension av *Elefanten som försvann* i *The New York Times* av David Levitt lyder ”[it] takes place in one of those impressively efficient Japanese factories we´re always hearing about (…)”. Murakami har emellertid inte skrivit ett ord om hur effektiv fabriken är[20].

Murakamis användande av västerländsk kultur är komplext. Å ena sidan riktar han sig direkt till den amerikanska publiken genom sina västerländska referenser, å andra sidan tenderar han att ”japanifiera” de referenser han använder. Glynne Walley menar att Murakami i själva verket inte är så västerländsk som det är lätt att tro; han är bara inte vad en västerländsk publik förväntar sig av en japansk författare. När han skriver om McDonald´s är detta inte ett utslag för hur västvärlden ”lurat på” Japan McDonald´s, det är ett sätt att visa på hur McDonald´s blivit så integrerat i det japanska samhället att japanerna ser det som lika japanskt som sushi[21]. Japanerna funderar naturligtvis inte över hur japanskt det är att äta hamburgare, lika lite som amerikanarna funderar över hur amerikanskt det är att äta sushi.

4.2 Murakami och Japan

Medan amerikanarna tycks ha en relativt enad bild av Murakami, är japanerna splittrade; det är stor skillnad mellan den akademiska sfärens åsikt kontra den gemene läsarens. 純文学 (*junbungaku,* ung. ren litteratur-lära) är ett begrepp som används för att kategorisera högklassig japansk litteratur. Hit hör många av de stora japanska författarna, men många japanska kritiker vägrar att räkna med Murakami. Hans popularitet (kanske framförallt utomlands) har gjort att

[19] Suter, s 42-43
[20] Suter, s 43
[21] Suter, s 43-44

kritikerna menar att han är alltför kommersiell för att kunna räknas som en seriös intellektuell. Suter menar att ”[t]his is closely related to his new approach to the Western culture, very different from that of the Japanese intellectual elite.”[22]

Ironiskt nog är det ändå Murakami som får statuera exempel när Masao Miyoshi, japansk akademiker som levt och arbetat i USA, hävdar att *junbungaku* changerar kraftigt. Miyoshi har alltid varit mycket vass gentemot Murakami och var en av de som stod i framkanten av den våg av skarp negativ kritik som överöste Murakami under 1990-talet. Han ställer sig ogillande till japansk fascination av amerikansk kultur överlag, men tycks inte ha några problem med den amerikanska kulturen i sig, då han titulerar sig själv som amerikansk litteraturforskare och tycks hysa respekt för den amerikanska läsarpubliken. Det som tycks motsägelsefullt är att kritiken ofta går ut på att Murakami är alltför kommersiell *samtidigt* som hans verk inte håller tillräcklig kvalitet för att förtjäna en läsarkrets[23].

Miyoshi delar med många andra japanska kritiker ett politiskt perspektiv. Murakami anses ”simpel” och därför inte seriös, inte bara på grund av *hur* han skriver utan också vad han väljer att skriva om. Att som japansk författare skriva verk utan socialpolitisk relevans anses oseriöst. Murakami skriver böcker utan att prata om japansk historia, politik eller kultur, vilket förstärker bilden av honom som ”kommersialiserad”; för det japanska litteraturväsendet tycks det viktigt att japansk litteratur skall rikta sig till japaner och inga andra. Miyoshi exemplifierar detta genom att jämföra honom med japanska författare som exempelvis Kenzaburô Ôe. Ôe själv tycks lägligt nog anse ungefär samma saker om Murakami som Miyoshi gör[24].

Murakami har senare i sin karriär tagit med mer och mer av det japanska samhället i sina böcker. Det skapade en debatt kring hans förändring som författare; många höll nu fram hans nya ”sociala ansvarstagande” men samma personer kom paradoxalt nog med negativ kritik likväl. Murakami hade redan då blivit känd som unik i sitt författarskap; just avståndstagandet av de japanska samhällsfrågorna hade blivit hans signum. I och med denna förändring tvättades detta signum ur, vilket vissa såg som ett steg tillbaka för Murakami. Trots denna förändring vidhölls det emellertid att Murakami är alltför simpel och ”icke-japansk” för att räknas till *junbungaku*[25].

Men är Murakami så unik, eller är han bara den första i raden av en författargeneration med västerländska influenser som en naturlig, integrerad del av litteraturen? Mashashi Miura menar

[22] Suter, s 47
[23] Suter, s 48
[24] Suter, s 48
[25] Suter, s 50-51

det senare. Majoriteten av det som läses av japaner idag är översatt litteratur, vilket gör att översättaren får en stark status; för den japanske läsaren är översättaren lika viktig som författaren i sig. Många yngre författare skriver idag på ett sätt som snarare påminner om Haruki Murakami än om äldre, mer klassiska japanska författare som exempelvis Natsume Sôuseki[26].

Homi K Bhabhas hybridbegrepp går naturligtvis att applicera på Murakami själv, men även på Japan som land. Det Masashi Miura pratar om när han menar att Murakami står i spetsen för en ny typ av japanskt författarskap är ett uttryck för den japanska hybridkulturen. Det finns oerhört många element i Japan som inte alls är japanska från början, men som japanerna vedertaget accepterar som del av sin kultur. Det inbegriper självfallet saker som inte genomgått särskilda förändringar utan bara helt enkelt blivit populära – exempel på det är Mumintrollet, som är populärt i Japan men som inte ser annorlunda ut från Mumintrollet i Sverige. Men det finns också andra exempel på kulturell hybriditet i Japan. Den är inte särskilt synlig i litteraturen, varpå jag tänker använda mig av det japanska klädmodet som exempel. Just modet är nämligen ett av de områden där hybridkulturen syns bäst – maten och musiken är två andra. Idag är de flesta klädstilar i Japan inspirerade av det västerländska klädmodet – både punk, rockabilly och det viktorianska modet har fått stå som starka influenser. Men dagens *lolita* eller *gyaru*-kläder ser inte alls ut som något du skulle kunna hitta inne på en euroamerikansk klädbutik. Det här är japanifierade varianter av det västerländska – inte helt västerländskt och inte helt japanskt, utan *något annat.* När Miura talar om hur Murakami egentligen bara är pionjär inom en ny japansk författartradition, insuerar han att samma sak som hänt klädmodet är på väg att hända litteraturen – den hybridiseras till något som varken är västerländskt eller (traditionellt) japanskt. Betänk också det som diskuterades i avsnitt 3.0 – användandet av katakana. Den ”japanska engelska” som används i Japan är ett exempel på hur hybridkulturen genomsyrar alla aspekter av kulturen, ända till språket.

4.3 Murakami och Murakami

En eftermiddag i april 1978 sitter den 29-årige Haruki Murakami på Jingustadion i Tokyo och ser på en basebollmatch. Från ingenstans slås han av en tanke; han skulle kunna skriva en roman. Resultatet blev ett manus till romanen 風の歌を聴け (*kaze no uta wo kike,* ung. ”Lyssna till vindens sång”[27]).

Manuset var mycket, mycket dåligt.

[26] Suter, s 58
[27] *Kaze no uta wo kike* finns inte översatt till svenska. Översättningen är min egen. Däremot finns boken utgiven på engelska under namnet *Hear the wind sing*.

Ur självbiografin *Författare till yrket*[28]:

> ’Det här är ju helt värdelöst’, tänkte jag uppgivet. Manuset hade visserligen romanens form, men det var tråkigt att läsa – och när man hade läst klart lämnade den inga som helst intryck. När till och med den som skrivit texten känner så, vad skulle inte läsaren känna? ’Jag har nog ingen talang för att skriva romaner’ tänkte jag deprimerat[29].
>
> (…)
>
> Då var jag övertygad om att misslyckandet berodde på att jag försökt skriva en roman enligt konstens alla regler, så jag tänkte: ’Om jag ändå aldrig kommer kunna skriva en bra roman, så kan jag ju strunta i de fastslagna synsätten på vad skönlitteratur och romaner ska vara. Jag kan bara fritt, som jag vill, skriva ner vad jag tänker och känner[30].

Så kom det sig att Haruki Murakami började skriva på engelska. Han insåg nämligen att hans stora problem var att hans japanska ordförråd var *för stort*; genom att skriva på engelska tvingades han förkorta meningarna, komprimera helheten och skala av det onödiga från texten. Hans texter blev nu renare och klarare. Efter att ha skrivit ett par kapitel på engelska, översatte han dem tillbaka till japanska och den säregna Murakami-stilen var född. Det här är ett sätt han fortfarande jobbar på[31].

Att skriva på ett främmande språk ”för sakens skull” ger naturligtvis starka konnotationer till tanken om ”utländskt anpassad litteratur”. Att språket dessutom är engelska gör att kopplingen till västvärlden blir påtaglig. Murakami har också ett säreget sätt att jobba på, vad gäller produktion och innehåll av sina romaner, som också bidrar till den här bilden. Men att gå igenom detta skulle vara en alltför stor avstickare från mitt ämne och ta för mycket utrymme i anspråk.

Låt oss istället fokusera på hur han bemöter den kritik han utsätts för. Murakami tycks inte sträva efter att skriva västerländskt, utan efter att skriva originellt. Han poängterar flera gånger vikten av att skriva något annorlunda och nytt, och menar att ”för mig var omdömena att jag var originell och hade en egen stil de finaste betyg jag kunde få[32]”. Att inte räknas till *junbungaku* bekommer honom inte det minsta, tvärtom kritiserar han begreppet. Hans förkärlek för det originella speglas i en skepsis mot *junbungaku,* som kommer med kriterier och regler kring hur en bok bör skrivas[33]. Tidigt i sin författarkarriär kallades hans verk för ”efterapningar av utländsk skönlitteratur”. Han slår det ifrån sig: ”Jag tänkte inte alls på det jag skrev som ’efterapningar av

---

[28] Murakami, Haruki, *Författare till yrket,* Norstedts, Stockholm 2017, s 32-34
[29] Murakami s 34
[30] Murakami, s 34
[31] Murakami, s 35
[32] Murakami, s 214
[33] Seats, Michael, *Murakami Haruki: the simulacrum in contemporary Japanese culture*, Lexington Books, Lanham, MD, 2006, s 8

utländsk litteratur'. Det var snarare så att jag aktivt sökte efter nya litterära möjligheter och trevade mig fram med japanskan som verktyg"[34].

Den här kritiken, i kombination med det rådande ekonomiska läget i Japan, gjorde att Murakami bestämde sig för att söka sin lycka utomlands när han väl beslöt att han skulle bli yrkesförfattare. "Jag tänkte att om folk nu sa sådana saker, så kanske jag skulle pröva och se om mina verk skulle slå i utlandet eller inte.[35]" Han började aktivt söka sig till den amerikanska bokmarknaden efter att ha fått ett par noveller utgivna på *The New Yorker.* Han blev avrådd; amerikanska förlag hade rykte om sig att vara hyperkommersiella och bara bry sig om pengar och säljsiffror. Murakami trivdes dock bättre där än i den bubbelekonomi som den japanska marknaden hade blivit. Japan hade helt enkel *för mycket* pengar att röra sig med, tyckte författaren: "Det var helt enkelt inte en atmosfär där man sätter sig ner och lugnt skriver en roman[36]".

Men Murakami tycker inte illa om Japan. *Författare till yrket* målar upp ett porträtt av en väldigt individuell person; och förklarar samtidigt att individuella personer har lättare att klara sig i västvärlden istället för Japan[37]. Han är skygg för intervjuer, men erkänner samtidigt att han oftare ställer upp på intervjuer för utländska tidningar. Detta har gjort att kritiker menat att han "favoriserar" utlandet. Murakamis motiv är tvärtom närmast patriotiska; han beskriver hur han känner ett ansvar att representera Japan och det japanska författarskapet när han befinner sig utanför sitt hemland[38]. Samtidigt får Murakami i egenskap av internationellt erkänd japan en särställning; han står "mellan" två identiteter, västvärlden tycker att han är japansk och japanerna ser honom som västerlänning. Suter pekar på hur han nyttjar den ställningen och vad den gör med hans litteratur; exempelvis har han motiverat sin flytt till Europa och sedmera USA med att han ville skriva om Japan "utifrån", från ett perspektiv som likväl skulle kunna läsas av en amerikan såväl som en svensk eller en japan[39]. Han räknas inte som "japansk" eller som "västerländsk" utan helt enkelt som "Murakami".

5.0 Sputnikälskling och Snöns Rike

Att Haruki Murakami är en säregen japansk författare har nu fastställts, men den som inte är insatt i japansk litteratur kan fortfarande ha svårt att se vad som gör hans böcker så

[34] Murakami, s 213
[35] Murakami, s 213
[36] Murakami, s 212
[37] Murakami, s 213
[38] Murakami, s 223
[39] Suter, s 60

annorlunda. För att ge en bild av detta tänker jag jämföra Murakamis *Sputnikälskling* från 1999 med Yasunari Kawabatas *Snöns Rike* från 1935. Den senare har emottagits som en av de mest prominenta inom japansk litteratur; inte minst på basis av det Nobelpris han emottog 1970[40]. Men redan innan vi öppnar böckerna går det att urskönja vem som riktar sig till vilken publik. En Google-sökning på ”Yasunari Kawabata” genererar cirka 1 530 000 resultat, medan en Google-sökning på ”Haruki Murakami” genererar omkring 20 500 000 resultat. Söker man däremot på 川端康成 (Kawabata Yasunari) genereras nästan fyra gånger så många resultat som namnet skrivet på romanisering (ungefär 3 950 000). En sökning på 村上春樹 (Murakami Haruki) ger däremot inte ens hälften så många resultat som namnet på romanisering; kring 10 200 000.

I min jämförelse kommer jag att fokusera på följande aspekter: poetiken och karaktärsbeskrivningar i de bägge verken, filosofin bakom tanke-och handlingsmönster hos karaktärerna, vilka intertextuella referenser som kommer till uttryck, samt beskrivningen av sexualitet. Jag kommer också att använda mig av *Sputnikälskling* i originalspråk för att göra mindre språkliga jämförelser.

Det går att hitta mycket i min jämförelse som inte nödvändigtvis pekar mot en västerländsk kultur. Därför vill jag än en gång understryka att syftet med denna uppsats *inte* behandlar huruvida Murakamis verk är *västerländska*, utan på vilket sätt de är *atypiska* jämte den japanska litteraturtraditionen.

5.1 Poetik och karaktärsbeskrivningar

> Den långa, smala näsan verkade lite ensam, lite melankolisk, men munnens blomknopp öppnade sig och slöt sig så mjukt, likt en fin liten ring av iglar. Även när hon var tyst tycktes läpparna oavlåtligt röra sig. Hade de varit rynkiga eller spruckna eller haft mindre frisk färg skulle de gjort ett sjukligt intryck, men de var aldrig annat än släta och glänsande[41].

I *Snöns Rike* får vi följa den förmögne konstnären Shimamura på hans resa till en namnlös, snötäckt turistort i Japan. Han bosätter sig på ett geishahotell, där han träffar den unga geishan Komako som genast förälskar sig i honom. Det hela omges av en typisk japansk air; det spelas shamisen, utförs ikebana och badas i varma källor. Boken är inte lång, men händelseförloppet framskrider långsamt. Orden är noggrant utvalda och poetiskt framlagda likt citatet ovan. Särskilt poetisk blir Kawabata då han beskriver kvinnors utseende. De liknas vid vackra, ömtåliga växter och har något hjälplöst över sig. Shimamura är en huvudperson som passar perfekt in i detta; han är allvarligt lagd, tappar aldrig

[40] Suter, s 41
[41] Kawabata, s 29

ansiktet och är konstnärlig ut i fingerspetsarna. Han tar sig själv på mycket stort allvar och förväntar sig precis den respekt en medelålders, förmögen, manlig konstnär i Japan under början av 1900-talet kunde förvänta sig av unga geishor. Hur han ser ut, däremot, får vi gissa oss till – precis som med de andra männen i *Snöns Rike.* Kawabata beskriver inte männens utseende särskilt noga alls.

Sputnikälskling är en roman som fokaliseras utifrån läraren K, som är kär i den unga, slarviga flickan Sumire. Det är emellertid inte K det egentligen handlar om, utan Sumire och hennes kärlekshistoria med affärskvinnan Myû. K är heller inte till fullo fokalisator; berättarperspektivet skiftar hela tiden mellan K, Sumire och Myû. Däremot är det bara K som benämns i första person; och det är han som presenteras som berättare. Språket är klart, rakt och utan onödiga utsvävningar. I jämförelse med Kawabata ser Murakamis språk enkelt ut, men *Sputnikälskling* är inte en bok som saknar poetiska inslag. Det syns redan från allra första början av boken:

> Den vår då Sumire var 22 år gammal blev hon kär för första gången i sitt liv. Det var en förälskelse våldsam som en tornado som svepte fram över ett vidsträckt slättlandskap. En tornado som utan att förlora ett uns av sin kraft drog fram över oceanen, skoningslöst ödelade Angkor Wat, brände ner en indisk skog och dess stackars tigerflockar, blev till en sandstorm i den persiska öknen och begravde en hel fästningsstad i sand[42].

Poetik är det alltså inte ont om; det ser bara annorlunda ut än hos Kawabata. Murakami drar storslagna liknelser och beskriver häftiga scenarion. Om Kawabatas text kan ses som långsam och lågmäld är Murakamis fartfylld och intensiv i jämförelse. Hans kärlek är inte en mjukt vacker blomknopp, utan en våldsam tornado.

Men den mest anmärkningsvärda skillnaden hittar vi i beskrivningen av personer, i synnerhet kvinnor. Murakamis kvinnor har inga blomknoppar till munnar eller porslinsvit hy. Sumire beskrivs utifrån en förälskad persons ögon, men ändå anmärkningsvärt objektivt, närmast i negativa ordalag. Läsaren börjar kanske undra vad K egentligen ser i flickan, då den första meningen som rör hennes utseende lyder: ”Sumire var inte vad man i vanlig mening kallar vacker.[43]” K fortsätter med att beskriva hennes ”(…)insjunkna kinder och lite för bred mun. Näsan var liten och något av en uppnäsa. Hennes ansikte var mycket uttrycksfullt och hon hade sinne för humor, men det hände nästan aldrig att hon skrattade högt.[44]” Sumire klär sig dessutom slarvigt, sminkar sig inte och tar inte hand om sin hälsa. Hennes far, däremot, är mycket snygg och stilig.

[42] Murakami, s 7
[43] Murakami, s 11
[44] Murakami, s 11

Sumires kärleksobjekt, Myû, beskrivs mycket kortfattat till utseendet; huvudpersonen får inte ens se henne förrän efter 125 sidor. Då förklaras först vad hon har på sig, följt av det enkla konstaterandet: ”Myû var vacker. (…) Det enda jag kan säga med säkerhet är att jag då uppfattade henne som en vacker kvinna[45].”

Det mest avgörande i skillnaden mellan karaktärsbeskrivningar Murakami – Kawabata är dock inte karaktärsbeskrivningarna i sig utan hur beskrivningarna läggs upp. Kawabata lägger stor emfasens på utseendet (hos kvinnorna) och ägnar mycket utrymme åt att i detalj kartlägga detta. När Murakami beskriver sina karaktärer sätter han personligheten framför utseendet; Sumire beskrivs som slarvig och litteraturintresserad *innan* läsaren (relativt kortfattat) får reda på hur hon ser ut. Myû beskrivs ganska lite till utseendet; det talas om vad hon har på sig, och i slutet av boken får läsaren reda på att hon döljer sitt vita hår genom att färga det. Hennes personlighet är det dock lätt att få grepp om. Huvudpersonen dedicerar ett halvt kapitel åt att beskriva sig själv – utan att nämna ett ord om hur han ser ut. I kontrast till Kawabatas beskrivningar blir skillnaden slående.

I avsnitt 5.3 kommer jag att redogöra för hur västerländsk filosofi är inriktad på individen och dennes inre, medan den österländska snarare är inriktad på den enskildes del i en helhet. Murakamis val att beskriva personlighet före utseende hör ihop med detta – individens inre får större plats och har störst betydelse. Hos Kawabata är det, som synes, tvärt om – karaktärerna är tämligen statiska medan deras utseende beskrivs noggrant. De är mycket måna om att smälta in och inte göra bort sig; det vill säga, bli en del av en helhet.

5.2 Intertextualitet

Snöns Rike innehåller relativt få intertextuella referenser, men de som finns är värda att granska. Kawabata tycks ha ansträngt sig för att skapa en känsla av tidigt japanskt 1900-tal. De går klädda i kimono, sitter under kotatsu och reciterar dikter. Naturreferenserna duggar tätt; cederlundarna tar stor plats och Shimamura uttrycker förtjust förundran när han får reda på vilken sorts gräs som växer utanför hotellet: ” `Nej, är det *kaya*?` upprepade Shimamura halvt om halvt för sig själv. `Är det *kaya* som växer här på berget också? Jag trodde det var någon sorts blommor[46].`” Detta är genomgående referenser som riktar sig till japaner. Kawabata struntar inte bara i att förklara ord som shamisen (japanskt tvåsträngat instrument), eller kotatsu (lågt bord med filt runt och värmeelement under) - han utgår ifrån att hans läsare känner till dem fullständigt. Många icke-japaner förstår inte vad som är speciellt med kaya-gräs, eller har ens sett det. Kawabatas karaktärer

[45] Murakami, s 127
[46] Kawabata, s 77. Översättarens kursiveringar

bär gärna kimono, men det är inte självklart för den som aldrig burit kimono att det är det de har på sig; Kawabata nämner nämligen ofta bara obin, det vill säga bandet som knyts runt midjan för att hålla kimonon på plats.

Hur ser det ut hos Murakami? Redan titeln *Sputnikälskling* är en intertextuell referens som inte hör till Asien. Här möter vi inte bara en referens till en sovjetisk satellit – ordet *sputnik* i denna roman kommer sig av att karaktären Myû i ett samtal om Jack Kerouac av misstag kallat honom ”sputnik” istället för ”beatnik”. Vi möter alltså en intertextualitet som både refererar till sovjetisk historia och amerikansk[47].

Murakami refererar genomgående till västerländska företeelser och kulturella fenomen. Sumire dricker kaffe ur en kopp prydd med en bild av Snusmumriken[48], vilket i och för sig är en referens till västerländsk kultur – men Mumin är oerhört populär i Japan och den som befinner sig i Tokyo får anstränga sig för att inte stöta på Snusmumrikens ansikte på kaffekoppar, nyckelringar eller kläder. Att lyssna på Bach eller Schubert, som Sumire också gör[49], är inte heller något som ses som ett uttryck för det ”icke-japanska” – det är två kompositörer som är lika populära som i Sverige. Vad gör honom då västerländsk? Efter en granskning kan jag se två aspekter kring de intertextuella referenserna som bidrar.

Den första aspekten behandlar referenserna i sig. Vad som gör honom unik i sina referenser, och antagligen det som gör att han blir stämplad som ”västerländsk”, är att han refererar till en västerländsk kultur som är välkänd i Japan *likväl* till en som är relativt okänd. Japanerna känner till Mumin och Bach, men hur är det med Kerouac? Scott Fitzgerald[50]? Vladimir Horowitz[51]? Murakami går ett steg längre i sina referenser – det räcker inte att det bara är västerländskt, det är västerländsk kultur som är tämligen okänd för den japanska publiken.

Den andra aspekten handlar om frekvensen på de olika referenserna. Västerländska företeelser är inte nya i Japan, men det japanska samhället innehåller både utländska och japanska element. Murakamis referenser är däremot med mycket få undantag utländska – han tycks närmast undvika referenser till japansk kultur. Stora delar av *Sputnikälskling* utspelar sig visserligen inte i Japan – men det är svårt att veta var karaktärerna befinner sig utifrån de intertextuella referenserna. Sumire äter Mount Blanc-bakelser och dricker kaffe, hon lyssnar på Astrud Gilberto och beskriver

[47] Murakami, s 12-13
[48] Murakami, s 20
[49] Murakami, s 19
[50] Murakami, s 39
[51] Murakami, s 31

sig själv som ”Frisk som floden Moldau på våren!”[52] Inte kan det vara en tillfällighet att det karaktärerna sysslar med närmast enbart kommer från den västerländska kulturella sfären. Samtidigt stoppar Murakami faktiskt in referenser till Japan som Kawabata saknar; han nämner exempelvis fysiska platser vid namn. *Snöns Rike* utspelar sig i Japan, och antagligen någonstans i norr med tanke på klimatet – men var specificeras inte särskilt nära.

Genom att då och då stoppa in en japansk referens lyckas Murakami med den föresats han tycks vilja uppnå – han skapar en värld som är *varken* japansk eller västerländsk. En kulturellt ”neutral” dieges utan några som helst referenser till den egna kulturen är ju naturligtvis inte neutral. När karaktärerna åker till Grekland är det inte mycket skillnad i vad de äter, har på sig eller gör. Grekland ligger långt från Japan både kulturellt och avståndsmässigt, men genom att noga välja vad han refererar till lyckas Murakami ”sudda ut” denna gräns.

5.3 Filosofi

Varken Kawabata eller Murakami refererar särskilt ofta till specifika filosofer eller filosofiska skolor, men den uppmärksamme läsaren ser ett filosofiskt mönster bakom händelseförlopp och karaktärers agerande och tankegångar. Jag kommer att tänja på begreppet ”filosofi” i det här avsnittet, och räkna in psykologi och religion. Jag vill ändå behålla rubriken ”filosofi” då det är filosofiska tankar som ligger bakom alla de företeelser jag kommer att ta upp.

Kawabata kommer från ett land som inte direkt särskiljer filosofi från religion, och som dessutom har en oerhört splittrad religiös historia. När buddhismen kom till Japan innebar inte det att den ersatte folktron, utan att de bägge beblandades. Styrande makter beslöt helt sonika att de delar av buddhismen som inte passade (de själva) togs bort[53]. På så sätt har andra religioner, däribland kristendomen, ”integrerats” i Japan. Härur är också shintoismen sprungen, som en ”protest” mot, men samtidigt starkt influerad av, den buddhism och konfucianism som fick stort inflytande – och shintoismen är också splittrad i många olika inriktningar[54]. Därför är det svårt att peka på exakt var en rit, högtid eller filosofisk tanke är sprungen när det kommer till Japan. Återigen kan vi tala om hybriden – Japan har idag en slags ”hybridreligion”, där de delar som fungerat har anammats, och beblandats med det traditionella.

[52] Murakami, s 46
[53] Fuji Düring, Chieko, *Japan – kultur och historia,* Studentlitteratur, Lund 1985, s 128
[54] Fujio Düring, s 128-192

En gemensam punkt går däremot att finna i animismen. En typisk shintoistisk tanke innefattar begreppet 神(*kami,* Gud). Detta är inte *en* gud, eller ens en grupp gudar som arbetar osynliga för det mänskliga ögat – det finns en gud i varje djur, blomma, sten, regndroppe eller människa. Allt innehåller en liten gud, och därmed skall allt vördas och likabehandlas. Ser man till poetiken i *Snöns Rike* märker man hur naturväsendet får stor plats – träden och djuren får stå som stämningssättare.

Miljöbeskrivningarna är många, långa och utförliga. Läsaren får en klar bild av hur omgivningen ser ut och vilket väder det är i varje scen. Kawabata jämför kvinnornas utseenden med olika djur och växter: ”(…)munnens blomknopp öppnade sig och slöt sig så mjukt, likt en fin liten ring av iglar.[55]” Symbolik ligger i djur och natur, och dessa refererar inte sällan till varandra. När Shimamura hittar en död mal, beskrivs det hur malen har ”färgen hos cederbark[56]” och hur malens färg påminner honom om döden. De dikter som reciteras har allihop naturteman: ”*Fjärilen, trollsländan, syrsan, Tallsyrsan, klocksyrsan, hästsyrsan hörs sjunga bland bergen[57]”* (kursiveringar av översättaren Per Erik Wahlund).

”`Vad är det för skillnad på ett tecken och en symbol?`[58]” frågar Sumire K i *Sputnikälskling.* Frågan återkommer gång på gång i boken. Murakami närmar sig här en tanke som är mycket vanlig hos många västerländska filosofer; tanken om att språket är arbiträrt. K förklarar för Sumire att skillnaden mellan tecken och symbol är att ett tecken fungerar i båda riktningar, medan en symbol går i en riktning.

> ”Kejsaren är en symbol för Japan. Men det innebär inte att det råder någon ekvivalens mellan kejsaren och Japan. Förstår du?”
>
> ”Ja, det tror jag att jag förstår.”
>
> ”Men om vi till exempel tänker oss att det stod skrivet såhär: `Kejsaren är ett tecken för Japan`, då skulle det råda ekvivalens mellan kejsaren och Japan. Det vill säga, om man talade om Japan skulle det betyda kejsaren, och om man talade om kejsaren skulle det betyda Japan. De båda skulle alltså vara utbytbara. Precis som att a=b är detsamma som att b=a. Enkelt uttryckt är det just det man menar med ett tecken.”[59]

”Träd” heter olika saker på olika språk, och därför finns det ingen direkt relation mellan växten och ordet ”träd”. Men den som inte lärt sig ordet träd på något språk över huvud taget, kan den verkligen förstå vad ett träd är? Om Japan inte kunde benämnas Japan *eller* Kejsaren eller något

[55] Kawabata, s 29
[56] Kawabata, s 75
[57] Kawabata, s 91
[58] Murakami, s 41
[59] Murakami, s 43

överhuvudtaget, hade det fortfarande varit ett eget land då? Det här påminner om tankar som kan kopplas till otaliga västerländska filosofer. Låt oss nu anta att kejsaren faktiskt vore ett tecken för Japan. Det skulle då enligt Ferdinand de Saussures teckenteori innebära att vi får upp samma mentala bild när vi säger ”kejsaren” som när vi säger ”Japan”. Vi får två signifianter till samma signifié.

Men det är i den västerländska språkfilosofin nödvändigt att titta på relationen *tecken – ting* istället för att titta på relationerna tecknen emellan. Det K förklarar i *Sputnikälskling* blir ett exempel på detta – vi kan inte sätta likhetstecken mellan kejsaren och Japan, därför att tecknet inte stämmer överens med tinget. Landet måste benämnas på något sätt, men det kan inte benämnas ”Kejsaren”.

Sputnikälskling är en roman som handlar om vad det innebär att vara individ. Efter att Sumire träffat Myû för första gången, förändras hon direkt: ”Först kände jag inte igen henne [Sumire]. Hon hade nämligen helt ändrat stil. Håret var välordnat i en cool, kortklippt frisyr och i luggen som hängde ner i pannan verkade det fortfarande finnas spår kvar efter saxen[60].” Sumire har till och med klänning och nylonstrumpor på sig, allt på grund av inflytandet från Myû – från en annan individ. Det finns konkreta exempel, som det ovan citerade, och mer abstrakta, subtila:

> ”Jag känner knappt igen dig nuförtiden”, sa jag.
>
> ”Ja, det är en sån period nu”, sa hon, som om det gällde någon annan, medan hon drack genom sitt sugrör.
>
> ”Vad då för en period?”, frågade jag.
>
> ”Tja, som en försenad pubertet, kanske. Ibland händer det att jag stiger upp på morgonen och ser mig i spegeln. Det har gått så långt att om jag inte aktar mig, kanske jag blir lämnad kvar någonstans av mig själv.”
>
> ”Är det inte lika bra att du låter den där `dig själv´ gå sin väg, då?”

Och går sin väg är precis vad Sumire gör. Hon försvinner nämligen på den grekiska ön, och kommer tillbaka precis i slutet av boken.

I än högre grad går det att diskutera karaktären Myû. Tidigt i boken förklarar Myû för Sumire att ”`Det jag som är här är inte *mitt verkliga jag.* För fjorton år sedan blev jag halva mitt verkliga jag.´[61]” Sumire och Myû får aldrig varandra, eftersom Myû bara är ”halv” och således inte kan uppleva någon kärlek. Murakami ifrågasätter genomgående vad som egentligen menas med ”identitet” och Myû är det mest explicita exemplet på detta.

[60] Murakami, s 45
[61] Murakami, s 67

Vad har då hänt med Myû? Fjorton år tidigare i Schweiz hade hon fastnat i ett pariserhjul. Hon fick tillbringa natten där och kunde se sin egen lägenhet från där hon satt. I lägenheten såg hon ingen mindre än sig själv; vad värre var att hon även såg sig själv bli våldtagen av en man hon lärt känna i staden. Myû svimmade, vaknade nästa morgon på sjukhuset och märkte att hennes hår blivit vitt. Från och med detta var hon ett ”halvt” jag[62]. ”´Jag är kvar på den här sidan, men mitt andra jag, eller mitt halva jag, har flyttat över till den andra sidan (…)´[63]” Denna ”andra sida” är också den sida Sumire försvinner till.

Lek med identiteter och ifrågasättande av verkligheten är mycket av det kritiker pekar på när de vill kalla Murakamis verk postmodernistiska. Självfallet är det heller inget sammanträffande att ”författaren med tvetydig nationell identitet” skriver verk som kretsar kring identiteter. Murakami ”plockar isär” sina karaktärer och visar på så sätt att deras identiteter mer eller mindre är illusioner; de är bräckliga, ombytliga och ändras av minsta rubbning. Postmodernismens litteratur ville rubba våra gängse uppfattningar på precis samma sätt som Murakami gör[64].

Låter det hela jungianskt? Det tycker Richard Powers, som i essän ”The Global Distributed Self-Mirroring Subterranean Neurological Picture Show”[65] drar paralleller mellan Murakamis karaktärsbyggnad och Jungs kollektiva undermedvetna. “And until recently, Jung remained the most sweeping account of how the individual self is stitched together from our vast, shared spaces and time[66]”. Powers tycks också mena att Murakami ”plockar isär” sina karaktärer – men till skillnad från mig själv ser han alltså det inte som ett sätt att påvisa identiteten som mer eller mindre en illusion, utan som ett kartläggande av hur vårt undermedvetna hänger ihop[67].

Myû, fast i pariserhjulet, ser sig själv bli våldtagen av en man. Hon kan dock inte *känna av* våldtäkten, bara se den. Likaledes sitter men kvar resten av hennes liv. Hon upplever också att hon tappat stora delar av sig själv – hon kan inte längre tydligt urskönja vem hon är. Har det kraftiga traumat rubbat balansen i hennes hjärna och lett till en depersonalisering – en halvering av jaget?

---

[62] Murakami, s 197-215
[63] Murakami, s 215
[64] Schönström, Rikard, föreläsare vid Språk – och litteraturcentrum, *Från modernism till postmodernism,* föreläsning 2018-11-26
[65] Powers, Richard, “The Global Distributed Self-Mirroring Subterranean Neurological Picture Show” i *A wild Haruki chase: reading Murakami around the world*, Stone Bridge Press, Berkeley, Calif., 2008
[66] Powers, s 41
[67] Värt att tydliggöra är att Powers här inte refererar till specifikt *Sputnikälskling* utan till Murakamis beskrivning av sina egna diegeser, efter en intervju med Murakami i brittiska *The Guardian* 2011.

Det så kallade *spegelstadiet* är ett uttryck myntat av Jaques Lacan och betecknar det stadium i ett barns utveckling då hen får syn på sin spegelbild, och förstår att se sig själv genom ett utomstående medium. Det kan naturligtvis röra sig om en faktisk spegel, likväl som en ”symbolisk”; andra människors uttryck och sätt att tala till barnet gör att barnet utifrån det kan forma en identitet. Lacan menar vidare att ingen människa på egen hand kan skapa sin identitet, eller ens få syn på sin egen identitet, utan att vi måste spegla oss i andra människor för att fastställa en sådan. Vi kan med andra ord aldrig se oss själva så som vi i själva verket är[68]. Fallet Myû blir mot bakgrund av detta intressant – hon får ju faktiskt syn på ingen mindre än sig själv. När hon så speglas i sig själv förändras hon som mest – så fort hon får syn på sitt eget jag, ändras hon till någon annan. Sumire förändras av Myû, K förändras av Sumire, Myû förändras av den spegelversion av sig själv hon ser från pariserhjulet likväl som av mannen som våldtar henne. Allihop genomgår de ständiga transformationer, som individer beroende av varandra.

5.4 Sexualitet

Jag tror aldrig att jag läst två kärleksromaner som bidrar med så olika bilder av sexualiteten. Kawabatas sexualitet är skamtyngd och stigmatiserad. Komako älskar Shimamura men de är bägge två gifta, och Komako erkänner knappt för sig själv att hon är kär: ”Men jag är inte en sån kvinna![69]” Sexualiteten är något de ska behärska, undantrycka, för att bevisa för omgivningen (och för sig själva) att de har allt under kontroll. Att tala om sex är strängt tabubelagt, även med försiktiga omskrivningar:

> ”Skaffa er en geisha?”
>
> ”Ni vet vad jag menar.”
>
> ”Jag kom inte hit för att bli tillfrågad om nånting sånt!” Hon reste sig häftigt och gick röd i ansiktet bort till fönstret, där hon ställde sig att se ut. ”Det finns inga såna kvinnor här!”[70]

Shimamura är medveten om att han redan här gått över gränsen: ”Shimamura hade kommit till det stadium där han visste att han bara skyltade med sin maskulina skamlöshet (…)[71]” – men han tar ändå risken att fråga efter en geisha eftersom han anser sig vara tillräckligt god vän med den han frågar. Sex är alltså något man pratar om bakom stängda dörrar – lågt viskande och med förtroliga personer – men även då är det riskfyllt, även då kan det vara stötande. Några faktiska

[68] Schönström, Rikard, föreläsare vid Språk- och litteraturcentrum, *Psykoanalytisk litteraturkritik,* föreläsning 2019-02-12
[69] Kawabata, s 33
[70] Kawabata, s 19
[71] Kawabata, s 20

sexscener syns det inte skymten av genom hela boken – på sin höjd en och annan (påklädd) kram. I Japan är det generellt sett ohyfsat att ta på varandra – särskilt om ni är av olika kön. Det som av västerlänningar uppfattas som ett kyligt beteende – att de undviker att ta på varandra – är i det japanska samhället inte bara fullt naturligt, utan ett artigt sätt att föra sig. Därför blir all kroppskontakt laddad – men det missar den läsare som inte tycker att det är underligt att röra vid sina medmänniskor.

Innan jag går vidare till analys av *Sputnikälskling* vill jag göra ett sista förtydligande. ”There is a widespread belief that, until very recentently, the subject [of sex] was so veiled in shame and ignorance that it could hardly be broached in discourse at all, and that we are still in the process of breaking that silence.[72]”, skriver Deborah Cameron och Don Kulick i *Language and Sexuality.* Det finns en felaktig tanke som handlar om att öppenhet kring sex är ett uttryck för modernitet; moderna och framåtblickande kulturer talar öppet om sex, medan äldre, traditionella samhällen stigmatiserar ämnet. Det här stämmer emellertid inte – det är inte en kronologisk utveckling vi talar om, utan något som skiljer sig beroende på tradition. Att *Snöns Rike* är skriven på 30-talet är alltså irrelevant i frågan; Kawabata kommer inte från en *tid* då sex var stigmatiserat, utan från en sådan *tradition.*

Murakami beskriver däremot sex, nakenhet och intimitet som om han pratar om vädret. Hans karaktärer pratar öppet och obehindrat med varandra om sina sexliv, och Murakami drar sig inte för att beskriva intima detaljer i de erotiska scenerna. Ibland blir det nästan överdrivet: ”Sumires nakna kropp som badade i månljuset glänste som antikt porslin. Hennes bröst var små men välformade med fasta bröstvårtor.[73]” Jag har talat med många (svenskar) som tycker att Murakamis burdusa, ocensurerade rakt-på-sak-stil när det kommer till sex är direkt genant.

Det är svårt att hitta forskning kring Murakami och hans användande av sexualiteten i litteratur, så jag kommer främst att bidra med min egen tolkning.

Murakami är överlag, inte bara när det kommer till sex, ganska rakt på sak. Tidigare har det kartlagts hur hans språk tycks ”stelt” vid första anblick; det är inga långa utsvävningar och noga utstuderad poetik som hos Kawabata. Det har också konstaterats hur Murakami vill vara unik, bryta gängse konventioner och skapa originella verk. Ett visst behov av att chocka tycks vara viktigt för honom.

---

[72] Cameron, Deborah & Kulick, Don, *Language and Sexuality,* University Press, Cambridge 2003, s 18
[73] Murakami, s 155

Dessa två aspekter i kombination – ett avskalat språk och ett behov av att spränga gränser – skapar intimt beskrivna sexscener som helt saknar erotisk spänning och sensualitet. Det är som att läsa ett sakligt reportage av en tredje person som tittar på två människor som ligger med varandra. Undra på att det blir genant.

Vad vi måste se till när vi talar om sexualitet är inte *språket*, utan vad som kommuniceras *utanför* språket, menar Cameron & Kulick[74]. ”Sexual experience, like other human experience, is communicated and made meaningful by codes and conventions of significations[75].” Det är alltså svårt för en författare över huvud taget att beskriva sexscener – hur skall författaren *via ord* kommunicera det som inte går att säga med ord? Än svårare blir det då om författaren inte intresserar sig för poetiska utsvävningar utan vill gå rakt på sak.

Sex har alltid delats in i kategorierna ”tillåtet att prata om” samt ”förbjudet att prata om”[76]. När vi närmar oss ”det förbjudna” uppstår en spänning – eftersom ”*fears are desires*[77]” (Cameron & Kulicks kursiveringar). Men Murakamis karaktärer tycks inte känna någon rädsla. De pratar sakligt och fullständigt ogenerat om sex. ”`Därför gjorde jag inget motstånd när Sumires fingrar smekte min kropp eller när hennes tunga kom in i min mun`”[78], berättar Myû bara timmar efter att hon först träffat K. Nästan direkt när de träffas börjar hon alltså berätta intima detaljer om när hon och Sumire hade sex. För Murakami eller för hans karaktärer är det kanske ingen större sak att prata om sex, men för den publik som socialiserats in i vad som är tillåtet att prata högt om kan det här bli både smått chockerande och genant.

5.5 Språk

I det här kapitlet kommer jag att fokusera på スプートニクの恋人[79] (*Supûtoniku no koibito, Sputnikälskling)* och inte ha med *Snöns rike.* Efter 1945 gjordes många ändringar i det japanska skriftspråket; tecken ändrades, togs bort eller lades till[80]. *Snöns rike* är skriven 1935 och *Sputnikälskling* skrevs 1999, så de har två olika versioner av det japanska språket att röra sig med. Det är av stort intresse att granska hur japanskan används i *Sputnikälskling,* men det är inte relevant att jämföra den med en japanska som inte längre används.

---

[74] Cameron & Kulick, s 15
[75] Cameron & Kulick, s 15
[76] Cameron & Kulick, s 18-19
[77] Cameron & Kulick, s 119
[78] Murakami, s 160
[79] Murakami, Haruki, Kokkyō no minami, taiyō no nishi ; Supūtoniku no koibito, Kōdansha, Tōkyō, 2003
[80] Fujio Düring, s 265

Japanskan består av tre alfabet; *katakana, hiragana* och *kanji*. Grovt förenklat kan de tre förklaras som att katakana används för låneord, hiragana talar om hur något uttalas och kanji visar vad det betyder. I regel skrivs de flesta ord på kanji, och ord som har en rent grammatisk betydelse, exempelvis prepositioner och böjningar, skrivs med hiragana. Japanskan har vissa ord som är så pass vanliga att även om de har ett kanji, är det inte alltid nödvändigt att skriva ut det för att läsaren skall förstå. Både japanska och arabiska siffror används i det japanska språket.

Det finns en hel uppsjö av olika skillnader i olika ”nivåer” av japanska; mer eller mindre formella. Jag tänker hålla mig till att nämna att det finns tre sätt att avsluta en mening på; *da, desu* och *de gozaimasu* (i talspråk)/ *de aru* (i skriftspråk). *Da* är det minst och *de gozaimasu/de aru* är det mest formella sättet att uttrycka sig på – Murakami använder sig genomgående av *da.*

Sputnikälskling har en homodiegetisk berättare, som refereras till som ぼく (*boku*). *Boku* betyder jag, men det är ett mycket familjärt sätt att säga jag på – i fel sammanhang kan det vara direkt ohyfsat. Ett mer neutralt och formellt sätt skulle vara att använda 私 (*watashi* eller *watakushi*). Murakami undviker också genomgående att använda kanjit för *boku* (僕).

Siffrorna är med mycket få undantag arabiska. Kapitlen är namnlösa och delas in efter arabiska siffror.

Murakami använder katakana därhelst han kan. I kapitel 3.0 nämnde jag hur många av de ord som idag finns på katakana faktiskt redan har en japansk motsvarighet – den japanska motsvarigheten tycks Murakami försöka undvika. Han skriver exempelvis ランチ (lunch på katakana) istället för 昼御飯 (*hirugohan,* lunch). Sumires namn skrivs på hiragana (すみれ). Jag har aldrig sett någon skriva sitt namn med hiragana förr; japanerna har i regel kanji till sina namn, och utlänningar skriver på katakana. Jag vet inte vad Murakami kan ha tänkt när han skrev Sumires namn på hiragana – det finns ju kanji som betyder Sumire.

Murakami skalar gärna bort ”onödiga” kanji. Som jag skrev i början av kapitlet är vissa ord så pass vanliga att de inte alltid behöver sitt kanji för att förstås av japanerna. Istället för その通り skriver Murakami そのとおり(*sono toori,* precis så), istället för 私 skriver han わたし (*watashi,* jag), och så vidare. Detta är ett ganska ovanligt drag i vilken text som helst, och särskilt ovanligt är det i en roman. Utraderande av kanji på detta sätt för tankarna till ungdoms- eller till och med barnlitteratur – det vill säga, litteratur med ett förenklat språk. I sådan litteratur är det nämligen betydligt vanligare att göra så.

Mycket av Murakamis text har ”tvingat” honom att använda ett särskilt språk – med alla de västerländska referenser han har är det inte konstigt att hans text är katakana-tät – men Murakami har utöver det simplifierat sitt språk, använt hiragana där han kunde använda kanji, och tycks inte alls bry sig om att skriva poetiskt och ”vårdat”. Jag är övertygad om att detta i hög grad har bidragit till bilden av honom som ”simpel” och ”kommersialiserad” i Japan.

Vad är det för skillnad på ett tecken och en symbol? Frågan i sig är mer västerländskt betingad än man kan tro, när man ser till språket i sig. Språket som sådant är arbiträrt för västerlandet – relationen mellan ord och företeelse är inte bestämd. En stol är en stol även om vi skulle kalla den elefant. I öst har det däremot sett annorlunda ut – relationen mellan ord och symbol har stått mycket närmare. Det avspeglas i språket. Japanskan, exempelvis, skriver ju sina ord med faktiska tecken. Skriver jag exempelvis 音楽 (*ongaku,* musik) har jag satt ihop tecknen 音 (ljud) och 楽 (roligt, härligt), och fått något som egentligen betyder ”härliga ljud”. Men skulle jag skriva 御学 skulle jag få ett ord som även det uttalas *ongaku* men som betyder absolut ingenting – japanerna skulle inte förstå det. När japaner skall namnge sina barn lägger de stor vikt inte bara vid den prosodiska aspekten – utan även vilka tecken de skall använda. Vilka tecken ser vackra ut, vilka passar bra ihop, och så aktar de sig naturligtvis för att inte av misstag ge sina barn namn som betyder något fult. Japaner har en helt annan relation till ord, namn och betydelser än vad västerlänningar har.

När Murakami begränsar användandet av kanji, avsäger han sig också en av de mest centrala aspekterna av det japanska språket – han tar bort tecknen. Den japanske läsaren tvingas tolka orden på ett nytt sätt och blir tvungen att lägga ett avstånd mellan ordet och företeelsen – likt en västerlänning. Den ”mentala bilden” som Saussure pratar om, består för japanerna även av den bild som uppstår när de ser tecknen tryckta. Tar du bort tecknen, tar du bort en del av den mentala bilden och avståndet ord – företeelse ökar.

6.0 Slutsats och diskussion

Vad gör Haruki Murakamis författarskap atypiskt japanskt?

För att svara på detta har jag kartlagt hur Haruki Murakami emottagits i USA respektive i sitt hemland Japan. Jag har redogjort för hur Murakami arbetar mot bakgrund av hur litteraturen och litteraturvetenskapen ser ut i Japan. Jag har också jämfört *Sputnikälskling* med Yasunari Kawabatas *Snöns Rike* från 1935 – ett av de mest kända verken från vad som räknas som en av Japans främsta författare. Min jämförelse har rört vid fyra olika aspekter: poetik och

karaktärsbeskrivningar, intertextuella referenser, filosofi och vetenskap samt beskrivningen av sexualitet. Utöver detta har jag tittat närmare på språket i Murakamis verk.

Utifrån detta kan jag nu dra slutsatsen att *Sputnikälskling* är atypisk på många olika sätt. Från vilka specifika ord som används till de filosofiska tankar som skymtar i bakgrunden – allt bidrar till att göra *Sputnikälskling* till ett alldeles unikt verk. Detta kan vidare användas som exempel på varför Murakamis författarskap är atypiskt japanskt.

Men det finns förstås saker som kan (och bör) problematiseras. Jag har i denna uppsats hindrats av en del begränsningar, både tidsmässigt och utrymmesmässigt. Detta har lett till ett antal svepande generaliseringar. Det är inte möjligt att sammanfatta ett främmande lands litteraturhistoriska kultur inom ramen för en kandidatuppsats. Jag har fått begränsa, generalisera och korta ner. Detsamma gäller då jag diskuterat västerlandet – där har jag pratat om USA. Murakami anses ”västerländsk” och inte ”amerikansk” och därför är det viktigt att jag fortfarande behåller det epitetet – men jag kan inte redogöra för hur varje västerländskt land emottagit honom. Det japanska språket är också mycket ytligt och grovt presenterat. Det innebär emellertid inte att jag inte lyckats gå in på den detaljnivå som krävs för att uppfylla mitt syfte.

Yasunari Kawabata är ett gott exempel på en ”klassisk” japansk författare, men det är problematiskt att låta honom stå som representant för hela den japanska litteraturen. Det går också att ifrågasätta tidsspannet mellan de båda verken – mycket hände både med Japan och det japanska språket mellan 1935 och 1999.

Murakami har läsare från hela världen, och jag har kartlagt hans bemötande i USA respektive Japan. Det skulle vara av intresse att vidare titta på hur han blir mottagen i andra delar av världen – exempelvis olika delar av Asien – men det är något jag överlåter till vidare forskning.

7.0 Källförteckning

7.1 Tryckta källor (primärkällor)

Kawabata, Yasunari: *Snöns Rike*, Alb. Bonniers boktryckeri, Stockholm 1969

Murakami, Haruki: *Sputnikälskling,* Norstedts, Stockholm 2008

Murakami, Haruki, 国境の南、太陽の西; スプートニクの恋人 *Kokkyō no minami, taiyō no nishi ; Supūtoniku no koibito*, Kōdansha, Tōkyō, 2003

7.2 Tryckta källor (sekundärkällor)

Cameron, Deborah & Kulick, Don, *Language and Sexuality,* University Press, Cambridge 2003

Fujio Düring, Chieko, *Japan – kultur och historia,* Studentlitteratur 1985

Murakami, Haruki, *Författare till yrket,* Norstedts, Stockholm 2017

Powers, Richard, "The Global Distributed Self-Mirroring Subterranean Neurological Picture Show" i *A wild Haruki chase: reading Murakami around the world*, Stone Bridge Press, Berkeley, Calif., 2008

Seats, Michael, *Murakami Haruki: the simulacrum in contemporary Japanese culture*, Lexington Books, Lanham, MD, 2006

Suter, Rebecca, *The Japanization of modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2008

7.3 Elektroniska källor

Bhabha, Homi K: *The location of culture,* Routledge 2004, https://ebookcentral.proquest.com/lib/lund/reader.action?docID=653022&ppg=191

7.4 Övriga källor

Schönström, Rikard, föreläsare vid Språk – och litteraturcentrum, *Från modernism till postmodernism,* föreläsning 2018-11-26

Schönström, Rikard, föreläsare vid Språk-och Litteraturcentrum, *Strukturalism och poststrukturalism,* föreläsning 2019-02-05

Schönström, Rikard, föreläsare vid Språk- och litteraturcentrum, *Psykoanalytisk litteraturkritik,* föreläsning 2019-02-12