

MURAKAMI RYŪ OG JAPANS TABTE ÅRTI

Signe Leth Gammelgaard

Den japanske forfatter og filminstruktør Murakami Ryū har siden sin debut med *Almost Transparent Blue* i 1976 chokeret med sine groteske voldscenarier, bizarre sex-skildringer og kritik af apati og lige gyldighed i sin samtid. De to bøger som denne artikel ser nærmere på, nemlig *Popular Hits of the Showa Era* (1994) og *In the Miso Soup* (1997), er begge skrevet og sat lidt senere, nemlig i 90'ernes Japan. Denne periode kaldes for "det tabte årti"; her lød startskuddet til den økonomiske depression, som Japan har kæmpet med de sidste godt 25 år. Den boble, som opstod på bolig- og aktiemarkedet i løbet af firserne, bristede i starten af 90'erne og indledte hermed en ny æra, hvor efterkrigstidens vækst og tiltro til fremtiden blev sat på en alvorlig prøve. Mange kender nok anime-instruktøren Hayao Miyazakis *Spirited Away* (2001), som i Susan Napiers læsning netop reflekterer denne periode som en slags overgangsfase, hvor efterkrigstidens værdisæt og ideologi taber legitimitet.¹ Samtidig påpeger hun, hvordan Chihiro, der er emblemet på denne overgangsfase som den unge pige i hovedrollen, retter en kritik mod sine forældres (generations) overdrevne forbrug og materialisme.

Men depressionen og det tabte årti er også tæt forbundet til USA's besættelse af Japan i efterkrigsperioden. Grundet manglende folkelig opbakning modtog Japan ingen Marshall hjælp, men blev i stedet sat under administration af amerikanske instanser. Ved gennemgribende reformer og en fordelagtig vekselkurs mellem yen og dollar lykkedes det at skabe en regulært vækstmirakel, hvor BNP per indbygger fordobledes mellem '55 og '73. I 80'erne begyndte en boble for alvor at blæse sig op, med en tredobling af aktiekursen og firdobling af boligpriserne i byerne i løbet af blot fire år. Da regeringen forsøgte at regulere ved at hæve renten, brast boblen og indvarslede den økonomiske stagnation som stadig forfølger Japan.

I det følgende vil jeg således læse *Popular Hits* og *In the Miso Soup* i deres socioøkonomiske kontekst og fremhæve, hvordan de artikulerer og diskuterer denne. Begge bøger kritiserer ideen om en uegentlig væren og manglende forestillingsevne, og ved at se nærmere på triaden hjemlighed, man'et, og angsten vil jeg relatere dette til Martin Heideggers ideer om samme i *Væren og tid* (1927), og foreslå, at disse to bøger skildrer 90'ernes Japan som en tid hvor man'et har sygelig stor udbredelse, og hvor det bremser for udvikling og for evnen til at forestille sig noget andet. Carl Cassegård undersøger i *Shock and*

Modernization (2007) blandt andet Murakami Ryūs behandling af kedsomhed og chok, og peger her også på et sammenfald med Heideggers fremstilling af den uegentlige væren, tydeligst eksemplificeret gennem Oba-san motivet, som er centralt i *Popular Hits*. Cassegård læser dog hverken *Popular Hits* eller *In the Miso Soup*, men forholder sig hovedsageligt til Murakamis tidligere forfatterskab, altså under vækstperioden.² Omvendt ser Matthew Strecher nærmere på tre bøger fra de sene halvfemsere, heriblandt *In the Miso Soup*, og Strechers læsning understreger interessant nok konfrontationen og opgøret med et system, der har spillet fallit.³ Tesen for denne artikel er således, at man med disse to værker ser et fokusskifte i Murakamis forfatterskab; fra chok som modsvar til kedsomhed kommer der nu større fokus på en udryddelse og evolution, der bringer noget nyt.

TANTER UDEN VILJE

I *Popular Hits of the Showa Era* står termen Oba-san, som betyder tante eller mormor, centralt. Trods den specifikke betydning af ordet er Oba-sannen en allestedsnærværende figur:

”Oba-sans are a problem for everybody”, Haseyama Genjiro said in an anguished tone. ”Oba-sans, to put it in somewhat difficult terms, are life-forms that have stopped evolving. And anyone can turn into an Oba-san. Young women, of course, but even young men, even middle-aged men – even children. You turn into an Oba-san the instant you lose the will to evolve. It’s a bloodcurdling truth that no one seems to recognize. Bloodcurdling!”⁴

Oba-san figuren bliver således beskrevet som en slags syndrom, nærmest en samfundstrussel. Det er en livsform, der er stoppet med at udvikle sig, og hvad måske

værre er: har mistet viljen til at udvikle sig. Snarere end en konkret rolle bliver Oba-san fremstillet som en være-måde eller en sindstilstand, som kan ramme enhver. *Popular Hits* foregår starten af halvfemserne og handler om en gruppe på seks unge mænd, som nærmest ved et tilfælde indleder en døds kamp mod seks af disse Oba-sanner, en gruppe kvinder kaldet the Midori Society, af den grund at de alle hedder Midori. Det er tilsyneladende det eneste, der knytter dem sammen; de har ikke noget tilfælles, lytter ikke til hvad hinanden siger, og taler ikke om deres liv, fortæller blot tilfældige anekdoter. Det samme gælder for de seks unge mænd, som er dem vi først præsenteres for, og som også har meget lidt til fælles:

Unfamiliarity with anxiety was something all members of this group had in common. In other ways, however, they couldn’t have been less alike. All but a couple of them were from different parts of the country, and their social backgrounds and economic circumstances varied considerably. Complicating matters further was the fact that you couldn’t have judged who was what simply by looking at them.⁵

Selvom de har vidt forskellig social, økonomisk og geografisk baggrund, er det umuligt at regne ud, hvem der er hvad, og præcis dette indtryk får man i løbet af bogen; de seks individer er fuldstændig udskiftelige med hinanden. Murakami synes her at gøre grin med den egalitære myte, som ifølge Japan-forskeren Jeff Kingston havde domineret i Japan siden krigen. Efterkrigstidens kraftige økonomiske vækst fulgtes ikke af store indkomstforskelle, og den relativt lige-lige fordeling var (sammen med jobsikkerheden) en afgørende faktor for sammenhængskraften og central for en selvforståelse, som fortsatte ind i det tabte årti, trods voksende forskelle på rig og fattig; det var således myten om en allestedsnærværende middelklasse,

som udgjorde grundlaget for solidaritet.⁶ Denne myte blev holdt i live gennem mediernes og regeringens udlægning af, at den vundne vækst og velstand gavnede alle stort set lige meget, og historien var både stærk og populær, så diskussioner af ulighed og af konsekvenserne af en knaphedspolitik, som fjernede sikkerhedsnettet under befolkningen, så først for alvor dagens lys i nullerne.⁷ I Murakamis udlægning er de seks unge mænd således, trods forskelle i økonomi og status, alle lige uinteressante, umulige at skelne fra hinanden. De har dog, som ses i citatet ovenfor, noget til fælles, nemlig et manglende kendskab til angst. Faktisk er der to ting til, de deler, nemlig en særlig form for latter og manglende engagement for noget som helst:

These young men, in other words, represented a variety of types, but one thing they had in common was that they'd all given up on committing positively to anything in life. This was not their fault, however. The blame lay with a certain ubiquitous spirit of the times, transmitted to them by their respective mothers. And perhaps it goes without saying that this "spirit of the times" was in fact an oppressive value system based primarily upon the absolute certainty that nothing in this world was ever going to change.⁸

Her er genklangen af Oba-san beskrivelsen, og bogen igennem er det tydeligt, at også disse seks unge mænd hører under kategorien Oba-san: den manglende vilje til at opnå noget, ændre noget eller udvikle sig, den manglende intentionaltet i deres handlinger. Samtidig betones i citatet ovenfor, hvordan dette skyldes en særlig nedarvet tidsånd, baseret på en vished om at intet nogensinde vil ændre sig. Den er videregivet fra deres mødre og oprinder således fra før, boblen bristede, og det tabte årti begyndte. Det kan virke paradoksalt i forhold til den voldsomme fremgang og vækst i sidste halvdel af Showa-æraen,⁹ og *Popular Hits* peger således igen på denne lighedsforestilling og måske samtidig det forholdsvist konservative og

hierarkiske sociale system, der kendetegner blandt andet arbejdslivet, hvor ingen udvikling er mulig. Denne tidsånd beskrives ikke som relateret til armod, men snarere manglen på evne til at forestille sig andet end det værende, selv i en periode af politisk udvikling.

Den sidste ting, de ifølge fortælleren deler, er som nævnt en speciel form for latter, en latter, der ikke er relateret til morskab, og som er individuel og absurd:

It wasn't as if they would laugh together, mind you. They laughed individually, at completely different moments, and not necessarily about anything in particular. Each laughed in his own distinctive way, but in each case the laughter was loud, uncontrollable, and spasmodic, like sneezes or hiccups. An impartial observer would have noticed that at any given moment at least one of the six would be laughing – that by the time the laughter of one had subsided, that of another would have begun, which is in effect to say that the laughs never ceased – but the same observer would not have had the impression that anyone was actually having fun. Perhaps for these young men, all born in the latter half of the Showa Era, the connection between fun and laughter had simply never been made.¹⁰

Latteren er asocial og akausal; ukontrolleret, krampagtig og uden den effekt, at nogen deler en oplevelse eller morer sig. Det fremhæves både, at de er født i sidste halvdel af Showa-æraen, og hvordan der simpelthen ikke er nogen sammenhæng mellem følelsen at have det sjovt og gestussen latter. I stedet er det en slags latterstafet, der konstant er i gang som for at udfylde et socialt tomrum. De griner alle sammen, men ingen griner sammen. Latteren repræsenterer en evindelig fortsættelse af en tom gestus. Sociale tegn er ikke længere læsbare, men blot reminiscenser af en socialitet.

Nogen individuel udvikling i karaktererne er ikke til at skelne, men som gruppe udvikler de i fællesskab et karaoke-ritual. Alle elementer i dette beskrives som udslag af tilfælde; tilfælde som dernæst ritualiseres.

Oba-sannen er som nævnt figuren for den manglende vilje til udvikling, og første gang vi præsenteres for begrebet er i kapitel 1 da Sugioka, en af de seks mænd, også nærmest tilfældigt, kommer til at slå en sådan ”typical, not to say stereotypical, ’Auntie’ or Oba-san” ihjel. Kvinden er svedig og halvklam, men hun tiltrækker alligevel Sukiokas opmærksomhed. Han synes, at både hendes bagdel og rynkerne i hendes bluse siger ”DO ME” i hirigana-tegn, og han forulemper hende ved at støde mod denne bagdel.¹¹ Hun skriger op og (måske) for at få hende til at stoppe med at skrike, trækker Sugioka sin kniv, skærer halsen over på hende og indleder derved kampen mellem sin egen karaoke-gruppe og Midori-society; den dræbte kvinde er nemlig en af disse, Yanagimoto Midori.

Bogens plot udspiller sig primært over denne kamp, hvor vi følger planlægningen af gensidige hævnaktioner, erhvervelsen af våben til samme, hvordan volden eskaleres, og sidst, men ikke mindst, hvordan de to sidste levende af karaoke-flokken bygger en slags pseudo-atombombe og springer hele Chofu city, hvor både de selv og Midorierne bor, i luften.

Som modstykke til Oba-san-figuren står en ung pige i bogen, ”the junior college girl”, som beskrives som ubegribeligt skræmmende. I satirisk stil fortælles, hvordan to af drengene, Ishihara og Nobue, møder denne pige: ”This was a woman they would not be capable of facing unless they worked together, unless they (at least figuratively) held hands, clung to each other, and squealed, *I’m afwaid*”.¹²

Det træk, der gør hende skræmmende, er, at hendes øjne ikke sidder lige: ”This feature alone seemed to thrust Nobue and Ishihara into a different and dreadful world, and they both grasped something that Sugioka had only understood a moment before his death”.¹³ En næsten umærkelig detalje, som stikker ud, virker således så uhyggelig på de to, at de ironisk nok begynder at opføre sig høfligt og stopper med at grine. Samtidig forstår de noget, der er tæt forbundet til at dø. En anden detalje ved denne pige er netop hendes forhold til døden; dels at hendes venner er

døde menneskers spøgelse, og dels at hun faktisk bliver lettet over selv at dø.¹⁴

Begge grupper er kendetegnet ved Oba-sannens levevis, men i begge grupper udvikles også undervejs i deres dødsfejde noget, man kunne kalde større bevidsthed; evne til at tale med hinanden og med deres børn, oplevelsen af mening, fornemmelse for kunst. Dødskampen er således på radikal vis en udviklende begivenhed i deres liv, og tabene fylder meget lidt; de fremstilles snarere som noget, der bevirker, at de rent faktisk føler noget.

DET HJEMLIGE OG DØDEN

Cassegårds tekst præsenterer som nævnt koblingen mellem Murakami og Heidegger, men fremhæver samtidig, hvordan Murakamis værker ikke centrerer sig om angst, men om utilfredsheden med en immobil modernitet, og om hvordan chok bruges som middel mod den kønsløse hverdag.¹⁵ Dette, vil jeg mene, ændrer sig i løbet af Murakamis bøger fra halvfemserne, hvor Heideggers angstbegreb bliver relevant for læsningen af man’et og Oba-sannen i bøgerne. I *Væren og tid* præsenteres ideen om den menneskelige væren som karakteriseret ved altid at være til stede. Vi er således altid i nogle omgivelser, vores væren kan ikke begribes uden for disse; den menneskelige væren kaldes derfor *tilstedeværen*.¹⁶

Man’et¹⁷ definerer Heidegger som tilstedeværens hvem. Det udtrykker en slags upåfaldende og dagligdags måde at være på, i overensstemmelse med de andre: ”Tilstedeværen står i den dagligdags medhinden-væren under de andres *overherredømme*. Det er ikke tilstedeværen selv, som *er*, de andre har taget dens væren på sig”.¹⁸ På den måde bliver de andre bestemmende for den enkeltes muligheder i dagligdagen. *Gennemsnitligheden* er en del af man’ets eksistential karakterer og nivellerer originalitet, ”det oprindelige”, som noget velkendt, den ”holder et vågent øje med enhver fremspirende undtagelse”.¹⁹ Heidegger kalder det

for udjævningen, og det hører til man'ets væremåder, som tilsammen konstituerer offentligheden, en offentlighed der er ufølsom over for alle niveau- og ægthedsforskelle.²⁰ I *Popular Hits* er det netop den situation, der beskrives med Oba-sannen, hvor levevisen er stereotyp og uengageret, hvor forskelle ikke registreres. Den eneste undtagelse er det, der fremstilles som den inkarnerede forskel, pigen med de skævtiddende øjne, som virker uendeligt skræmmende i kraft af netop denne forskel, som tilsyneladende ikke udjævnes.

Vigtigt er det dog, at man'et netop er den situation, vi altid har udgangspunkt i; som Heidegger beskriver det, er det den, vi er kastet ind i:²¹

*Man'et er et eksistentiale og hører som et oprindeligt fænomen med tilstedeværens egentlige forfatning. Man'et har igen selv forskellige muligheder med hensyn til dets tilstedeværensmæssige konkretion. Hvor indtrængende og eksplicit dets herredømme er, er noget der kan variere historisk.*²²

Der er således ikke i sig selv noget forkert ved man'et, men dets udstrækning varierer historisk og deraf geografisk. Tænker man således på *Popular Hits*, kan den ses som en kritik af et sted og tid hvor man'et har fået for stor udbredelse og betydning. Som Thomas Schwarz Wentzer desuden påpeger i efterskriftet til den danske udgave af *Væren og tid*, er det svært ikke at læse en form for nedlædning i Heideggers behandling af man'et og den dagligdags væren; ikke at læse *Væren og tid* som en opfordring til egentlig eksistens, trods Heideggers insisteren på en ikke-normativ vurdering.²³

Som en del af tilstedeværen har tale den rolle at meddele noget, og at bringe modtageren nærmere en åbnethed af verden og mod en fælles forståelse.²⁴ Den dagligdags variant af talen, man'ets tale, kalder Heidegger for snakken. I snakken tildækkes muligheden for en oprindelig forståelse, fordi snakken blot gentager, snakker efter munden og siger videre. Den gennemsnitlige forståelse interesserer sig ikke for at skelne mellem ægte forståelse og snak som eftersnak. Heidegger skitserer

således et slags cirkelargument; det, der siges, bliver sandt – fordi det siges.²⁵

Snakken finder vi også som motiv i *Popular Hits*. Alt er forstået på forhånd, alt er grundlæggende irrelevant og ligegyldigt. Snakken er her også karakteriseret ved at ingen lytter til hinanden; det bliver beskrevet som dybt singulære situationer, når de andre lytter.²⁶ Karaoke-motivet mimer desuden snakkens problem, som en eftersyngen, oven i købet med en maskine som backing. En evindelig reproduktion uden originalitet, som er et ganske omfattende fænomen i Japan. Også latteren i bogen tjener dele af samme funktion som snakken; den idiotiske og grundløse latter, der gentages evindeligt, og som træder i stedet for en delt og egentlig oplevelse af morskab.

Oba-sannen konnoterer de hjemlige dyder, trygheden og hyggen og det hjemlige hører også til Heideggers beskrivelse af man'et, i en fundamental dagligdags væren, som han kalder for hjemfaldelsen.²⁷ Det hjemlige bringer tryghed og beroligelse, men hjemfaldelsen betegner en mere konkret og markant form for uegentlig væren, end man'et generelt gør.²⁸ Det første mord begået af Midorierne, nemlig hævn på Sugioka, udføres med et såkaldt Duskin handle (gulvmoppe-skaft), hvortil en sashimi-kniv er fasttapet. En ironisk fordrejning af den hjemlige hverdag, hvor særlige brands inden for gulvmopper transformerer en køkkenkniv til et mordvåben. Scenen for bogen, Chofu City i den vestlige udkant af Tokyo, beskrives desuden som en soveby.²⁹ Den forudsigelige hjemlighed gælder også beskrivelsen af de madvarer, som den først dræbte Oba-san går med: "clams and egg tofu and celery and curry rolls and what have you," hvor "what have you" understreger Oba-sannens stereotype indkøb.³⁰

Heidegger påpeger videre i forhold til hjemfaldelsen:

Angsten derimod henter tilstedeværen tilbage fra dens hjemfaldende måde at gå op i "verden" på. Den dagligdags fortrolighed bryder sammen i sig selv. Tilstedeværen er skilt ud, dette dog som i-verden-væren. I-væren kommer ind i den eksistentiale

modus af et *ikke-hjemme*. Det er dette og intet andet som talen om ”uhygge” refererer til.³¹

Når Oba-sannen fremskrives som en karakter, der konnoterer de hjemlige dyder, og vi samtidig får at vide, at angsten er et ganske ukendt fænomen for karaktererne, kan vi således med Heidegger se en sammenhæng til deres uegentlige væren og tilstand. Samtidig bidrager det til at se, hvorfor angsten motivisk set er så vigtig, at den ligefrem indleder *Popular Hits*.

Ishiharas angst er nemlig bogens anslag, og det er en begivenhed, der varsler forandring, siden han jo intet kendskab har til angst. Helt i starten af bogen lyder det således:

It was shaped like a fetus. And just as a fetus in the later stages of pregnancy kicks the walls of the womb to assert its own existence, the anxiety fetus was sending Ishihara an eerie, wavelike signal that seemed to say, *Don't even think about forgetting I'm here!*³²

Angsten præsenteres således som noget, Ishihara er frugtbar med. I Heideggers forståelse kan man i Ishiharas angst se en egentlig væren i sin spæde form. Heidegger fremhæver, at angsten retter sig mod verdens fuldkomne mangel på mening, mod noget, der er *intetsteds* er; med andre ord er det intetheden selv.³³ Ishiharas angst er rettet dog mod et ”something like this”, som forbliver ukendt for Ishihara og læseren indtil sidst i kapitel et, hvor vi hører om det første Oba-sanmord. Angsten har således et konkret, men endnu ikke tilstedeværende objekt, nemlig drabet, og således i en vis forstand døden. Og netop døden er, hvad Heidegger mener, vi bør orientere os i retning af gennem angsten.

Mennesket flygter ind i dagligdagsheden, i man’ets betryggende rammer, for at undgå at stå ansigt til ansigt med døden, som et uundgåeligt, men alligevel ubestemt (det vil sige muligt hvert øjeblik) element ved tilstedeværen. ”Væren hen imod døden er væsensmæssigt angst”, siger Heidegger – en angst hvor til-

stedeværen konfronteres med muligheden for ikke at eksistere.³⁴ En væren hen imod døden som mulighed kalder han for fremløbningen. Bevægelsen mod konfrontationen med døden er en måde at kaste man’et af sig og nærme sig egentlighed:

Døden er tilstedeværens egen særegne mulighed. En væren hen imod denne åbner tilstedeværens egen særegne værenkunnen over for den selv, en værenkunnen, hvori det drejer sig om tilstedeværens væren, slet og ret. Derigennem kan det blive åbenbart for tilstedeværen at den i sin egen særligt udmærkede mulighed forbliver vristet fri af man’et, dvs. fremløbende til stadighed allerede kan vriste sig fri af det. Men forståelsen af denne ”kunnen” afslører allerførst den faktiske fortabthed i man’selv’s dagligdag.³⁵

Døden er slet og ret at holde op med at eksistere, og i fremløbningen mod netop denne mulighed, døden, har man mulighed for at blive sig selv, da døden netop er *min* egen, noget hvor jeg ikke kan substitueres, en mulighed som jeg selv må tage på mig. At konfronteres med andres død, som karaktererne gør hos Murakami, betyder således ikke hos Heidegger, at man står ansigt til ansigt med sin egen død, og dermed er på en egentlig måde, eller at man gennem angsten erkender døden som mulighed. I *Popular Hits* er det derfor diskutabelt, om nogen opnår den åbnethed af tilværelsen, som Heidegger taler om. Fortællerens sarkasme tegner primært karaktererne som uselvstændige og uoriginale gennem hele bogen. Men det er værd at bemærke, at der er en vis opfindsomhed i deres forskellige måder at slå ihjel på, ligesom der som ovenfor nævnt sker en udvikling i gruppernes kollektive væremåde. Hvor Cassegårds undersøgelse af Murakamis tidligere værker retter sig mod sex, destruktion og vold som en slags kur mod kedsomhed, tegner der sig således i *Popular Hits* et billede af en angst, der langsomt vågner, og som må konfrontere intetheden for at bevæge sig videre fra en stagneret situation.

Hos Murakami møder vi også en ekstrem voldsomhed i metoder. Som en slags kampskrift mod Obasans eksistensen ender bogen således med at udlette hele habitatet, Chofu City. I en form for gennemspilning af traumet fra anden verdenskrig udkaster de sidste to levende i karaoke-gruppen, Ishihara og Nobue, en hjemmelavet bombe fra en helikopter og sprænger hele bydelen i luften. Hvor Heidegger søger at afdække tilstedeværens egne væren som et eksistentiale for individet, og hvordan det kan vriste sig fri af man'et, portrætterer Murakami en bestemt periode i Japans nyere tid, hvor man'et har fået sygelig og truende stor udbredelse og hvor eneste udvej tilsyneladende er apokalyptisk udlettelse. Ikke bare i og for den enkelte, men på et samfundsmæssigt plan. Interessant nok er *Væren og tid* dog også skrevet i en økonomisk kriseperiode. I *Conservatism and Crisis. The Anti-Modernist Perspective in Twentieth Century German Philosophy* (2012) undersøger David J. Rosner tabet af generelle værdier i moderniteten, særligt i forhold til Weimar-Tysklands tænkning. Han foreslår her en læsning af Heideggers angstbegreb, hvor fokuset på angstens intet foranlediges af både hyperinflation og arbejdsløshed, som faktorer der påvirker menneskets oplevelse af meningstab og udhulede værdier. Angstens konfrontation med intet er ”relevant to the economic phenomena of hyperinflation and unemployment, because both, we will see, involve a confrontation with 'the nothing' as part of their everyday lived experience”.³⁶ Der er således her et kontekstmæssigt fællestræk mellem denne læsning af *Væren og tid* og af Murakamis bøger, hvor den bristede boble og økonomiske depression betyder, at vi ser en tematisering af behovet for udvikling på et systemiskt plan, snarere end kritikken i de tidligere bøger som retter sig mod ligegyldigheden og den enkelte kedsomhed.

Den ovenfor nævnte radikalitet er velkendt hos Murakami hvor vold og død er genkommende motiver. Samtidig har han, som Strecher peger på, en forkærlighed for en slags hyperradikal udlettelse af den menneskelige levemåde, som ikke udvikler sig, og af et system

der ikke er gearret til forandring.³⁷ Strecher undersøger flere andre værker fra halvfemserne i sin artikel ”(R)evolution in the Land of the Lonely. Murakami Ryū and the Project to Overcome Modernity”, og fremhæver dette træk særligt i forhold til reformer:

Murakami also points to the logical absurdity of serious reform through dialogue with or action by those for whom the kind of reform Japan requires most will mean their elimination. The only recourse, within his literary schematic, is the complete destruction of the current system, and its reconstruction from the very first building block.³⁸

Apokalypsen bliver således nærmest nødvendig for genfødslen af et bedre samfund, et punkt hvor bøgerne må siges at adskille sig radikalt fra Heideggers projekt.

ENSOMHED, SEX OG VOLD

I den anden bog, *In the Miso Soup*, møder vi den 20-årige sexturistguide Kenji, der skal vise Frank, en amerikansk turist som også viser sig at være seriemorder, rundt i Kabuki-cho, som er sex-distriktet i Tokyo. Hvis Chofu City er stedet for det hjemlige, hyggelige og tantede i Tokyo, så er Kabuki-cho symbolsk for driften, for det forbudte og bizarre. Ifølge geografen Paul Waley, så findes der i Tokyo tre specielle former for bydele i forfald hvor Shinjuku, distriktet som Kabuki-cho ligger i, er eksempel på den ene og forstæderne en anden. Han undersøger hvordan byens geografi er præget af en tiltagende neoliberal sociospatial struktur, hvor netop disse to fremstår som eksempel på de urbane 'tabere' udviklingen.³⁹ Kenji, der er fortælleren, viser os dette gennem fortabte eksistenser, som lever en i streng forstand håbløs tilværelse i Kabuki-cho.

Som vi kommer rundt i Kabuki-Cho med Frank og Kenji, fortæller han os således om den samfundets bagside, vi præsenteres for med sex-arbejdere, alfonser, hjemløse og ungdoms-kriminelle. Mest gennem-

gribende er dog Kenjis fokus på ensomhed; ensomme er alle i Japan, og det driver nogle af dem til at sælge sex som en slags udvej.⁴⁰

Det er bemærkelsesværdigt, hvor fraværende seksualakten som sådan er i begge romaner, i betragtning af hvor præsent sex er rent tematisk. Ingen har fuldbyrdet sex i nogen af dem (Frank får starten på et hand-job, men vildere bliver det aldrig) og driften fremstilles i perverteret form – Sugioka, som får ”a hard on like a tree” ved at forulempe den første Oba-san, eller Frank, der konstant snakker om, hvor meget han glæder sig til at have sex, men i stedet slagter de prostituerede, han kommer i nærheden af. Man kan læse dette fravær som en seksuel variant over Oba-san figuren, der hverken har nogen lyst til at udvikle sig eller reproducere: ”Iwata Midori was thinking about her sex drive, or, rather, wondering why she didn’t seem to have one”.⁴¹ Men der er en dobbelthed, idet Oba-sannen samtidig repræsenterer den hovedløse og evindelige reproduktion af sociale normer, som dog ikke føder noget nyt.

Under alle omstændigheder er der slags substitution af sex med død, eller mere præcist drab, til stede i begge værker, som også her hvor Kenji tror, at Frank vil dræbe ham med en kniv, og han tænker om knivsbladet: ”I remember thinking that it was longer than my penis, when erect – but I can’t tell you why I had such an idiotic thought at a moment like this”.⁴² I stedet for driften peger Murakami således på en komplet udslettelse af en leveform, der er udsigtsløs. For det er netop ikke tilfældigt, hvilke eksistenser Frank vælger sig som ofre; det er dem, der lever tomme og ureflekterede liv, som Kenji beskriver dem: ”They were like automatons programmed to portray certain stereotypes”.⁴³ Med andre ord Oba-san figuren igen. I en central scene på en ’omia-i pub’, en slags hook-up bar, slagter Frank sine ofre, en blanding af prostituerede og kunder, med en forbløffende bestialsk opfindsomhed; han brænder eksempelvis en mands ansigt til kul og skærer begge hans ører af, hvorefter han forsøger at få Kenji til at have sex med en af de døende kvinder, og da Kenji nægter, i stedet stopper et af ørerne op i kvindens vagina.

Frank fortæller Kenji, at han ser sig selv som en virus, men understreger, hvordan vira oftest medfører mutationer i DNA’et og dermed faciliterer en udvikling af arten. På samme måde udsletter Frank de, ifølge ham, sygelige dele af samfundet for at skabe plads til noget nyt. Kenji fatter sympati for dette, fordi Frank yder modstand mod en umulig situation:

I looked over at Frank and thought: Well here’s a guy who resisted. Maybe he was one of the very few who’d kicked against this cat’s cage of a world, where first they feed you and then, although you’ve committed no crime, they give you a punishing jolt. Looking at Frank, lit from below by the lamp, I began to think of him as a man who’d been stepped on all his life, but never caved in.⁴⁴

Frank er således både en, der kæmper imod, og en der bringer udvikling ved at udrydde man’et dagligdags og ligegyldige, ufrugtbare og uegentlige væremåde i tråd med den apokalypse, som Strecher peger på i Murakamis værker.

Frank konnoterer dog også den amerikanske tilstedeværelse i efterkrigstidens Japan. Han er den amerikanske turist, der braser ind i en sex-industri, som helst er fri for fremmede, og derefter hypnotiserer og molestrerer en hel gruppe på en gang. Han opfører sig i freudiansk forstand som den frygtede fader og repræsenterer som sådan Amerikas paternalistiske forhold til Japan; den ambivalente rolle som beskytter og afstraffer. Især i bogens sidste del bliver denne komplekse rolle tydelig, da Kenji vælger ikke at anmelde Frank til politiet. Han får endda sympati for ham, men har dog stadig en oprørsirritation rettet mod fader/gud-karakteren: ”Who was he to set himself up as judge and jury? No one could possibly tell who is or isn’t an example of devolution, even if there was such a thing”.⁴⁵ Men netop denne tanke læser Frank og etablerer sig på denne måde som en overmenneskelig karakter. Frank har desuden lommerne fulde af penge, som han har stjålet fra sine ofre. Han fremstilles som en spektakulær blanding

af ondskaben selv inkarneret, en maskine af en art, og så med en mærkelig naiv godhed. For at blive i den amerikanske terminologi, kan han siges at repræsentere det kapitalistiske maskineri, som klodset og ambivalent vælter ind over Japan, og som trods velment intention skaber en masse problemer, men som også symboliserer handling og udvikling.

Samtidig er fortællingen en beskrivelse af tre dage før et årsskifte i det tabte årti, nemlig mellem '96 og '97. Der er gået et par år mere siden boblen bristede og siden *Popular Hits*, og krisen har indfundet sig som en mere permanent tilstand. Samfundets vrangside beskrives således med ensomheden, apatien og desperationen, der får folk til at opsøge de mere fordækte fornøjelser – netop mere af åndelig ulykke end af materiel nød, ifølge Kenji. Det passer netop godt med Kingstons beskrivelse af et Japan, som faktisk for mange blev lettere at leve i rent økonomisk, men hvor ulykke spreder sig, og viser sig i selvmord, skilsmisser og vold i hjemmene.⁴⁶ Interessant er også, at det netop er denne vold, man ser en stigning i. Relateret til hjemmets betydning som tidligere skitseret i *Popular Hits*, er volden rykket ind i den trygge sfære, får tag i Oba-sannen. Det hjemlige bliver uhjemligt og uhyggeligt.

HYGGE OG STILSTAND

Man kan således trække en linje gennem Heidegger og Murakami, som relaterer sig netop til spørgsmålet omkring hjemlighed og hygge over for uhjemlighed og uhygge – men med ret forskellige intentioner i brugen af dette motiv.

Murakami behandler en situation hvor netop meningsløsheden virker central, hvor troen på fremtiden er bristet og tilliden til de politiske instanser lav. Det verdensbillede, som blev bygget op i Japan siden krigen – et billede med vækst og velstand og muligheden for at arbejde sig ud af krisen, sammen med en forståelse af et samfund, der så at sige løfter i flok, og hvor goderne fordeles ligeligt – er et truet billede i 90'erne. Fortællingen mister sin legitimitet, og giver derved plads

til de 'u-hyggelige' elementers genkomst, henholdsvis muligheden for ikke at eksistere og det historiske traume med anden verdenskrig, amerikansk besættelse og efterfølgende afhængighed. Samtidig bevidner det netop den legitimitetskrise, som er oplagt i kølvandet på økonomiske bobler, hvor tiltroen til den vestlige kapitalisme lider et alvorligt knæk. I Japan fulgtes dette af politiske reformer, der trak endnu mere i retning af markedskræfternes styring for at genetablere økonomien. Denne strategi skaber typisk et større skel mellem rig og fattig og Japan har gradvist bevæget sig mod neoliberalismen siden 90'erne, hvilket skaber et samfund af vindere og tabere, karakteriseret ved nedskæringer og hvor velfærden i stigende grad udbydes på markedsvilkår.⁴⁷ Hos Murakami er det dog svært at se nogen vindere; han beskriver blot en nærmest følelsesløs (s)tilstand i den allestedsnærværende Oba-san.

Der er en yderligere pointe at hente i Oba-sannen og hjemmet som en ikke-udviklen. Går man tilbage til den græske skelnen mellem *oikos* og *polis*, står det hjemlige netop i kontrast til det politiske – noget som den franske filosof Jacques Rancière har uddybet i sin demokratitænkning, hvor hjemmet står som det, der falder uden for den æstetiske fordeling af det politiske. Således er det, der knytter sig til hjemmet, ikke hørbar politisk tale, *logos*, og det er ikke synligt.⁴⁸ I denne pointe med det hjemlige som det apolitiske er der også en parallel til Murakamis Oba-san. Det kan netop læses som en slags manglende engagement i det politiske liv, manglende tro på en fremtid, der kunne være anderledes, manglende forestillingsevne. Hos Rancière er den underliggende pointe, at demokratiet per definition har et legitimitetstomrum, da det netop er kendetegnet ved den situation, hvor alle er berettiget til at herske, men at dette samtidig strider mod selve logikken i handling og ledelse, hvor der altid vil være en handlende part og en modtagende part. Det fortrængte er således netop dette paradoks, som til-dækkes i en verden, hvor 'alt er forstået' i Heideggers terminologi; hvor alt har en plads i en orden, og hvor kontingensen af denne orden undertrykkes.⁴⁹

Den manglende vilje til eksistentiel angst og erkendelse, kan således også ses som en manglende vilje til politisk forandring. Det er her interessant, at Kenji midt i omiai-pub-mords scenen beskriver, hvordan forestillingsevnen er central for handling. Pointen er, at hvis man ikke kan forestille sig en bestemt handling, så kan man heller ikke udføre den:

I couldn't even imagine screaming for help, let alone trying to run, and you can't do something you can't visualize yourself doing. Normally we don't notice it but we always have to picture ourselves doing something before we can match the image with an action. And that was what Frank had made impossible – he'd destroyed our ability to visualize a course of action.

Kenjis ordvalg her er "our"; han er på dette tidspunkt den eneste ikke-hypnotiserede person, og næsten også den eneste levende i rummet ud over Frank, så hvem, dette 'our' refererer til, er uklart i den konkrete kontekst. Det kan til gengæld forstås i en bredere sammenhæng, hvor 'Frank' har ødelagt befolkningens evne til at forestille sig en anden (politisk) mulighed gennem sine bestialske gerninger, og netop denne manglende evne er også et kendetegn for Oba-sannen.

Samtidig fremstår Frank som en person, der faktisk skiller sig ud fra mængden. Han er et 'fast stykke' i den brune misosuppe, som han afsluttende siger i bogen; han er en person, der handler, og Kenjis fascination af ham vokser gradvist, trods den afsky, der også fortsat er til stede. Fælles for Frank og pigen med øjnene i *Popular Hits* er, at de som modstykke til Oba-sannen fremstår genuint uhyggelige og stærkt forbundne til død, og at de netop skiller sig ud fra man'et ved en forskel. De er to figurer, der ikke passer ind i socialiteten, og som på hver deres vis vel er det bedste bud på en egentlig væren i Murakamis triste karakteristik af det japanske samfund. Men hvor *Popular Hits* tegner et billede af en befolkning, der stadig lever i blind tro på den egalitære myte, er der i *In the Miso Soup* en bleg

ensomhed, som gennemsyrrer samfundet. Og i begge bøger ser udryddelsen af Oba-sannen ud som den eneste vej til udvikling. Det handler ikke længere om chok og kedsomhed, men om at stirre mod intetheden og udrydde den uegentlige livsform for at skabe plads til noget nyt. Ligeledes vises en foragt for den mentalitet, der har skabt situationen, en foragt, der minder om den Chihiro har for forældrenes materialisme:

It's always precisely the sort of smug old wanker you would never ever want to end up like. We don't want to live the way you tell us to because we're afraid that if we do we'll grow up to be like you, and the thought of that is unbearable. It's all right for you because you'll be dead soon anyway, but we've still got another fifty or sixty years to live in this stinking country.⁵⁰

Tanken om at føre forældrenes liv er ubærlig, og hadet til moderlandet bliver særlig tydeligt i denne passage. Diagnosen er klar; det gamle system fungerer ikke mere, og det har skabt en situation, der er præget af håbløshed og stagnering og manglende tro på forandring, og reformer, der vokser ud af netop denne situation, er dømt til at mislykkes. Med den økonomiske krise i halvfemserne bevæger vi os således hos Murakami fra den upersonlige væren, man'et og kedsomheden mod et punkt, hvor 'angsten' begynder at vågne, og en konfrontation langsomt tager form og ender i ideen om virussen, der udrydder de gamle og træge elementer og dermed baner vejen for noget nyt.

NOTER

1. Susan J. Napier, "Matter out of Place. Carnival, Containment, and Cultural Recovery in Miyazaki's 'Spirited Away'", i *Journal of Japanese Studies*, vol. 32, 2006:2, s. 297.
2. Carl Cassegård, *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, Folkestone: Global Oriental, 2007, s. 188–207.
3. Matthew Strecher, "(R)evolution in the Land of the Lonely.

- Murakami Ryū and the Project to Overcome Modernity”, i *Japanese Studies*, vol. 28, 2008:3.
4. Ryū Murakami, *Popular Hits of the Showa Era* (1994), overs. Ralph F. McCarthy, New York: W.W. Norton & Co, 2011, s. 180.
 5. *Ibid.*, s. 11f.
 6. Jeff Kingston, *Contemporary Japan. History, Politics, and Social Change Since the 1980s*, 2 uppl., Chichester, West Sussex, Malden, MA: John Wiley & Sons, 2013, s. 3 og 34.
 7. *Ibid.*, s. 4 og 34.
 8. Murakami 2011, s. 12.
 9. Showa-æraen løber fra 1926–1989, hvor kejser Hirohito regerede. Perioden efter 1989 er stadig i gang og kaldes Heisei-æraen.
 10. Murakami 2011, s. 13.
 11. *Ibid.*, s. 24f.
 12. *Ibid.*, s. 54.
 13. *Ibid.*, s. 56.
 14. *Ibid.*, s. 191.
 15. Cassegård 2007, s. 200.
 16. Tysk: Dasein
 17. Tysk: Das Man
 18. Martin Heidegger, *Væren og tid* (1927), overs. Christian Rud Skovgaard, Århus: Klim, 2007, s. 153.
 19. *Ibid.*
 20. *Ibid.*, s. 154.
 21. *Ibid.*, s. 196.
 22. *Ibid.*, s. 155.
 23. Thomas Schwarz Wentzer, ”Efterskrift”, i Heidegger 2007, s. 541.
 24. Heidegger 2007, s. 197.
 25. Heidegger skriver at snakken ”på forhånd forstår alting” og ”[s]agen hænger sammen, som den gør, fordi man siger det”. *Ibid.*
 26. Murakami 2011, s. 33.
 27. På dansk kaldes ideen om at hengive sig til man’et for hjemfaldelse, men ordet hjem findes ikke på tysk, hvor termen er verfallen. Ordet hjemfaldelse passer dog fint med, at Heidegger faktisk beskriver denne måde at være hjemme hos sig selv.
 28. Heidegger 2007, s. 205 og 218.
 29. ”Chōfu, Tokyo,” *Wikipedia*, February 9, 2017, https://en.wikipedia.org/wiki/Chofu,_Tokyo.
 30. Murakami 2011, s. 24.
 31. Heidegger 2007, s. 218.
 32. Murakami 2011, s. 14.
 33. Heidegger 2007, s. 216ff.
 34. *Ibid.*, s. 298.
 35. *Ibid.*, s. 295.
 36. David J. Rosner, *Conservatism and Crisis. The Anti-Modernist Perspective in Twentieth-Century German Philosophy*, Lanham, Md: Lexington Books, 2012, s. 39.
 37. Se også Stephen Snyder, ”Extreme Imagination. The Fiction Of Murakami Ryū”, i Stephen Snyder og Philip Gabriel (red.), *Ōe and Beyond. Fiction in Contemporary Japan*, Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press, 1999, s. 199–218.
 38. Strecher 2008, s. 342.
 39. Paul Waley, ”Pencilling Tokyo into the Map of Neoliberal Urbanism”, i *Cities*, vol. 32, 2013, s. 47.
 40. Som en af de prostituerede kvinder, Frank myrder, beskrives: ”She was more of a regular civilian than any other woman here, but she was here. Plainly no stranger to loneliness”, eller mere direkte da han beskriver forskellen på udenlandske prostituerede og så japanske gymnasie-piger: ”Most Japanese girls sell it, not because they need money, but as a way of escaping loneliness”. Ryū Murakami, *In the Miso Soup* (1997), overs. Ralph F. McCarthy, London: Bloomsbury, 2006, s. 105 og 128.
 41. Murakami 2011, s. 71f.
 42. Murakami 2006, s. 120.
 43. *Ibid.*, s. 132.
 44. *Ibid.*, s. 167.
 45. *Ibid.*, s. 178.
 46. Kingston 2013, s. 5.
 47. Hidetoshi Kihara, ”The Neoliberal Transformation of STS in Japan”, i *Social Epistemology*, vol. 27, 2013:2, s. 150.
 48. Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Steve Corcoran (overs. og red.), London & New York: Continuum, 2010, s. 38.
 49. *Ibid.*, s. 30ff.
 50. Murakami 2006, s. 167.

SUMMARY

Murakami Ryū and Japan’s Lost Decade

While the Japanese writer Murakami Ryū’s earlier works are concerned with shock and boredom, his works from the 1990’s display an interest in apocalyptic fantasies in order to start society afresh. This article examines two of these novels – *Popular Hits of the Showa Era* (1994) and *In the Miso Soup* (1997) – and discusses this tendency in the context of Japan’s Lost Decade, the economic depression that began in the early 90’s and has continued into this millenium. Drawing upon Martin Heidegger’s notions of Das Man, anxiety and homeliness, the article discusses how the novels critique their contemporary society and how they frame possibilities for politics and for a new start.

Keywords: Murakami Ryū, Japan’s Lost Decade, economic depression, Heidegger, anxiety