

Södertörns högskola
Litteraturvetenskap

Kiyoakis flyktingcirkel. En precisering av Yukio
Mishimas roman *Vårsnö*

D-uppsats VT 2006
Författare: Andreas Åberg
Handledare: Jakob Staberg

Abstract

The reception and the study of the novel *Spring Snow* by Yukio Mishima has – as always with the novels of Yukio Mishima – focused on the writer himself according to his spectacular way of life and death. Opposite to the studies and the reception, this master thesis focuses on the novel itself by following two more or less hidden traces in the novel: the protagonist Kiyooki and his attitude to responsibility and dreams. This examination deepens the novel, by showing how the mechanisms of its inherent complexity work. It has been made by freely applying Roland Barthes' method "rewriting the text".

Keywords: Mishima, Yukio, 1925-1970; *Spring Snow*; Barthes, Roland, 1915-1980; Atopos; Responsibility; Dreams.

REM respektive non-REM är sömnens olika stadier. REM står för rapid eye movements: ögonens snabba rörelser under dessa stadier av sömn. Non-REM är djupsömn. Till skillnad från dröm i REM-sömn är dröm i non-REM-sömn ofta resonerande till sin karaktär, en inre monolog. Att träda in i sömnen är som att träda in i en text. I början av läsningen är det som om läsaren befinner sig i REM-sömn: läsningen är prövande, hjärnan går på högvarv för att placera texten i ett fack, vilket återspeglas i läsarens blick: ögonen följer raderna i ett bestämt mönster. Men när texten fått fäste i läsaren, ändrar läsningen karaktär. Läsningen blir som djupsömn. Hjärnan slappnar av, textens rätta element framträder hos läsaren. Ögonen stirrar sig inte blinda på texten.

Innehåll

REM 1: inledning och syfte	5
REM 2: forskning om <i>Vårsnö</i>	8
REM 3: situering av relationen författare-text-läsare, metod	9
non-REM 1: levnadsstämning och atopos	12
non-REM 2: förstagångskysaren	24
non-REM 3: brottslingen	31
non-REM 4: undergångaren.....	36
REM 4: slutliga anmärkningar	45
Litteraturlista.....	46

REM 1: inledning och syfte

Protagonisten i Yukio Mishimas roman *Vårsnö* (1968) är Kiyooki Matsugae. Han är ensam son i en nyrik familj bosatt på vidsträckta, luxuösa ägor i trakten kring Tokyo i början på 1900-talet. Eftersom familjen är nyrik har de inga anor att blicka tillbaka på med stolthet, till skillnad från den högsta aristokratin. I hopp om att släkten Matsugae någon gång ska kunna träda in i den högsta aristokratin skickades Kiyooki bort till familjen Ayakura, vars anor sträcker sig långt tillbaka i tiden. Där blev han uppfostrad i aristokratisk förfining, han tillgodogjorde sig den högsta aristokratin sofistikerade ritualer och estetiska koder som hans föräldrar står utanför.

När läsaren möter Kiyooki i *Vårsnö* är han arton år gammal. Genom att ha blivit uppfostrad hos familjen Ayakura sätter Kiyookis far nu hoppet till att Kiyooki ska föra in anor i släkten Matsugae. Kiyooki vantrivs med den roll som hans far ålagt honom. Han är håglöst inställd till det mesta i sin omgivning utom till Satoko, dotter i familjen Ayakura som Kiyooki lekte med som liten. Han är attraherad av Satoko, men förknippar henne samtidigt med den roll han vantrivs med: eftersom Satoko är dotter i familjen Ayakura har hon varit närvarande genom hela hans uppfostran. Ömsom genererar hon vantrivsel hos honom, ömsom attraktion. Så småningom inleder de en kärleksrelation, som genomsyras av Kiyookis motsägelsefulla känslor för Satoko. Efter ett smärre uppträde mellan dem, bryter Kiyooki kontakten med Satoko. Han flyr känslorna för henne helt och hållet. Efter en tid får han reda på att Satoko accepterat ett giftermålsanbud från Hans Höghet Harunorio, den japanska prinsens son. I det ögonblicket blir Kiyooki plötsligt klar över de känslor han hyser för Satoko. Kiyooki inser att han är kär, all motsägelsefullhet är som bortblåst. Kiyooki och Satoko återupptar sin kärleksrelation trots Satokos förlovning. Men att ha en kärleksrelation i hemlighet under dessa omständigheter innebär att Kiyooki och Satoko svävar i livsfara, eller åtminstone sätts i fängelse om den skulle upptäckas av hovet. Det dröjer inte länge förrän Satoko blir gravid. De tvingas koppla in sina respektive familjer för att reda ut situationen. Satoko skickas iväg långt bort för att göra abort i största hemlighet, och sätts sedan i ett nunnetempel för en tid i syfte att vila upp sig. Tiden går utan att Kiyooki hör ett livstecken från Satoko. Han blir orolig, och rymmer för att träffa henne. När Kiyooki kommer fram till templet blir han bryskt avvisad av templets vakter. Till bägge familjernas förvåning har Satoko inträtt i en nunneorden, och avgett löfte om att aldrig mer träffa Kiyooki. Kiyooki vägrar att acceptera Satokos beslut. Om och om igen återvänder han till templet, trotsandes det hårda vädret, för att försöka övertyga nunnorna om att få träffa henne. Men Kiyookis försök är fruktlösa. Den enda konsekvensen

av hans bångstyriga försök att få träffa Satoko är en lunginflammation som uppkommit till följd av att han vistats mycket ute i det hårda vädret. Kiyooki repar sig aldrig från lunginflammationen, hans strävan efter att få träffa Satoko kostar honom livet.

Vårnsö inleds med att Kiyooki tittar på ett fotografi, taget vid en minnesstund för stupade soldater under det rysk-japanska kriget 1904, som framkallar upplevelsen av sorg hos honom.

Mitt på bilden kunde man urskilja gravvården i omålat trä, altaret med det vita tyget fladdrande för vinden och blommorna placerade där ovanpå. Resten av bilden var täckt av soldater, tusentals soldater. Soldaterna i förgrunden stod alla med ryggen vänd mot kameran, man såg de vita nedhängande solskyddena på deras armémössor och läderremmarna som löpte diagonalt från axlarna och ned. De stod inte uppställda i ordnade led, utan i spridda grupper och med nedböjda huvuden.¹

Situationen har av Ingrid Elam lästs som en karakteristik av Mishimas författarskap, då två av hans centrala teman, kriget och döden, vävs samman i den.² Men eftersom krig inte är ett framträdande tema i romanen är den tolkningen otillräcklig. Susan Napier har på sin sida uppfattat situationen som ett sätt för Mishima att belysa att den japanska historien har en central betydelse i romanen.³ Visserligen är historiska skeenden stundtals centrala för att förstå situationer i romanen, men vad skulle denna historiska situation kunna fylla för funktion i detta sammanhang? Japan vann det rysk-japanska kriget, men ingen segerglädje återspeglas hos Kiyooki eftersom han känner sorg. Vari består Kiyookis sorg? Han hade två farbröder som dog i kriget, men inte någonstans i romanen ägnar han dem något intresse. Sorgens härkomst måste sökas på annat håll. Kiyooki vantrivs i den aristokratiska tillvaron. Eftersom han i hög grad är självcentrerad, är det fullt rimligt att föreställa sig att han vid anblicken av fotografiet känner sorg över sitt eget tillstånd av vantrivsel, dock utan att medge detta för sig själv eller för någon annan: Kiyooki får utlopp för sin sorg genom att överföra den på fotografiet, ett yttre objekt som är honom främmande. Det är ingen slump att spekulationer som dessa kan aktualiseras i denna situation. Genom hela romanen flyr Kiyooki från situationer och känslor som genererar upplevelsen av vantrivsel. I första hand handlar hans vantrivsel om upplevelsen av ansvar. Sedan Kiyooki blivit ålagd krav på att berika släkten Matsugae med anor, genererar all upplevelse av ansvar rädsla hos honom. Han

¹ Yukio Mishima, *Vårnsö* (1968), övers. Gunilla Lindberg-Wada (Stockholm, 1995), s. 8.

² Ingrid Elam, "En fråga om stil", *Göteborgs-Posten* 22.12.95, s. 32.

³ Susan J. Napier, *Escape from the Wasteland* (Cambridge & London, 1991), s. 198.

försöker ständigt undvika att bli ålagd krav, i rädsla för att inte leva upp till kraven som ställs på honom.

Vårsnö är en komplex och lurig roman, det är inte helt lätt att som läsare följa Kiyooki i spåren på flykt från ansvaret. Kiyooki är ett svårt barn, som få har förstått sig på. Men det är inte Kiyookis sätt att vara som ensamt ger upphov till romanens komplexitet. Situationen som inleder *Vårsnö* sätts aldrig i ett sammanhang, läsaren får aldrig något definitivt svar på varför Kiyooki upplever sorg vid anblicken av fotografiet. Genom denna inledande situation synliggörs berättarens position i romanen. Det är en allvetande berättare, som inte berättar allt den vet, utan snarare döljer fakta och förutsättningar. Här och var lämnas lakuner i texten. Lakunerna återfinns bland annat i Kiyookis förhållningssätt till sitt ansvar. Ordet ansvar nämns nätt och jämt i samband med Kiyooki. Trots att Kiyookis förhållningssätt till sitt ansvar är ett tema som löper genom romanen från början till slut, får läsaren aldrig riktigt lära känna fenomenet han flyr och varför han gör det. Ansvaret är endast närvarande i texten genom Kiyookis flykt från det. En av romanens styrmekanismer har en oklar plats i texten.

Kiyooki har en skrivbok som han då och då antecknar sina drömmar i, och hans anteckningar återges av berättaren. Kiyookis drömbok har nämnts av ett flertal kommentatorer, men endast i egenskap av att fylla en sammanlänkande funktion för romanerna som ingår i tetralogin *Fruktbarhetens hav*.⁴ *Vårsnö* är den första delen i tetralogin, i vilken samtliga delar utgör fristående romaner.⁵ Då *Fruktbarhetens hav* av flera kommentatorer har betraktats som en enskild litterär text är det för tydlighetens skull på sin plats att nämna att *Vårsnö* i föreliggande arbete kommer att behandlas som den fristående roman den är. Protagonisterna i respektive romaner är reinkarnationer av varann. Kiyookis nedtecknade drömmar förutser händelser för protagonisterna i de övriga delarna, vilket innebär att drömboken blir en länk för att hålla tetralogin samman. Men drömboken fyller också en funktion i den enskilda romanen, närmare bestämt för Kiyooki, vilket inte någon av kommentatorerna uppmärksammat. Förhållningssättet till drömboken är symptomatiskt för vilken status *Vårsnö* har som enskild litterär text då *Fruktbarhetens hav* kommenterats. Såväl Roy Starrs som Napier ägnar romanen en snabb blick genom att registrera det yttre skeendet i

⁴ Exempelvis hos Henry Scott Stokes, *The Life and Death of Yukio Mishima* (London, 1975), s. 145; Roy Starrs, *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima* (Kent, 1994), s. 131; James O'Brien, recension av *Vårsnö*, *The Journal of Asian Studies* 35 (1976), s. 330; Marleigh Ryan, "The Mishima Tetralogy", *Journal of Japanese Studies* 1 (1974), s. 167.

⁵ I tetralogin ingår förutom *Vårsnö*, som är den enda delen som finns i svensk översättning, romanerna *Runaway Horses* (1969); *The Temple of the Dawn* (1970) och *The Decay of the Angel* (1970).

den, för att sedan gå vidare genom att se hur romanen förhåller sig till de övriga tre romanerna i *Fruktbarhetens hav*.⁶ Då *Fruktbarhetens hav* betraktas som om den utgör en enskild text reduceras *Vårsnö*.

Drömboken är ett fenomen i *Vårsnö* som står i kontrast till Kiyookis flykt. Till skillnad från så mycket annat flyr han inte från sina drömmar, snarare bejakar han dem genom att nedteckna dem. Drömboken är uppenbarligen angelägen för Kiyooki, och därmed borde den också vara en angelägen aspekt för att kunna förstå romanen. Detta signaleras också av berättaren, genom att denne vid ett tillfälle träder tillbaka för ett utdrag ur Kiyookis drömbok. Genom detta skifte av berättarperspektiv – ett av få skiften av berättarperspektiv i romanen, vid sidan av några utdrag ur brev och några återgivningar av Kiyookis tankar – är det som om berättaren inte anser sig kunna göra drömboken rättvisa, utan tvingas släppa fram Kiyookis egna ord för att de ska kunna förstås. Men på vilket sätt är drömboken angelägen i romanen? I likhet med ansvaret, är drömbokens plats i romanen oklar, häri består ytterligare lakuner i *Vårsnö*. Drömmarna refereras respektive citeras, sedan inget mer.

Syftet med föreliggande arbete är att etablera en fördjupad förståelse för romanen *Vårsnö* utifrån ansvaret och drömboken. Dessa fenomen kommer att utforskas dels genom att placera den komplexe protagonisten Kiyooki under lupp, dels genom att registrera samspelet mellan honom och övriga romanpersoner. Anspråken på denna fördjupade förståelse är avgränsade i urvalet av material som är föremål för undersökning. Här tillämpas en svensk översättning av Mishimas roman mot fonden av Mishimas västerländska kommentatorer: *Vårsnö* betraktas utifrån ett västerländskt perspektiv.

REM 2: forskning om *Vårsnö*

Vårsnö som enskild litterär text har inte varit föremål för närmare granskning från något håll. Mest djupgående är två längre artiklar. Dels ”Three Portraits of Women in Mishima’s Novels” av Michiko N. Wilson, en diskussion kring den problematiska gestaltningen av kvinnor i bland annat *Vårsnö*.⁷ Dels ”Wang Wei in Kamakura: A Consideration of the Structural Poetics of Mishima’s *Spring Snow*” av David Pollack.⁸ Pollack undersöker hur *Vårsnö*

⁶ Starrs 1994, s. 49; Napier 1991, s. 196 ff.

⁷ Michiko N. Wilson, ”Three Portraits of Women in Mishima’s novels”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese* 14 (1979).

⁸ David Pollack, ”Wang Wei in Kamakura: A Consideration of the Structural Poetics of Mishima’s *Spring Snow*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 48 (1988).

refererar till kinesisk poesi, närmare bestämt hur romanen refererar till poeten Wang Wei. I tre längre studier har *Vårsnö* ägnats visst intresse. Henry Scott Stokes monografi *The Life and Death of Yukio Mishima* (1975) är det mest omfattande som skrivits om Mishimas författarskap, och följaktligen ägnas visst utrymme åt *Vårsnö* i den. Napiers *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo* (1991) är en analys av ett flertal texter av Mishima och Oe utifrån de motiv som titeln anger. Tyngdpunkten ligger på att förklara Mishimas och Oes plats i japansk kultur i efterkrigstiden. Roy Starrs *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima* (1994) är en genomgång av Mishimas liv och ett antal av hans texter utifrån tesen att nihilism är minsta gemensamma nämnaren. Napier och Starrs intresserar sig i första hand för tetralogin *Fruktbarhetens hav*, endast i en implicit mening tar de upp *Vårsnö* till granskning. Marija Gersic har skrivit uppsatsen *Skönheten och odjuret: Utanförskapets teman i efterkrigstidens Japan och hos författaren Yukio Mishima*.⁹ Gersic intresserar sig för estetik och värderingar hos Yukio Mishima, och dessa motiv utforskas bland annat genom *Fruktbarhetens hav*. Romanen *Vårsnö* tar hos Gersic således samma plats som hos Napier och Starrs.

REM 3: situering av relationen författare-text-läsare, metod

Den som aldrig hört talas om Mishima och kommer över en bok av honom, står inte länge fri från en föreställning om författaren. Förord till Mishimas böcker, recensioner av hans böcker, artiklar och biografier om honom är fyllda med samma innehåll: Mishimas kroppsfixering, hans homosexualitet, hans fascination för krig, hans fascistiska ideal, hans privatarmé, hans självmord. Även författaren var förtjust i att berika läsarnas bild av sig själv. Dels genom stiliserade fotografier där han poserar med inoljade, glänsande muskler och samurajsvärd i högsta hugg. Dels genom självbiografiska essäer och de intervjuer han gav, i vilka han mer än gärna beskrev vari de självbiografiska aspekterna av hans skönlitterära texter bestod.¹⁰ Den ständiga personkulten har stor inverkan på läsarens förhållningssätt till Mishimas skönlitterära texter. Föreställningen om författaren färgar förståelsen av texterna.

⁹ Marija Gersic, *Skönheten och odjuret: Utanförskapets teman i efterkrigstidens Japan och hos författaren Yukio Mishima*. Kandidatuppsats i litteraturvetenskap framlagd vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet, 1992.

¹⁰ En av Mishimas självbiografiska essäer är *Sun and Steel* (1970), övers. John Bester (New York, 1970). En bild av intervjuerna som Mishima gav fås genom Stokes 1975 och Wilson 1979, som refererar till och citerar ur ett ansevärt antal intervjuer med Mishima.

Ännu ett författarskap där bilden av författaren står i förgrunden, och till vilket författaren själv i hög grad bidragit till denna position, är Simone de Beauvoirs. I sin studie *Simone de Beauvoir: Hur man skapar en kvinnlig intellektuell* (1996) framhåller Toril Moi att läsarens bild av Simone de Beauvoir inte refererar till författaren Simone de Beauvoir.¹¹ Beauvoir är snarare en effekt av det intertextuella nätverket, det vill säga det diskursiva nätverk av texter av och om författaren – romaner, dagböcker, artiklar av och om Beauvoir, recensioner, biografier – som såväl direkt som indirekt refererar till varann. Eftersom föreställningen om författaren Mishima i hög grad präglar läsningen av hans texter, finns all anledning att påminna om att så även är fallet när det gäller Mishima. Läsarens bild av Mishima refererar inte direkt till författaren Yukio Mishima. Sedan Mishimas död 1970 återstår endast, förutom fotografierna på den nu döde författaren, texter av och om honom. Endast utifrån dessa dokument, är det möjligt att skapa sig en bild av Mishima.¹² Utifrån en betraktelse av Mishima som en effekt av det intertextuella nätverket existerar ingen sanning om Mishima. Bilden av Mishima är ingalunda entydig, den formar sig efter läsarens förutsättningar: vilka böcker och artiklar man läst av och om honom. Trots detta, är anspråken på att säga sanningen om författaren en påtaglig egenskap bland kommentatorerna till Mishimas författarskap. Varför är det så?

Diskursen är enligt Michel Foucault drabbad av viljan till sanning.¹³ Han ser viljan till sanning som en utestängningsmekanism, på så sätt att den diskursiva praktiken maskeras till förmån för den fabricerade föreställningen om att en objektiv sanning existerar. Föreställningen om en sanning är en *regulativ fiktion*, en term som Judith Butler preciserar Foucaults teori med.¹⁴ Att tro sig kunna säga sanningen om författaren Yukio Mishima är att styras av viljan till sanning. Denna fabricerade föreställning om en sanning maskerar – eller snarare ignorerar – den diskursiva praktiken genom att köra över uppfattningen om att Mishima är en effekt av ett intertextuellt nätverk. Den ständiga personkulten kring Mishima är en faktor som uppmuntrar läsaren till att säga sanningen om författaren genom hans texter. På så sätt fabricerar och reglerar personkulten sanningen om Mishima.

Denna vilja till sanning ger sig tillkänna i böckerna som skrivits om Mishima. Redan titeln till Stokes monografi anger helhetsanspråken. *The Life and Death of Yukio Mishima* handlar

¹¹ Toril Moi, *Simone de Beauvoir: Hur man skapar en kvinnlig intellektuell* (Stockholm/Stehag, 1996), s. 24.

¹² Här följer jag Mojs resonemang om det diskursiva nätverket Simone de Beauvoir i Moi 1996, s. 24 ff. tillämpat på Mishima.

¹³ Michel Foucault, *Diskursens ordning* (Stockholm/Stehag, 1993), 14 f.

¹⁴ Judith Butler, *Gender Trouble* (New York, 1999), s. 32.

dock mest om författarens död; författarens död är Stokes metod för att finna sanningen om Mishima i hans texter. Marguerite Yourcenars *Mishima: A Vision of the Void* (1986) är en lång essä i vilken hon låter sig styras av sin fascination av författarens liv i läsningen av hans romaner, vilket får konsekvensen att hon läser romanpersonerna som speglingar av författaren. Även Starrs *Deadly Dialectics* är styrd av att säga sanningen om författaren Mishima. Genom analysen av nihilismen hoppas Starrs kunna finna den ”riktiga Mishima bortom maskerna”.¹⁵

En konsekvens av att försöka säga sanningen om författaren Mishima som framgår genom Stokes, Yourcenar och Starrs, är att de skönlitterära texterna hamnar i skuggan av föreställningen om författaren. I dessa sammanhang används Mishimas texter i första hand som verktyg för att tydliggöra bilden av författaren. De läses som om de vore förtäckta självbiografier. I ljuset av böckerna om Mishima är det angeläget att ställa sig frågan om det överhuvudtaget är möjligt att göra en textnära läsning av hans romaner – borde inte rastret av personkult som omger hans böcker stöta bort läsaren från texten?

I *S/Z: essä* (1970) gör Roland Barthes en distinktion mellan skrivbara och läsbara texter.¹⁶ De förstnämnda är texter som inte kan reduceras till läsningens praktik. En skrivbar text är i så hög grad mångfaldig att den försätter läsaren i ett skrivande tillstånd, driven av lust till texten, som Barthes beskriver det. Texten måste skrivas på nytt, läsaren måste gestalta sin egen bild av texten för att kunna begreppsliggöra den. Med läsbara texter förhåller det sig tvärtom. Om den läsbara texten är allt redan sagt och skrivet. Läsaren har inget att tillföra, texten är mättad. Läsaren är hänvisad till att vara konsument av texten.

Läsaren av Mishimas texter beskär och formar ofta texterna för att de ska belysa författaren. Att läsaren således intar rollen av producent till Mishimas texter innebär att de inte kan reduceras till läsningens praktik. Detta är dock inte synonymt med att Mishimas texter blir skrivna på nytt.

Läsaren som producent av texten har för Barthes ett positivt värde så länge produktionen av texten sker för textens egen skull. Först då läsarens engagemang för texten står i första rummet, vilket inte är fallet då texten används som ett verktyg för att tydliggöra bilden av författaren, kan texten bli skriven på nytt. Då en skrivbar text blir skriven på nytt fångas den inte in och upphöjs till en simpel funktion, utan är i varande: ”Den skrivbara texten lever i ett ständigt nu som omöjliggör varje försök till *efterföljande* uttalanden [...]; den skrivbara texten

¹⁵ Starrs 1994, s. 9.

¹⁶ Jag följer hädanefter Roland Barthes resonemang om skriv- och läsbara texter i *S/Z: essä* (Lund, 1975), s. 9 ff.

är egentligen 'vi medan vi skriver' [...]."¹⁷ Den skrivbara texten syftar inte till något, utan *är* själva syftet genom att vara föremål för lustfylld produktion.

Föreliggande arbete är ett försök att gestalta en enskild bild av *Vårsnö* genom att skriva romanen på nytt, snarare än att försöka säga sanningen om författaren Mishima. En läsare som försätts i ett skrivande tillstånd, driven av sin lust till en av Mishimas texter, kan dock inte skriva sin bild av texten utan att på något sätt involvera sin bild av författaren. Men texten får en odiskutabelt central plats, bilden av författaren decentreras. Därmed innebär detta arbete ett försök att vända på förhållningssättet som dominerat bland Mishimas kommentatorer.

Vårsnö kommer att skrivas på nytt med utgångspunkt i *ansvar* och *drömmar*, två fenomen vars platser är oklara i romanen. På grund av lakunerna finns inga fasta ramar etablerade i texten, utifrån vilka ett förhållningssätt till dessa fenomen kan utgå. Detta är gynnsamma förhållanden för att kunna skriva romanen på nytt. Genom ansvarets respektive drömmarnas oklara platser i texten undergrävs möjligheten att reducera romanen till att illustrera en på förhand fastlåst uppfattning om ansvar och dröm – texten kan helt enkelt inte bekräfta en sådan. Utan att vara främmande för spekulativa idéer kring ansvar och drömmar kommer ansvarets rörelse och drömbokens plats i texten att kartläggas. Spekulationen är en förutsättning för att kunna skriva *Vårsnö* på nytt. Genom spekulationen sker ett möte med fiktionen på fiktionens egna villkor.

non-REM 1: levnadsstämning och atopos

I andra kapitlet i *Vårsnö* är Kiyookis vän Honda på besök hemma hos Kiyooki en söndag. Honda tittar ut genom fönstret på Kiyookis rum, mot dammen i vilken en liten ö är belägen. Han föreslår att de ska ta en båttur, och efter viss tvekan samtycker Kiyooki. ”Ska vi ro en sväng till ön?”¹⁸ säger Honda. Kiyooki sätter sig på tvären: ”Det är ingen idé att ro dit. Där finns ju ändå ingenting.”¹⁹ Honda, som ror båten, styr ändå mot ön och de går i land. ”Vilken underbar dag! En så fridfull, en så underbar dag upplever man nog inte många gånger i livet” utbrister Honda.²⁰ Hondas entusiasm uppstår genom att familjen Matsugaes ägor erbjuder fler möjligheter till förströelse, och ger en större estetisk upplevelse, än vad Hondas familjs ägor

¹⁷ Barthes 1970, s. 11.

¹⁸ Mishima 1968, s. 25.

¹⁹ Ibid., s. 25.

²⁰ Ibid., s. 25 f.

gör:

I mitten av parken bredde en stor damm ut sig mot fonden av ett berg täckt av lönnträd. [...] Omkring tvåhundra stenlyktor stod utplacerade här och var längs stränderna och på ön, som också stoltserade med tre tranor gjutna i järn [...]. Vatten strömmade från en källa vid krönet av Lönnberget och kastade sig nerför sluttningen i kaskader, för att sedan fortsätta färden under en stenbro [...].²¹

Honda kommer visserligen från en välbärgad familj, men inte på långa vägar lika välbärgad som Kiyookis. Kiyooki är helt oförstående inför Hondas entusiasm: "[...] jag för min del skulle aldrig våga ta sådana ord i min mun som du gjorde nu. Något så djärvt."²² Honda reagerar uppgivet på Kiyookis pessimism: "Vad önskar du dig egentligen mer än detta?"²³ Kiyooki svarar: "Någonting slutgiltigt. Vad det är vet jag inte."²⁴ Den vantrivsel Kiyooki ger uttryck för denna söndag kan preciseras genom första meningen som inleder andra kapitlet, nämligen att "Kiyooki vid arton års ålder kände sig alltmer isolerad i denna omgivning."²⁵ Men vari består isoleringen?

I första kapitlet berättas att Kiyooki tjänstgjorde som page vid nyårsbanketten i det kejserliga palatset när han var tretton år gammal. Medan han höll i släpet till prinsessans klänning snubblade han till, vilket ledde till att han ryckte i släpet. Prinsessan vände sig om och gav honom ett leende, ett tecken på att hon inte klandrade honom det minsta. I det yttre var ingen skada skedd, men Kiyooki var mycket nära en katastrof. Denna situation ger en dubbeleponerad bild: hans familjesituation exponeras genom de historiska förutsättningarna.²⁶ Vid tiden för denna bankett är kejsarmakten en företeelse som inte funnits i Japan på flera hundra år. Från 1500-talet och framåt styrdes landet av ett stort antal länsförlorare, som visserligen var sammanlänkade i en central organisation men ändå hade ett stort mått av självbestämmande. Under denna tid blev Japan isolerat, med såväl utreseförbud för japanska medborgare som förbud mot handel med andra länder. Denna isolering bröts under andra halvan av 1800-talet. Dels på grund av att USA under denna tid under hot krävde

²¹ Mishima 1968, s. 10.

²² Ibid., s. 26.

²³ Ibid., s. 26.

²⁴ Ibid., s. 26.

²⁵ Ibid., s. 19.

²⁶ När det gäller de historiska förutsättningarna följer jag Shuichi Katos "Det japanska samhället och dess kultur" i *90TAL* 1991:2/3, s. 90 ff.

att Japan skulle öppnas för internationell handel. Dels för att den japanska kejsarmakten återinfördes i och med kejsar Meiji, den så kallade Meijirestaurationen. Kejsar Meiji sände ut ambassadörer i väst för att hämta inspiration till en modernisering av Japan, och en konsekvens av de noggranna studierna av Storbritannien samt av handeln mellan de bägge länderna var att den viktorianska estetiken kom till Japan. I *Vårsnö* anammas den av Kiyookis välbärgade familj. Markisen lät en engelsk arkitekt rita ett hus, som byggdes på tomten bland de japanska husen, han importerade engelska möbler och bar engelska kläder. Men hur många vräkiga västerländska ting markisen än låter importera, och trots att familjens trädgård och de japanska husen är berömda för sin praktfullhet, är familjen Matsugae utestängd från den högsta aristokratin och dess tradition av förfining som har överförts mellan generationer i hundratals år. Den högsta aristokratin och dess traditioner försvagades inte av Meijirestaurationen och inflytandet från väst, snarare tvärtom. Eftersom restaurationen innebar en centralisering av makten, befästes därigenom landets hierarkiska ordning.²⁷ Till markisens besvikelse är det inte de ekonomiska förutsättningarna som styr den aristokratiska tillhörigheten, utan anorna. Familjen Ayakuras situation är den omvända gentemot familjen Matsugaes situation: de har förvärvat ett grevskap tack vare sin anrika släkt, och står till och med hovet nära, men har inte särskilt goda ekonomiska förutsättningar. Mot att markisen ger familjen Ayakura ekonomiskt stöd när det behövs, blev Kiyooki uppfostrad i aristokratisk förfining hos familjen Ayakura.

Traditionen av förfining i den högsta aristokratin bygger på de praktiker som förknippas med de grundläggande zenbuddistiska elementen *renhet* och *tomhet*.²⁸ Elementen återspeglas i den japanska teceremonin, som uppkommit genom zenbuddismen.²⁹ Renheten ger sig till känna bland annat genom de rigorösa kraven på hygien som genomsyrar teceremonin medan själva terummet kallas för en ”tomhetens bostad”.³⁰ Rummet ska ge utrymme för fantasin att fylla det: ”Terummet är en ’fantasiens boning’ [sic], emedan det är efemärt och avser att innesluta en poetisk impuls.”³¹ Ännu en praktik med zenbuddistiska förtecken är haikun. Haikuns knappa yttre form är ingalunda synonym med enkelhet; den ska överhuvudtaget inte

²⁷ Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword* (London, 1947), s. 80.

²⁸ Om aristokratinns dyrkan av zenbuddism, Benedict 1947, s. 235 samt Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (1938), ny utg. (New York, 1970), s. 28. Om zenbuddismens grundläggande element, Suzuki 1970, s. 273.

²⁹ Okakura Kakuzo, *Boken om te* (Stockholm, 1977), s. 55.

³⁰ Suzuki 1970, s. 281; Kakuzo 1977, s. 87.

³¹ Kakuzo 1977, s. 87.

betraktas som en intellektuell skapelse. Haikun går snarare *mot* intellektet till förmån för tomhet. Haikun saknar alltid ett subjekt, vilket innebär att en angelägen punkt för att kunna härleda diktens mening saknas. Haikun prioriterar inte mening, snarare består dess arbete, som Barthes beskriver det, i att uppnå frikallelsen från mening.³² På så sätt kan haikun sägas gå zenbuddismens ärenden.

Hos familjen Ayakura undervisades Kiyooki i samtliga praktiker som förknippas med aristokratisk förfining. Markisens förhoppning är att Kiyooki ska föra vidare det han lärt sig till nästkommande generation. Planteringen av den aristokratiska förfiningen i Kiyooki är en framtida investering, i syfte att förfina släkten Matsugae. Markisen har lidit av mindervärdeskomplex för att familjen inte ingår i den högsta aristokratin, men när Kiyooki får den stora äran att bli utvald till att närvara vid den traditionella nyårsbanketten hos självaste kejsar Meiji, som sedan restaurationen befinner sig allra högst upp i aristokratin, får han upprättelse:

[När Markis Matsugae] såg sin egen son vid denna bankett, när han insöp synen av sin egen son iklädd den praktfulla hovdräkten, fylldes hans hjärta av glädje över att den dröm han närt i så många år gått i uppfyllelse. Äntligen befriades han från känslan av att vara en skojare [...].³³

Kiyooki får helt enkelt inte göra något misstag i en sådan situation. Skulle han ramla omkull och förstöra klänningen, skulle hela hans familj få skämmas ögonen ur sig. Markisen lägger familjens ära i sin sons händer. Men Kiyooki vågar inte tänka på det ansvar som är ålagt honom. Efter banketten, Kiyooki ligger i sängen. Med tårfyllda ögon berättar han vad som hänt för sin betjänt:

”Jo, Inuma. Jag gjorde en blunder idag. Om han lovar att inte tala om något för mamma och pappa ska jag berätta vad det var.”

”Vad var det?”

”Idag, när jag bar Hennes Höghet Prinsessans släp, råkade jag snubbla till litet. Men hon log bara och förlät mig faktiskt.”³⁴

Men betjänten har ingen förståelse för hur nedtyngda Kiyookis axlar är av ansvar. Betjänten reagerar på samma sätt som Kiyooki är rädd att hans familj skulle reagera, vilket är skälet till

³² Suzuki 1970, s. 225 f.; Roland Barthes, *Teckenriket* (Stockholm/Stehag, 1999), s. 88, 91.

³³ Mishima 1968, s. 15.

³⁴ *Ibid.*, s. 18.

att han inte berättar om sin blunder för dem: ”I den stunden hatade Inuma allt hos Kiyooki – lättsinnet som avslöjades i det han sade, avsaknaden av ansvarskänsla, hänryckningen i de tårfyllda ögonen.”³⁵ Kiyooki är rädd för att upplevelsen av skuld och skam ska bli följden av att han inte lever upp till ansvaret som han blivit ålagd. Som situationen vid banketten visar, ger sig Kiyookis rädsla för ansvar tillkänna indirekt, genom dialogen och Kiyookis reaktioner. En allmän princip är att Kiyookis förhållningssätt till ansvaret måste utläsas genom sammanhanget. Samtidigt synliggörs i denna situation sättet på vilket ansvar har en central funktion i romanen: det är något Kiyooki fruktar, en fruktan som påverkar hans sätt att vara och därmed också romanens skeenden.

Att vara page vid banketten är långt ifrån den enda situation där Kiyooki är ålagd ansvar. Det förväntas av honom att han ska ha förvärvat den aristokratiska förfiningen och att han alltid ska agera i fas med den, samt att han ska föra den vidare till nästa generation. Kiyooki vantrivs med de stora krav som ställs på honom, men han har inga möjligheter att vara på något annat sätt än det han blivit uppfostrad till: att träda bortom den aristokratiska förfiningen skulle få honom att känna att han inte tar sitt ansvar, han skulle skämmas och känna skuld. Rädslan för dessa konsekvenser gör att Kiyooki är låst till att vara aristokratiskt förfinad. Hans handlingsutrymme har begränsats av rollen som han tilldelats, han upplever sig vara isolerad. En effekt av rädslan för att inte leva upp till ansvaret som är ålagt honom av markisen, som ska visa sig genom romanens gång, är att han värjer sig mot all slags ansvar. Kiyooki har en fobi för ansvar.

Även om Kiyooki agerar med aristokratisk förfining, tillämpar han den inte som han förväntas att göra. Han är inte särskilt intresserad av att vara markisen till lags och förfina släkten Matsugae, snarare använder han sin aristokratiska uppfostran för att hantera ansvaret som är ålagt honom. Eftersom hans föräldrar inte har samma uppfostran som han, har de inga referensramar för hur Kiyooki ska bete sig som aristokratiskt förfinad. Därför vänder de sig inte emot honom:

Varje gång de ansträngde sig att följa hans känslors rörelser i spåren, som var bara alltför olika deras egna känslors, gick de vilse. Slutligen tröttnade de till och med på att försöka. [...] Den aristokratiska förfining [...] som de alltid sett upp till, bestod den trots allt inte av någonting annat än denna undflyende svårbegriplighet?³⁶

³⁵ Mishima 1968, s. 18.

³⁶ Ibid., s. 182.

Att Kiyookis föräldrar bara har diffusa förväntningar på Kiyooki som aristokratiskt förfinad skapar en viss tånjbarhet för hur Kiyooki kan bete sig. Han skapar en bild av sig själv som aristokratiskt förfinad som skiljer sig från vad han blivit uppfostrad till att bli, genom att han driver sin förfining *in absurdum*: ”Han var fast besluten att aldrig låta sina vita händer befläckas, eller få en enda valk i dem. Att såsom fanan leva enbart för vinden.”³⁷ Kiyooki odlar en bild av sig själv som helt utan bestämd riktning, oförmögen till att ta initiativ: Kiyooki betraktar sig som intresselös. Följaktligen är det Kiyookis intresselöshet som får honom att tycka att Honda uttrycker sig djärvt, på ett sätt som han själv aldrig skulle uttrycka sig på, när Honda brister ut i glädje över den situation de befinner sig i på ön i dammen. Kiyooki intresserar sig inte för de praktiker som förknippas med aristokratisk förfining, inte någonstans i *Vårsnö* tycks han vara särskilt intresserad av exempelvis haikuskrivande. Ändå kan hans intresselöshet härledas till just haikun. Genom sin intresselöshet prioriterar inte Kiyooki mening i sitt liv, i likhet med haikun. Kiyooki har samma riktning som haikun, han strävar mot samma zenbuddistiska mål: att uppnå tomhet. Men på vilket sätt hjälper det honom att hantera ansvaret genom föreställningen om sig själv strävandes mot tomhet? Då Kiyooki intalar sig att han genom sin passiva strävan successivt närmar sig tomheten, en plats utifrån vilken han varken kan åläggas krav, dömas eller bedömas – inget av dessa fenomen har fäste i tomheten – kan han ignorera ansvaret som läggs på hans axlar. När Kiyooki tänker på sig själv som passiv försätter han upplevelsen av ansvar i skugga. När Kiyooki ger uttryck för sin vantrivsel i umgänget med Honda, och Honda reagerar genom att fråga Kiyooki vad mer han kan begära av tillvaron, svarar Kiyooki: ”Någonting slutgiltigt. Vad det är vet jag inte.”³⁸ Kiyookis påstående får i sammanhanget ingen uppföljning, men detta lakoniskt vidöppna påstående tycks referera till tomheten, en slutgiltig plats som inte på något sätt kan begreppsliggöras. Tomheten är utan bestämning, därför kan inte Kiyooki ge ett annat svar än att han inte vet vad tomheten som slutgiltighet innebär.

Efter en middag med familjen är markisen ivrig att få tala med Kiyooki. Markisen sveper kaffet och tar med Kiyooki på ett parti biljard i biljardrummet, ett rum med ekpaneler i engelsk stil på vilka porträtt i olja hänger. Porträttet av Kiyookis farfar är det mäktigaste porträttet, inte bara för att det mäter 1,5x2 meter, utan också med anledning av framställningen: ”Sättet att avporträttera honom balanserade sträng realism och idealisering på så vis att ett drag av okuvlighet framträdde, passande en person folket kan se upp till

³⁷ Mishima 1968, s. 22.

³⁸ *Ibid.*, s. 26.

[...].”³⁹ Ett porträtt avsett att inge respekt, ur alla synvinklar.

”Är du bekant med att två prinsar från Siam snart ska komma till Japan för att studera vid Gakushuin [skolan som Kiyooki går i], Kiyooki?”⁴⁰ Kiyooki svarar nej, men det har ingen betydelse för markisen. Han har redan gjort upp planer:

”Jag tror de är i din ålder, så jag har sagt till på utrikesdepartementet att de ska planera sin vistelse här så att de också kan bo hos oss några dagar. Det där är ett land som har gjort stora framsteg på sistone. De har förbjudit slaveriet och bygger järnvägar bland annat. Det måste du tänka på när du umgås med dem!”⁴¹

Att frotera sig med kungligheter främjar målet att ingå i den högsta aristokratin. För familjens bästa kräver markisen att Kiyooki ska bekanta sig med prinsarna från Siam. Att bli ålagd dessa krav med det enorma, respektingivande porträttet av hans farfar framför sig, gör att Kiyooki blir trängd. Men han stålsätter sig mot det ansvar som läggs på hans axlar och rädslan för att inte kunna leva upp till ansvaret, med hjälp av sin passivitet: han besvarar inte faderns direktiv med ett enda ord. Denna situation kan kommenteras med ett påstående av berättaren, taget ur ett annat sammanhang i romanen: ”[...] hans tafatta aristokratisk förfining, en omogen aristokratisk förfining som gränsade till fåfänga.”⁴² Aristokratisk förfining som passivitet, detta filter genom vilket Kiyooki möter sina tankar och sin omgivning, är inte förnuftsensligt. Läsaren av *Vårsnö* torde slås av i hur hög utsträckning Kiyooki fungerar som ett barn.

I aforismsamlingen *Lefnadsstämning* menar Vilhelm Ekelund att varje människa kan – och bör – söka sig fram till ”det tanke- och sinnestillstånd som hon befunnit vara hennes bästa och djupast passande”.⁴³ När människan funnit detta tillstånd, har hon funnit sin levnadsstämning. Eftersom Kiyooki inte kan träda utanför den aristokratiska världen, eller har funnit något annat möjligt sätt att positionera sig i aristokratin som gör att han kan härda ut ansvaret, blir föreställningen om sig själv som aristokratiskt förfinad hans levnadsstämning, för att tala med Ekelund.

Trots titeln *Mishima: A Vision of the Void*, en text som innehåller referenser till *Vårsnö*, har inte Yourcenar uppmärksammat tomheten som riktmärke för Kiyooki för att kunna ignorera ansvaret. Titeln syftar i första hand på Yourcenars föreställning om tomhetens

³⁹ Mishima 1968, s. 52.

⁴⁰ Ibid., s. 53.

⁴¹ Ibid., s. 53.

⁴² Ibid., s. 139.

⁴³ Vilhelm Ekelund, *Lefnadsstämning/Väst-Östligt* (1925), ny utg. (Lund, 2005), s. 7.

betydelse för Mishima själv. Hon menar att Mishima upplevde att hela hans liv genomsyrades av tomhet; vare sig hans familj, skrivande eller resor lyckades få honom att uppleva sitt liv som betydelsefullt.⁴⁴ Det enda som inte fyllde honom med upplevelsen av tomhet var tanken på döden, menar Yourcenar, vilket således gjorde att han var inställd på att dö i förtid. Yourcenar visar med all tydlighet att de litterära texterna hamnar i skuggan av författaren, om man låter sig ledas av personkulten kring Mishima.

Bara för att Kiyooki flyr ansvaret, betyder inte det att upplevelsen av isolering försvinner. Visserligen tänjer Kiyooki på begreppet aristokratisk förfining genom sin tillämpning av den, men han känner sig ändå tvingad att vara aristokratiskt förfinad, vilket innebär att han fortfarande upplever sig vara isolerad. Dessutom tycks fler faktorer än ansvaret som läggs på hans axlar generera upplevelsen av isolering. Alla människor som Kiyooki kommer i kontakt med bekräftar hans plats i aristokratin: det existerar ingen plats för honom utanför aristokratin. Att vistas i den aristokratiska miljön framkallar därför en klaustrofobisk upplevelse hos Kiyooki. Detta synliggörs på ett tydligt sätt på den årliga körsbärsblomningsfesten hos familjen Matsugae, då den aristokratiska stämningen är mer uppskruvad än vanligt. Festen präglas in i minsta detalj av markisens smak för överflöd: samtliga hus är dekorerade med kvistar av körsbärsblom såväl in- som utvändigt, middagen består av tretton olika rätter, en biografmaskinist är inhyrd för att visa filmatiseringar av Charles Dickens verk. När geishorna flockas kring Kiyooki, får han nog. Upplevelsen av allt överflöd gör honom kvävd, ”nu var det som om han på alla sidor blivit omgiven av skärmar av siden, broderier och vitpudrad hy, som effektivt utestängde minsta fläkt av den kyliga kvällsvinden.”⁴⁵ Isoleringen i aristokratin framställs som om den vore ett fiskben i halsen på Kiyooki; något som han ständigt påminns om, som stör honom och som han inte kan få bort med rationella metoder.

Att fly ansvaret gör således inte att Kiyooki hamnar i balans, att han kan slappna av. Men däremot kan han släppa ifrån sig ett litet leende när Honda lägger märke till hans trötthet:

”Du skulle må bra av lite motion. Man kan inte påstå att du läser för mycket precis, ändå ser du så trött ut som om du läst ut ett helt bibliotek”, anmärkte Honda. Kiyooki log tyst. Honda hade alldeles rätt. Böcker läste han inte. Men han drömde ständigt. Ett helt bibliotek kunde inte mäta sig i volym med överflödet av drömmar natt efter natt.⁴⁶

⁴⁴ Marguerite Yourcenar, *Mishima: A Vision of the Void* (Ellis, 1986), s. 100, 149.

⁴⁵ Mishima 1968, s. 159.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 23.

Kiyoaki känner tillfredsställelse av att befinna sig i ett tillstånd av trötthet. Detta med anledning av att tröttheten är ett spår av nattens dröm. Innan Kiyoaki och Honda träffas denna söndag, har Kiyoaki antecknat nattens dröm i sin hemliga drömbok. Att Kiyoaki har ett aktivt förhållningssätt till sina drömmar, kan tyckas gå stick i stäv med hans levnadsstämning. Hans drömbok är hemlig, för Kiyoaki vill dölja att han hyser intresse för sina drömmar, att han inte är helt och hållet intresselös.

Hur kommer det sig att Kiyoaki är så intresserad av att anteckna sina drömmar när han bestämt sig för att vara passiv till allt annat? Vilken funktion fyller drömboken för Kiyoaki? Berättaren ger inget svar på dessa frågor. Drömboken framstår nästan som lika hemlig för läsaren som för Kiyoakis omgivning, vilket gör att den pockar på uppmärksamhet.

I vaket tillstånd kan vi endast erfara drömmar som minnen, som Jorge Luis Borges uttrycker det i en essä, vi kan bara undersöka det vi minns från drömmarna.⁴⁷ Men det vi minns från drömmarna är en förenkling av drömmarna, de är anpassade till den vakna tillvarons regler och värdehierarkier. Drömmarna lyder inte under den vakna tidens rum, kausalitet och tid, dess modalitet är en annan än den vakna tillvarons. Borges illustrerar detta med ett enkelt exempel:

Låt oss anta att jag drömmer om en man, helt enkelt bilden av en man [...] och genast därefter drömmer jag bilden av ett träd. När jag vaknar kan jag ge denna mycket enkla dröm en komplexitet som den inte äger: jag tror kanske att jag har drömt om en man som förvandlas till ett träd, som var ett träd. Jag ändrar händelserna, jag fabulerar redan.⁴⁸

Vi vet alltså inte vad som sker i våra drömmar. Drömmarnas villkor dikteras av *atopos*: de är inte möjliga att klassificera, de är ständigt oförutsägbara.⁴⁹

Som Anna-Karin Palm hävdar, går de etablerade drömtolkningsmallarna i Bibeln, hos Freud, Jung och Swedenborg, ut på att tyda drömmarna.⁵⁰ Men om drömmarnas modalitet är en annan än den vakna tidens, är alla upplevelser av drömmar i vaket tillstånd med nödvändighet spekulativa. Att försöka tyda drömmar är att försöka kontrollera dem. Därför är

⁴⁷ Jorge Luis Borges, "Mardrömmen" i *Sju kvällar* (Lund, 1999), s. 36.

⁴⁸ Ibid., s. 37 f.

⁴⁹ Atopos är grekiska och betyder "ej på plats". *Nationalencyklopedins Internettjänst*, "Atopos". Borges själv använder ej denna term, det är min precisering av drömmens villkor enligt Borges.

⁵⁰ Anna-Karin Palm, "Samtidigt, någon helt annanstans", *Divan* 1996:3, s. 39.

de förhållningssätt som går ut på att tyda drömmar endast sätt att fjärma sig från drömmarnas atopos, att drömmarna är ogripbara. Kiyooki är inte intresserad av att tolka drömmarna, det utsågs av berättaren: ”När Kiyooki förde dagbok över sina drömmar hände det aldrig att han kompletterade med några egna tolkningar av dessa.”⁵¹ Snarare är hans drömtexter att betrakta som sakliga redogörelser för hans minne av vad som skett under nätterna, gestaltade utan närmare inlevelse. Sättet på vilket drömmarna existerar – drömmar som atopos – tycks vara viktigare för Kiyooki än framställningen av dem.

Det enda som finns kvar av drömmarna i vaket tillstånd är spår av dem, det är inte möjligt att i vaket tillstånd göra sig en klar bild av en dröm. Ett spår är tröttheten, medan det tydligaste spåret är minnet av drömmen. Genom spåren kan Kiyooki uppfatta drömmen som en ogripbar plats, när han tänker på drömmen kan han inte reducera den till sin vakna tillvaro. Eftersom det är han själv som drömmer, betyder detta att en del av honom, hans drömjag som han i vaket tillstånd inte har kontakt med, inte sanktioneras av den isolering som dikterar hans villkor i vaket tillstånd. Kiyooki skriver inte ned sina drömmar för att minnas vad som skett i dem, utan för att omsätta sitt minne av drömmarna i en ogripbar plats. Spåret trötthet får honom att le, han trivs i tröttheten. Således borde spåret minne, det tydligaste spåret, inte bara framkalla upplevelsen av tillfredsställelse. Att omsätta minnet av en dröm i en ogripbar plats skänker honom tröst, gör det lättare för honom att uthärda isoleringen.

Den tomhet Kiyooki strävar mot för att ignorera ansvaret respektive hans upplevelse av drömmarnas atopos refererar till varsin ickeplats; platser som var och en på sitt sätt är ogripbara. Det är möjligt att den ena på ett eller annat sätt har bidragit till uppkomsten av den andra, men det är två ickeplatser med olika förutsättningar och olika effekter. Medan tomheten är en *föreställning* om frikallelsen från mening, handlar atopos om *upplevelsen* av att mening ej kan definieras. Genom föreställningen om tomheten kan Kiyooki ignorera ansvaret, men övrig vantrivsel kvarstår hos honom. Föreställningens räckvidd är begränsad genom att vara just en föreställning. Den är flexibel, men den är ingen upplevelse att relatera till. Tack vare att drömmarnas atopos är en upplevelse är dess räckvidd längre. Kiyooki *erfar* ogripbarheten, upplevelsen ger honom tröst, han hamnar temporärt i balans.

När Kiyooki betraktas i ljuset av sin levnadsstämning måste samtidigt tas med i beräkningarna att det är en utopisk föreställning att tro sig kunna leva upp till att vara intresselös, vilket också utsågs av berättaren: ”Det hände aldrig att Kiyooki tog initiativet till något, även om den likgiltighet han till en början visade, efter en stund ofta byttes ut mot ett

⁵¹ Mishima 1968, s. 106.

visst intresse.”⁵² Kiyooki visar titt som tätt intresse, framför allt i samtal och tankar. Det är uppenbarligen ett glapp mellan Kiyooki anspråk på att vara och hans sätt att vara, men frågan är om det egentligen spelar någon roll för honom. Även om han inte lever efter sina anspråk, fungerar föreställningen om sig själv som intresselös som ett verktyg för att stålsätta sig mot ansvaret. Han har odlat sin passivitet för att slippa konfrontera rädslan för ansvar, skuld och skam, och så länge passiviteten fyller den funktionen är han nöjd. Detta innebär att föreställningen om sig själv som aristokratiskt förfinad endast är betydelsefull för honom på idéplanet. Vilket i sin tur innebär att han inte handlar i fas med sättet på vilket hans levnadsstämning beskrivits. Följaktligen måste hans levnadsstämning preciseras en aning.

Kiyookis levnadsstämning utgörs av att *kontinuerligt fly ansvaret genom sin föreställning om sig själv som aristokratiskt förfinad*. När Kiyookis far i biljardrummet tvingade honom att inleda en bekantskap med prinsarna från Siam, var det primära för Kiyooki att slippa konfrontera ansvaret och rädslan för att inte kunna leva upp till ansvaret genom en föreställning om sig själv som passiv, inte genom att *vara* passiv. Även om Kiyooki agerar passivt i denna situation, är hans huvud fullt med tankar som han ignorerar genom att föreställa sig att han neutraliserar dem.

Ingen av kommentatorerna till *Vårsnö* har tagit fasta på glappet mellan Kiyookis anspråk på att vara och hans sätt att vara. Kiyooki framställs som en solid individ; passiv och med fullkomlig kontroll över sitt agerande. Yourcenar till exempel, beskriver Kiyookis agerande som planerat i minsta detalj.⁵³ Men med tanke på glappet har han inte så stor kontroll över sig själv som Yourcenar påstår. Kiyooki bör inte läsas så följsamt som kommentatorerna till *Vårsnö* i allmänhet har gjort.

Genom glappet mellan Kiyookis anspråk på att vara och hans sätt att vara, visar han att han är motsägelsefull. Genom att hålla Kiyookis motsägelsefullhet i bakhuvudet, är läsaren i fas med sättet på vilket han framställs i romanen. Att betrakta Kiyooki som helt igenom passiv är ett sätt att köra över protagonistens komplexitet, på samma sätt som han själv kör över hindren som kommer i hans väg.

Ett tillfälle i kapitel två där Kiyooki avviker från sin passivitet, kanske det allra mest påtagliga, sker då han får syn på en grupp kvinnor. Plötsligt bryter han samtalet med Honda, ställer sig upp och ropar ”Hallå”! till dem.

Det framgår snart att Kiyookis intresse beror på att Satoko befinner sig i gruppen av

⁵² Mishima 1968, s. 26.

⁵³ Yourcenar 1981, s. 60.

kvinnor, och att Kiyooki i allra högsta grad är medveten om att Satoko är kär i honom. Men varför dras hon till Kiyooki? Hur kommer det sig att han lyckas väcka intresse hos henne trots sin passivitet? Vem är Satoko? Den enda bakgrunden läsaren får är att Satoko är dotter i familjen Ayakura och att hon och Kiyooki var lekkamrater när de var små. Som Wilson menar, ges inte utrymme i texten för att läsaren ska kunna göra sig en bild av Satoko.⁵⁴ Skälet till detta tycks av allt att döma vara att Satoko fyller en funktion i texten genom att vara hölj i dunkel. Det enda som ges skarpa konturer i gestaltningen av Satoko är hennes yttre egenskaper, för att läsaren ska förstå att Kiyooki blir som trollbunden av hennes utseende. Hon ska för läsaren framstå som en mystisk, lynnig kvinna som sätter griller i huvudet på Kiyooki. Som Wilson menar, ska läsaren förstå att hon lyckas omvandla Kiyookis passivitet till rörelse.⁵⁵ Efter att Kiyooki och Honda rott in till land, sluter de sig till gruppen av kvinnor. Satoko föreslår att hon och Kiyooki på tu man hand ska plocka blommor, och när de blivit ensamma säger hon: ”Om jag plötsligt försvann härifrån, vad skulle du göra då, Kiyoo?”⁵⁶ När Kiyooki frågar vad hon menar, svarar hon att hon inte kan berätta för honom vad hon syftar på. Hon låter honom sväva i ovisshet, och Kiyooki känner att han hatar henne.

Med tanke på att Satoko är hölj i dunkel är det inte möjligt att upprätta en förståelse för hennes romanperson på samma villkor som läsaren kan upprätta en förståelse för Kiyookis hjälpare Honda. I likhet med Satoko fyller romanpersonen Honda en funktion i texten genom att ge perspektiv på Kiyooki. Dock inte genom att sätta griller i huvudet på honom som Satoko, utan snarare genom att vara bollplank för Kiyooki. Honda är Kiyooki följsam; alltid är han pålitlig, aldrig vill han Kiyooki illa, han ställer han upp i alla väder. Kiyooki har full kontroll över Honda, och för att läsaren ska förstå att så är fallet ges en inblick i Hondas försök att vara Kiyooki till lags, hans rädsla för att göra övertramp som skulle kunna skada deras vänskap. Plikttrogen som han är, förekommer aldrig några sådana övertramp. ”[Honda] visste att han måste vara sparsam med spontan rättframhet i sitt umgänge med Kiyooki om han ville fortsätta vara hans vän. Att han gjorde bäst i att akta sig för att av misstag nudda vid den där nymålade väggen och lämna ett handavtryck efter sig.”⁵⁷ En bakgrundsdiger bild ges av Honda, till skillnad från bilden som ges av Satoko. Satoko är knappast den enda kvinnan i *Vårnsö* som ges en oklar plats i romanen.

Markisen har en väl förankrad plats i texten, det ägnas stort utrymme åt hans smak för

⁵⁴ Wilson 1979, s. 176.

⁵⁵ Ibid., s. 170.

⁵⁶ Mishima 1968, s. 38.

⁵⁷ Ibid., s. 44.

överflöd och statusfixering. Men Kiyookis mor Tsujiko är däremot bara en skugga av markisen, om henne kastas endast förströdda uppgifter ut till läsaren då och då. När uppgifterna sammanfogas är det knappast en klar bild av markisinnan som framträder.

Till skillnad från övriga gestaltningar av kvinnor i romanen, är Kiyookis farmor en romanperson med skarpt tecknade konturer. Hon är sträng och gammal, och med en reptilsnabb tunga mot allt som kommer i hennes väg. Inte minst mot Kiyooki: ”Det är förskräckligt vad flickorna här väsnas när du kommer hit! I mina ögon är du ännu bara en snorunge, men du kanske ter dig annorlunda i deras ögon?”⁵⁸ Hon bor i ett eget hus, visserligen beläget på Matsugaes ägor men på avstånd från de andra. Hon går helst inte på familjens fester, Kiyooki själv menar att hon verkade skämmas ”över sitt lantliga ursprung och därför undvek allt förnämt umgänge”.⁵⁹ Detta gör följaktligen att Kiyooki kan andas ut när han hälsar på henne. Hon ställer inte samma krav på honom som hans föräldrar gör: ”[det var] endast när Kiyooki träffade sin farmor, som han kunde fly den värld av förställning som omgav honom och glädjas åt beröringen med ett blod av enkel rättframhet och kamplust, ännu på så nära håll.”⁶⁰ Trots att han uppenbarligen har funnit en fristad hos sin farmor, en plats där han inte känner sig isolerad, besöker han henne sällan. Varför? Skälet han själv ger, är att hon behandlar honom som ett barn, men det är knappast att betrakta som ett tungt vägande skäl till att inte gå dit med tanke på vilka de positiva effekterna av att besöka henne är. Detta är en intressant tråd som dessvärre inte kan följas upp i *Vårnsnö*, med hänvisning till att farmodern endast ges en marginell plats i romanen.

non-REM 2: förstagångskyssaren

I tio dagar grubblar Kiyooki på varför Satoko antytt att hon ska försvinna utan att kunna förmå sig att ta reda på varför. Han vägrar fråga Satoko, och menar att han inte heller kan fråga någon annan. Hur han än skulle göra, skulle han ge intryck av att vara intresserad av Satoko. Kiyookis grubbel ger upphov till oro. Varför känner han oro? ”Kiyookis egensinniga sinnelag hade en underlig benägenhet att få den oro som gnagde inom honom att växa”, hävdar berättaren.⁶¹ Sättet på vilket oron växer anges inte, men med Kiyookis ”egensinniga sinnelag” åsyftas intresselösheten. När han grubblar på henne, kan han inte låtsas att han är

⁵⁸ Mishima 1968, s. 145.

⁵⁹ Ibid., s. 145.

⁶⁰ Ibid., s. 145.

⁶¹ Ibid., s. 50.

intresselös. Kiyooki åsidosätter sin levnadsstämning inför sig själv. När han inte kan fixera tanken vid att han är passiv, kan han inte betrakta sig som strävandes mot tomhet, denna plats utan bestämning utifrån vilken han inte kan åläggas ansvar. Kiyooki blir mottaglig för ansvar, han kan inte ignorera ansvaret, han är skyddslös. Kiyooki blir orolig för att försättas i situationer där hans ansvarskänsla sätts på spel, orolig för den skuld och skam som skulle bli följden om han misslyckas med att leva upp till ansvaret.

Kiyooki grubblar på Satoko under oro ända fram tills han under en familjemiddag får veta att Satoko avböjt ett giftermålsanbud. När Kiyooki nu blir varse skälet till varför hon skulle ha kunnat försvinna, och att hon inte kommer att göra det, känner han lättnad. Han kan sluta grubbla, och är därför övertygad om att han ska kunna återvända till sin levnadsstämning: ”I ett slag klarnade nu hela hans värld upp igen, han befriades från sin oro och blev som ett glas klart vatten. I tio dagar hade han varit utestängd från sin lilla fridfulla trädgård, men nu kunde han äntligen återvända dit och vila igen.”⁶²

Men det går inte riktigt som Kiyooki tänkt sig. Efter middagen tar markisen med honom på en promenad, och berättar för honom att han hyser oro över att Kiyooki inte tycker om att gå ut och roa sig. Han föreslår att de tillsammans ska gå på bordell någon gång. Kiyooki blir bestört och rusar hemåt, men detta är inte en reaktion på markisens skamlösa förslag. Efter att hans far börjat prata om kvinnor bubblar Satoko upp i honom igen. Kiyooki inser att det inte är så lätt att återvända till levnadsstämningen som han först trott. Med Satoko aktualiseras åter skyddslösheten gentemot ansvaret. Men mer därtill, tycks det – kanske förstärks skyddslösheten genom upplevelsen av att inte kunna skaka av sig henne så lätt som han först trott att han skulle kunna göra. Under natten som följer ligger Kiyooki sömlös och grubblar på Satoko. Hatet mot henne väcks till liv igen, men denna gång inte som en instinktiv reaktion på att hon inte tillfredsställer hans vilja att veta. Snarare menar han att hennes enda syfte med att försätta honom i ovisshet var att leka med honom, och därför vill han hämnas på henne. Här finns det fog för att fråga sig ifall Kiyooki är motsägelsefull. Frågan är nämligen om den stora stötestenen för honom är att hon lekt med honom, som han själv menar. Hans hämndaktion består i att skriva ett brev till henne, men hans aggressiva utfall och förolämpningar i brevet – som i texten återges i sin helhet – står inte alls i proportion till anklagelserna mot henne. Kiyookis ”hämnad” är så överdriven att det är omöjligt att det bara kan handla om att hon lekt med honom. Snarare är motivet med brevet ett annat än det han själv anger. Genom att konfrontera henne med ett aggressivt och förolämpande brev försöker

⁶² Mishima 1968, s. 50.

han driva henne ut ur sig. Inspirerad av samtalet med markisen påstår han i brevet att han varit på bordell, och att han därigenom fått en förändrad syn på kvinnor:

[...] jag lärde mig att behandla dem som små djur med liderligt kött, som man leker med och föraktar. [...] Den där personen som Fröken känt sedan barnsben, den där tystlåtna, renhjärtade, lättmanipulerade leksaken, lille söte 'Kiyō', var god betrakta honom som för evigt död och begravnen...⁶³

Han försöker skrämman bort Satoko, framställa sig själv i så dåliga dager som möjligt för att hon ska tappa intresset för honom. Genom att göra bort sig så fullständigt, *vet* han att de aldrig kommer att bli ett par, och med denna vetskap kommer alla känslor, i sinom tid, att svalna. Med Satoko försvinner oron som uppstod när Satoko satte griller i huvudet på honom. Då kan han ostört glida in i sin levnadstämning igen. Så lyder Kiyōakis logik, en nödlösning för honom.

Ännu en faktor som bidrar till den frustration som får Kiyōaki att skriva brevet är att han ligger sömnlös och grubblar på Satoko: tankarna på henne hindrar honom från att träda in i sömnen. Denna faktor nämns inte av berättaren med tanke på drömmarnas oklara plats i texten. Utifrån drömbokens funktion betraktat, skulle Kiyōaki i detta läge allra helst vilja somna. Att på morgonen få kunna anteckna nattens dröm, synliggöra sin delaktighet i en plats där villkoren inte dikteras av ansvar och isolering, skulle skänka honom tröst. Detta skulle bistå honom med ork att klara av nästa skyddslösa dag. Eftersom det är Satoko han grubblar på, är det Satoko han klandrar för att förvägra honom sömnen. Det ger honom bränsle till att kunna formulera det aggressiva brevet.

Dagen efter att han skrivit brevet ångrar han att han skickat iväg det. Dock inte för att han själv kommer till insikt om orimligheten i att försöka fly ansvaret genom att skrämman bort Satoko. Vid tillfället är de två prinsarna från Siam på den av markisen planerade visiten hos familjen Matsugae. De visar fotografier av sina flickvänner för Kiyōaki. Prinsarna tar för givet att Kiyōaki har en flickvän, och ansätter honom med krav på att han ska visa dem fotografier av henne. I den stunden inser Kiyōaki att hans liv är tomt på flickvänner. Kiyōaki har visserligen upphöjt tomheten till ett positivt värde, men i denna situation nyanserar han sin föreställning om vad tomhet kan vara: ”Det gick upp för honom att han tillbringat arton år i detta händelselösa hus utan att ha fått någon annan vän av kvinnokön än Satoko [...]”⁶⁴ Han

⁶³ Mishima 1968, s. 67.

⁶⁴ Ibid., s. 65.

upplever det faktum att hans liv är tomt på flickvänner som en saknad, som om denna tomhet vänder sig emot honom: ”Allt som Kiyooki av självkänsla motsatte sig kom nu istället att sår hans självkänsla.”⁶⁵ Det handlar dock inte om att Kiyooki söker närhet. Snarare om att han är rädd för att framstå som löjlig som inte har en flickvän: ”Kiyooki tyckte det var som om allt hos dem samstämmigt sade till honom: Jaså! Menar du att du i den åldern inte har någon enda hjärtats dam?”⁶⁶ I förlängningen är han rädd för att göra ett dåligt intryck på prinsarna eftersom han har ett ansvar inför sin far att göra ett gott intryck. I rädsla för att prinsarna ska upptäcka att han inte har en flickvän, det vill säga en rädsla för att inte leva upp till ansvaret som är ålagt honom, säger Kiyooki ”med all den kyliga aristokratiska förfining han kunde uppbringa: ’Jag lovar att presentera henne för er inom en snar framtid.’”⁶⁷ Kiyooki ringer genast Satoko och beordrar henne att bränna brevet så snart det kommit fram, och frågar henne om hon har lust att gå på teater. Han föreslår sedan att prinsarna ska följa med på teatern, vilket gör att syftet med teaterbesöket klart och tydligt framgår: Kiyooki vill ge intryck av att Satoko är hans flickvän inför prinsarna. När prinsarna på teatern ger Satoko översvallande kommentarer, kan Kiyooki pusta ut.

Med anledning av att Kiyooki fått användning av Satoko i denna situation, släpper ressentimenten gentemot henne. Han behöver inte längre försöka driva henne ut ur sig. När de är på teatern tänker Kiyooki: ”*Idag är Satoko vackrare än vanligt. Hon har inte slarvat med sminkningen innan hon kom hit. Hon ser ut precis som jag önskade att hon skulle.*”⁶⁸ Satoko har visat att hon kan vara honom till lags, han har fått bevis på att hon åtminstone inte alltid leker med honom. Kiyooki börjar så smått hysa tilltro till Satoko. Han betar sig mot henne på samma sätt som han förhåller sig till sina drömmar, det vill säga som om hon inte bidrar till hans upplevelse av isolering i aristokratin. De börjar träffas sporadiskt på tu man hand.

Prinsarna fyller en viktig funktion för denna händelseutveckling. Kiyookis rädsla för Satoko gör att han själv aldrig skulle kunna komma på tanken att vilja börja umgås med Satoko. Genom att prinsarna pressar Kiyooki till att framställa Satoko som sin flickvän hjälper de honom på traven. Att låtsas vara tillsammans med Satoko för en kväll väcker mersmak hos honom. Men att umgås med Satoko är för Kiyooki långt ifrån friktionsfritt. Med brevet han skrev, och med det som föranledde brevet i färskt minne, grumlas hans tankar kring Satoko. Han är orolig för vad han gett sig in på genom att börja umgås med henne.

⁶⁵ Mishima 1968, s. 65.

⁶⁶ Ibid., s. 65.

⁶⁷ Ibid., s. 65 f.

⁶⁸ Ibid., s. 84.

En morgon söker han tröst för sin oro genom att anteckna nattens dröm i drömboken. Här träder berättaren åt sidan för det enda utdraget ur KiyOakis drömbok. Kontakten med KiyOakis egna ord gör att hans förhållningssätt till drömboken kan preciseras.

Utanför härskar ett bedövande starkt solsken. Den gamla gräsöverbuxna trädgården ligger tyst och stilla i det obarmhäftiga solskenet. Det enda som hörs är ett svagt surrande av flugor, ljudet av påfåglarnas hårda fotsulor när de då och då ändrar ställning och ljudet när de putsar fjädrarna. Den gamla trädgården inhägnas av en hög stenmur, men det finns ett stort fönster i muren, genom vilket endast ett antal palmstammar och en orörlig, bländande vit massa av stackmoln skymtar.⁶⁹

Drömbokstexten är uppskruvad i sin saklighet, här finns en detaljskärpa som närmast påminner om Alain Robbe-Grilletts prosa. Ur Robbe-Grilletts roman *Jalusi*:

Från trädskuggan räknat sänker sig området ovan denna plantering med en svag vidgning (åt vänster) i förhållande till den brantaste sluttningen. I varje rad finns det trettio två bananplantor ända ner till planterings nedre kant. Nedanför vidtar ännu en plantering, disponerad på samma sätt och omfattande hela området mellan den förstnämnda och den lilla floden som flyter fram längst ner i dalen.⁷⁰

I Robbe-Grilletts romaner har handling och kontinuitet en underordnad roll med anledning av den ständiga detaljskärpan. Desto viktigare är den visuella stämningen i texterna, en stämning som inte kan gestaltas i ord men som främjas av detaljskärpan. En jämförelse mellan Robbe-Grillet och KiyOakis drömbok ger vid handen att inte heller KiyOakie prioriterar handling och kontinuitet när han antecknar minnet av sina drömmar. Hans syfte är inte att *gestalta* sina drömmar. I likhet med Robbe-Grillet är KiyOakie ute efter något som orden inte rymmer. När han antecknar minnet av drömmarna blir han varse sin otillräcklighet för att kunna förstå vad som sker i dem. Därigenom upplever han att drömmarna är präglade av atopos, denna upplevelse som skänker honom tröst.

Efter att KiyOakie fått den efterlängtdade trösten får han med bud veta att Satoko vill att han ska ta ledigt från skolan och hämta upp henne i en riksha, för att de sedan på tu man hand ska åka ut och betrakta den nyfallna snön. Han upplever inte alls att hon leker med honom, som han tidigare gjort. Istället är det som om han blivit bedövd efter att ha skrivit i drömboken.

⁶⁹ Mishima 1968, s. 105.

⁷⁰ Alain Robbe-Grillet, *Jalusi* (1957), övers. Eva Alexanderson (Stockholm, 1960), s. 22.

Det är som om han med upplevelsen av drömmarnas oklassificerbara, icke-hermetiska värld färskt i minnet, upplever en inre ro. Helt lugnt tänker han, utan att kämpa emot: ”Jag håller på att råka i Satokos våld”.⁷¹

Innan Kiyooki åker iväg i rikshan berättas hur han lägger ”på minnet hur snön, som ännu inte hade bildat ett täcke, på ett utstuderat sätt föll över ön i dammens mitt och berget med lönnträd.”⁷² Hur kommer det sig att Kiyooki, som annars alltid betraktar familjens aristokratiska omgivningarna med en passiv blick, helt plötsligt tycks se omgivningarna i ett nytt ljus, som till och med får honom att vilja minnas vad han ser?

Svaret ska sökas i att det är just den fallande snön som han lägger på minnet, närmare bestämt vårsnö. Per Svenson har i *Mishima och snön* (1987), en liten skrift om snöns funktion i Mishimas romaner, observerat vårsnön i denna situation. Svensons syfte är att utkristallisera Kiyookis egenskaper: ”Kiyooki har de egenskaper som utmärker vårsnön: [...] hans personlighet är långsamt smältande kyla.”⁷³ Styr av viljan till sanning försöker Svenson förklara romanens titel genom att hävda att vårsnön är en symbol för Kiyookis personlighet, vilket inte synliggör vilken betydelse vårsnön har i denna situation. Vårsnö är snarare ett uttryck för Kiyookis föreställning om sig själv som aristokratiskt förfinad, då den representerar den tomhet som han själv strävar emot: snön som aldrig hinner bilda ett täcke på hans arm när han sträcker ut den, för snön upplöses av solens värme. Eftersom Kiyooki förknippar vårsnön med tomhet, får den honom inte att tänka på det ansvar som är ålagt honom, till skillnad från de aristokratiska omgivningarna. Därför kan han lägga på minnet hur snön faller.

Under utflykten kysser Kiyooki och Satoko varandra för första gången, Kiyooki kan inte göra annat än erkänna för sig själv att han är förälskad i Satoko. Hans upplevelse av skyddslöshet är som bortblåst: när deras läppar möts, är Kiyooki ”utom sig av extatisk hänryckning”.⁷⁴ Att drömmen kan ge honom stöd till att acceptera Satokos erbjudan om att träffas är en sak. Men det är knappast troligt att drömmen kan få honom till att släppa alla sina principer och kasta sig handlöst in i en kyss med Satoko. Kiyooki har aldrig kysst någon förut, och borde därför i likhet med alla andra förstagångskyssare uppleva risken för att hamna i en faslig skam- och skuldfälla. Dels kan svaret som förklarar hans agerande sökas i att syftet med

⁷¹ Mishima 1968, s. 108.

⁷² Ibid., s. 108.

⁷³ Per Svenson, *Mishima och snön* (Lund, 1987), s. 15.

⁷⁴ Mishima 1968, s. 113.

utflykten, att träffas och titta på snön, är en oskyldig aktivitet för Kiyooki. Vårnsnön genererar inte ansvar hos honom, och inte heller rädsla för skam och skuld. Även om de inte i första hand tittar på snön under utflykten, gjorde det faktum att Kiyooki åkte till Satoko i tanken på att de skulle titta på snön att han vek in klorna, blev mottaglig för situationer han annars skulle undvika. Dels kan svaret sökas i just upplevelsen av att vara förälskad i Satoko. Förälskelsen är en ny erfarenhet för Kiyooki, och av allt att döma upplever han att denna erfarenhet i likhet med drömmen inte är sanktionerad av den aristokratiska tillvaron. I likhet med Roland Barthes, upplever Kiyooki att förälskelsens villkor dikteras av atopos. Barthes menar att den förälskade upplever förälskelsen som atopos, det vill säga att förälskelsen är omöjlig att klassificera, ”ständigt och oförutsägbart unik.”⁷⁵ I likhet med drömmarnas atopos, leder förälskelsen Kiyooki bortom isoleringen, genom att vara en ogripbar upplevelse som inte kan underordnas aristokratin. Därmed kan också förälskelsen skänka honom tröst, göra det lättare för honom att uthärda isoleringen, i likhet med drömboken. Men Kiyooki kan inte bejaka förälskelsen till fullo.

Även om förälskelsen i sig inte styrs av aristokratin, kan inte Kiyooki undgå att ofta bli påmind om att en öppen kärleksrelation med Satoko skulle innebära att vara ansvarig inför såväl sin egen familj som Satokos familj. Eftersom Kiyooki blivit uppfostrad i Satokos familj, skulle hans ansvarskänsla komma att sättas på prov inför stränga granskare. Från ett allmänt grubblande kring Satoko har Kiyooki vänt sig till en motsägelsefull förälskelse i henne. Han upplever sig inte längre vara skyddslös när han tänker på och träffar Satoko, men inte heller fri från ansvar.

Inte långt efter utflykten i rikshan får Kiyooki ett brev av Satoko i vilket hon uttrycker sin kärlek till honom. Efter att ha läst brevet är Kiyooki märkbart berörd, men det är ändå som om han försöker stålsätta sig mot det som står i brevet. Satoko skriver:

När jag tänker på den där morgonen i snön fortsätter den lyckliga snön att oavbrutet falla i mitt bröst [...]. Jag till och med önskar att jag bodde i ett land där det snöar trehundra sextiofem dagar om året, så att jag alltid kan tänka på Dig, Kiyoo.⁷⁶

Det spelar ingen roll att Satoko skriver om vårnsnön, som tidigare framstått som så oskuldsfull för Kiyooki. Det sammanhang som Satoko satt in vårnsnön i, en regelrätt kärleksförklaring, framkallar rädsla hos Kiyooki. Han upplever att brevet är skrivet som ”en lärobok i

⁷⁵ Roland Barthes, *Kärlekens samtal* (Göteborg, 1996), s. 16.

⁷⁶ Mishima 1968, s. 137.

aristokratisk förfining”.⁷⁷ Istället för att läsa hennes ord som en kärleksförklaring, läser han dem som om de vore präglade av passivitet, det vill säga att de är lika aristokratiskt förfinade som hans egna ord. Han tar inte in hennes budskap, han neutraliserar hennes brev.

Kiyoaki försöker besvara hennes brev så kyligt som möjligt. Vid varje försök river han sönder brevpapperet och börjar om på nytt. Hans motsägelsefulla inställning till förälskelsen i Satoko gör att han inte kan förhålla sig tillräckligt kylig och passiv. Han blir inte nöjd med sitt brev förrän det är passionerat skrivet, ett brev som beskriver en man som för första gången i sitt liv upplever en kyss.

”Han blundade, lade in brevet i kuvertet, stack ut sin nätta, rosiga tungspets en aning och vätte limmet på kuvertets flik. Dess smak påminde om svagt sötaktig, flytande medicin.”⁷⁸ Att smaken påminner honom om medicin är i första hand ingen smaksinnlig association, utan en form av synestesi. När Kiyoaki i denna stund bejakar förälskelsen, upplever han att förälskelsen är som medicin för honom: den dämpar upplevelsen av isolering, och därmed smakar det passionerade brevet också medicin.

Kiyoaki har genom förälskelsens atopos funnit en spricka i isoleringen, men han lyckas inte bryta sig ur isoleringen genom sprickan. Den motsägelsefulla inställningen till förälskelsen hindrar honom från detta. Han bejakar fortfarande den levnadsstämning han skapat för att fly ansvaret, i vilken han minst av allt är uppriktig mot sig själv och således famlar i blindo för att ta sig ur isoleringen.

non-REM 3: brottslingen

En kväll av bejakande av förälskelsen, Satoko ligger mot Kiyoakis bröst. Kiyoaki smeker hennes kind, och upptäcker att den är blöt. Innan han hinner ta reda på om det är tårar av lycka eller sorg, lösgör hon sig och vänder sig till honom.

”Du är ett barn, Kiyo! Ett barn! Ingenting förstår du. Ingenting försöker du förstå. [...] Själv har du kanske höga tankar om dig själv, Kiyo, men du är fortfarande inget annat än ett spädbarn. Jag borde verkligen ha tagit bättre hand om dig och lärt dig. Men, nu är det redan för sent...”⁷⁹

Först hamnar Kiyoaki i ett smärre chocktillstånd för att hon tagit sig ton mot honom: ”han stod som förlamad, med häftig hjärtklappning, darrande händer, halvt snyftande av

⁷⁷ Mishima 1968, s. 138.

⁷⁸ Ibid., s. 140.

⁷⁹ Ibid., s. 167 f.

tillintetgjordhet.”⁸⁰ Men chocken övergår snart i ilska. Dels för att han känner sig förolämpad, dels för att han inte förstår varför hon agerat som hon gjort, det kom så plötsligt. Var utskällningen något hon planerat att göra?

Kiyoakis betjänt har kontakter med tjänstefolket hos familjen Ayakura, och Kiyoaki lyckas tvinga ur betjänten att Satoko har läst brevet han skickade till henne, som hon lovade att bränna upp så fort det kom fram. Han har fått en förklaring till hennes agerande, men det lyckas inte få honom lugnare. Ilskan gentemot Satoko håller i sig, men skälet är nu att hon ljugit för honom och inte bränt upp brevet som hon lovat. Han har inte en tanke på att hennes utskällning har sin upprinnelse i brevet som han själv skrivit, i vilket han förolämpat henne grovt. Kiyoaki slår ifrån sig ansvaret helt och hållet, i rädsla för den skam och skuld det skulle innebära att ta ansvaret för vad han gjort. Detta betyder ingalunda att han kommer undan skammen helt och hållet. Han känner sig ”sjuk av skam,” men intalar sig att den uppkommit genom att hon kränkt honom med sin lögn: ”I sina tankar band han samman allting med Satokos bedrägeri. Hon hade sårat hans stolthet [...]”⁸¹

Han tar heller inte åt sig av den kritik som Satoko för fram i sin utskällning. Hon kallar honom för ett barn flera gånger, för att understryka att han leker med henne genom att skicka ett sådant brev till henne och sedan låtsas som om inget hänt. Hon uppfattar alltså att han agerar på samma sätt som han tidigare klandrat *henne* för att göra, men i ljuset av denna situation står det klart vem som leker med vem. Genom att vara motsägelsefullt förälskad i henne – i ena stunden är han affirmativ gentemot henne och i den andra ignorerar han henne totalt – leker Kiyoaki med Satoko. Han har ingen som helst insikt i hur självcentrerad han är. När han nu för första gången börjar komma en människa riktigt nära uppstår en konflikt med anledning av hans sätt att vara. Hur reagerar han på konflikten? Jo, som ett barn: han stänger in sig på sitt rum för att tjura, tar inte emot besök från någon. Han reagerar på hennes kritik med de medel hon kritiserar honom för att använda. Kiyoaki ignorerar Satoko för en tid. Telefonsamtal från henne vägrar han att besvara. Han bränner ett brev med Satoko som avsändare utan att läsa det. När han efter en tid får veta att Satoko fått ännu ett giftermålsanbud, denna gång från Hans Höghet Harunorio, den japanska prinsens son, anstränger han sig så mycket för att verka oberörd att hans intresse för händelsen blir synligt: ”Jag har ingenting att invända,” säger Kiyoaki efter att hans föräldrar informerat honom om

⁸⁰ Mishima 1968, s. 168.

⁸¹ Ibid., s. 176.

giftermålsanbudet, ”hur som helst är det väl ingenting som angår mig!”⁸² Kiyookis föräldrar är mycket väl medvetna om hans intresse för Satoko – även om han själv inte tycks tro att de är det – vilket markisens svar på Kiyookis nervösa likgiltighet bekräftar:

”Jomen, än så länge finns det en möjlighet att dra sig ur. Så för den händelse att det här är något som berör dig illa, även på minsta sätt, kan du väl vara snäll att säga som det är!”

”Det är ingenting som rör mig!”⁸³

I likhet med förra gången Kiyooki fick veta att Satoko fått ett giftermålsanbud reagerar han positivt på beskedet: ”Tanken på hur Satoko för varje dag gled längre och längre bort ifrån honom för att slutligen försvinna bortom räckhåll, ingav honom en obeskrivlig känsla av välbehag.”⁸⁴ Kiyooki känner sig fri. I likhet med hur han resonerade när han skrev sitt föraktfulla brev till Satoko i syfte att skrämja bort henne, tror han nu att vetskapen om att han och Satoko aldrig kommer att bli ett par gör att känslorna för henne i sinom tid kommer att svalna. Kiyooki ser Satokos giftermål med Hans Höghet Harunorio som en möjlighet att komma ur den motsägelsefulla förälskelsen i henne, för att istället kunna vara i sin levnadsstämning. Men även detta resonemang är att betrakta som en nödlösning, i likhet med att försöka skrämja bort henne.

Under tiden håller Satoko låg profil. Hon är fullt medveten om att Kiyooki har möjlighet att sätta stopp för giftermålet genom att meddela markisen sitt mistycke. Genom att lägga detta ansvar på Kiyookis axlar, kan hon få reda på om hon bara är en leksak för honom eller om han är kär i henne. Dessa tankegångar utgjorde innehållet i det brev som Kiyooki fick av Satoko och lät bränna upp. Eftersom Kiyooki inte lyfter ett finger för att hindra giftermålet, och familjen Ayakura driver giftermålsplanerna hårt, blir det slutligen bestämt att Satoko och Hans Höghet Harunorio ska gifta sig. De får det kejsarliga tillstånd som krävs, och blir därmed underkastade kejsarens vilja. När förlovningen är ett faktum, går det inte längre att backa ur.

När Kiyooki får veta att de fått kejsarligt tillstånd känner han glädje på ett sätt som han aldrig tidigare känt: ”Om man vill definiera vad det var som beredde Kiyooki sådan glädje, så var det begreppet omöjlighet.”⁸⁵ Kiyookis glädje kan vid en hastig anblick tyckas vara en

⁸² Mishima 1968, s. 181.

⁸³ Ibid., s. 181 f.

⁸⁴ Ibid., s. 197.

⁸⁵ Ibid., s. 217.

bekräftelse på att det gått enligt hans planer, det vill säga att han upplever att omöjligheten separerar dem och upplöser förälskelsen. Men insikten om omöjligheten leder inte till att förälskelsen upplöses. Snarare är det *motsägelsefullheten* i Kiyookis förälskelse som upplöses: Kiyooki kan få en fullständigt klar bild över vilka känslor han hyser för Satoko, han inser att han inte kommer att kunna släppa tankarna på henne. Han begriper att han är kär i Satoko tack vare omöjligheten, det är därför omöjligheten gör honom glad.

Något som liknade ett högt, vibrerande trumpetljud vällde upp i Kiyookis inre.

Jag är kär i Satoko.

För första gången i sitt liv hyste han en känsla som inte kunde betvivlas ett ögonblick, vilken vinkel man än betraktade den ur.⁸⁶

Den diffusa, motsägelsefulla förälskelsen har övergått i en klar upplevelse av att vara kär. Kiyooki kan inte på något sätt undvika denna insikt. Han måste från och med nu anpassa sig efter den kärlek han hyser för henne. Detta är en situation som de flesta av recensenterna till *Vårnsö* omnämmt, eftersom situationen är en vändpunkt i romanen. Från och med att Kiyooki kommit till insikt om att han är kär i Satoko, handlar hans tillvaro inte längre bara om att försöka vara passiv. Hans rädsla för ansvar, skuld och skam kvarstår visserligen, men kärleken till Satoko gör att han får något annat att målmedvetet engagera sig i. Dock har varken Stokes, Starrs eller Yourcenar visat något större intresse för vändpunkten, vilket är symptomatiskt för vilken status Mishimas skönlitteratur har hos dem, styrda av personkulten till att säga sanningen om Mishima som de är. Eftersom vändpunkten i romanen inte tillför något för att tydliggöra bilden av Mishima, visas den inget intresse.

Gemensamt hos recensenterna av romanen, är uppfattningen att det är först då Kiyookis och Satokos kärlek blir omöjlig som Kiyookis känslor för Satoko uppkommer. Några exempel: Nalle Valtiala menar att det är först vid denna situation som Satoko får ett värde för Kiyooki.⁸⁷ Mats Karlsson menar att Kiyooki var oförmögen att älska innan han fick veta att Satoko är trolovad med Hans Höghet Harunorio.⁸⁸ Stephen Farran-Lee menar att Kiyookis kärlek först vid denna situation blossar ”upp till en förtärande eld”.⁸⁹

Skälet till att recensenterna dragit denna slutsats, är att Kiyooki själv drar den. Kiyooki

⁸⁶ Mishima 1968, s. 219.

⁸⁷ Nalle Valtiala, ”Dödshopp i Fruktbarhetens hav”, *Hufvudstadsbladet*, 03.06.96, s. 61.

⁸⁸ Mats Karlsson, recension av *Vårnsö*, *Orientaliska studier* nr. 88 1996, s. 58 f.

⁸⁹ Stephen Farran-Lee, recension av *Vårnsö*, *BLM* 1995:5, s. 66.

inser aldrig att det är tack vare vetenskapen om att han själv och Satoko aldrig kommer att kunna bli ett kärlekspar som han blir klar över sin kärlek till Satoko. Han tänker snarare att han styrs av viljan att göra det förbjudna, att kärleken till Satoko uppkommit efter att han blivit förbjuden att bli kär i henne: ”hon besatt den oförlikneliga skönheten hos det tabubelagda, den absoluta omöjligheten, det absolut förvägrade. Det var naturligtvis så här Satoko skulle vara!”⁹⁰ Detta är ännu en situation där Kiyooki läses för följsamt, där det skulle vara på sin plats att ta med i beräkningarna att han är en motsägelsefull individ. Att som recensenterna hävda att Kiyooki inte hyst några djupare känslor för Satoko innan denna situation, är att ignorera den motsägelsefulla förälskelsen i Satoko, på samma sätt som Kiyooki själv vill göra.

Först då kärleksrelationen blir omöjlig, kan Kiyooki formulera de känslor han hyser för henne. Denna väg till insikt har beröringspunkter med Kiyookis metod att söka tröst i sina drömmar. Genom nedtecknandet av minnet av sina drömmar kan han uppleva drömmarnas ogripbarhet som en tröst. Genom upplevelsen av kärleksrelationens omöjlighet kan Kiyooki bli varse sina känslor för Satoko. I bägge fallen är det först i efterhand som betydelser uppstår för Kiyooki, en följdriktig konsekvens av hans försök ”att såsom fanan leva enbart för vinden”.⁹¹ Föreställningen om intresselösheten gör inte att betydelser kan upplösas, bara uppskjutas.

Vändpunkten ger perspektiv på Kiyookis kryptiska sätt att vara romanen igenom. Med tanke på hur långt det måste gå för att Kiyooki ska förstå att han är kär i henne – hans tvångsmässiga, ständiga flykt undan ansvaret – synliggörs hur stor hans rädsla är för ansvar. Kiyooki själv lyckas dock inte synliggöra detta. Bara för att han blir klar över vilka känslor han hyser för Satoko, blir han inte klar över sin egen situation. Att synliggöra inför sig själv hur han tvångsmässigt flytt undan ansvaret, skulle innebära att förkasta sin levnadsstämning. Han skulle ställas till svars för flykten från ansvaret och successivt skulle samtliga konsekvenser av denna flykt uppdagas för honom: smärtan han åsamkat sig själv, andra människor som han skadat. Han skulle skämmas, och känna skuld för allt han ställt till med. Kiyooki vägrar stå till svars för sin ständiga flykt från ansvar, han fortsätter intala sig själv att han agerar passivt. Men det är inte bara med hänsyn till det förflutna som han intalar sig att han är passiv, utan också med tanke på vilka konsekvenser det skulle kunna få om han och Satoko fortsätter att träffas efter att Satoko och Hans Höghet Harunorio blivit förlovade. Att i

⁹⁰ Mishima 1968, s. 230.

⁹¹ Ibid., s. 22.

hemlighet ha en kärleksrelation med Satoko under dessa omständigheter skulle vara ett allvarligt brott, att vara ansvarslös på värsta möjliga sätt. Påföljden skulle i värsta fall kunna bli döden, både för honom själv och hans medbrottsling, eller i minsta fall en skam och en skuld som kommer att förfölja brottslingarna och deras familjer livet ut. Att i hemlighet ha en kärleksrelation med Satoko skulle följaktligen göra det mycket svårare för Kiyooki att ignorera ansvaret. Men Kiyooki är inte främmande för att genomföra brottet. Han tänker: ”*Aristokratisk förfining, det är att bryta mot ett förbud, till på köpet det strängaste av förbud.*”⁹² Brottet är en aktiv handling från Kiyookis sida, men han ifrågasätter inte att det inte alls överensstämmer med hans föreställning om sig själv som aristokratiskt förfinad, det vill säga passiv. Inte för att han upplever att brottet *är* i fas med hans passiva sätt att vara, utan för att han *måste tro* att det är det. Kiyooki intalar sig att det är en passiv handling att bryta mot det strängaste av förbud, för att på så sätt kunna ignorera ansvaret då han bryter mot förbudet.

Brottet kan också betraktas i ett vidare perspektiv. Den som för första gången utför ett brott av allvarligare karaktär erfar inte bara nervositet och rädsla, utan också brottets märkliga eggelse. Gränser överträds, erfarenhetshorisonen vidgas. Det är därför rimligt att föreställa sig att Kiyookis brott är ett sätt för honom att utmana sina gränser, få uppleva en ny erfarenhet, i syfte att få perspektiv på den tillvaro han vantrivs i. Men brottet Kiyooki begår är så allvarligt och riskfyllt, att han inte kan styra dess konsekvenser. När brottet är begått, är det brottet som styr honom.

non-REM 4: undergångaren

Kiyooki söker upp Satokos sällskapsdam Tadeshina och ber om att få träffa Satoko. Tadeshina säger att det är för sent, att han skulle ha tagit sitt förnuft tillfång och handlat som Satoko föreslagit honom att göra *i brevet*. När Kiyooki nu får veta vad som stod i brevet som han brände upp istället för att läsa, samt att det var skrivet *efter* att man ansökt om kejsarligt tillstånd för giftermål, ser han sin chans: ”*Eftersom de läste brevet jag bett dem att riva sönder, är det min tur nu, just det, jag kan i gengäld utnyttja det där brevet som jag rev sönder i småbitar!*”⁹³ Kiyooki hotar med att visa upp brevet för kejsaren om inte Tadeshina ordnar så att han kan träffa Satoko. Skulle kejsaren efter förlovningen få veta att Satoko helst skulle ha velat bli räddad från att gifta sig med prinsens son, skulle det få allvarliga konsekvenser för Ayakuras relation med hovet. Om han får träffa henne, lämnar han tillbaka

⁹² Mishima 1968, s. 219.

⁹³ Ibid., s. 227.

brevet, säger han. Men eftersom brevet inte finns, kan han inte hålla vad han lovat. Genom att ständigt skjuta upp att lämna ifrån sig brevet som inte finns har han Satoko som i gisslan, han har ordnat så att de kan träffas med jämna mellanrum. Kiyooki iscensätter en livsfarlig lek, driven av kärlek, brottets eggelse och av hämnd, ignorera vilka konsekvenser leken skulle kunna få. Han retar Tadeshina till vansinne genom sin lek, men Satoko tycks vara med på noterna. Hon tar Kiyookis lek med ro: ”Det är bra så Tadeshina! Tills den dag Kiyooki med glädje lämnar tillbaka det där brevet finns inget annat val än att träffa honom på det här viset. Det är vår enda möjlighet att klara oss. Förutsatt att Tadeshina vill rädda mig också.”⁹⁴

En natt drömmer Kiyooki en lång, plågsam och omständlig dröm, och antecknar den i sin drömbok. Kiyooki tycker att det ”kändes som om han just i det ögonblicket var hemkommen från en strid” efter att han skrivit ner drömmen i drömboken.⁹⁵ Genom att Kiyooki resonerar i termer av strid, är han uppenbarligen *mot* sin dröm. Det är som om Kiyooki anser sig besegra drömmen genom att omsätta den i ord, han tror sig kunna ta kontroll över drömmen. Detta förhållningssätt till drömmen står i motsats till uppfattningen om att Kiyooki tidigare strävade efter att uppleva drömmens *atopos*, att uppleva att drömmar inte kan kontrolleras av den vakna tillvaron. Har Kiyookis förhållningssätt till sina drömmar missuppfattats? Eller har Kiyooki förändrat sitt förhållningssätt till sina drömmar? Berättaren ger inte någon närmare förklaring till Kiyookis upplevelse av att anteckna drömmen, men det går att få perspektiv på situationen genom att betrakta den i relation till hur läget har förändrats för Kiyooki sedan romanens vändpunkt. Kärleken till Satoko gör att han har fått något annat att tänka på än att han är isolerad. I takt med att känslorna för Satoko växt sig starkare har upplevelsen av isolering försvagats. Det är inte längre av högsta prioritet för Kiyooki att försöka undkomma isoleringen. Kiyooki behöver därför inte söka tröst och stöd i drömmarna för att härda ut sin upplevelse av isolering. Detta betyder ingalunda att han upplever att hans ansvar är desto mindre, snarare tvärtom efter att han börjat bryta mot det strängaste av förbud. Kiyookis och Satokos hemliga umgänge skulle aldrig kunna hålla i längden. Fortsätter de träffas regelbundet kommer kejsaren förr eller senare att få veta det: familjen Ayakura står hovet mycket nära. Det räcker med att någon bland tjänstefolket skulle se dem tillsammans, för att skadan skulle kunna vara skedd. Tadeshina undantagen, eftersom hon är indragen i deras hemliga umgänge. Kiyooki försöker kringgå tanken på denna risk, och är därför rädd för att han i drömmen på något sätt ska bli påmind om den. Drömmarna skulle kunna motarbeta hans

⁹⁴ Mishima 1968, s. 237.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 289.

försök att undvika att tänka på sin ansvarslöshet istället för att, som tidigare, skänka honom tröst. Som en besvärjelse mot den plågsamma drömmen intalar han sig själv att han tar kontroll över drömmen när han skriver ner den till skillnad från sin tidigare upplevelse av drömmarna som ogripbara i vaket tillstånd.

Risken för att de skulle kunna bli upptäckta ökar avsevärt genom att Satoko blir gravid. Hon gör allt för att hemlighålla det, men eftersom Tadeshina alltid är i hennes närhet undgår hon inte att få reda på vad som skett.

När Kiyooki och Satoko ska träffas fungerar Tadeshina som medlare mellan de båda. Men en dag får Kiyooki inte tag i Tadeshina. När han kommer hem från skolan den dagen, är inte allt som det ska. Markisen väntar honom i biljardrummet, får han veta av sin betjänt. Det gör Kiyooki förvånad och orolig:

När nu hans far hade lust att göra något sådant mitt på ljusan dag, kunde det bara betyda att han var på ovanligt gott eller extremt dåligt humör. Kiyooki hade nästan aldrig besökt biljardrummet under dagtid. När han sköt upp den tunga ytterdörren och steg in, lyste solen i väster in genom det vågslipade glaset i de igenbommade fönstren och fick ekpanelerna på de fyra väggarna att glänsa.⁹⁶

Bara att gå in i biljardrummet genererar obehag hos Kiyooki. Det utsägs inte varför, men skälet torde vara att han blir ansatt av ett obehagligt minne som han förknippar med rummet, minnet av att under tvång ingå bekantskap med prinsarna från Siam. Ansvar för att ingå denna bekantskap lades på hans axlar i detta rum, framför hans farfars porträtt. Obehaget tilltar när markisen berättar att Tadeshina försökt att ta livet av sig utan att lyckas. Hon har skickat ett avskedsbrev till markisen, i vilket hon berättar om Satokos graviditet, och att hon tar livet av sig för att hon inte har lyckats leva upp till sina plikter och hindrat situationen som uppkommit.

”[...] Om du har något att anföra till ditt försvar tycker jag du ska passa på nu. Säg det nu, framför din farfars porträtt [...]”⁹⁷ Den här gången är situationen värre än förra gången Kiyooki stod framför sin farfars porträtt. Han är nu tvungen att ägna mycket större engagemang åt att undvika att tänka på ansvaret, han vacklar under ansvarets tyngd. Kiyooki tittar markisen i ögonen och säger som det är, utan några som helst känslomässiga reaktioner: ”Jag har inget att anföra till mitt försvar. Det är som Far säger... barnet är mitt”, lyckades

⁹⁶ Mishima 1968, s. 343.

⁹⁷ Ibid., s. 346.

Kiyoaki säga utan att slå ner ögonen. [...] 'I vilket fall som helst tillhör Satoko mig.'⁹⁸

Markisen blir rasande:

”[...] Du har skadat familjenamnet och smutskastat dina föräldrar. Någon värre försyndelse mot lojalitet och respekt gentemot sina föräldrar får man leta efter. Hade det varit förr i tiden hade jag i egenskap av din far blivit tvungen att be kejsaren om förlåtelse genom att begå harakiri. [...]”⁹⁹

Kiyoakis agerande ger vid handen att han vägrar möta situationen han befinner sig i. Han har blivit så skicklig på att flygga ansvaret, att han kan göra det även när hans far uttryckligen lägger allt ansvar för vad som hänt på Kiyoakis axlar. Hans passiva levnadsstämning är mer uppskruvad än någonsin. Kiyoaki beter sig mekaniskt, säger precis vad som hänt och vad han känner, utan varken tvekan eller ånger. Han har inte någon kontakt med omständigheterna, han säger att Satoko tillhör honom, som om han helt tappat verklighetsuppfattningen.

Även det faktum att hans farmor dyker upp i biljardrummet i just denna situation, trots att hon annars figurerar i romanen så sparsamt, bidrar till att Kiyoaki kan vända sig bort från ansvaret. Hon avvärjar markisen totalt, vänder på situationen helt och hållet genom att belysa den ur ett annat perspektiv till förmån för Kiyoaki:

”Att göra en trolovad till kejsarliga prinsfamiljen havande, det var inte dåligt! Det är mer än veklingarna nu för tiden förmår. Det var sannerligen inte dåligt! Du brås verkligen på din farfar, Kiyoaki! Efter en sådan bedrift är det väl bara i sin ordning om du skulle hamna i fängelse. Jag tror knappast att det går så långt som till avrättning.” Farmodern var uppenbart glad.¹⁰⁰

Efter att den första chocken lagt sig börjar man genast resonera om hur situationen ska lösas, helt utan hänsyn till vad Kiyoaki och Satoko anser om saken: ”Kiyoaki kände det som om han själv redan befann sig i bakgrunden, hans handlingar och hans kärlek behandlades redan som något dött, som om farmodern och hans föräldrar i minsta detalj diskuterade begravningen utan att låta sig bekommas att varje ord nådde den döendes öron.”¹⁰¹

Det är inte bara efterspelet till situationen som är utom Kiyoakis kontroll. Kiyoakis och Satokos hemliga kärleksrelation har en bakgrundsdiger historia som ligger bortom Kiyoakis

⁹⁸ Mishima 1968, s. 347 f.

⁹⁹ Ibid., s. 349.

¹⁰⁰ Ibid., 352.

¹⁰¹ Ibid., s. 355.

vetskap, en historia som nämns i relation till Tadeshinas självmord. Åtta år tidigare betedde sig markisen mot Satoko på ett sätt som gjorde att familjen Ayakura tog mycket illa vid sig. Markisen prisade Satokos skönhet, så att han kunde ordna vilken make som helst till henne:

Det är bara att lämna över allt i farbrors händer, så ska farbror se till att Fröken Satoko får den bästa make som står att finna i tre kungarikerna. Far din behöver inte bekymra sig, farbror ska ordna fram brokader och siden av finaste sort och en procession av möbler och husgeråd i hemgift som räcker ett helt kvarter åt Unga Fröken.¹⁰²

Familjen Ayakura tog markisens vräkighet som en förolämpning, då han inte visade någon som helst diskretion över familjen Ayakuras dåliga ekonomi. Markisen basunerade ut att han sörjer för familjen Ayakura när medel behövs, tacksamhetsskulden för att de uppfostrat Kiyooki. Efter markisens uppträde ville greven absolut inte låta markisen få sin vilja fram, det vill säga att få Satoko bortgift som oskuld vid ett överdådigt bröllop. Att få Satoko bortgift vid ett överdådigt bröllop skulle kanske inte kunna undvikas, men däremot skulle de inte vara markisen till viljes genom att gifta bort Satoko som oskuld. Greven bad därför Tadeshina att ordna så att Satoko skulle ligga med en man innan det eventuella bröllopet, för att sedan lära Satoko de rätta kärleksteknikerna för att framstå som oskuld när hon för första gången ligger med mannen som hon gift sig med. På så vis skulle de dra markisen vid näsan. Tadeshina accepterade. Det var således på grevens direktiv som Tadeshina fungerade som medlare mellan Kiyooki och Satoko. I förlängningen var Kiyookis och Satokos kärleksrelation planerad på förhand, under grevens beskydd och utom Kiyookis vetskap. Detta förminskar inte Kiyookis ansvar för sin delaktighet i kärleksrelationen, eftersom han i stor utsträckning styrt händelseförloppet. Men detta perspektiv reducerar Kiyooki till en bricka i ett spel mellan familjerna Matsugae och Ayakura, ett spel som i romanen bara blir synligt i klart ljus i denna situation.

Efter att greve Ayakura fått veta att Tadeshina skrivit ett självmordsbrev till markisen, blir han orolig för att hon ska ha nämnt deras överenskommelse i brevet. Det gjorde hon inte, överenskommelsen förblir dold för alla parter utom Tadeshina och greven.

Markisen lyckas muta en läkare som med största diskretion ordnar med en abort. Efteråt åker Satoko till ett buddistiskt tempel för att vila upp sig under en tid. Men Satoko handlar inte som det förväntas av henne. Efter ett enskilt samtal om sakernas tillstånd med abbedissan i templet, kommer de tillsammans fram till att det bästa för Satoko vore att inträda i

¹⁰² Mishima 1968, s. 371.

nunneståndet. Med gemensamma ansträngningar försöker familjen Ayakura och familjen Matsugae att få henne att ändra sig. Men Satoko vägrar, de är tvungna att ge upp. Markisen ordnar fram ett läkarintyg som säger att Satoko råkat ut för ett gravt nervöst sammanbrott. Han tar med intyget till prinsfamiljen och redogör för Satokos fabricerade sammanbrott på ett sätt som räddar den egna familjen:

Greve Ayakura har tyvärr uppträtt på ett oacceptabelt sätt. Han har hemlighållit saken och dessutom låtit Satoko gå i kloster, utan att rådgöra med mig eller någon annan, för att därigenom hålla skenet uppe. Samtidigt har han intill denna dag inte haft mod att berätta om hur det stod till för Ers Höghet.¹⁰³

Således blir vigseln inställd och Satoko och hennes familj får bära hela ansvaret för det inträffade. Familjen Matsugae kan pusta ut.

Wilson läser Satokos nunneskap som ett sätt för Mishima att försätta Satoko i periferin. Mishima tillämpar uppenbarligen ett traditionellt grepp: "Her ultimate choice of the religious life, a familiar turn of events in Japanese classical literature, leaves one wondering whether it might have been Mishima's way of removing her from the scene."¹⁰⁴ Visserligen är Satokos funktion inte längre att framstå som vacker och sätta griller i huvudet på Kiyooki, det uppdraget har hon fullföljt. Som en symbol för att hon inte längre ska framstå som vacker, för att hon har lämnat världen till förmån för templet, rakar hon av sig håret. Men att Satoko lämnar världen till förmån för templet är inte synonymt med att hon lämnar romanen. Berättaren viger ett större utrymme för henne när hon inte längre behöver framstå som diffus, gör hennes egenskaper vid sidan av utseendet litet tydligare. Läsaren får ta del av hennes idoga engagemang för att lära sig templets religiösa grundstenar, de nya rutiner hon tvingas tillgodogöra sig. Förutsättningarna för Satokos nya liv blir gestaltade. Satoko blir avmystifierad.

Innan Kiyooki fick veta att hans kärleksrelation med Satoko tills vidare kommer att vara höljdd i dunkel för kejsarfamiljen, var han rädd för att ställas till svars för sina handlingar inför kejsaren. Men bara för att den rädslan nu är överspelad, betyder det inte att Kiyooki är fri från att behöva ta sitt ansvar. Rädslan för ansvar har reviderats. Kiyooki vägrar tro att Satoko blivit nunnan på riktigt, han är övertygad om att de två kommer att återförenas i sinom tid: "[...]
Satoko spelar upp detta drastiska skådespel för att hålla sig undan bara för en kort tid, så att

¹⁰³ Mishima 1968, s. 414.

¹⁰⁴ Wilson 1979, s. 175.

hon kan undvika giftermålet in i den Kejsrerliga Prinsfamiljen, att hon med andra ord gör det för min skull.¹⁰⁵ Eftersom Satoko tidigare satte griller i huvudet på Kiyooki, tror han att hon använder samma metod för att spela bort prinsfamiljen. Han tänker aldrig att skälet till att hon inte hör av sig till honom är att hon brutit kontakten med honom. Kiyooki vill inte inse att han är delaktig i Satokos beslut att bli nunna. Hade Kiyooki i tid medgivit för markisen att han hyser intresse för Satoko, hade giftermålsplanerna kunnat stoppas och Satoko hade inte behövt gå i kloster. Men hans bångstyriga flykt från ansvar hindrade honom från att kunna medge sitt intresse för Satoko. Skulle Kiyooki bli varse sin delaktighet i hennes beslut att bli nunna skulle han bli tvungen att inse att han genom att fly ansvaret, har flytt kärleken. Kiyooki kan därför inte föreställa sig någon annan möjlighet än att hon är i templet temporärt, för hans skull. Han vägrar att stå till svars för sin flykt från ansvaret. Ju längre tiden går utan att han hör något från henne, desto mer otålig blir han. Tankar börjar mala i hans huvud, de växer sig samman till en oro.

Kiyooki är nu ännu räddare för att han i drömmarna ska bli påmind om sitt ansvar. Han försöker inte längre ta kontroll över drömmarna, han är så rädd att han i görligaste mån försöker att undvika att falla i sömn, för att inte ta några risker. Han tvingar in sig i en sömnlöshet, så till den milda grad att han börjar lida av yrselanfall och huvudvärk. Drömmarnas plats tynar bort i romanen, i takt med Kiyooki.

När Kiyookis oro och otålighet blir för stor, rymmer han hemifrån. Han tar ett tåg som går i riktning mot templet. Efter att ha tagit in på ett härbärge en halvmil från templet, tar han omgående en riksha som för honom till templet. Resultatet är nedslående, han får veta att han inte är välkommen. Han får beskedet att Satoko blivit nunna på riktigt, men han lyssnar inte på det örat.

Efter att noggrant ha tänkt igenom saken kom han fram till att detta första misslyckande berodde på att han hade varit obetänksam nog att komma ända fram till entrén i rikshan. Detta berodde i och för sig på att han varit så ivrig att snarast möjligt komma fram, men eftersom det var hans önskan att få träffa Satoko, borde han ha stigit ur rikshan utanför porten och sedan gått den sista biten till fots, oberoende av om någon såg det eller ej.¹⁰⁶

Istället för att inse att Satoko nu lever ett nytt liv, avskild från världen utanför templet, resonerar Kiyooki med sig själv om att obetydliga yttre omständigheter har gjort att han inte

¹⁰⁵ Mishima 1968, s. 421.

¹⁰⁶ Ibid., s. 443 f.

får träffa Satoko. Genom att inte gå fram till porten, har han inte visat sig tillräckligt intresserad av att träffa Satoko, menar han.

Kiyoaki fortsätter att åka till templet och fråga efter Satoko. Sittandes i rikshan mellan härbärgets och templet observerar han vårsnön: "[...] överallt föll de små snökornen ljudlöst, men inte tillräckligt mycket för att bilda ett täcke av snö. Till och med snön som fastnade på filten över Kiyoakis knän smalt bort utan att ens bilda droppar synliga för ögat."¹⁰⁷ Den smältande snön gör att han blir ansatt av minnet från den första kyssen med Satoko. I den situationen kunde upplevelsen av att befinna sig i vårsnö skänka honom ro, för snön var ett uttryck för Kiyoakis aristokratiska förfining genom att representera den tomhet som han själv strävade mot. Men i Kiyoakis nuvarande situation är inte vårsnön honom behjälplig för att kunna flygga ansvaret. Vårsnön refererar inte längre till tomhet, utan till minnet av Satoko. Kiyoaki har andra sätt att flygga ansvaret. En morgon, efter att i ett par dagar ha åkt i skytteltrafik mellan templet och härbärgets, känner han sig tung i huvudet och matt i kroppen. En långdragen mindre förkylning har växt sig till en feber av att Kiyoaki vistats mycket ute i den ömsom kalla ömsom varma vårvintern. Trots att det är en kall vinterdag och han känner sig dålig, går han den dryga halvmilen mellan härbärgets och templet istället för att åka riksha. Han vill utsätta sig för plågsamma strapatser, menar han. Han vill visa Satoko att han menar allvar: "Inför så allvarliga känslor skulle Satoko kanske låta sig bevekas."¹⁰⁸ Därför tar han denna gång inte någon riksha till templet. Men med tanke på Kiyoakis ständiga flykt från ansvar, och hans motsägelsefullhet, finns fler motiv med att utmana febern han ådragit sig än de han själv anger.

Inom det buddistiska klosterväsendet såväl som inom det kristna, förekommer späkning som ett sätt att koncentrera andligheten. Späkningen används som en metod för att skingra tankar på världsliga ting. Kiyoaki tog intryck av zen för att kunna skapa sin passiva levnadsstämning, och nu tycks han genom klosterväsendet inspireras av späkningen, som ett sätt för honom att försätta sig i koncentration, att skingra tankar som stör honom. För honom är det dock inte andlig koncentration som är syftet, utan snarare att kunna betrakta Satoko med tunnelseende; att kunna tänka bort att hon blivit nunna och offrat sitt liv i världen utanför templet. Genom att fixera all tankekraft vid sin späkning, plågan att passera fram och tillbaka till templet i en alltjämt stigande feber, undviker han att tänka på att han själv bär ansvar för att Satoko blivit nunna. "Kiyoaki var helt uppfylld av ansträngningen att flytta fram fötterna

¹⁰⁷ Mishima 1968, s. 448.

¹⁰⁸ Ibid., s. 446.

steg för steg, en fot i taget. Alla hans minnen rasade samman, han erfor bara hur framtidens tunna hinna gradvis skalades av [...].”¹⁰⁹

Som i trans tar han sig till templet, knackar på tempelporten, blir avhyst, går därifrån. Snart är han tillbaka vid tempelporten, budskapet att han inte får träffa henne rinner varje gång av honom. Hellre än att bli varse ansvaret, fortsätter han plågas i kylan ända tills han en dag har så hög feber att han inte längre kan kliva ur sängen. Kiyookis vägran att inse att han inte kommer att få träffa Satoko får nu komiska konsekvenser: när han själv inte längre kan gå till templet, sänder han efter hjälparen Honda som ställföreträdande späkare. Honda sätter sig plikttroget på tåget utan att blinka. Efter ett längre samtal med abbedissan, frågar Honda om det verkligen är omöjligt att få hennes tillåtelse till att låta de båda träffas. ”Hennes höghet Abbedissan uttalade sitt svar med en obeskrivlig auktoritet, som inte lämnade utrymme för någon replik i gengäld. Det var ett ’ja’ mäktigt nog att slita själva himlavalvet i stycken, med samma lätthet som en bit sidentyg.”¹¹⁰ Efter den betan lämnar Honda templet med svansen mellan benen, det finns inget annat att göra än att ta tåget tillbaka med Kiyooki. Vid det laget är Kiyooki knappt vid medvetande.

”Två dagar efter att de hade återvänt till Tokyo avled Matsugae Kiyooki, tjugo år gammal.”¹¹¹ Den lyder så, den sista meningen i romanen. I sin följsamma läsning gör Yourcenar gällande att Kiyookis död är effekten av hans stora kärlek till Satoko.¹¹² Hon drar slutsatsen eftersom Kiyooki själv menar att han trotsar sin feber i syfte att visa sina känslor för Satoko. Men med tanke på att hans späkning även har en annan botten, kan hans död betraktas ur ett annat perspektiv. Nämligen att han hellre plågar sig till döds i kylan än tar på sig ansvaret för att ha varit delaktig till att Satoko blivit nunnan. Berättaren förespråkar inte någon av dessa två förklaringar. Kiyooki går under, men villkoren för hans undergång kan inte fastställas. *Vårsnö* avslutas genom en lakun, ett vidöppet slut. En effekt av den sistnämnda förklaringen, som innefattar Kiyookis förhållningssätt till ansvaret, är att den synliggör att den förstnämnda förklaringen inte kan tas för given. Den synliggör Kiyookis motsägelsefullhet, möjligheten att han endast ger sken av att dö för sin kärlek till Satoko. Bilden av Kiyooki som motsägelsefull har framgått genom att följa ansvarets rörelse hos honom. Som slutet i romanen illustrerar, kan inte denna kartläggning av ansvarets rörelse *förklara* alla romanens skeenden. Men däremot visar kartläggningen att såväl Kiyookis förhållningssätt till ansvaret

¹⁰⁹ Mishima 1968, s. 452.

¹¹⁰ Ibid., s. 463.

¹¹¹ Ibid., s. 469.

¹¹² Yourcenar 1981, s. 63 f.

som hans motsägelsefullhet är egenskaper som ger sig tillkänna på många håll i romanen, egenskaper som förklarar varför många av romanens skeenden är komplexa.

REM 4: slutliga anmärkningar

Answarets rörelse i *Vårsnö* är en accelererande rörelse. I ju större utsträckning Kiyooki flyr från sitt ansvar, desto allvarligare blir konsekvenserna av denna flykt. Ju allvarligare konsekvenserna blir, desto större engagemang måste han ägna åt att inte synliggöra för sig själv att han flytt ansvaret, i rädsla för att ställas till svars för konsekvenserna av flykten från ansvar. Kiyooki befinner sig i en flyktcirkel, han är jagad av ansvar.

Genom att nedteckna minnet av sina drömmar kunde Kiyooki härda ut i en tillvaro där han upplevde sig vara isolerad. Men ju mer han flyr ansvaret, desto större blir rädslan för att i sina drömmar bli påmind om sin flykt från ansvaret. Han upplever att drömmarna vänder sig emot honom, i likhet med ansvaret.

En medveten strategi i detta arbete har varit att inte på något sätt ta ett slutet grepp om texten; att inte etablera en entydig förståelse för romanens skeenden. Genom att vara skrivbar, är romanen *Vårsnö* inte en sluten enhet. Den skrivbara texten uppmuntrar till andra sätt att upprätta förståelse för den: till att skriva den på nytt. Så länge en text är skrivbar, kan den skrivas på nytt på ett oöverskådligt antal sätt. Varje gång den skrivs på nytt, utvidgas den. Men på vilket sätt uppnås en förståelse för texten genom att skriva den på nytt? Anrikning betyder att förbättra och/eller koncentrera halten hos en malm genom att låta den komma i beröring med annat material och därifrån upptaga viktiga beståndsdelar. Detta är också vad som sker när texten skrivs på nytt. I pånyttskrivandet kommer texten i beröring med de aspekter som pånyttskrivaren intresserar sig för, och i denna process anrikas texten. Anrikningen av texten kan se ut på olika sätt, men när det gäller *Vårsnö* skriven på nytt utifrån ansvar och drömmar kan man tala om en *precisering* av romanen genom att två av romanens halvt om halvt dolda förutsättningar har synliggjorts.

Litteraturförteckning

- Barthes, Roland, *Kärlekens samtal* (1977), övers. Leif Janzon (Göteborg, 1996)
- Barthes, Roland, *S/Z: essä* (1970), övers. Malou Höjer (Lund, 1975)
- Barthes, Roland, *Teckenriket* (1970), övers. Johan Dahlbäck (Stockholm/Stehag, 1999)
- Benedict, Ruth, *The Chrysanthemum and the Sword* (London, 1947)
- Borges, Jorge Luis, *Sju kvällar* (1980), övers. Lasse Söderberg (Lund, 1999)
- Butler, Judith, *Gender Trouble* (New York, 1999)
- Ekelund, Vilhelm, *Lefnadsstämning/Väst-Östligt* (1925), ny utg. (Lund, 2005)
- Elam, Ingrid, ”En fråga om stil”, *Göteborgs-Posten* 22.12.95
- Farran-Lee, Stephen, recension av *Vårsnö*, *BLM* 1995:5
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning* (1970), övers. Mats Rosengren (Stockholm/Stehag, 1993)
- Gersic, Marija, *Skönheten och odjuret: Utanförskapets teman i efterkrigstidens Japan och hos författaren Yukio Mishima*. Kandidatuppsats i litteraturvetenskap framlagd vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 1992
- Kakuzo, Okakura, *Boken om te* (1939) övers. Fanny v. Wilamowitz-Moellendorff (Stockholm, 1977)
- Karlsson, Mats, recension av *Vårsnö*, *Orientaliska studier* nr. 88 1996
- Kato Shuichi, ”Det japanska samhället och dess kultur”, *90TAL* 1991:2/3
- Mishima, Yukio, *The Decay of the Angel* (1970), övers. Edward Seidensticker (New York, 1974)
- Mishima, Yukio, *Runaway Horses* (1969), övers. Edward Gallagher (New York, 1973)
- Mishima, Yukio, *Sun and steel* (1970), övers. John Bester (New York, 1970)
- Mishima, Yukio, *The Temple of the Dawn* (1970), E. Dale Saunders and Cecilia Segawa Seigle (New York, 1973)
- Mishima, Yukio, *Vårsnö* (1968), övers. Gunilla Lindberg-Wada (Stockholm, 1995)
- Moi, Toril, *Simone de Beauvoir: Hur man skapar en kvinnlig intellektuell* (Stockholm/Stehag, 1996)
- Napier, Susan J., *Escape from the Wasteland* (Cambridge & London, 1991)
- Nationalencyklopedins Internettjänst*, ”Atopos”, URL:
http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=120193 [20.08.06]
- O’Brien, James, recension av *Vårsnö*, *The Journal of Asian Studies* 35 (1976)
- Palm, Anna-Karin, ”Samtidigt, någon helt annanstans”, *Divan* 1996:3
- Pollack, David, ”Wang Wei in Kamakura: A Consideration of the Structural Poetics of Mishima’s *Spring Snow*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 48 (1988)
- Robbe-Grillet, Alain, *Jalusi* (1957), övers. Eva Alexanderson (Stockholm, 1960)
- Ryan, Marleigh, ”The Mishima Tetralogy”, *Journal of Japanese Studies* 1 (1974)
- Starrs, Roy, *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima* (Kent, 1994)
- Stokes, Henry Scott, *The Life and Death of Yukio Mishima* (London, 1975)

Suzuki, Daisetz T., *Zen and Japanese Culture* (1938), ny utg. (New York, 1970)

Svenson, Per, *Mishima och snön* (Lund, 1987)

Valtiala, Nalle, "Dödshopp i Fruktharhetens hav", *Hufvudstadsbladet*, 03.06.96

Wilson, Michiko N., "Three Portraits of Women in Mishima's novels", *The Journal of the Association of Teachers of Japanese* 14 (1979)

Yourcenar, Marguerite, *Mishima: A Vision of the Void* (1981) övers. Alberto Manguel (Ellis, 1986)