

ETT SKRATTRETANDE (FÖR)FALL

Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur, nr 14
Helsingfors universitet, Helsingfors 2005

Foton: Teatterimuseon arkisto

Kristina Malmio

ETT SKRATTRETANDE (FÖR)FALL

Teatraliskt metaspråk, förströelselitteratur
och den bildade klassen i Finland
på 1910- och 1920-talen



Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur
Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur,
Helsingfors universitet
Helsingfors 2005

O, Humbug, Humbug, med vilja och vett
all världen åt dig tyckes skatta.
Blott skämtarn har kvar sin gudomliga rätt
att ta dig Pickwickiskt och skratta. (Procopé, 1923.)

Nauru on merkki ennen kaikkea ajatteluprosessin käännekohdasta:
jotakin on valjennut ihmispololle. (Kinnunen, 1994, s. 60.)
[Skratt är framför allt ett tecken på en vändpunkt i tankeprocessen:
den stackars människan har insett någonting.]

KAPITEL 1 slår fast utgångspunkterna för denna undersökning

1.1	Inledning	7
1.2	Teatraliskt metaspråk = parodi + ironi + metafiktivitet	9
1.3	Diskursivt närmelsesätt	12
1.4	Förströelselitteratur	14
1.5	Diskursiv gemenskap: den bildade klassen	16
2.	Forskningen i metafiktioner versus det diskursiva närmelsesättet	18
3.	Teatraliskt metaspråk och socialt ambivalenta situationer	21

**KAPITEL 2 fokuserar skrattretande identiteter
i Lennart Wikströms detektivroman *Guldgruvan* (1916)**

2.1	Det litterära fältet: "Den stora publiken får smak för delikatesser"	25
2.2	Diskursen kring dagdrivare utsätts för gyckel	27
2.3	Olle Björck, en löjlig detektiv	32
2.4	Detektivromanen i Finland	37
2.5	Skrattretande förvandling i Amerika	40
2.6	Kampen mellan diskursiva gemenskaper	42
2.7	Kritik av litteratur, kultur och den bildade klassen – och av en själv	45
2.8	Rollspel och maskerade handlingar – Söderhjelm än en gång	47

**KAPITEL 3 visar hur Kersti Bergroth gycklar
med smak och ekonomi i pjäsen *Herra Vento* (1921)**

3.1	Det litterära fältet: Eliterna och förströelselitteraturen	49
3.2	Pjäsen som det litterära fältets spegling av sig självt	50
3.3	Den ensamma esteten versus representanterna för den ekonomiska diskursen	52
3.4	De kvinnliga läsarna – och det enda undantaget	58
3.5	Skrattretande värderativism – diskursiva gemenskaper och kritisk diskurs	65
3.6	Försämring föder ny kunskap	69
3.7	Bergroth leker och spelar med sina egna författarpositioner	71
3.8	"Intelligensklassens proletarisering"	74

KAPITEL 4 analyserar hur Elsa Soini skämtar med moral och fördärv i romanen *Sisko ja kultainen pikari* (1928)

4.1	Det litterära fältet: Kriterierna för mottagandet av förströelselitteratur	77
4.2	Dekadent tröskeltext	79
4.3	Den bildade och förfallna berättaren	81
4.4	Gestalternas moraliska tillstånd	85
4.5	”Ni” och ”vi” – till vem talar berättaren?	91
4.6	Förförd och förstörd av ”hög” litteratur	96
4.7	Förströelse förknippas med synd och skam	100
4.8	Eliten versus ”massorna”	105
4.9	Den bildade klassens bild av sig själv förändras	108

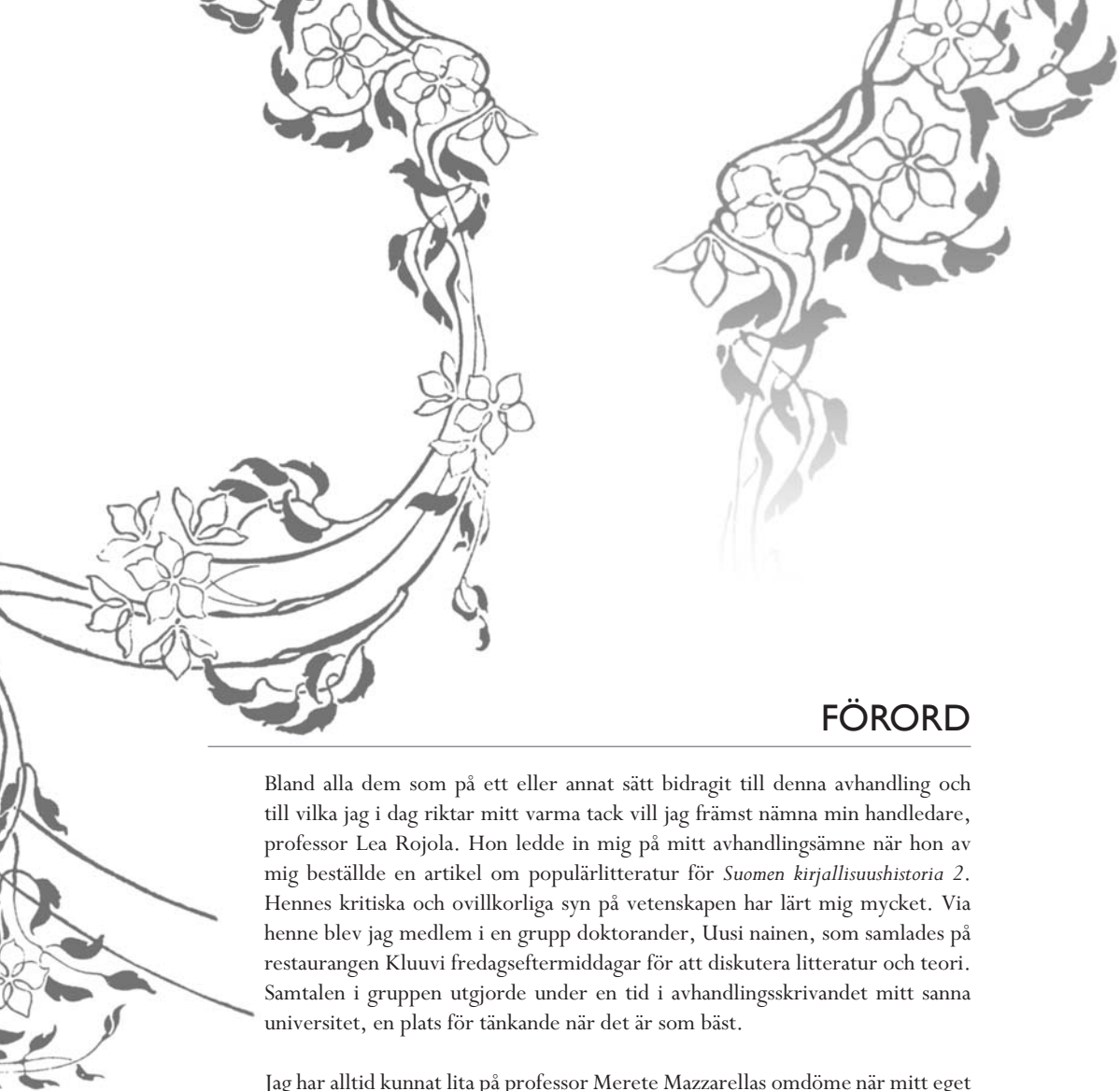
KAPITEL 5 tar fasta på den löjliga relationen mellan litteratur och ”verklighet” i Valentins parodisamling *Fiikuksen varjossa* (1928)

5.1	Det litterära fältet: Humorns uppgifter och status	111
5.2	Metafiktioner och diskurser om verkligheten	112
5.3	Författaren driver med sin plats i litteraturen och i verkligheten	115
5.4	Titelkonstruktionerna ”förkroppsligar” teatraliskt metaspråk	119
5.5	Vilken är den publik som undervisas i att läsa?	120
5.6	Det ”naturliga” främmandegörs	123
5.7	Alternativ: det sunda förnuftet	129
5.8	De löjliga nya läsarna: den uppstigande medelklassen	132
5.9	Resultatet av folkbildningen	136
5.10	Annorlunda undervisning i en ny situation	139

KAPITEL 6 visar att gentlemän förekommer i allehanda skepnader i Brummell & C: os detektivroman *Skelettgåtan* (1929)

6.1	Det litterära fältet: Graden av kommersialisering	143
6.2	Teatraliskt metaspråk och diskursen om gentlemän	144
6.3	Berättare nummer 1 identifierar en parodisk gentleman	146
6.4	Balder Ekström, den moderna gentlemanen	150
6.4.1	Gentlemän på låtsas?	150
6.4.2	(Klass) skelettet i Balders garberob	153
6.4.3	Författaren Balder, Theslöfs motbild och dubbelgångare	156
6.5	Från herreman till ”frackpolis”	159
6.6	”Mina herrar” – den inskrivna publiken	163
6.7	Brummell & C: o och social mobilitet	164
6.7	Klass och ideal	170

SAMMANFATTNING	175
LITTERATUR	181
SUMMARY	197
NAMNREGISTER	203



FÖRORD

Bland alla dem som på ett eller annat sätt bidragit till denna avhandling och till vilka jag i dag riktar mitt varma tack vill jag främst nämna min handledare, professor Lea Rojola. Hon ledde in mig på mitt avhandlingsämne när hon av mig beställde en artikel om populärlitteratur för *Suomen kirjallisuushistoria 2*. Hennes kritiska och ovillkorliga syn på vetenskapen har lärt mig mycket. Via henne blev jag medlem i en grupp doktorander, *Uusi nainen*, som samlades på restaurangen Kluuvi fredagseftermiddagar för att diskutera litteratur och teori. Samtalen i gruppen utgjorde under en tid i avhandlingsskrivandet mitt sanna universitet, en plats för tänkande när det är som bäst.

Jag har alltid kunnat lita på professor Merete Mazzarellas omdöme när mitt eget har svikit. Hon har visat stor förståelse för mina överdrivet optimistiska tidtabeller och alltid ställt upp när jag behövt respons. Professor Beata Agrell från Göteborgs universitet och universitetslektor Anders Öhman från Umeå universitet har vid olika tillfällen kommit med goda och kloka råd som fört arbetet vidare. På slutrakan har jag haft stor nytta även av de grundliga och genomskådande kommentarer som jag fått av mina förhandsgranskare, professorerna Liisi Huhtala och Päivi Lappalainen.

Mina år på Litteraturvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi har varit av stor betydelse. Där finns, tack vare professor Clas Zilliacus och lektor Roger Holmström, en inställning till litteraturen och vetenskapen som jag känt som min. Diskussionerna med John Sundholm på kafeet på Nunnegatan var viktiga under tiden i Åbo. Ett givande samarbete har jag även funnit på Suomen kielen ja kulttuuritieteiden laitos vid Joensuu universitet. Professorerna i litteratur, Erkki Sevänen och Risto Turunen och assistent Mika Hallila har skapat sammanhang i vilka min forskning passar in.



Voltaire skriver i slutet av *Candide* att vi måste odla vår trädgård. Det har jag gjort tillsammans med docent Anna Makkonen på jordlotten i Hertonäs. Våra diskussioner om klass och samhälle förda över jordgubbsplantor och potatisblast har varit både inspirerande och jordnära.

På Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur finns många som under årens lopp i form av diskussioner, uppmuntrande kommentarer och gott samarbete har bidragit till att avhandligen blivit av. Här tänker jag speciellt på prefekt Hanna Lehti-Eklund, assistent Camilla Wide och Rita Paqvalén. Ett särskilt tack vill jag rikta till lektor Beatrice Silén för språkgranskning. Även lektor Ingegerd Nyström har hjälpt mig med språket i ett tidigare skede.

Assistenturen i nordisk litteratur har gett den kontinuitet som utgjort en viktig grundförutsättning för arbetet. Finansiellt stöd har jag fått från Jenny ja Antti Wihuris fond och från kansler vid Helsingfors universitet. Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur har åtagit sig att ge ut denna bok vilket jag är tacksam för.

Till sist vill jag tacka de som levat tillsammans med en avhandlingsskrivande fru och mamma under en längre tid. Jukka, Joel och Anton, männen i mitt liv, har visat kärlek, omtanke och tålmod. De står för champagne varvat med knäckebröd och fönstertvättning, ett hem som är ett riktigt hem. Mina föräldrars, Ingeborg och Lasse Malmios, och mina svärföräldrars, Anja och Jorma Laines, hjälp har räddat många deadlines. Även denna.

Denna bok tillägnas ”lilla frun”, Ingrid Agte, min mormor.

Helsingfors i augusti 2005

Kristina Malmio

KAPITEL I

slår fast utgångspunkterna för denna undersökning

I.1 Inledning

Detta arbete undersöker ett parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt att skriva i följande fem texter: Lennart Wikström alias Henning Söderhjelm, *Guldgruvan. Detektiv- och äventyrsroman* (1916), Kersti Bergroth, *Herra Vento. Näytelmä* (1921), Elsa Soini, *Sisko ja kultainen pikari. Romaani* (1928), Valentin alias Ensio Rislakki, *Fiikuksen varjossa. Ivamukailuja* (1928) och Brummell & C: o alias Georg H. Theslöf, *Skelettgåtan* (1929). Arbetet belyser den finska och finlandssvenska förströrelselitteraturen, ett område som hittills endast flyktigt berörts i historiska översiktsartiklar.¹ Under 1910- och 1920-talen expanderade den inhemska förströrelselitteraturen starkt. 1920-talet var en viktig tid för den inhemska förströrelselitteraturen, den har av flera forskare uppfattats som en genombrottstid och ”guldålder”. (Pennanen, 1970, s. 300; Eskola, 1982, s. 641; Turunen, 1995, s. 28.)

Undersökningen har sitt ursprung i en upptäckt jag gjorde då jag i slutet av 1990-talet arbetade med två litteraturhistoriska artiklar om den finska och finlandssvenska förströrelselitteraturen. Då

märkte jag att ett parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt att skriva blev allt vanligare i Finland mot slutet av 1910-talet. På 1920-talet var det rentav det förhärskande sättet att skriva så kallad förströrelselitteratur också om det avtog på trettioalet.² (Se Malmio, 1999, s. 289–298; Malmio, 2000, s. 161–172; se även Tarkka, 1980, s. 184–185.) Böckernas explicita litterära självreflexivitet samt raljerande och ambivalenta tonfall väckte mitt intresse. Speciellt fascinerades jag av den rikliga förekomsten av självreflexivitet i texter som av sin samtid klassificerades som förströrelselitteratur och av upptäckten att självreflexiviteten var utbredd just på 1920-talet. Dessa observationer ledde till följande för detta arbete centrala frågor: Varför valde författare att skriva på detta parodiskt-ironiskt-självreflexiva sätt vid denna tidpunkt? Varför förekommer det så mycket självreflexivitet i texterna – vad i den samtida kontexten kan det tänkas vara ett uttryck för?

Undersökningens främsta verktyg är *det teatraliska metaspråket*, ett begrepp jag lånar från den franske filosofen Jean Baudrillard³ samt ett dis-

¹ Eila Pennanen har diskuterat förströrelselitteraturen och några av de författare jag här behandlar i en artikel med namnet ”Ajanvietekirjallisuus”, *Suomen Kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja* (1970), likaså Pekka Tarkka (1980) i *Otavan historia. Toinen osa 1918–1940*. Tarkka lägger även märke till den stora andelen humoristisk litteratur i slutet av 1920-talet (Tarkka, 1980, s. 184–185). Erkki Sevänens avhandling *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen säätely Suomessa vuosina 1918–1939* (1994) och Risto Turunens artikel ”Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalisesta asemasta”, *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista* (1995) beskriver förströrelselitteraturen som en del av det litterära

fältet under en längre tidsperiod. John Sundholm (1999) använder finlandssvenska detektivromaner som material när han utvecklar en narrativ modell för populärt berättande i sin avhandling *Populärt berättande och offentlighet. Sujet, excess, den sociala detektiven och den privata familjen*. Sundholm tar i sin läsning av romanerna flyktigt fasta på klass. Se även Malmio, 1999 och 2000.

² Användningen av detta tonfall var ingalunda enbart ett inhemskt fenomen. Spår av parodi, ironi och självreflexivitet går att finna i många engelska, amerikanska och svenska böcker utgivna på 1910- och 1920-talen, t.ex. i Frank Heller alias Gunnar Serners romaner och i Anita Loos’ *Gentlemen Prefer Blondes*, 1925, utgiven på finska 1927.

kursivt närmelsesätt.⁴ Genom att läsa det teatraliska metaspråket i relation till två kontexter – litteraturen och den så kallade bildade klassen – syftar avhandlingen till att analysera texternas självreflexivitet samt till att konstruera inte bara en litterär, utan också en samhällsanknuten förklaring till den. Mina ledande hypoteser är att teatraliskt metaspråk föds i situationer som präglas av social spänning samt att den bildade klassen utgör texternas diskursiva gemenskap. Det teatraliska metaspråket tolkar jag som ett uttryck för pågående förändringar i litteraturen, kulturen och samhället – förändringar som anknyter till förändringar i den bildade klassens syn på sig själv och sin plats och betydelse i samhället och i kulturen. Denna förklaring är – givetvis – beroende av de verk jag valt att undersöka och de kontexter i vilka jag valt att läsa texterna.⁵ Den är även beroende av mig som läsare. Litteraturhistorieskrivning styrs alltid, påpekar David Perkins, av forskarens personlighet, intressen och värderingar (Perkins, 1992, s. 13).

I sista hand anknyter arbetet till mitt intresse för relationen mellan texter och ”verklighet” och för frågor som är av *varför*-karaktär. I en metalitteraturvetenskaplig artikel skriver Johan Svedjedal provocerande: ”Vår bransch är inte i sista hand att tolka texter – den är att förklara hur litterära

verk har kommit till, förmedlats och överlevt” (Svedjedal, 2000, s. 57). Svedjedals uppfattning om litteraturvetenskapens utveckling och nuvarande situation kan kritiseras, likaså kan hans uppdelning mellan undersökningar som frågar *hur* (tolkning, strukturanalys, närläsningar) och de som frågar *varför* (orsaksförklaringar, hur verk kommit till, sammanhang) ifrågasättas. Han påpekar själv att dessa är svåra att urskilja samt att forskaren för att kunna besvara frågan *varför*, måste gå via tolkningen, frågan *hur* (Svedjedal, 2000, s. 56–57). Men trots invändningarna anser han att litteraturvetenskapens huvudsakliga uppgift är “[...] att söka spelet av orsaker bakom skönlitteraturen [...]” (Svedjedal, 2000, s. 57). I detta arbete avancerar jag via frågan *hur* teatraliskt metaspråk förekommer i de undersökta texterna till frågan *varför*. Jag anser emellertid att letandet efter svaret på frågan *varför* inte handlar om att söka efter en given ”verklighet” som utgör en texts bakgrund och anledningen till att den är sådan den är. Jag uppfattar snarare är även frågan *varför* och konstruerandet av texternas kontext är en fråga om tolkning: genom att läsa texterna i en eller flera kontexter skapar jag en möjlig förklaring till *varför* texterna är skrivna på ett parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt.⁶

³ Begreppet *det teatraliska metaspråket* förekommer i Baudrillards bok *Amerika* endast en gång (Baudrillard, 1990, s. 123–124). Jag återkommer till hans beskrivning längre fram. Här räcker det med att konstatera att begreppet inte definieras i Baudrillards text på något sätt, inte heller beskrivs det speciellt utförligt.

⁴ Termen *diskurs* betecknar inom lingvistik språk i bruk. Linda Hutcheon (1994, s. 90) menar med diskurser former av social praktik, växelverkan mellan deltagare i särskilda situationer, oberoende av om det är frågan om diskussioner mellan människor ansikte mot ansikte eller om det är frågan om att tolka texter. Se även Palmer, 1991, s. 70–71. Enligt Jeremy Hawthorn uppfattar Michel Foucault diskurser som “[...] large groups of statements – rule-governed language terrains defined by what Foucault refers to as ‘strategic possibilities’ (Hawthorn, 2000, s. 87). Hawthorn exemplifierar med medicinsk diskurs: För Foucault finns t.ex. i Frankrike vid en given tidpunkt en diskurs kring medicin. Det innebär att det finns en uppsättning regler, konventioner och förmedlingssystem som styr sätten att tala om sjukdom och behandling, som bestämmer vem som talar, när, var och till vem om detta

ämne. Hawthorn påpekar att denna definition av diskurs i viss mån kan jämföras med begreppet *register* som används inom lingvistik. Se även Rojola, 1995, s. 13; Jokinen *et al.*, 1993, s. 27. För de olika sätten att definiera *diskurs*, se Hawthorn, 2000, s. 86–91.

⁵ Torsten Pettersson diskuterar motsättningen mellan vad han kallar för litteraturtolkningens *monism* versus *konstruktivism*. Den monistiska ståndpunkten utgår från en uppfattning enligt vilken det finns **en** korrekt tolkning av ett verk medan konstruktivismen enligt Pettersson anser att tolkningar är projektioner av olika metodologier. (Pettersson, 2002, s. 66–70.) Han pläderar själv för ett synsätt enligt vilket ett litterärt verk består av element “[...] vars tolkningsbarhet visserligen är av obestämd omfattning men ändå begränsas både av elementens egen beskaffenhet och av (den tolkning som görs av) övriga element” (Pettersson, 2002, s. 73). Min uppfattning om relationen mellan texten, kontexten och tolkaren sammanfaller med Petterssons.

⁶ Enligt forskare i diskursanalys finns det två motsatta uppfattningar om språket. Ett, att språket återger verkligheten och är ett verktyg med hjälp av vilket man

1.2 Teatraliskt metaspråk = parodi + ironi + metafiktivitet

Jag kallar texternas parodiskt-ironiskt-självrelexiva tillvägagångssätt för *teatraliskt metaspråk*. Med det teatraliska metaspråket betecknas ett överdrivet, teatraliskt språkbruk där själva språket blir objekt, en dubbelröstad, av parodi och ironi präglad diskurs. Teatralisk, ”tillgjort dramatisk” som ordboksdefinitionen lyder, leder tankarna förutom till teater och rollspel, även till överdrift och förställning. Metaspråk är ett språk som refererar till ett annat språk, inte till ”verklighet”.⁷ Med *objektspråk* betecknar jag det språk som är objektet för metaspråket.⁸ För att identifiera hur det teatraliska metaspråket byggs upp i texterna, utnyttjar jag definitioner av parodi, ironi och metafiktivitet.⁹ Den främsta uppgiften är emellertid att undersöka varför det teatraliska metaspråket används, inte ingående diskutera skillnaderna mellan dessa tre strategier. För mina ändamål räcker därför en tämligen enkel definition av parodi, ironi och metafiktivitet.¹⁰

Följande passage ur Elsa Soinis roman *Sisko ja kultainen pikari* (Sisko och den gyllene bägaren) är ett exempel på det sätt att skriva som jag kallar för det teatraliska metaspråket. Jag ska med

hjälp av den även föra fram hur jag använder termerna parodi, ironi och metafiktivitet:

Ah, te romanttiset ystävät, lukijat – en voi sille mitään. En voi sille mitään, ettei Sisko saanut lentää yhdeksänkymmenen kilometrin vauhdilla ulos avaruuteen ja maata liljoista ja jasmiineista rakennetulla katafalkilla Villa Marian hohtokupuisten lamppujen keskellä valkeana kuin kukkasat itsekin – kymmenen kesäoisen suudelman tähden. En voi sille mitään. Niin armollinen ei kahdeskymmenes vuosisata ole katuville Magdaleenoilleen.
Se virvoittaa heidät takaisin tähän kurjaan elämään. Se lähettää Margueritet keuhkotautiparantoloihin ja Wertherit Suomenlahden kultahiekkarannoille.
(Soini, 1928, s. 240.)

[Ack, ni romantiska vänner, läsare – jag kan inte hjälpa det. Jag kan inte hjälpa att Sisko inte fick flyga ut i rymden i nittio kilometers hastighet och ligga vit som en blomma på en katafalk byggd av liljor och jasminer omringad av Villa Marias glänsande lampor – på grund av tio kyssar i sommar-natten. Jag kan inte hjälpa det. Det tjugonde

kan få kunskap om existerande fakta. Två, att språket inte kan uppfattas som en bro till verkligheten utan att det är en del av själva verkligheten (Jokinen *et al.* 1993, s. 9). Det senare synsättet innebär en uppfattning enligt vilken språket konstruerar verklighet. Det återger inte bara verkligheten, utan ordnar och bygger, konstruerar och rekonstruerar också den verklighet i vilken vi lever (Jokinen *et al.* 1993, s. 18, se även 21). Här ligger kanske den största skillnaden mellan Svedjedals och mitt perspektiv. Medan ”verkligheten” för Svedjedal tycks vara något som finns och som forskaren återger så sanningsenligt som möjligt är den för mig något som konstrueras i språket.

⁷ Narratologen Gerald Prince påpekar att det inte är ett elements form utan dess relation till andra element som gör det till ett ”meta”element. När en diskurs handlar om språk, är den metalingvistisk, när en diskurs handlar om narration är den metanarrativ. (Prince, 1982, s. 115 ff.) Metafiktion, definierad framförallt som självreflexiv fiktion, d.v.s. fiktion som handlar om fiktion utgör en form av meta bland andra. Mika Hallila anser dock att relationen mellan metafiktion och fiktion är mera komplicerad än den mellan metaspråk och språk (Hallila, 2004, s. 210).

⁸ Christine Bohnet (1998, s. 11) talar om primärtext (objektplan) och metatext (sekundär plan). Se även Genette, 1980, s. 228 och Waugh, 1984, s. 4.

⁹ Parodi, ironi och metafiktivitet ses här som besläktade underavdelningar i kategorierna komik och humor. R. D. V. Glasgow använder benämningen komedi för alla olika former vars uppgift är att framkalla skratt. “[...] comedy is here interpreted primarily in its capacity to cause laughter, and, in an attempt to avoid too many overnice technical distinctions at the outset (for example between farce and satire, burlesque and travesty), all comic subgenres and modes are tossed into a single terminological melting pot that is intended first and foremost to filter out what they have in common as laughter-inducing phenomena.” (Glasgow, 1995, s. 13.)

¹⁰ För en genomgång av användningen och definitionerna av begreppet *parodi* i litteraturens historia, se kapitel 1 i Rose, 1979 och Rose, 1993. D. C. Muecke beskriver tidigare uppfattningar om ironin i kapitel 2, ”The nature of irony” (Muecke, 1970). För en genomgång av begreppet *metafiktion*, dess historia och forskningen i metafiktioner, se t.ex. Hallila, 2001a, s. 23–35 och Currie, 1995.

århundradet förlåter inte sina ångerfulla Magdalenor.

Den återupplivar dem tillbaka till detta usla liv. Den skickar Margueritorna till sanatorier och Werthers till gyllene sandstränder vid den Finska Viken.]

Berättaren i Soinis roman – en kärleksroman – har under berättelsens gång återgett en romantisk historia som dock här ifrågasätts genom att hon hänvisar till konventionerna i andra kärleksberättelser, de berättelser i vilka det är möjligt för hjältinnor eller hjältar att dö på ett romantiskt och stiligt sätt. Denna medvetenhet om den egna berättelsen, kommentarerna som tar den egna berättelsen till objekt samt sättet att explicit uppväcka närvaron av en berättare som inför läsarna i fiktionen genom att kalla dem vid namn, är alla textuella drag som förknippats med så kallade metafiktiva texter. Med termen *metafiction* har forskare betecknat å ena sidan en subgenre inom romanen, å andra sidan vissa drag eller element i romaner (Hallila, 2001a, s. 7). Jag använder *metafiktion* i den senare betydelsen. Metafiktioner är fiktioner som innefattar en första kommentar till sin egen narrativa och/eller lingvistiska identitet. (Hutcheon, 1980, s. 1, 6, se även Waugh, 1984, s. 2–3.)¹¹ De drar uppmärksamheten till det egna berättandet samt inför skrivande och läsning i själva berättelsen. (Hutcheon, 1980, s. 9, 12, se även Kettunen, 1986, s. 465.) De bygger enligt Patricia Waugh på den grundläggande motsättningen mellan

illusionskapande (att berätta en berättelse) och avslöjandet av illusionen, mellan att berätta en berättelse och kommentera berättelsen man berättat (Waugh, 1984, s. 6).¹² Med tanke på den uppdelning jag tog upp tidigare kan man säga att metafiktioner är fiktioner som tar själva fiktionen till sitt objekt.

Samtidigt som berättaren i *Sisko ja kultainen pikari* visar en självreflexiv medvetenhet om sin berättelse, sina åhörare och hur berättelsen förhåller sig till konventionerna i andra berättelser i samma genre leker hon med sin roll som berättare och med läsarnas förväntningar. Det upprepade ”jag kan inte hjälpa det” läses av mig som en ironisk signal – meningen skapar hos läsaren en känsla av låtsad hjälplöshet. Ironin definieras ofta som ett retoriskt grepp, som består av att en person uttalar motsatsen till det hon verkligen avser. Enligt till exempel Eleanor Hutchens handlar ironin i grund och botten om ”[...] the sport of bringing about a conclusion by indicating its opposite” (Hutchens, 1960, s. 358). Ett väsentligt element i ironin är en motsättning mellan yttersken och ”verklighet”. Ironin föds i en spänning mellan två nivåer, närmare bestämt det sagda och det osagda, i det osagdas makt att ifrågasätta det sagda.¹³ En ironiker låtsas att han säger en sak, men säger egentligen någonting annat. (Muecke, 1970, s. 30, se även Hutcheon, 1994, s. 59.) Ironi är emellertid alltid ”risky business”; Linda Hutcheon påpekar att mot-

¹¹ En fråga som här uppstår är om orden *självmödeten*, *självreflexiv* och *metafiktiv* betyder samma sak och om en text som hänvisar till sig själv kan sägas vara självmedveten i betydelsen medveten om sin egen art. Enligt Prince är det skäl att inte blanda metanarrativa element med självreflexiva element, men skillnaden han gör är diffus (Prince, 1982, s. 117). Rojola påpekar att ”Kysymys siitä, onko itseensä viittaava fiktio myös itsestään tietoinen, on hankala. Käytännössä näitä kahta on hyvin vaikea erottaa toisistaan.” (Rojola, 1995, s. 53, not 43.) [Frågan, om en fiktion som hänvisar till sig själv även är medveten, i betydelsen medveten om sin egen art, är svår. I praktiken är det mycket svårt att skilja mellan dessa två.] Jag använder i detta arbete termerna *metafiktiv*, *självreflexiv* och *självmödeten* till att beskriva en fiktion som tar fiktionen till sitt objekt.

¹² Mise en abyme-strukturer, författarens närvaro i verket,

ett inuti romanen förekommande intresse för skrivande och läsande, de olika sätten på vilka läsaren görs medveten om och uppmärksam på berättandet som process, m.m. har uppfattats som typiska drag för metafiktion (Hutcheon, 1980, s. 8–13; Waugh, 1984, s. 2, 14, 21–22). Lucien Dällenbach definierar ’mise en abyme’ som ”[...] any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it” (Dällenbach, 1989, s. 8, 36; se även Rojola, 1995, s. 32–37). Mark Currie som kritiserar Waugh och Hutchens definitioner av och syn på metafiktion skriver att ifall det är karakteristiskt för metafiktioner att de inkluderar relationen mellan författare och läsare, fiktion och kritik, konst och liv, kan vi finna föregångare för den här sortens litteratur överallt i litteraturens historia (Currie, 1995, s. 5).

¹³ Det har diskuterats om det osagda utgör den direkta motsatsen till det sagda eller inte. Hutcheon betonar att

tagaren kanske inte alls uppfattar en författares ironiska intentioner och mottagare, speciellt i den moderna tiden, kan läsa in ironi där en författare inte haft intentionen att vara ironisk. Ironin förutsätter hos tolkaren en avsikt att tolka ett fenomen ironiskt. Denna avsikt bygger emellertid på ironiska markörer i texter, till exempel motsättningar och inkongruenser av olika slag. De sätter igång den ironiska tolkningen. (Hutcheon, 1994, s. 9–12.) I passagen från Soinis text skapas ironin av motsättningen mellan berättaren som försäkrar att hon inte kan påverka händelserna i berättelsen och läsaren som anar att så inte är fallet, som vet att en berättare alltid har makten över sin berättelse. I avsnittet ovan uppstår även en ironisk klyfta mellan vad berättaren till synes gör – tilltalar sina romantiska läsare – och vad hon/han egentligen gör, det vill säga markerar ett (självironiskt) avstånd till dem som brukar läsa den här sortens böcker (och kanske tar dem på allvar) – och till sin egen handling: att berätta en historia av det här slaget.

Berättelsen är emellertid inte bara självreflexiv och ironisk utan också parodisk. Parodi kännetecknas av närvaron av två röster, texter eller språk, där metaspråket uppvisar en kritisk, avståndstagande attityd gentemot det språk det tar till objekt. (Bachtin, 1991, s. 206–207; Rose, 1979, s. 50; Rose, 1993, s. 79; Hutcheon, 1985, s. 6, 32–34.)¹⁴ Den imiterar på ett sätt som signalerar avstånd till det språk som imiteras (Hutcheon, 1985, s. 32). Medan ironin fungerar indirekt, presenterar parodin öppet sina offer (Rose, 1979, s. 51). Den romantiska diskursen som Soinis berättare uppväckt och vars konventioner berättaren på ett självvironiskt sätt

kommenterar blir i passagen utsatt för en parodisk behandling. Jag uppfattar att den romantiska diskursen här är ett objekt utsatt för berättarens gyckel. Berättarens sätt att imitera den romantiska diskursen ljuder ställvis av dubbel diskurs. Den gestaltas i komisk motsättning till berättelsens nutid, den visas som omöjlig att upprätthålla under moderna omständigheter och som en aning överdriven och skrattretande. I och med att berättelsen gycklar med kärleksromaner driver den även med sig själv. Närvaron av två samtidiga nivåer är tydlig. Den första nivån består av den romantiska diskursen då den skrivs, läses och tas på allvar, den andra nivån av en lek med den första nivåns konventioner och begränsningar. Berättelsen förklarar självreflexivt spänningen mellan dessa två nivåer som en produkt av den nya tiden. De parodierade texternas idealistiska, gammalmodiga lidanden, och den idealistiska, gammalmodiga litteratur de representerar, kontrasteras mot det krassa nuet, den praktiska verkligheten med dess icke-romantiska, icke-känsllosamma lösningar på kärleksproblem.

Beskrivningen av Soinis text exemplifierar inte bara egenarten hos de undersökta texterna utan för även fram i vilken betydelse jag använder parodi, ironi och metafiktivitet. Utöver det får den illustrera anledningarna till att jag valt att använda begreppet *teatraliskt metaspråk*. Det används för att det väl beskriver egenarten hos de texter jag undersöker. De är både teatraliska, i bemärkelsen överdrivna och gycklande, och metaspråkliga, det vill säga uppväcker närvaron av ett annat språk som texterna kommenterar. Vidare glider parodi, ironi och metafiktivitet in i varandra på ett intrikat sätt både i praktiken

ironin, sedd från tolkarens synvinkel, handlar om ”[...] the making or inferring of **meaning** in addition to and different from what is stated, together with an **attitude** toward both the said and the unsaid” (Hutcheon, 1994, s. 11). Ironin kräver båda det sagda och det osagda för att bli till, den uppstår i utrymmet mellan det sagda och osagda. Den ironiska betydelsen är inte endast det osagda, och det osagda är inte endast en enkel omkastning eller motsatsen till det sagda: den är alltid en annan och mer än det sagda. På grund av detta kan man inte lita på ironin, den undergräver den semantiska säkerheten hos relationen ett

betecknande – ett betecknat. (Hutcheon, 1994, s. 12–13.)

¹⁴ Denna attityd eller värdering beskrivs i de olika presentationerna varierande som stridslysten (Bachtin, 1991), polemisk (Dentith, 2000), kritisk (Hutcheon, 1985) eller komisk (Rose, 1979), beroende på forskarens infallsvinkel och på vilka verk eller diskurser som undersöks. Oberoende av vilka adjektiv forskare använder för att beskriva relationen mellan objektspråk och metaspråk i parodin, framgår det att relationen präglas av en klyfta och spänning mellan två röster, nivåer, diskurser.

– såsom avsnittet från Soinis roman visar – och i teorin¹⁵. Mellan parodi, ironi och metafiktivitet råder en familjelikhet i wittgensteinsk mening. De liknar inte varandra i alla avseenden, men är förbundna med varandra genom en kontinuerlig kedja av likheter (se Nordenfelt, 1979, s. 76). Jag anser – efter ett antal fåfänga försök! – att inget av dessa tre litterära grepp kan lyftas upp på de andras bekostnad i de texter jag analyserar. De är alla med om att skapa textens metanivå. Begreppet *teatraliskt metaspråk* är således en benämning som inbegriper den samtidiga närvaron av parodi, ironi och metafiktivitet i texterna.

1.3 Diskursivt närmelsesätt

Termen *teatraliskt metaspråk* har även som uppgift att signalera att jag undersöker texternas tonfall och iögonenfallande självreflexivitet ur en diskursiv synvinkel.¹⁶ Sett ur detta perspektiv uppfattas litteraturen som yttranden och handlingar i en given situation, som uttalanden riktade till vissa åhörare i en viss situation. Poetiska och praktiska yttranden är enligt Michail Bachtin lika såtillvida att de existerar som kommunikativa handlingar, som respons till eller förväntan på en annans ord (adressivitet).¹⁷ För att förstå varför någon talar som han eller hon gör, måste man beakta vad diskussionen handlar om, i hurdan situation den förs och vem den är riktad till. Bachtin (1986, s. 95) konstaterar att kompositionen och framförallt stilen i ett yttrande beror på vem yttrandet är riktad till, hur talaren

eller berättaren uppfattar och inbillar sig sina mottagare och deras makt över yttrandet (se även Pearce, 1994, s. 40). Talarens avsikt liksom hans eller hennes värdering av ämnet och uppfattning om den tilltänkta mottagaren lämnar spår i själva yttrandet. Det sammanhang i vilket yttrandet uttalas är av central betydelse. Om man analyserar ett yttrande skilt från dess kontext, försvinner spåren av adressivitet, påpekar Bachtin (1986, s. 99).

Ett yttrande är dessutom en länk i en kedja av yttranden, det står i relation till inte bara en tidigare replik, utan varslar också om det svar den förväntar sig (Bachtin, 1986, s. 91, s. 95–99).¹⁸ Metafiktivitet an knyter, såsom begreppet låter förstå, framförallt till fiktionens återspeglning av fiktionen. Begreppet *teatraliskt metaspråk* antyder däremot att självreflexivitet förekommer även i anknytning till andra diskurser utöver den direkt litterära diskursen. Det åskådliggör det att jag här istället för att – såsom i tidigare metafiktionsforskning – tolka självreflexiviteten som en egenskap hos **fiktionen** ser på självreflexiviteten i anknytning till **talaren**. Det diskursiva närmelsesättet gör det med andra ord möjligt att besvara den för arbetet centrala frågan: varför valde författare att skriva på detta sätt just i denna situation i detta samhälle vid denna tid? I det ingår en uppfattning om relationen mellan texten, dess tonfall och den historiska, samhällseliga och kulturella situationen (eller, snarare: andra diskurser i den) i vilken detta tal förs som ett språk bland andra. Det

¹⁵ Inom litteraturforskningen har det pågått en oavbruten klassificeringstrafik mellan parodi, ironi och metafiktivitet vilken, beroende på forskarens intressen och fokusering samt de verk hon/han arbetat med, resulterat i olika uppfattningar om hur parodi, ironi eller metafiction ska beskrivas och definieras och hur dessa grepp förhåller sig till varandra. Jag nämner några exempel: det har påpekats att parodier är metafiktiva (Rose, 1979), metafictioner parodiska (Waugh, 1984, s. 63–86), parodier ironiska (Hutcheon, 1985). Forskare har framhållit att alla metafictioner inte är parodiska (Rose, 1979, s. 65; Dentith, 2000, s. 16) och att metafiktiviteten i vissa texter kan fungera som ett verktyg för satir, litterär kritik och självironi (Rose, 1979, s. 77). Forskare har hittat metafiktivitet i såväl ironiska som parodiska texter.

¹⁶ Se Dentith (2000, s. 4, 21) om problemen med att dra

paralleller mellan litterära texter och språkbruk. André Brink (1998, s. 8) påpekar att det egentligen inte är riktigt att tala om tal i fiktion för det som förekommer i fiktionen är ett imiterande av en talakt. Se även Londen, 1989, s. 8–10 om relationen mellan autentiskt talspråk och litterärt talspråk.

¹⁷ Bachtin gör i *Speech genres* en uppdelning i primära (enkla) talgenrer och sekundära (komplexa) talgenrer. Litteraturen ingår i den senare gruppen, som skapas i relation till de enkla genrererna: "During the process of their formation [sekundära talgenrer], they absorb and digest various primary (simple) genres that have taken form in unmediated speech communication" (Bachtin, 1986, s. 63).

¹⁸ Pearce påpekar att "[...] readers should simply be aware that the Bakhtinian model of the dialogic utterance – the central relationship between speaker and interlocutor

beaktar sådana aspekter som frågan om talarens avsikt med sitt yttrande och dennas uppfattning om den tilltänkta mottagaren.¹⁹

Metodiskt innebär det diskursiva närmelsesättet att jag i textanalyskapiteln granskar vem det är som i de enskilda verken talar det teatraliska metaspråket, vem det talas till, vilka de diskurser är som blir föremål för det, varför och i hurdana situationer (se även Hutcheon, 1994, s. 143). Jag fokuserar en eller två litterära diskurser som är centrala föremål för det teatraliska metaspråket i det analyserade verket och undersöker dem med utgångspunkt i de implikationer av makt och klass som dessa diskurser väckte i sin samtida kontext. Vidare visar jag hur texternas självreflexivitet byggs upp och hur det pekar på författaren av verket. Min fråga varför författare på 1910- och 1920-talen valde att skriva förströrelselitteratur som kännetecknas av det teatraliska metaspråket kan på basis av Bachtins tankar stöpas om till frågor av följande slag: Vad är dessa texter ett svar på och hurdant är det svar texterna förutser? Vem använder det teatraliska metaspråket i texterna? Vilka diskurser utsätts för gyckel, vem "tillhör" de och vilken status har de? Hurdana är de situationer i vilka det teatraliska metaspråket förekommer i texterna, hurdan är den samtida situation i vilken dessa texters författare yttrar sig?

Ytterligare anledningar till att jag använder begreppet *det teatraliska metaspråket* och det dis-

diskursiva närmelsesättet är de undersökta texternas egenart. Jag uppfattar att texterna rekommenderar ett diskursivt närmelsesätt genom att skapa en dialog med sina läsare. Berättaren vänder sig i fiktionen tidvis direkt till sina förmodade åhörare och/eller läsare, och drar uppmärksamheten inte bara till sitt sätt att tala och till sin roll som talare, utan också till sin publik. Texterna iscensätter en berättarsituation på ett sätt som drar uppmärksamheten till den samma.²⁰ Vidare signalerar det teatraliska metaspråket med dess inslag av parodi och ironi en ständigt pågående värdering, en – för att använda ett begrepp från Linda Hutcheon (1994) – "kritisk udd". Texterna utövar makt genom att utsätta andra texter (och deras eventuella läsare) för gyckel och bedömning. Språkbruket anknäver explicit till frågor om makt, hierarkier och skillnader som inte är bara av litterär, utan också av social och kulturell art. Det diskursiva närmelsesättet fokuserar makt i talsituationer – frågor om auktoritet och makt är inkodade i begreppet *diskurs*, konstaterar Hutcheon (1994, s.17; se även Eagleton 1983, s. 205–206; Shiach, 1989, s. 1–19; Jokinen *et al.* 1993, s. 17).²¹ Det gör det med andra ord möjligt att läsa texterna medhårs, men även mothårs. Texter som är litterärt reflexiva såsom dessa för på många olika sätt fram sig själva som litteratur, de rekommenderar en litterär läsning av sig själva. Att ta till diskursbegreppet är ett sätt att komma över texternas uppenbara iver att framställa sig själva framförallt som litteratur.

– is employed by literary and cultural critics to refer both to relations *within the text* and to that between text and reader" (Pearce, 1994, s. 81). Jerry Palmer gör en viktig reservation i samband med att han sammanfattar sina (bachtinska) uppfattningar om vardagligt språkbruk och adressivitet: "1. All statements necessarily represent their speaker: (s)he is the position from which the statement is made. 2. All language is fundamentally dialogic: that is to say, the addressee is a necessary and intrinsic part of all statements. 3. The addressee is thus also a position 'inscribed' in the statement, the place where the statement is to be heard. 4. These positions necessarily implicate the speaker and listener in whatever identifications are suggested by the utterance. **Of course, this does not mean that listeners are obliged to accept whatever is said to them** – [...]" (Palmer, 1991, s. 74. Fetstil KM.)

¹⁹ Teorin om adressivitet innebär bland annat tanken att jag – genom att att se hur texten riktar sig till sina mottagare

och kallar sina antagna läsare vid namn – kan formulera en hypotes om textens eventuella tilltänkta läsare. Att göra en empirisk undersökning av de faktiska läsarna på 1910- och 1920-talen är omöjligt. Det finns endast små spår av en antagen publik i författarnas yttranden om hur de föreställer sig sina läsare, i kritikernas uppfattningar av vem som läste dessa texter samt i undersökningar av förlagens verksamhet. Texternas diskursiva gemenskap är emellertid inte den samma som dess aktuella läsarkrets, den publik recensenter hänvisar till.

²⁰ Det uppfattas som typiskt för parodi att den drar uppmärksamheten till den egna diskursiva situationen (Hutcheon, 1985, s. 23).

²¹ Enligt Pearce (1994, s. 11) är den samtida forskningen som använder Bachtins teorier oense om Bachtin var medveten om maktens implicita närvaro i varje dialogiskt möte eller inte.

En viktig motivering till begreppet *det teatraliska metaspråket* ligger i det förhållande som enligt Baudrillard råder mellan reflexivitet å ena sidan och samhälle, makt, social position och klass å andra sidan – en tanke som sociologen Risto Alapuro vidareutvecklat. Baudrillards och Alapuros tankar kring det teatraliska metaspråket och uppfattningarna om under hurdana förhållanden det förekommer ska jag återkomma till längre fram i avsnitt 3. I avsnitt 2 beskriver jag kort forskningen kring metafiktioner. Vissa egenskaper i forskningen kring metafiktioner utgör ytterligare en anledning till att jag tillämpar det diskursiva närmelsesättet och till att Alapuros artikel om Baudrillard visade sig betydelsefull för detta arbete.

1.4 Förströelselitteratur

Termen *förströelselitteratur* används i denna undersökning historiskt.²² Härmed avses texter som de olika agenterna – författare, förlag, kritiker, forskare – på det litterära fältet²³ på 1910- och 1920-talen placerade i kategorin förströelselitteratur. Jag utgår från Ulf Boëthius' resonemang kring populärlitteratur. "Som den moderna populärlitteraturforskningen har påpekat är gränsen mellan den 'högre' och den 'lägre' litteraturen i praktiken omöjlig att dra. Det finns ingen väsensskillnad mellan dem. Kategorierna 'högre' och 'lägre' litteratur får helt enkelt inrymma det som den härskande smaken vid olika tidpunkter behagar räkna dit", konstaterar Boëthius (1989, s. 9) i sin undersökning om detektivlitteraturen i Sverige. I artikeln "Populärlitteraturen – finns den?" beskriver han ytterligare svårigheterna i att definiera vad som utgör det gemensamma kännetecknet för alla de böcker man klassificerat som populärlitteratur.²⁴ Istället för olika kvantitativa eller kvalitativa

kriterier som han förkastar, pläderar Boëthius för en "smaksociologisk definition". I kategorin "populärlitteratur" ingår den litteratur som de ledande smakbärarna inom en kultur vid olika tillpunkter räknat dit. (Boëthius, 1991, s. 4–5; se även Koistinen *et al.*, 1995, s. 6–15.) "De ledande smakbärarna" faller i flera olika grupper. Där förekommer sådana instanser såsom den litterära institutionen, kritiker, litteraturhistoriker, skolmyndigheter, bibliotek och akademier. Boëthius påpekar emellertid att det alltsedan romantiken och den litterära modernismen funnits två huvudkriterier för vad som räknats som populärlitteratur: "[...] å ena sidan standardisering, likformighet och upprepning av gamla mönster, å den andra en mycket stor publik med låga litterära anspråk". (Boëthius, 1991, s. 5.) Dessa kriterier går tidvis att urskilja då de "ledande smakbärarna" klassificerar litteratur under den studerande perioden. De texter jag analyserar identifierades av de samtida kritikerna som förströelse utifrån den genre (detektivroman, kärleksroman, kåseri, komedi) i vilken de ingick och böckernas förmodade syfte (förströelse, avkoppling). Både de verk jag undersöker och mottagandet av dem utgjorde repliker i en pågående diskussion om litteratur och förströelselitteratur. Denna diskussion samt situationen på det litterära fältet belyses i början av de enskilda textanalyskapitlen. Varje kapitel inleds med en kort presentation av någon aspekt av det samtida litterära fältet och den aktuella litterära diskursen. Dessa inledande avsnitt behandlar frågor som anknyter till alla de i arbetet analyserade verken.

I den finska litteraturen uppträder det teatraliska metaspråket i många olika genrer. Det finns i kåserier (t.ex. Aino och Tatu Pekkarinens *Päivänpaistetta. Ihmismäistä ilkeyttä ynnä leppoisaa*

²² De få inhemska forskare som undersökt finländsk förströelselitteratur har använt varierande kriterier när de definierat sitt objekt. Eila Pennanen påpekar att gränsen mellan konst och förströelse är oklar. Publikframgång kan uppfattas som ett kännetecken för förströelse, men även konstilliteratur säljs ibland i massor. Därför väljer Pennanen att även diskutera verk som kritikerna har uppmärksammat eller sådana böcker som innehåller "intressanta sociala

attityder" när hon skriver om förströelselitteratur. Hon menar dock att förströelse strävar efter att uppfylla publikens orealistiska önskedrömmar. (Pennanen, 1970, s. 299.) Pekka Tarkka (1980, s. 174–175) utvidgar Pennanens lista med författarens motiv. John Sundholm tar fasta på yttre kriterier, han väljer ut de romaner som på basis av omslag, underrubrik och titel kan klassificeras som detektivromaner (Sundholm, 1999, s. 94–95).

lempeäkin, 1930), äventyrs- och detektivromaner (t.ex. Olli Karila alias Niilo Pärnänen, *Kahden reportterin seikkailut*, 1922 eller i Simo Penttilä alias Uuno Hirvonens *Haaremin ruusu*, 1922), komedier/farsor (t.ex. i Agapetus alias Yrjö Soinis *Olenko minä tullut haaremiin*, 1927), humoristiska romaner (t.ex. Agapetus *Aatamin puussa... ja vähän Eevankin*, 1928 och Eino Auers *Merta edemmäs kalaan*, 1929) och i romaner som kritikerna uppfattade som skrivna framförallt för en kvinnlig publik (t.ex. Elsa Soinis *Jumalten ja ihmisten suosikit*, 1926, Hilja Valtonens *Älä nuolaise ennen kuin tipahtaa!*, 1927 och Mirjam Heino alias Kersti Bergroths *Ilojen tie*, 1926). I den finlandssvenska litteraturen som av samtida recensenter kategoriserades som "förströrelselitteratur" förekommer parodiska, ironiska och självreflexiva drag framför allt i detektivromaner och äventyrsromaner skrivna av manliga författare. Som exempel kan nämnas böcker av Lennart Wikström alias Henning Söderhjelm, Ernst von Wendt och Gabriel Sanden, Aleko Lilius' *Herr C. Gs politiska äventyr*, 1919, Hugo Lagus' *Assistenten Aristides Tejtus äventyr*, 1920 och René Ahrenbergs *Testamentet*, 1921. Ett skämtande tonfall präglar delvis även etikettböckerna *Mannen i sino pryddo. Kursbok i savoir-vivre och Kvinnan i sino pryddo* som Georg H. Theslöf gav ut åren 1925 och 1926 under namnet Brummell & C: o. Andra finlandssvenska texter, präglade av parodiskt-ironiskt-självreflexiva inslag, är till exempel Père Nobles (alias Svante Dahlström) *Sommar*, 1917 och Ernst von Wendts humoristiska *Pensionatet Skogshyddan*, 1922.²⁵

Böckerna jag undersöker utgör enligt min mening representativa exempel på det parodiskt-ironiskt-självreflexiva sättet att skriva på 1910- och 1920-talen samtidigt som de avviker från varandra på sätt som gör en bred behandling av det teatraliska metaspråket möjlig. Å ena sidan förekommer det teatraliska metaspråket i texterna tydligt och genomgående. Texternas metafiktivitet är explicit²⁶, den är ett drag i själva texterna, inte endast resultatet av en metafiktiv läsning av vissa drag i texterna (se Currie, 1995, s. 5). Å andra sidan skapas det teatraliska metaspråket i de enskilda böckerna delvis på olika sätt och tar olika diskurser till sitt objekt. Vidare utgör texterna ett tämligen representativt urval av de litterära genrer inom vilka det teatraliska metaspråket förekom. I samtida tidningar och tidskrifter publicerades t.ex. kåserier och äventyrsberättelser i vilka parodiska, ironiska och metafiktiva drag finns, men den litterära självreflexiviteten är utmärkande framförallt för de texter som utkom i bokform. Alla de fem författare vars verk här analyseras använde sig av det teatraliska metaspråket i flera böcker under 1910- och 1920-talen. Det utgjorde med andra ord ett återkommande grepp i deras litterära repertoar och ett för dem typiskt sätt att skriva.

Det finns texter som kunde ha varit med i denna undersökning men som nu har utslutits och texter som kunde ha ifrågasatt den tolkning jag i detta arbete för fram. Jag kan tänka mig att en analys av det teatraliska metaspråket i till exempel Hilja Valtonens kärleksromaner eller Simo Penttilä alias Uuno Hirvonens ävent-

²³ "För Bourdieu organiseras allt mänskligt liv i olika 'fält'. Ett fält uppstår när människor samlas kring ett gemensamt intresse, en delad förvisning om att något är tillräckligt viktigt för att man ska strida för det och strida om det", skriver Johan Svedjedal. Fältet skapas av oenighet och där fortgår kampen om hur god smak ser ut, vem som bestämmer det, o.s.v. (Svedjedal, 1998, s. 83.)

²⁴ Fredric Jameson ser modernismen och masslitteraturen som skilda reaktioner på samma historiska situation och dilemma. Modernismen och masslitteraturen har gemensamt bland annat upprepningen. Medan den modernistiska texten löser det samhälleliga dilemma ur vilket den uppstår genom att alltid skapa nytt, har upprepningen i den masslitterära texten blivit osynlig.

Det går inte att finna ett masslitteraturens ursprung. (Jameson, 1984, s. 39.) De texter jag arbetar med faller mellan Jamesons kategorier. Texterna upprepar, men på ett medvetet, kritiskt och avståndstagande sätt och tar tidvis avstånd inte bara till vissa konventioner, utan också till själva upprepningen.

²⁵ På 1930-talet utkom några romaner på svenska som präglas av detta tonfall, nämligen *Romanpristävlingen* av Sten Söderskär alias Ragnar Öller (1936) och Lars Doll alias Ulla Bjernes *Getingboet* (1938).

²⁶ Linda Hutcheon anser (1980, s. 4–7) att alla berättelser på något sätt är självreflexiva, men de kan vara det antingen på ett öppet och synligt ("overt") eller på ett dolt ("covert") sätt.

yrromaner kunde ha lett till ett annat resultat. Dessa två författares texter präglas tidvis av ett teatraliskt metaspråk men författarna hörde inte till den bildade klassen. Här har dock vissa praktiska aspekter styrts mina val. Jag har redan studerat Valtonen tidigare (se Malmio, 1996a) och ville nu skriva om andra författare. Penttiläs äventyrsromaner fick inte utrymme eftersom jag ville ta upp det teatraliska metaspråket både i finska och finlandssvenska texter. Jag har inte utestutit Valtonen och Penttilä på grund av deras klasstillhörighet (lägre medelklass respektive arbetarklass) – jag har valt texterna jag undersöker på basis av hur framträdande självreflexiviteten i dem är och har först därefter konstruerat de två centrala kontexterna i vilka jag läser dessa texter. Vad beträffar texternas tidmässiga representativitet kunde jag ha valt Elsa Soinis *Jumalten ja ihmisten suosikit* från 1926 istället för *Sisko ja kultainen pikari* och *Herr Corpwieth. Gentleman-detektiv. Hans första äventyr framställda av Tre Herrar* från 1914 kunde ha presenterat 1910-talet jämsides med *Guldgruvan*. Att jag valt just de fem böcker jag valt beror i sista hand på att de – för att ta till bachtinska tankegångar – talar till mig. De har förmågan att roa ännu idag. Min litteraturvetenskapliga utbildning spelar säkert in här. Den har format min smak och styr mina val trots att jag befattar mig med litteratur som litteraturvetare ofta ignorerat.²⁷

Mitt främsta intresse i de undersökta texterna ligger emellertid inte i att de är förströelselitteratur utan i deras tonfall och i den utpräglade självreflexiviteten. Att det parodiskt-ironiskt-självreflexiva tonfallet tilltalar mig i så hög grad kan eventuellt tänkas berätta något om den litterära, kulturella och sociala situation i

vilken jag och andra högt utbildade humanister befinner oss i dagens samhälle.

1.5 Diskursiv gemenskap: den bildade klassen

För att kunna diskutera vem som talar teatraliskt metaspråk och till vem, krävs ytterligare ett begrepp: *diskursiv gemenskap*. Diskursiva gemenskaper skapas enligt Hutcheon (1994, s. 91) av gemensam kunskap, tro, sedvänjor, värderingar och kommunikativa strategier. Medlemmarna i en diskursiv gemenskap delar förutom uppfattningarna om hur kommunikation fungerar i allmänhet, även uppfattningarna om hur kommunikation fungerar med tanke på deltagarnas identitet, ställning och sociala status (Hutcheon, 1994, s. 99).²⁸

Forskare har påpekat att kontext inte är någonting som existerar utanför yttrandet utan skapas i tolkningsprocessen, i den dialog tolkaren för med de texter hon undersöker. (Se Hutcheon, 1994, s. 146; Mikkonen, 1997, s. 12; Karkama, 1998, s. 79; Karkamas, Lyytikäinens och Kovalas bidrag i *Konteksti – tutkimuksen avainsana?* 1998, s. 78–95; Lehtonen, 1998, s. 31–32; Pettersson, 2002, s. 54.)²⁹ Så är fallet även här. *Den bildade klassen* utgör vid sidan om de samtida diskussionerna kring litteratur och förströelselitteratur den viktigaste kontexten när jag förklarar varför författarna använder ett teatraliskt metaspråk. Att relatera texterna till en diskursiv gemenskap vid namnet den bildade klassen är resultatet av min dialog med texterna. Jag anser att det teatraliska metaspråket i de analyserade texterna pekar på en diskursiv gemenskap som går under benämningen den bildade klassen. Detta innebär emellertid att

²⁷ Även litteraturforskare ingår i kategorin ”de ledande smakbärarna”. Risto Turunen (1995, s. 24) påpekar, alldeles riktigt, att en forskare som väljer sitt objekt och på det tillämpar ett forskningsgrepp som utvecklats inom forskningen av allvarlig konstilliteratur, nödvändigtvis utför handlingar som är värderande, skapar ny kanon och suddar ut gränser mellan högt och lågt. Se även Lehtonen, 1998, s. 8 om det estetiskt-formalistiska paradigmet inom finländsk litteraturforskning.

²⁸ Lynne Pearce menar med *discursive community* gestalter som ingår i olika sociala klasser och lingvistiska register (Pearce, 1994, s. 123).

²⁹ För en kritik av historisk contextualisering, se Perkins, 1992, kapitel 6.

³⁰ Morag Shiach sammanfattar det bourdieuska begreppet kulturellt kapital på följande sätt: ” ‘Cultural capital’ thus refers to the collection of recognized and valorized cultural resources and powers, expressed, for example, in

den bildade klassen inte bara är en kontext i relation till vilken det teatraliska metaspråket i de analyserade texterna blir begripligt utan också ett av undersökningens resultat (se även Lehtonen, 1998, s. 32).

Med den bildade klassen menas här ett socialt övre, högt utbildat skikt, vars uppgifter består av andligt och kulturellt ledarskap, en grupp som identifierat sig med bildning, litteratur och kultur och vars position delvis varit avhängig av dess bildning och kulturella kapital.³⁰ Pertti Alasuutari (1998, s. 153–161) skiljer mellan tre olika sätt på vilka man i forskningen närmat sig ”de intellektuella **eller** den bildade klassen”.³¹ Forskare har med intelligentia för det första betecknat en befolkningsgrupp som uppfyller vissa kriterier. Då har de menat den nationella överklassen och senare i historien ett högt utbildat samhällsskikt. Den andra definitionen på de intellektuella har som utgångspunkt det politiska, ideologiska och andliga ledarskap som denna grupp utövat i samhället. De intellektuella för nationens tal om nationen, producerar gemensamma referensramar, utför det ideologiska arbete som skapar nationens andliga och politiska klimat och styr de diskurser inom vilka nationen diskuterar ämnen som är viktiga för den.³² Intelligentian strävar efter att påverka nationens andliga och politiska atmosfär via sådana institutioner som skolväsendet, offentligheten och konst- och kulturlivet. (Alasuutari, 1998, s. 155–156.)³³ Enligt det tredje, histor-

iskt sett yngsta, sättet att beteckna de intellektuella har de intellektuella en diskursiv position som kan intas av vem som helst. I denna diskursiva position producerar talaren sig själv som en medlem av och representant för intelligentian. Detta sker genom att talaren intar en position ovanför och utanför det han/hon talar om. Samtidigt producerar talaren sig själv som en som står utanför det han/hon talar om. Kännetecknande för detta språk är att det är självreflexivt och kritiskt. (Alasuutari, 1998, s. 157, 161.) Den akademiska eliten, författare och politiker ges som exempel på professionella utövare av denna diskurs (Alasuutari, 1998, s. 168).

Oberoende av om jag uppfattar de intellektuella eller den bildade klassen som en diskursiv gemenskap, som har hand om vissa ideologiska och andliga uppgifter i samhället eller som en speciell social befolkningsgrupp, verkar det som om dessa tre kategorier – åtminstone delvis – skulle sammanfalla i Finland i slutet på 1800-talet och början av 1900-talet. Nuförtiden kan, enligt Alasuutari, vem som helst inta en position bland de intellektuella. Detta är emellertid ett resultat av den demokratisering som det finska samhället genomgått. (Se Alasuutari & Ruuska, 1998, s. 12.) Jag understryker att under de kulturella, sociala och ekonomiska omständigheter som rådde i Finland på 1910- och 1920-talen ingick de människor som räknade som intellektuella med största sannolik-

educational qualifications, that can be 'invested' in order to ensure a return of social power...” (Shiach, 1989, s. 16).

³¹ Fetstil KM. I fortsättningen använder Alasuutari i artikeln endast termen de intellektuella. I undersökningar glider benämningarna överklassen, den bildade klassen och de intellektuella ofta in i varandra. Det råder varken enighet om begreppens exakta innehåll eller om relationen mellan begreppen, konstaterar Pertti Karkama och Hanne Koivisto (1997, s. 11–12).

³² Enligt den här definitionen är den litterära diskursen, diskussionen om litteraturen, en av de intellektuellas uppgifter.

³³ I sin undersökning om den finshktsvrande studentrörelsen på 1920- och 1930-talen talar Risto Alapuro om en ideologisk elit och menar framförallt personer som innehade betydelsefulla poster inom universitetet, skolväsendet och kyrkan. Den ideologiska

elitens främsta uppgift bestod av att upprätthålla kulturell enhetlighet. (Alapuro, 1973, s. 10.) I boken *Suomen älymystö Venäjän varjossa* talar Alapuro om den bildade klassen eller de intellektuella och definierar dem utgående från deras uppgift: ”Älymystöillä tai intellektuelleilla tarkoitain henkilöitä ja ryhmiä, jotka muotoilevat ja levittäväät aatteita. He määrittelevät aikakauden luonnetta ja meidän paikkaamme siinä argumentoimalla julkisesti. Siksi heitä on tässä mielessä ollut Suomessa siitä alkaen kun poliittinen julkisuus syntyi 1800-luvun puolimaissa” (Alapuro, 1997, s. 7). [Med de intellektuella betecknar jag individer och grupper som utformar och sprider idéer. De beskriver periodens karaktär och vår plats i tiden genom att officiellt argumentera om den. I den här bemärkelsen har intellektuella funnits i Finland ända sedan den politiska offentligheten uppstod i mitten av 1800-talet.]

³⁴ Aimo Halila konstaterar att ”Suomen itsenäistymisvaiheessa koulutuksellisen tasa-arvoisuuden

i den sociala grupp som kallas för den bildade klassen.³⁴ Ännu vid sekelskiftet utgjorde emellertid överklassen och medelklassen endast några procent av befolkningen (Sevänen, 1994, s. 334). De som ingick i den välutbildade socialgruppen var de samma som utövade andligt och politiskt ledarskap. De utgjorde, av de historiska beskrivningarna att döma, en enhetlig grupp med gemensam kultur, språk och uppgifter, med andra ord: en diskursiv gemenskap.

2. Forskningen i metafiktioner versus det diskursiva närmelsesättet

Det är inte min mening att här närmare undersöka forskningen i metafiktioner, endast visa på vissa ur min synvinkel centrala brister i metafiktionsforskningen och ytterligare argumentera för användningen av ett diskursivt närmelsesätt.

Mika Hallila påpekar att 1980-talsforskningen i metafiktioner framförallt präglades av att den var formalistiskt inriktad³⁵ och behandlade frågor som anknöt till postmodernismen och den postmoderna romanen (Hallila, 2001a, s. 6, 31–32; Hallila 2001b, s. 125; se även Malmio, 2003). Denna inriktning hade sin utgångspunkt i två undersökningar som utkom på 1980-talet – Linda Hutcheons bok *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* (1980) och Patricia Waughs *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction* (1984). Hutcheons och Waughs teorier bildade ett paradigm i 1980-tals forskning, de gick igen i de flesta undersökningar kring metafiktioner från denna period, och även senare (Hallila, 2001a, s. 32).

Med tanke på min uppgift, att undersöka vad det teatraliska metaspråket har för funktion i texterna samt varför författare använde sig av den här sortens sätt att skriva på 1910- och 1920-talen, är Hutcheons och Waughs definitioner av metafiktion både användbara och icke användbara. De kan utnyttjas i identifierandet av självreflexiva drag i texterna, men besvarar frågan om varför metafiktivitet förekommer på ett för mina ändamål bristfälligt sätt. En anledning till detta är att de ställer andra mål för sina undersökningar. Hutcheons syfte är att granska vad metafiktiviteten innebär för romanteori och klassificera de olika typerna av självreflexivitet i moderna texter på ett exakt sätt. (Hutcheon, 1980, s. 5–6) Waugh strävar efter att visa att metafiktivitet är en tendens inom all romankonst. Genom att studera metafiktivitet, undersöker man de drag som är kännetecknande för romaner, anser hon (Waugh, 1984, s. 5). Både Hutcheon och Waugh utgår ifrån en uppfattning om att självreflexiviteten är ett för romanen inneboende och kännetecknande drag (Hutcheon, 1980, s. 8–13, 17–18; Waugh, 1984, s. 5). En uppfattning som strävar efter att visa att romaner alltid, på ett eller annat sätt är metafiktiva, förklarar emellertid inte varför metafiktiviteten vid vissa tidpunkter är så tydlig och under andra tider osynlig.

Som förklaringar till varför metafiktivitet förekommer erbjuder Hutcheon och Waugh två alternativ. För det första relaterar de förekomsten av metafiktion till parodi och till dess uppgift att förnya litteraturen genom att avslöja döda litterära konventioner och reflektera över dem. (Hutcheon, 1980, s. 9–10, 50; Waugh, 1984, s. 65.) Sedd ur min synvinkel är denna förklaring en först och främst litterär

esteinä olivat toisaalta maa- ja kaupunkilaisten eriarvoisuus, toisaalta varallisuuserot ja yhteiskunnalliset vastakohdat” (Hallila, 1982, s. 113). [Likställtheten inom utbildningen hindrades under den fas som Finland blev självständigt av ojämlikheten mellan de som bodde på landet och de som bodde i städer, av inkomstskillnader och av sociala motsättningar.] Se även Sevänen (1994, s. 50) om betydelsen av kulturellt kapital för författare.

³⁵ Rojola beskriver denna formalism i forskningen av mise

en abyme-strukturer. Hon skriver: ”Useat mise en abyme-tutkimukset ovat kuitenkin keskittyneet ilmiön entistä tarkempaan formaaliseen määrittämiseen ja erityispiirteiden deskriptioon, jolloin ilmiön merkitystä ei juuri ole pohdittu” (Rojola, 1995, s. 50). [Många undersökningar av mise en abyme har emellertid koncentrerat sig på att i allt högre grad definiera och beskriva fenomenets formella särdrag och egenskaper vilket lett till att man inte grubblat över fenomenets betydelse.]

förklaring; den går tillbaka till den litterära diskursen som den främsta kontexten vid analysen av självreflexiva texter. Den litterära diskursen utgör i min undersökning emellertid en "mellanstation"; de litterära – och även andra – diskurser berättelserna parodierar, måste relateras till den samtida kulturella men även samhälleliga kontexten. Mot Waugh's uppfattning om att parodin och den litterära självreflexiviteten brukar dyka upp i kristider i romangenrens historia (Waugh, 1984, s. 65, 71), ställer jag frågan om man kan säga att **litteraturen** i sig är i kris? Ur ett diskursivt perspektiv sett uppstår litteratur inte ur intet eller av sig själv utan den skapas av någon. Den är en handling med inte enbart en litterär, utan också en social kontext.

För det andra anknyter Hutcheon och Waugh metaaktivitet till postmodernitet. Waugh (1984, kapitel 1) uppfattar litterär självreflexivitet som ett svar på och ett bidrag till den genomgående, postmoderna känslan av att verkligheten eller historien är en räcka konstruktioner, konstgjorda strukturer utan varaktighet. Den litterära självreflexiviteten förklaras som ett uttryck för ett postmodernt samhälle, en den postmoderna världens mimesis. Detta samhälle beskrivs av Waugh vakt som förtryckande och kaotiskt, men hon går inte in på vem som förtrycker, var, när och hur. Varför vissa författare väljer just reflexiviteten som strategi eller vad det är i reflexiviteten i sig som gör att den lämpar sig i en situation som präglas av en känsla av

kaos, osäkerhet och brist på kontinuitet, förblir oklart. En trötthet på realismens konventioner eller en krisartad upplevelse av nuet kunde kanske lika väl resultera i att man väljer något annat slags litterärt grepp? Mot Waugh's uppfattning om "verkligheten" som en sorts allmänt förtryckande abstraktion ställer jag det diskursiva närmelesättets vad man kunde kalla *mikroperspektiv*, det vill säga jag fokuserar på den situation i vilken yttrandet fällt och den makt som yttrandet strävar att utöva. 1980-tals forskning tolkade texternas självreflexivitet framförallt som **texternas** självreflexivitet medan jag strävar efter att tolka texternas självreflexivitet i sista hand som en **talarnas** och en **diskursiv gemenskaps** självreflexivitet.³⁶

Det formalistiska skede som Hutcheon och Waugh representerar gick enligt Hallila så småningom över i forskningen kring metaaktiviteter.³⁷ På 1990-talet utkom ett antal undersökningar i vilka forskare som representerade feministiska, postkoloniala och Cultural Studies-inriktningar, tog itu med metaaktiviteter som framställningar eller delar av en kulturell och samhällelig verklighet. (Hallila, 2001a, s. 34) Som ett exempel på en kontextualiserande undersökning i metaaktivitet kan nämnas David Shepherds utredning av metaaktiviteten som litterär praktik i det sena 1920- och tidiga 1930-talets Sovjet. Han relaterar metaaktiviteten till förändringar i litteraturen, men i någon mån även till den kulturella och samhälleliga situationen i Sovjet.

³⁶ Hutcheon snuddar vid den skillnad jag här tar fasta på när hon diskuterar anledningar till självreflexivitet. Enligt henne fokuserar de flesta diskussionerna kring postmodernismen på de psykologiska, filosofiska, ideologiska eller sociala anledningarna till den ymniga förekomsten av självreflexivitet i vår kultur. Hon beskriver sin position på följande sätt: "The focus of a debate on the causes of the change must necessarily be on the perpetrator of the change – the author. The interest here is rather on the text, on the literary manifestation of the change, ..." (Hutcheon, 1980, s. 3).

³⁷ Detta stämmer enligt min mening inte helt. Som exempel på formalistiska undersökningar av metaaktiviteter från 1990-talet kan nämnas Currie, 1995 och Bohnet, 1998. T.ex. Mark Currie definierar metaaktivitet som en diskurs på gränslinjen, som "[...] a kind of writing which

places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject" (Currie, 1995, s. 2). Originaliteten han tillskriver sin definition är diskutabel. Idén om metaaktiviteter som diskurser i vilka fiktion och kritik är oskiljaktiga ingår enligt min mening redan i de tidigare definitionerna av metaaktivitet (se t.ex. Waugh, 1984, s. 2–3; Alter, 1975, s. 12; Hutcheon, 1980, s. 15). Att Currie anknyter metaaktivitet till diskurs innebär inte heller att han inför ett diskursivt närmelesätt på metaaktivitet i texter. Han närmar sig inte metaaktivitetens som yttranden i en given kontext. Vidare går Curries granskning av metaaktivitet liksom Waugh's och Hutcheons i sista hand ut på att utveckla en definition med hjälp av vilken man kan identifiera självreflexivitet i fiktiva och/eller vetenskapliga texter. Inte heller han är ute för att besvara frågan varför metaaktivitet uppträder.

(Shepherd, 1992.) Han undersöker den ryska metafiktiviteten i anknytning till den litterära kris som uppstod bland den litterära intelligentian i Sovjet som resultatet av modernistiska experiment, revolutionen och inbördeskriget (Shepherd, 1992, s. 17). Även om Shepherd kontextualiserar den litterära självreflexiviteten i Ryssland, är kontexten framförallt litterär (se Shepherd, 1992, s. 4–5, 9). Hans slutsats av genomgången av forskning i metafiktioner lyder emellertid: självreflexiviteten kan uppfattas som en strategi som möjliggör frågor av ideologisk karaktär snarare än utesluter dem (Shepherd, 1992, s. 16).

Det har förekommit ett paradigmskifte i undersökningar av parodi och ironi under 1980- och 1990-talen (se Hutcheon, 1985 och 1994; Dentith, 2000). Från att ha undersökt parodin och ironin som fasta drag i texten gick forskare allt mer över till att uppfatta dem som praxis som uppstår och förekommer i diskursiva situationer. Uppfattningen om ironins och parodins tillblivelse i diskurs innebär att de inte kan beaktas separat från den sociala, historiska och kulturella kontext i vilken de används och mottas.³⁸ Enligt min mening kan man kanske säga att detta diskursiva paradigmskifte inte i samma omfattning har berört forskningen i metafiktioner.

Litterärt självreflexiva texter för fram litteraturen som sin första kontext vilket även har inverkat på forskningen i metafiktioner.³⁹ Den har ofta sökt anledningen till självreflexivitet i texten och framför allt i litteraturen. I denna undersökning är det meningen att, till skillnad från många undersökningar i metafiktivitet,⁴⁰ gå över denna första kontext och anknyta de i texterna kommande litterära självreflexiva

hänvisningarna inte bara till litteratur utan också till samtida kultur och samhälle. Jag undersöker metafiktiviteten från en ny synvinkel i och med att jag analyserar texter som klassificerats som förströrelselitteratur och närmar mig metafiktiviteten ur ett diskursivt perspektiv. Forskningen i metafiktioner har vanligen fokuserat den så kallade allvarliga konstillitteraturen, med undantag för Hutcheon (1980) som granskat metafiktiva drag i detektivromaner. (Se även Pyrhönen, 1994.) Undersökningar i vilka den litterära självreflexiviteten placeras i ett diskursivt, socialt sammanhang och undersöks med betoning på klass har enligt min uppfattning inte ännu gjorts i denna omfattning. Däremot har populärlitteratur undersökts från en diskursiv synvinkel (Palmer, 1991, framförallt kapitlen 4 och 6). Likaså finns det ett antal undersökningar i vilka relationen mellan ett socialt skikt och litteratur undersöks. De förklaringar som till exempel John Carey (1992) kommer med i sin genomgång av det gensvar masskulturen mött hos den engelska intelligentian påminner om mina slutsatser angående relationen mellan det teatraliska metaspråket och den bildade klassen (se även Cawelti, 1976, s. 104). Om man med "litteratursociologi" avser undersökningar som ställer frågan om litteraturens relation till samhället och närmar sig litteraturen som ett socialt fenomen är detta en litteratursociologisk undersökning. (Se Svedjedal, 1998, s. 77.) Men mitt arbete kan även tänkas tangeras så kallad Cultural Studies-forskning; materialet utgörs av förströrelselitteratur, arbetet utreder hur en kulturell praktik – i detta fall en litterär strategi – anknyter till frågor om makt och klass och ser på litteraturen i en social kontext (se t.ex. Lehtonen, 1998, s. 32, 79–80; se även Pettersson, 2002, s. 15).

³⁸ Kommunikationens kontextbundenhet gäller givetvis för all kommunikation, men enligt Hutcheon accentueras dessa frågor i ironi och parodi. Hon påpekar att parodin kräver att tolkaren tar till en "pragmatisk kontext" i vilken hon beaktar "[...] the author's (or text's) intent, the effect upon the reader, the competence involved in the encoding and the decoding of the parody, the contextual elements that mediate or determine the comprehension of parodic modes" (Hutcheon, 1985, s. 22).

³⁹ David Shepherd uttrycker problemet på ett slående sätt i sin genomgång av forskningen i metafiktioner. Han anser att "[...] criticism that concerns itself with such writing [självreflexiva texter] must surely run the risk of becoming as unhealthily introverted or 'narcissistic' as its object" (Shepherd, 1992, s. 2).

⁴⁰ Här tänker jag framförallt på sådana undersökningar som Christensen, 1981; Hutcheon, 1980; Dällenbach, 1989/1977; Genette, 1997/1982; Bohnet, 1998.

3. Teatraliskt metaspråk och socialt ambivalenta situationer

Det för mitt arbete väsentliga i Jean Baudrillards och Risto Alapuros beskrivningar av det teatraliska metaspråket utgörs av att de för fram en hypotes om den sociala situation i vilken den här sortens sätt att tala uppkommer.

Risto Alapuro diskuterar i sin essä ”Ensimmäinen ja toinen aste” Baudrillards bok om skillnaderna mellan den europeiska och amerikanska kulturen. Alapuro menar att det inte i Finland finns någon kultur av andra grad, liksom det enligt Baudrillard inte finns någon sådan i Amerika. Den dominerande (hög) kulturen i Finland är av den första graden, den karakteriseras av sanningsfixering, ett ord är en allvarlig sak som klart och tydligt refererar till en värld utanför språket och betyder vad det utsäger, ”[...] kaikki on sitä miltä näyttääkin” (Alapuro, 1996, s. 74).⁴¹ [...] allt är som det ser ut att vara.] Den andra gradens kultur, som till exempel förekommer i Frankrike, präglas däremot av medvetenhet om sig själv, reflexivitet. I den relaterar människorna medvetet sin position till omgivningen och klär om den, de leker och spelar med ”fakta” från den första graden och överskrider den. (Alapuro, 1996, s. 74–75.) Det viktiga i den andra graden är tecknets relation till ett annat tecken, inte tecknets relation till verkligheten, dess autenticitet, såsom fallet är i den första gradens kulturer (Alapuro, 1996, s. 80).⁴² För att ytterligare beskriva det som är kännetecknande för den andra graden hänvisar Alapuro till det Baudrillard kallar för *prétention*. Med *prétention* menas en medvetenhet om den egna positionen och ett försök att frigöra sig från denna position genom rollspel och teater, genom

att vara någonting annat.⁴³ *Prétention* innebär att människan är medveten om att gränserna för sociala positioner inte kan överskridas, men att hon även som fånge kan leka med gränserna (Alapuro, 1996, s. 79).

Begreppet *det teatraliska metaspråket* förekommer i Jean Baudrillards *Amerika* endast på ett ställe där han beskriver skillnaden mellan den första gradens (Amerika) och den andra gradens (Frankrike) beteende. Baudrillard skriver:

Denna ”konformism” [som präglar amerikanarnas beteende] är reflexen av en viss frihet: frånvaron av fördomar och anspråk. Man skulle kunna hävda att amerikanernas fördomsfrihet är förbunden med en avsaknad av omdöme. Det skulle vara orättvist, men när allt kommer omkring, varför skulle man inte föredra denna lättvindiga lösning framför vår tunga och pretentiösa? Se på den här flickan som serverar i ert *guestroom*: hon gör det i *full frihet* med ett leende, utan vare sig fördomar eller anspråk, som om hon satt mitt emot er. Tingen är inte jämlika, men hon gör inte krav på jämlikhet; denna har erövrats i sederna. Tvärt emot Sartres servitör som är helt alierad i förhållande till sin framträdelseform och som bara kan lösa denna situation genom att övergå till ett teatraliskt metaspråk, genom att i sin gestik hävda en frihet eller en jämlikhet som han saknar.

Härav den olyckliga intellektualiteten i hans beteende, som hos oss kännetecknar nästan alla sociala klasser. Denna fråga om en jämlikhet i sederna, en frihet i sederna, har varken fått en lösning eller ens

⁴¹ Alapuro deltar med artikeln i en diskussion som förts av sociologer, semiotiker och historiker om den finska kulturen. Samma problematik snuddar han vid i sin artikel ”Suomalainen Bourdieu ja Musta leski”, *Sosiologia* 1/88, s. 3–7.

⁴² Alapuro (1996, s. 74) påpekar att termerna *le premier degré* och framför allt *le second degré* är etablerade begrepp i det franska språket.

⁴³ Alapuro (1996, s. 79) översätter passagen från Jean

Baudrillards bok *Amérique* i sin artikel med orden ”[...] ajaa meidät ikuisiksi ajoiksi esittämään kuviteltuja vaateita ja luuloja (*prétention*)” medan översättaren Tiina Arppe återger samma avsnitt med orden ”[...] meidät on tuomittu ikuiseseen teeskentelyyn” (Baudrillard, 1991, s. 194). Johan Öbergs översättning av passagen kommer närmast Alapuros. ”[...] den hänskjuter oss till en evig anspråksfullhet” (Baudrillard, 1990, s. 124). Arppes översättning av *prétention*, *förställning*, motsvarar bäst den betydelse jag är ute efter.

formulerats i vår kultur, det är bara den politiska eller filosofiska frågan om jämlikhet som har ställts, och den hänskjuter oss till en evig anspråksfullhet. (Baudrillard, 1990, s. 123–124.)

Den andra gradens kultur präglas, skriver Alapuro, av förställning, skådespel, lek och spel, närvaron av två nivåer, en spänning (Alapuro, 1996, s. 75). Den ”lek” som Baudrillard beskriver verkar synnerligen allvarlig, olycklig och uppfylld av krav. Servitören tar avstånd från sin roll som servitör och genom att ta till ett teatraliskt metaspråk signalerar han att han inte ”på riktigt” är en servitör. Det är frågan om non-verbala signaler, om ett beteende som riktar sig till och kommenterar det egna beteendet, tar det till föremål. Detta metaspråk förekommer i en situation som präglas av underläge, en medvetenhet om den egna sociala positionen samt en uppfattning om att positionen inte är den man anser att den borde vara. Det teatraliska metaspråkets kärna utgörs av en förställning som anknyter till samhällelig position och det maktspel som sociala positioner innebär. Det uppstår en diskrepans mellan den ”låga” position som situationen placerar individen i och den ideologi, politik eller filosofi (demokratisk diskurs) som ger upphov till uppfattningar om en position som är till sin innebörd ”högre”. Jag uppfattar att situationen kan omskrivas som en skillnad mellan två olika subjektpositioner, där servitören anknyter sin identitet till den subjektposition som den filosofiskt-politiska diskursen om demokrati erbjuder medan hans arbete placerar honom i rollen som betjänt i en kultur där denna position sammanfaller med konnotationer av ojämlikhet (till skillnad från, enligt Baudrillard, Amerika). Det teatraliska metaspråket har som uppgift att markera att subjektet är medvetet om denna diskrepans och att den ”roll” som upptas per definition är en roll. Det signalerar avstånd och skillnad.

Enligt Baudrillard/Alapuro uppstår det teatraliska metaspråket och den förställning som de förknippar med det i situationer som präglas av social spänning och ambivalens.⁴⁴ En ojämlikhet i beteende kontrasteras mot en tradition av jämställdhet inom politik och filosofi. ”Juuri tämä kuilu, tämä kahdentuminen johtaa Baudrillardin mukaan pretentioon”, tolkar Alapuro Baudrillard (Alapuro, 1996, s. 80). [Just den här klyftan, den här dubbleringen leder enligt Baudrillard till pretention.] Den andra graden, reflexivitet och dubblering, handlar om en spänning mellan den första och den andra graden. En klyfta mellan nivåerna, en dubblering där en diskurs (i detta fall demokratisk diskurs) förekommer samtidigt i två motsatta versioner, leder till förställning och teatraliskt metaspråk.

Det teatraliska metaspråket och den andra graden ges en klar anknytning till makt: om en kultur domineras av den första eller den andra graden beror på skillnader i hierarkiskhet, i mängden av distinktioner, påpekar Alapuro. Finland är ett utpräglat demokratiskt land, lyder argumentet, hos oss förekommer så få hierarkier och distinktioner att här därför inte heller förekommer en andra gradens kultur. Alapuro (1996, s. 76 f.) hänvisar till undersökningar som betonar det demokratiska i den finska kulturen (förhållanden kring jordäggande, överklassens språkbyte, tillgången på utbildning i alla samhällsklasser) i jämförelse med t.ex. Frankrike. Han tar upp bland annat sociologen Klaus Mäkelä, som hävdar att den finska kulturen på grund av sin historia är en tämligen homogen kultur som inte ger upphov till en sådan hierarki av stilar som Bourdieu finner i Frankrike. Som ett exempel på det demokratiska i den finska smaken nämner Mäkelä skönlitteraturen. Forskare har på basis av läsaruundersökningar kunnat konstatera att skillnaderna mellan vad olika socialgrupper i Finland läser är

⁴⁴ Detta synsätt närmar sig det diskursiva perspektivet. Hutcheon (1985 och 1994) och Dentith (2000) som fokuserat ironi och parodi ur ett diskursivt perspektiv anknyter dessa grepp till en samhällelig kontext präglad av maktkamp, sociala hierarkier och skillnader. Se även Glasgow, 1995, s. 23 om skrott och social spänning.

⁴⁵ Jokinen beskriver de finska läsarna och deras sätt att läsa i termer av den första graden. Han fastslår att sanningsenlighet (realism), ett bekant språk samt vardaglighet utgjort de egenskaper som garanterat en roman i Finland en stor publik. ”Kirjailijan on hyvä pysytellä tosiasioissa. Lukijat ovat tarkkoja, ettei kirjoissa

förvånansvärt små. (Mäkelä, 1985, s. 254; se även Jokinen, 1997.)⁴⁵ Även andra kulturella fält är tämligen odifferentierade. En hierarki av stilar förutsätter en ojämlikhet med långa traditioner vilken Finland enligt Mäkelä inte har. (Mäkelä, 1985, s. 254.)

Det finns många invändningar att komma med här: Alapuros artikel, liksom Baudrillards text som artikeln baserar på, är en essä. I den förekommer ingen egentlig begreppsutredning. Termerna *det teatraliska metaspråket* och *den andra graden* är vaga och kan inte direkt användas som redskap i analys av texter. Dessutom påpekar Alapuro (1996, s. 73–74) att sökandet efter skillnader mellan Finland och Frankrike är en syssla vars tjusning ligger i dess hopplöshet eller stora frihet – i vår intuitiva säkerhet och i omöjligheten att kunna bevisa något. Vidare talar han om ”djupstrukturer i kulturen”, jag däremot om ett sätt att skriva litteratur vid en given tidpunkt. Det kan även påpekas – såsom till exempel Hutcheon (1980) gör – att litteratur alltid är mer eller mindre självreflexiv.

Trots anmärkningarna anser jag att Alapuros resonemang är användbara i analysen av det parodiskt-ironiskt-självreflexiva sättet att skriva förströelselitteratur i Finland på 1910- och 1920-talen. Alapuros från Baudrillard härledda tankar om de omständigheter som leder till en andra gradens kultur erbjuder en tankemodell som hjälper mig att besvara frågan varför all denna självreflexivitet blir aktuell just vid denna tidpunkt – en fråga som teorier kring metafiktivitet sällan ställer och som de – då de ställer den – inte besvarar på ett för mina ändamål tillfredställande sätt. Istället för att acceptera Alapuros hypotes om att den finska kulturen präglas av den första graden, utnyttjar jag alltså hans från Baudrillard härledda

kirjoiteta mitä sattuu. Paitsi luotettava kuvaus nykyajasta hyvä romaani voi olla myös asiapitoinen retki historiaan.” (Jokinen, 1997, s. 43.) [Det är bra om författaren håller sig till fakta. Läsarna är noga med att det i böcker inte skrivs vad som räkar sig. En god roman förväntas inte bara vara en pålitlig skildring av den moderna tiden utan också en faktaspäckad resa in i historien.] De verk som blivit populära bland finska läsare är sådana som strävar

resonemang om anledningen till varför och under hurdana omständigheter den andra gradens kultur uppstår. Argumentet för frånvaron av den andra graden ligger i bristen på hierarkier och distinktioner. Den synliga närvaron av den andra graden i litteraturen leder – liksom delvis även texternas sätt att tala och det diskursiva närmelsesättet – mig in på frågor om makt, hierarkier och distinktioner i Finland i början av 1900-talet. Forskare har beskrivit 1920-talet som ett decennium av motsägelser; det präglas av den samtidiga närvaron av motsatta värden och uppfattningar om till exempel människan, moralen eller friheten. (Onnela, 1990, s. 7–10; Tarkka, 1992, s. 167.) Det demokratiska Finland håller på 1910- och 1920-talen på att skapas och växa fram men samtidigt förekommer spår av distinktioner och hierarkier som har sina rötter i bland annat ståndssamhället och det faktum att högre utbildning ännu i praktiken är ett privilegium för ett smalt skikt. (Se t.ex. Ollila, 1998, s. 113.) Dessa distinktioner och hierarkier kanske inte är lika utpräglade, ”förfinade” eller mångfacetterade som de fransmännen har att uppvisa, men de finns, produceras och förnyas. En förändring håller på att ske. En tudelad och ambivalent situation, som är hierarkiskt sett instabil, har uppstått då den pågående demokratiseringen strävar att utplåna gränser och skillnader.⁴⁶ (Se även Frykman & Löfgren, 1979, s. 74; Mäkinen, 1997, s. 87.)

De böcker jag undersöker är avsedda att roa. Jag tar dem på allvar. En paradox? Glasgow påpekar: ”A widely held and not completely unjustified prejudice, harbored in particular by those who would wish to veil humor in inscrutability, is that people who attempt to theorize about laughter of all things must be pedantic windbags and wearisome party poopers” (Glasgow, 1995, s. 15). Avgör själv!

efter att grunda sig, i den mån det för fiktion är möjligt, på forskning. Jokinen (1997, s. 31–58) problematiserar emellertid uppfattningen om den finska kulturen som en första gradens kultur.

⁴⁶ Anthony Giddens förknippar reflexivitet med modernitet. (Giddens, 1991) De förändringar som det teatraliska metaspråket anknuter till kan utan tvekan kopplas till moderniseringen av det finska samhället.

KAPITEL 2

fokuserar skrattretande identiteter i Lennart Wikströms detektivroman *Guldgruvan* (1916)

2.1 Det litterära fältet: "Den stora publiken får smak för delikatesser"

Den internationella tidsfördrivskulturen befäste sina positioner i Finland i slutet av 1800-talet. Förenings- och fritidsverksamheten växte snabbt och blev allt allmänare samtidigt som den urbana livsstilen spred sig. Detta ledde till förändringar i kulturen och uppkomsten av en ny allmänkultur. Till denna utveckling bidrog bland annat folkskolan effektivt. Folkets läskunskaper förbättrades och öppnade vägen för en ny marknad för billiga tryckalster med lätt innehåll. (Zweybergk, 1958, s. 107–108; Knuuttila, 1988, s. 287; Sevänen, 1994, s. 56; Kovala, 1999, s. 304.)¹

I Finland kopplades litteraturen på 1800-talet och i början av 1900-talet i hög grad till ideal såsom den nationella kulturen och identiteten (Jokinen, 1997, s. 7–8; Varpio, 2002, s. 413). Boken, författaren och litteraturen hade speciellt en hög status. Man ansåg att litteraturen utgjorde grunden för bildningen och upprätthöll den och, enligt Otavas reklamchef

H. J. Viherjuuri, att den var ett verktyg med hjälp av vilket man utvecklade en nationell självständighet och särart. (Tarkka, 1980, s. 25.) Före Finlands självständighet var den inhemska produktionen av förströrelselitteratur obetydlig. Den mesta förströrelselitteraturen, främst detektivromaner och kärleksromaner, importerades från England, Amerika, Sverige och Tyskland. (Koivisto, 1992, s. 47–50; Sevänen, 1994, s. 103–104, 171–172; Kovala, 1999, s. 302–309.) Under första världskriget och efter självständigheten förändrades situationen, det publicerades allt fler böcker, ekonomin blomstrade upp, kulturen genomgick en förändring där förströelsen intog en allt mer dominerande plats.² Antalet inhemska texter som av de samtida kritikerna klassificerades som "förströrelselitteratur", "reselektyr", "läsning på semestern" och "hängmattsläsning", "roande läsning", "dussinlitteratur" ökade.³ Författaren John Bergh (1916) beskrev det moderna läget på följande sätt: "Det är visserligen sant, att många tecken tyda på ett minskadt intresse för diktkonsten från den stora publikens sida. Man blickar inte längre upp till författaren och

¹ Masskulturens och populärkulturens uppkomst och diskursen i mass- och populärkultur har i olika undersökningar anknytits till industrialisering, urbanisering och kapitalismens genombrott. Se t.ex. Knuuttila, 1988, s. 281; Strinati, 1995, s. 8; Turunen, 1995, s. 19. "The development of the concept of 'popular culture', then, must be seen as a complex series of responses to historical developments within communication technologies, to increased literacy, or to changes in class relations", skriver Morag Shiach (1989, s. 2).

² Situationen påminner mycket om den i Sverige i

början av 1900-talet såsom Ulf Boëthius beskriver den. Bl.a. befolkningstillväxt och urbanisering, förbättrad läskunnighet, stigande reallöner, kortare arbetstider, allt billigare bokpriser och förbättrad spridning av böcker ledde till en ökad efterfrågan på böcker. Läsningen demokratiserades: "[...] från att ha varit ett privilegium för ett smalt borgerligt skikt spreds det nu också till andra samhällsgrupper" (Boëthius, 1989, s. 25).

³ Frykman och Löfgren (1979, s. 43–44, 62) talar om en borgerlig kultur som kännetecknas av splittring eller uppdelning, där natur, sommar och fritid förekommer

poeten med samma vördnad och aktning som på Dickens dagar och mottager ej deras nyttkomna arbeten med samma entusiasm." Nuförtiden, skriver Bergh, råder massproduktionens och massläsningens tidevarv. Det moderna läsandet präglas av att läsare slukar massvis med böcker, läsare vill ha omväxling men de vill inte läsa långa och grundliga böcker. (Bergh, 1916.) Inte bara vad läsare läser och hur de läser, utan också vilka som läser förändras.

Helle Cannelin, bibliotekschef och recensent, skildrade 1924 den förändring som skett i publikens smak, publikens sammansättning och den litterära marknaden:

Sivistyksemme ja kirjallisuutemme on niin nuori, että kansan lukuhaluja suurin piirtein viime vuosikymmeniin asti pystyi tyydyttämään sangen tukeva henkinen ravinto, ei vielä kaivattu niin paljon kaikenlaisia köykäisiä jälkiruokia. Nyt näyttää siltä, että suuri yleisö on päässyt noiden "herkkujen" makuun ja tuntuu myöskin siltä, että tämä maku hyvin nopeasti on leviämässä maaseudun kaukaisimpiinkin soppiin, niin että mökissä, jossa aikaisemmin itkettiin Genoveevan surullista kohtaloa ja sitten hartaasti syvennyttiin Päivärinnan kansanelämätkuvauksiin sekä myöhemmin hieman ihmetellen ahmittiin *Laulua tulipunaisesta kukasta*, nyt nuorukaiset ja neitoset ravitsevat kuolematonta sieluaan Elinor Glynin salonkiromaaneilla tai Stein Rivertonin revolverinlaukauskertomuksilla. (Cannelin, 1924, s. 1–2.)

[Vår bildning och vår litteratur är så ung, att folkets läslusta ända fram till förra årtiondet i stora drag tillfredställdes av tämligen mättande andlig spis, man saknade inte så mycket lätta efterätter av alla de slag. Nu verkar det som om den stora publiken fattat smak för

"delikatesser" och som om denna smak mycket snabbt spridit sig även till de allra bortersta vråna av landsbygden så att i den stuga, där man förut grät över Genovevas sorgliga öde och senare fördjupade sig i Päivärintas folklivsskildringar samt litet senare med förundran slukade Sängen om den eldröda blomman, där livnär nu ynglingar och ungmön sin odödliga själ med salongsromaner av Elinor Glyn eller revolverskottsberättelser av Stein Riverton.]

I inledningen var jag inne på Boëthius' smaksociologiska definition av populärlitteratur. Enligt den ingår i kategorin *populärlitteratur* den litteratur som de ledande smakbärarna inom en kultur vid olika tillpunkter räknat dit (Boëthius, 1991, s. 4–5). Detta sker inom diskursen kring litteratur. Cannelins utlåtande är ett exempel på den samtida litterära diskussionen och det pågående definierandet av förströelselitteratur. Cannelin är en, såsom ovan framstår, **smakdomare** i ordets sanna betydelse: hon faller kritiska omdömen om den "stora publikens" smak för andligt ohälsosamma "delikatesser", litteratur som förstör läsarnas aptit för "riktig" litteratur. Hon utövar makt i sin egenskap av bibliotekschef och recensent inom två olika delområden på det litterära fältet: inom folkbildningen och litteraturkritiken (se Sevänen, 1994, s. 161–162).

Boëthius' lista över agenter som på det litterära fältet medverkar i klassificeringen av ett verk som förströelselitteratur är emellertid bristfällig på några väsentliga punkter. Redan innan smakdomarna sätter igång med klassificerandet görs val som inverkar på bedömningen. För det första kan författaren, till exempel genom användningen av pseudonym, titlar, förord och underrubriker, avisera om att boken läsaren håller i handen är tänkt som förströelselitteratur. Även valet av genre spelar

å ena sidan och å den andra vinter, vardag, stad och arbete. Jag uppfattar att de återkommande epiteterna "sommarläsning", "hängmattsläsning", "reselektyr", m.m. signalerar den sortens uppdelning Frykman och Löfgren

syftar på. Även i *Guldgruvans* recensioner talas om "En sommarbok" och om "hängmattan på sommarnöjet" (H. N., 1916; se även Söderhjelm, 1916).

in: en del genrer, som till exempel detektiv- och äventyrsromanen, uppfattades på 1910- och 1920-talen som populära per definition. Vidare signalerade förlaget texternas tilltänkta position och uppgift genom bokens omslagsbild och övriga utseende. Tydliga signaler var till exempel om texten utkom i en serie eller inte, vad serien i så fall hette och hurdana böcker den innehöll. Pärmarna på de humoristiska romaner som utkom i slutet av 1910-talet och på 1920-talet var ofta illustrerade med karikatyrer som signalerade att boken hade intentionen att roa. Av de romaner jag undersöker implicerar *Guldgruvans* och *Skelettgätans* omslagsbilder spänning och äventyr, medan Valentins *Fiikuksen varjossa* utgör ett exempel på de ovan nämnda humoristiska, med karikatyr illustrerade pärmarna. Pärmerna på *Sisko ja kultainen pikari* bidrar till att klassificera boken som en modern kvinnoroman genom att visa huvudpersonen, den unga flickan, i fashionabla kläder och hatt. Pärm bilden till *Herra Vento* placerar texten inom teaterns och komedins tradition genom att visa en teatermask.

Efter utgivningen var det kritikernas tur att bidra till klassificeringen. De avsåg med förströrelselitteratur på 1910- och 1920-talen litteratur som hade funktionen att förströ, roa, underhålla. Till exempel Cannelin beskrev förströrelselitteratur som litteratur som var ämnad som förströelse; hon skrev att det är frågan om böcker "[...], joiden tekijöitä ei ole pakoittanut tähän työhön taiteellinen luomishalu tai muu sellainen, vaan aivan yksinkertaisesti halu ansion tai muun tähden kirjoittaa kirjoja, joita ihmiset ajanvietteeksi mielellään lukisivat" (Cannelin, 1924, s. 1). [... vars författare inte tvingats till arbete av en konstnärlig skaparlust utan som helt enkelt på grund av inkomster eller andra anledningar velat skriva böcker som människor gärna läser som tidsfördriv.] Kritikerna förknippade också förströrelselitteratur med förmodad publikframgång, lätthet, goda försäljningssiffror och ofta även med modernitet (Malmio, 1996b, s. 113–124; se även Malmio, 1999 och 2000). Rolf Nordenstrengs recension av Frank Hellers bok *Herr Collins affärer i*

London i *Finsk Tidskrift* (1915) är ett illustrativt exempel på hur smakdomare i diskursen kring litteratur konstruerar den allvarliga litteraturen och förströrelselitteraturen genom att peka på skillnaderna mellan "egentlig" litteratur och dess motsats, "icke-litteratur". Nordenstreng (1915) skrev: "Troligen godkännes en sådan bok [Frank Hellers] inte som litteratur i egentlig mening. Där finnas absolut inga stämningar, inget grubbel, ingen diskussion af problem, inget missnöje med lifvet. Men den är flödande rik på smittsamt godt lynne, den sätter skrattmuskelnerna i flitig rörelse och är således nyttigt för hälsan."

2.2 Diskursen kring dagdrivare utsätts för gyckel

Handlingens hufvuddrag kunna återgifvas med få ord. En ung Helsingforsare af dagdrifvartyp, halft förlofvad med en söt sjuttonåring, finner en vacker dag sin tillbedda försvunnen. Han ikläder sig en detektivs skepelse, anställer förhör och efterforskningar enligt alla konstens regler och gör öfverraskande upptäckter, som tvinga honom att följa hennes spår till Amerika, där han upplever en mängd skiftande och farliga äfventyr. Hans dagdrifvarindolens frätes härunder efter hand bort och ersättes af äkta amerikansk energi. Och hans energi krönes slutligen med full framgång: han återfinner den unga damen, som på sitt håll varit utsatt för otaliga underbara upplevelser, och får sin välförtjänta belöning. (H. N./Holger Nohrström?, 1916.)

Lennart Wikström alias Henning Söderhjelm bok *Guldgruvan*, med undertiteln "detektiv- och äventyrsroman" utkom 1916. Boken faller genremässigt i två delar. Den första delen är skriven enligt den klassiska detektivromanens konventioner (se Cawelti, 1976, s. 80–98) med fokusering på gatan med den försvunna hjältinnan Greta. Redan så tidigt som på sidan 94 av 256 sidor avslöjas dock svaren på de centrala frågorna i boken för läsaren. Romanens senare

del, som går ut på att spåra upp skurken, hitta Greta och sätta henne fri, har mera karaktären av en äventyrsberättelse.⁴

I romanens början befinner huvudpersonen sig i en situation som präglas av underläge i spel och kärlek. Han har just förlorat i tennis mot hjältinnan, i vidare mening kan han inte längre behålla sin plats som hjältinnans ideal på grund av sitt förfall. För många besök på restauranger utgör anledningen till att han inte kan agera enligt hennes romantiska förväntningar, varför han enligt sina egna ord utvecklats från en "senig och stark yngling" (Wikström, 1916, s. 6), "ung och frisk och glad" (Wikström, 1916, s. 13) till sin motsats: fet, lat, alkoholiserad och orkeslös. "Nu är du en spänstig skönhets och jag en herre som fått mage och dåliga vanor och förresten ingenting. Tror du man lär sig spela tennis på Catani eller Alphyddan eller någon annan krog? Har du icke hört att jag kallas 'Alkoh-Olle'?" (Wikström, 1916, s. 6–7), konstaterar Olle när Greta vill veta varför han spelar så dåligt. Redan här kan läsaren skymta spår av den diskurs som blir föremål för det teatraliska metaspråket i romanen. Olles tillstånd av förfall liksom namnen på restaurangerna kan associeras till diskursen kring dagdrivare. Det teatraliska metaspråket som tar diskursen kring dagdrivare till objekt uppträder i fortsättningen regelbundet i berättelsen. Det förekommer framförallt då Olle reflekterar över sin identitet. Han både identifierar sig som en dagdrivare och tar avstånd från sig själv i sin egenskap av *dagdrivare*.

Några rader efter repliken i vilken Olle identifierar sig som "Alkoh-Olle" kommer

sedan den första repliken som öppet signalerar teatraliskt metaspråk och uttalar namnet på den diskurs som romanen framförallt driver med. I den identifierar huvudpersonen Olle Björck sig själv på följande sätt: "Jag är en historisk ehuru nulevande typ, jag är klassificerad, diskuterad, behandlad med största allvar och intensiv vördnad. Jag är – han viskade hest – jag är en DAGDRIVARE." (Wikström, 1916, s. 7) Berättelsens lek och spel med dagdrivargestalten, ett gyckel som förekommer i romanens första del, görs tydligt. Olles fördärv, utseende, beteende och de förklaringar han ger till sin försämring sammanfaller med dagdrivarattityden. Med benämningen *dagdrivare* har forskare i den finlandssvenska litteraturen betecknat en litterär strömning, en grupp unga, främst manliga⁵ prosaförfattare som mellan åren 1907 och 1917 publicerade romaner som handlar om unga moderna handlingsförlamade, passiva, besvikna män i stadsmiljö⁶ (se t.ex. Pettersson, 1986; Ciaravolo, 2000b, s. 47). Dagdrivarlitteraturen beskrivs som självmedveten, ironisk och pessimistisk (Pettersson, 1986, s. 11). Torsten Pettersson (1986, s. 30) poängterar att trots att dagdrivarlitteraturens tonfall på ytan verkar ironiskt spirituellt står texterna till sin stämning närmare tragiken. Förläggaren Bertel Appelbergs syn på dagdrivarna citeras av både Thomas Warburton och Pettersson som en utkristalliserad bild av vad riktningen innebar:

Gemensamt för de flesta av flänörerna är en passiv hållning till livet, både känslomässigt och intellektuellt. Man är gärna åskådare, som från livets parkett med ett trött, vemodigt, melankoliskt eller underfundigt leende följer

⁴ Denna tudelning anmärkte en samtida recensent på. Signaturen H. N. skrev att Wikström i mitten av boken tappar "det detektivistiska elementet" och därefter fortsätter med överraskningar och äventyr, som är "en faktor af enklare slag" (H. N., 1916). "Denna artskillnad vållar emellertid på samma gång en viss gradskillnad", påpekade H. N. Av anmälares värdering framgår att detektivromaner rangordnades högre än äventyrsromaner. Enligt Timo Kukkola hade de få finska kriminalromaner som utgavs på 1920- och 1930-talen rikligt med inslag av äventyr. Han menar också att den

egentliga äventyrlitteraturen var mera populär än kriminalromanerna. (Kukkola, 1980, s. 49.)

⁵ Med undantag för Kersti Bergroth (1973, s. 63) som placerade sig själv i den här gruppen och vars position bland dagdrivare även diskuterats av litteraturhistorieskrivare (Koli, 1999, s. 195–196; Forssell, 2000, s. 57).

⁶ Ordet *dagdrivare* kom att stå som en benämning för gruppen efter att Torsten Helsingius' roman *Dagdrivare* utkom 1914. Före det användes termen *flänör*. (Pettersson, 1986, s. 10.)

handlingsmänniskans krumsprång på arenan, åhöraren som roar sig med att stillsamt eller ironiskt avlyssna trosvisa idékämpars vapenlarm. Ett drag av klädsam, ibland kokett pessimism hör också till den ungdomliga attityden. (Appelberg via Warburton, 1984, s. 104; Pettersson, 1986, s. 11.)⁷

Olle är precis så handlingsförlamad, pessimistisk, besviken och passiv som en äkta dagdrivare uppfattades vara. Hans konstaterande att "[...] jag drömmer inte om framtiden annat än när jag sover" (Wikström, 1916, s. 9) samt hans självkritiska (och delvis även självvironiska) tankar "Han var ju inte ens en lastbar människa, nej, bara en oduglig och slapp människa, en tom säck, en gäspande och likgiltigt strunt" (Wikström, 1916, s. 12), bidrar ytterligare till bilden av honom som en dagdrivaregestalt. Samtalet med Greta får Olle att för en stund bli allvarlig och tragisk på ett äkta dagdrivarsätt. Han våndas: "Vad hon [Greta] var vacker, där hon satt vid hans sida, vad hon var underbart härlig och skön! Och vad han var usel, vad han stod lågt, huru han sjunkit! En blekfet neurasteniker var han, en herre på väg till den stora betydelselösheten" (Wikström, 1916, s. 12).

Olle Björcks självidentifikation avslöjar emellertid att han inte bara är en dagdrivare utan att han också gycklar med dagdrivare. Hans sätt att beskriva sig själv signalerar förställning och närvaron av två nivåer. Yttrandet är till synes allvarligt – han viskar – men det motsägelsefulla i en viskning med stora bokstäver avslöjar leken/spelet, ironin och förställningen i repliken. Olles ord gör ett teatraliskt intryck och är en replik på metanivå: en litterär gestalt kommenterar det han representerar. Yttrandet är inte endast metafiktivt utan också självvironiskt, han skrattar åt det han är. Även dialogen antyder att repliken är menad som lustig: Greta kritiserar Olle för att skämta.

Olles identifikation av sig själv åtföljs av Gretas fråga: "Är du verkligen en dålig människa?" (Wikström, 1916, s. 7). Frågan liksom diskussionen som förs mellan Olle och Greta om anledningarna till Olles förfall är en parodisk återgivning av den i samtiden förekommande diskussionen kring dagdrivarlitteratur. Då böckerna kom ut debatterades om ungdomen verkligen var sådan som dagdrivarförfattarna skildrade den och böckerna kritiserades för omoral. Olle beskriver sig själv genom att hänvisa till denna diskussion i och med att han talar om sig själv som en "typ", som "historisk", det vill säga gammalmodig och/eller betydelsefull, som ett samtalsämne för otaliga kritiska dialoger, som en representant för en samtida aktuell fiktion och den "verklighet" till vilken man anknöt denna fiktion. Han deklarerar öppet sin fiktivitet och slår därmed sönder den mimesis som dagdrivarlitteraturen eftersträvade. Han är en gestalt som är medveten om sig själv som upprepning av "verklighet" och litterära förebilder och som leker med denna kunskap, överskrider gränsen mellan "verklighet" och fiktion. Olle tar inte bara den samtida litterära diskursen (och verklighetsåtergivningen) utan också den kritiska diskursen till sitt objekt. Han skämtar med kritikernas beskrivningar och klassificeringar av dagdrivare.

Även det sammanhang i vilket Olle deklarerar sin dagdrivaridentitet är viktigt för att läsaren ska uppfatta gycklet som riktar sig mot diskursen kring dagdrivare. Enligt Margaret A. Rose utgör en komisk inkongruens ett kännetecken för parodi (se även Muecke, 1970, s. 34). Först uppväcker författaren vissa förväntningar hos publiken, sedan förstör hon eller han dessa förväntningar genom att till exempel införa en text som står i motsättning till den text publiken väntar sig eller genom att placera en text i en oväntad omgivning. Som följd av detta uppstår en så kallad komisk inkongruens. (Rose, 1979, s. 22–23.) Den för *Guldgruvan*

⁷ Päivi Molarius (1998, s. 164–165) ser dagdrivarna som paradoxala dandygestalter som skapar sin identitet

genom att utsätta sig för andras blickar och vars identitet överskrider könskategorier.

centrala komiska inkongruensen inträder när en fiktiv gestalt, en dagdrivare, förekommer i en detektivroman, vilket för läsare bekanta med dagdrivarromaner och/eller detektivberättelser innebär ”fel” genre, ”fel” berättelse och oväntade handlingar. Dagdrivaren, en gestalt som implicerar förfall, allvar, misslyckanden, generationsproblem och finlandssvensk kultur, utsätts i *Guldgruvan* för en omfattande parodisk-ironisk ”transkontextualisering” (se Hutcheon, 1985, s. 31–32).

Inte bara detektivberättelsen utan också kärleksromanen utgör en felaktig kontext för dagdrivaren Olle. Här är det berättaren som osynligt bidrar till att skapa en parodisk-ironisk inversion i och med att det finns motsättning mellan vad berättaren först säger och vad han sedan berättar.⁸ Linda Hutcheon påpekar att läsare kan läsa in ironi även i sådana texter där författaren inte alls haft intentionen att vara ironisk. Men för att läsaren ska ge texten en ironisk tolkning krävs vissa signaler, ironiska markörer i texten. (Hutcheon, 1994, s. 10–11.) ”The move [att läsa texten ironiskt] is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon”, skriver hon (Hutcheon, 1994, s. 11). Tillämpat på mitt material innebär Hutcheons tankegångar följande: jag skapar ironin i min läsning av texten men utifrån vissa textuella markörer, i detta fall den konflikt som råder mellan kapitelrubriken och innehållet i kapitlet. Namnet på första kapitlet i *Guldgruvan*, ”Han och hon”, är en rubrik som väcker förväntningar på en romantisk diskurs. Men berättaren går direkt över från den romantiska rubriken till att återge den romantiska hjältinnan Gretas replik till Olle, antihjälten. Repliken lyder: ”Åsna!” (Wikström, 1916, s. 5) – ett yttrande som utgör en ironisk kullkastning av de förväntningar på tonfall och innehåll som berättaren väcker i rubriken. Här håller berättaren masken, det vill säga yttrar endast ”Han och hon” på ett till

synes neutralt sätt, medan iscensättandet av berättelsen som en motsats till den romantiska diskursen genomförs av gestalterna. Det uppstår ett spel/en lek mellan de väckta, romantiska förväntningarna och det faktiska innehållet i den dialog som följer och som för kullkastandet vidare. ”Han”, dagdrivaren Olle befinner sig i ett tillstånd av förnedring och uppfyller på inga sätt kriterierna på en hjälte. Berättelsens första nivå, den romantiska diskursen som står för allvar och begär, förmår inte rycka upp en litterär anti-hjälte med rötterna i den samtida verkligheten. Tvärtom, Olle utgör en parodi på en romantisk hjälte, en “[...] form of imitation, but characterized by ironic inversion” (Hutcheon, 1985, s. 6; se även Dentith, 2000, s. 9). Förutom hjälten är även den romantiska situationens centrala scen, ”han och hon” och dialogen mellan de älskande på ett parodiskt och ironiskt sätt omvända. Paret talar om sprit istället för om kärlek. Hjältinnan, som förgäves försöker tvinga in anti-hjälten i positionen som hjälte, kan likaså beskrivas i parodisk-ironiska termer som en motbild till den romantiska berättelsens hjälplösa och svaga hjältinnor. Hon vinner deras tennisspel och utmärks av de egenskaper som brukar falla på manliga hjältars lott, nämligen aktivitet, kraft, vilja och beslutsamhet. Han däremot lider av brist på energi, styrka och begär, det vill säga implicerar impotens och omanlighet. Hon nästan friar till honom. Han avfärdar emellertid en position inom den romantiska diskursen med en raljerande förklaring i form av en litterär och samhällelig självidentifikation. Den romantiska diskursen kan inte uppväckas; positionen som dagdrivare är oförenlig med positionen som romantisk hjälte. Här öppnar sig – i och med kullkastningen som sker mellan rubrik och innehåll – möjligheten till två motsatta läsarpositioner. Det är tänkbart att uppfatta kapitelrubriken ”Han och hon” antingen som en allvarligt menad kapitelrubrik, eller, efter det att läsaren upptäcker att innehållet i kapitlet är raka motsatsen till de förväntningar som väcks

⁸ Hutcheon uppfattar ironin som parodins viktigaste retoriska grepp, strategin med hjälp av vilken läsarens uppmärksamhet väcks (Hutcheon, 1985, s. 31).

i kapitelrubriken, som förställning; berättaren yttrar sig såsom vore han omedveten om den parodiskt-ironiska inversionen som förekommer i kapitlet.

Men för att komma tillbaka till Olles dagdrivaridentitet: i början av *Guldgruvan* framkommer det att Olle upplever att han inte har någon framtid, betydelse eller makt. Han ställer med andra ord stora förväntningar på sig själv, även detta ett drag som gör att han kan förknippas med dagdrivare. Massimo Ciaravolo skriver:

En typisk situation i dagdrivarlitteraturen är att den unge hjälten känner sig sjuk i själen och drömmer om sundhet, liv och styrka. Jansons, Hildéns, Helsingius, Söderhjelm och Grotenfelts unga hjältar är besatta av denna styrkas ideal, som dock oftast verkar uppnåeliga. (Ciaravolo, 2000b, s. 49.)

De ideal och den styrka som dagdrivarna drömde om att uppnå har tolkats som drömmar om en position som intellektuella eller någon annan betydelsefull samhällelig position (Ciaravolo, 2000b, s. 49).⁹ Den uppgift som Olle så småningom tvingas ta i detektivberättelsen kan uppfattas som en ironisk och parodisk motsats till de stora dåd dagdrivarna drömde om. Olles uppgift är inte kulturellt, politiskt eller intellektuellt betydelsefull. Den handlar inte om att nå en högt uppsatt position i samhället, utföra betydelsefulla handlingar eller skriva inflytelserik litteratur utan att leta reda på sin försvunna flickvän och bekämpa en amerikansk skurk. Å andra sidan kan han slutföra denna uppgift och nå sitt mål, någonting som var omöjligt för dagdrivare men som lyckas per definition för huvudpersoner i detektivromaner.

I sin samtida kontext representerade dagdrivare allvarlig konstilliteratur, kulturellt kapital och överklass. Detta ska jag återkomma till längre fram. Här räcker det med att påpeka att Olles gestalt även anspelar på kultur, bildning och kritisk position. Han visar kännedom om den aktuella litterära situationen, litteraturkritiken och den samhällelige debatten. Han visar ibland prov på insikt i estetik och kunskaper i konsthistoria; han lägger till exempel märke till att skurken, mr. Briggs hus är en imitation av europeiska palats och hans port "[...] en kopia efter någon gallerport från renässansen, ehuru förgylld" (Wikström, 1916, s. 107). Olle har dessutom en parodisk universitetsutbildning: den består av sju approbatur i diverse ämnen. Han kan med andra ord inte bestämma sig för någonting och inte heller fullborda det han börjat med.

Det teatraliska metaspråket som tar diskursen kring dagdrivare till sitt objekt i *Guldgruvan* har som uppgift att roa läsaren. Olle gycklar med sin identitet samt utsätts tidvis även för berättarens gyckel. En dagdrivare, ursprungligen en tragisk gestalt, blir skrattretande både i sina egna och i berättarens ögon. Aarne Kinnunen som undersökt humor påpekar att det finns en aspekt av det teatraliska, av rollspel och den andra graden inskriven i de litterära former som är ute efter att roa.¹⁰ Komik och humor skiljer sig från vanliga former av iakttagelser genom att alltid dra uppmärksamheten till sig själva – i komik och humor är en metanivå alltid närvarande, skriver Kinnunen. (Kinnunen, 1994, s. 262.)¹¹ Talaren markerar att hans eller hennes sätt att tala är viktigt, att åhöraren ska lägga märke till hur någonting görs. En komiker är, konstaterar Kinnunen, utan tvivel en roll, och en humorist även den en roll, en persona, en mask (Kinnunen, 1994, s. 256; se även Glasgow, 1995, s. 19). Jag uppfattar alltså att

⁹ Warburton (1984, s. 105) beskriver tionalisternas fäder som "orubbliga piedestaler".

¹⁰ Gérard Genette (1980, s. 234) påpekar att överskridanden av narrativa nivåer – ett grepp typiskt för självreflexiva texter – ofta uppfattas som komiska eller

fantastiska.

¹¹ Kinnunen placerar för det mesta komik och humor parallellt. Om skillnaden mellan komik och humor, se Kinnunen, 1994, s. 254.

det är möjligt att i samband med komiska genrer tala om en "roarroll".¹² Mycket har skrivits om omöjligheten i att komma åt författarnas intentioner och om betydelsen av mottagaren i skapandet av humor, komik parodi, ironi. De som undersökt humor, komik, ironi och parodi har emellertid påpekat att forskare, som undersöker genrer och modi vars funktion är att locka fram skratt, måste ta författarens och mottagarens intention i beaktande. (Se t.ex. Hutcheon, 1985, s. 22, 84, 87–88; Hutcheon, 1994, s. 4, 11; Kinnunen, 1994, s. 26, 70–72.) "We may know that addresser and its intentions only in the form of inferences that we, as receivers, make from the text, but such inferences are not to be ignored", påpekar Hutcheon (1985, s. 23). Detta betyder att den roarroll som Olle och berättaren tidvis upptar i *Guldgruvan* i sista hand anknyter till författaren Söderhjelm.

Följande frågor uppstår: Varför ville Söderhjelm roa sina läsare med att parodiera dagdrivare? Varför utsatte han dagdrivare för det teatraliska metaspråket? En förklaring kan finnas i den rikliga publiceringen av dagdrivarlitteratur. Då *Guldgruvan* utkom var dagdrivarlitteraturen redan mycket etablerad. "[...] denna litterära strömning växer sig stark under 1910-talet", noterar Torsten Pettersson (1986, s. 9). Lutz Röhrich ser parodin som ett symptom för leda, mättnad, och brist på tro: "A protest is made against that which has been transmitted. Boredom, satiation, or lack of belief unburden themselves in laughter" (Röhrich via Rose, 1993, s. 46). Parodin kan alltså ses som ett tecken på att dagdrivarlitteraturen genom upprepning blivit en tydlig modell vars ursprungliga aktualitet och betydelse i och med upprepningen avtagit. Detta

är emellertid en förklaring som stannar vid den litterära kontexten. För att besvara min fråga måste jag se hurdan förändring den skrattretande dagdrivaren genomgår i detektivromanen och vad denna utveckling implicerar i sin samtida kontext med tanke på identitet och klass.¹³

2.3 Olle Björck, en löjlig detektiv

Inte bara dagdrivarlitteratur utan också detektivromaner, detektiver och författare och läsare av detektivromaner utgör i *Guldgruvan* föremål för gyckel. Det teatraliska metaspråket uppträder i romanen sporadiskt, i anslutning till den detektiviska delen. Berättelsen avancerar genom dialoger mellan gestalter eller genom intrig beskriven av berättaren på ett tämligen icke-värderande sätt som en räkka handlingar. Berättaren avstår med ett undantag från direkta kommentarer till de tilltänkta läsarna (till skillnad från de berättare som förekommer t.ex. i Soinis eller i Valentins texter). I de passager som faller inom äventyrsromanens konventioner förekommer inget teatraliskt metaspråk. Berättelsen rör sig i långa avsnitt på nivå ett och är då detektivroman på allvar, för att sedan plötsligt börja diskutera detektivromanen som genre och kommentera sig själv som detektivroman på ett sätt som präglas av teatraliskt metaspråk. Detektivromanens konventioner utnyttjas för att berätta en berättelse som faller inom genrens ramar – nivå ett – och samtidigt blir detektivromaner och detektivromanernas konventioner i *Guldgruvan* ett objekt som utsätts för berättarens gyckel – en metanivå uppstår.

Alla klassiska detektivromaner innehåller, skriver John G. Cawelti (1976, s. 91), följande

¹² Jag använder termen *roarroll* för att poängtera det teatraliska, överdrivna och medvetna i berättarnas och gestalternas sätt att förhålla sig till de positioner de upptar. Ordet *roll* betyder inte att jag anser att det finns ett "äkta jag" att falla tillbaka på bakom "rollen" utan berättarnas medvetna lek och spel med olika identiteter. R. D. V. Glasgow använder metaforer från teaterns värld när han diskuterar olika former av humor och komik. Enligt Glasgow signalerar skådespel och komedier spel/lek genom att ta till en meta-signal, en vad han kallar för "play-face". Han uppfattar att skillnaden mellan ett (socialt) ansikte och

en (social) mask är ett för komedin väsentligt drag. Här blir Glasgow emellertid tvungen att konstruera två versioner av masken: för det första den dualistiska som förutsätter en skillnad mellan ansikte och mask, mellan "appearance and reality", och för det andra den monistiska som deklarerar att det – trots allt – inte existerar någonting bakom masken. (Glasgow, 1995, s. 30.)

¹³ Identitet skapas, skriver Stuart Hall, i olika diskurser, praktiker och positioner som korsar varandra och ofta befinner sig i konflikt med varandra. "Precisely because identities are constructed within, not outside, discourse,

grundelement: introducerandet av detektiven, brott och ledtrådar, misstänkta personer och falska lösningar samt tillkännagivandet av lösningen, förklaring och utgång.¹⁴ Detektivromaner är strukturerade kring två grunddrag, ett problem eller ett brott och en detektiv som löser problemet genom att tänka rationellt (Symons, 1985, s. 13). Dessa grundelement förekommer – något modifierade – även i *Guldgruvan*. Berättaren frammanar detektivromanens genrekonventioner första gången i namnet på kapitel två, "Försvunnen". Följaktligen tilldelas Olle uppgiften att leta reda på Greta som försvunnit under mystiska omständigheter. Han börjar omedelbart tänka på detektivlitteratur: "Genom Olles huvud flögo reminiscenser ur detektivböckerna ..." (Wikström, 1916, s. 18). En medvetenhet om den egna berättelsens genretillhörighet antyds, men den leder ännu inte till någon insikt hos Olle. Komisk upprepning (se Kinnunen, 1994, s. 17) uppstår i och med att en gestalt i en detektivroman börjar tänka på detektivromaner när han ställs inför det faktum att hans flickvän har försvunnit. Det teatraliska metaspråket som tar diskursen kring detektivromaner till sitt objektspråk inträder emellertid i större omfattning först lite längre fram i en passage där berättaren återger Olles funderingar efter Gretas mystiska försvinnande:

Han avundades starkt Sherlock Holmes.
Men han beslöt sig för att icke taga denne
till modell utan helt enkelt tänka och
handla så, som det bäst passade honom.
Han hyste ingen speciell sympati för alla
litteraturens detektivbragder. Ofta var ju
saken alldeles enkel när den en gång
klargjordes – och allt detektivens hokus

pokus var blott till för att förbrylla läsaren.
– Om, hade han ofta sagt sig, om
detektiven i varje givet ögonblick handlat
på det enklast och naturligast möjliga
sättet, då skulle den mystiska saken klarnat
betydligt snabbare, och då – ja, då skulle
det inte heller ha blivit någon roman av
det! Nu gällde det alltså att handla så
enkelt och naturligt som möjligt. Vad var
nu det enklaste och naturligaste för
honom? Att undra över saken, grubbla och
fundera. Javisst! Det gällde blott att göra
detta metodiskt. Handla så som det faller
sig enklast och göra det metodiskt, se där
den detektiviska princip Olle Björck ville
göra till sin. (Wikström, 1916, s. 21.)

Metaspråk? Ja, en fiktiv gestalt hänvisar till en annan fiktiv gestalt och till den diskurs som finns i detektivromaner. Passagen är självreflexiv i och med att det språk som utgör objektet för repliken är det samma som romanen själv är ett exempel på. Litterär självmedvetenhet är inte ovanlig i detektivromaner, forskare av detektivromaner har enligt Heta Pyrhönen påpekat att en medvetenhet om den egna berättelsens strukturerande principer är ett typiskt drag för detektivromaner (Pyrhönen, 1994, s. 32–33). Hon hänvisar till S. E. Sweeney som anser att detektivberättelsen drar uppmärksamheten till sin egen narration på alla berättelsens grundnivåer: "[...] it places in the foreground both its form and content, dramatizes the interaction of narrative levels and embedded texts, and, by incorporating the presence of the two necessary narrative figures of writer and reader, mirrors its own writing, reading, and interpretative processes" (Pyrhönen, 1994, s. 32).¹⁵ Genom att nämna Sherlock Holmes

we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies", formulerar Hall (1996, s. 4).

¹⁴ Den klassiska detektivberättelsen har enligt Cawelti sin början i Edgar Allan Poes berättelser från 1840-talet. Den blir en populär genre i slutet av 1800-talet i samband med Conan Doyles Sherlock Holmes-berättelser och fortsätter att blomstra ända fram till andra världskriget. (Cawelti, 1976, s. 80.)

¹⁵ Pyrhönen nämner framförallt tre artiklar i vilka forskare uppfattar självreflexiviteten i detektivromaner som ett explicit tematiserande av berättandet. I dessa artiklar läses genren som ett semiallegoriskt eller tematiskt uttryck för ämnesområden inom strukturell poetik. Följaktligen, skriver Pyrhönen, ses detektivromaner som metalitterära berättelser som befattar sig med sina egna strukturerande principer och som framställningar av litteraturen i allmänhet. (Pyrhönen, 1994, s. 32.) Jag ser denna tolkning – att forskare läser självreflexivitet i detektivromaner som

signalerar Olle en medvetenhet om vilka krav på form och innehåll som detektivromanen ställer. Han uppträder även i rollen som läsare och blir därmed en ställföreträdare för läsaren utanför fiktionen. Passagen är också ironisk; oskyldig, tillitsfull omedvetenhet, som går ut på att offret med några ord avslöjar att han/hon inte har en aning om att situationen inte är den som han/hon tror den vara, medan läsaren är medveten om både offrets omedvetenhet och vilken situationen på riktigt är, utgör enligt D. H. Muecke (1970, s. 29) en av ironiska signaler i texter. Omständigheterna kring Gretas försvinnande får Olle att associera till detektivromaner och han känner sig lockad att följa Sherlock Holmes exempel.¹⁶ En ironisk situation uppstår genom att Olle avfärdar detektivromanen och dess konventioner. Han tillbakavisar det självklara, att handla som en detektiv i en detektivroman. En motsättning mellan *appearance* och *reality* inträder (se Muecke, 1970, s. 10); till synes kan Olle avfärda detektivromanens genrekonventioner och krav på detektivens egenskaper, i "verkligheten" är berättelsens genre redan fastslagen.

Trots avståndstagandet från Holmes, detektiven med status, och trots att Olle håller fast vid dagdrivarprincipen att icke-handla, sätter han paradoxalt nog i gång med undersökningar enligt den klassiska metoden. Han gör upp teorier, letar efter ledtrådar, förhör ögonvittnen och ställer retoriska frågor till synes till sig själv men med uppgift att aktivera läsaren att delta i undersökningen. Hans metod präglas med andra ord delvis av den "ratiocination"¹⁷, logiskt tänkande, som utmärker Sherlock Holmes-berättelserna. Jag tolkar emellertid Olles detektiviska metod som en parodi på Sherlock Holmes' metod. Hans strategi är en

parodisk kompromiss, en detektivisk metod som har dagdriveriets kännetecken. Olle tänker fortsätta med att "undra över saken, grubbla och fundera" (dagdriveri) men göra det metodiskt (detektivism). Senare inser han att han är tvungen att ändra strategi. Detektivromanens konventioner förutsätter, såsom berättelsen i fortsättningen visar, en "handlingens man", en som går rakt på sak, handlar raskt och utför undersökningar. Som dagdrivare var Olle endast andligen en fånge, medan hans enkla och naturliga detektiviska metod har den ironiska följden att skurken mr. Briggs tillfångatar honom på riktigt. En populär genre utsätts direkt för gyckel, indirekt parodieras det realistiskt-estetiska programmet för dagdrivarlitteraturen.

I den ovan citerade passagen om Sherlock Holmes framför Olle även (självreflexiv) litteraturkritik. Den litteratur berättelsen är ett exempel på utsätts av huvudpersonen för en kritisk värdering. I denna litteraturkritik kan läsaren dessutom ana att berättarens värdering avviker från huvudpersonens. Berättaren i *Guldgruvan* pendlar mellan två berättarhållningar, tidvis är han osynlig och neutral, tidvis präglas berättandet och Olles repliker av en dubbelröstad diskurs som får läsaren att misstänka berättaren för rollspel och förställning. Med dubbel diskurs menas ett yttrande i vilket läsaren samtidigt kan uppfatta två skilda röster vars värderingar av situationen inte är samma (se Dentith, 2000, s. 64). Bachtin (1991, s. 206, 207) beskriver relationen mellan de två samtidiga rösterna i ett ord eller yttrande i termer av "fientlig konfrontation" och "kamp". Relationen mellan de två rösterna, Olles och berättarens, är dock inte fientlig. Snarare är berättarens sätt att förhålla sig till sin huvudperson road och samtidigt avståndstagande. När dagdrivaren Olle

en allegori för skrivande och läsning – som ytterligare en utpräglat litterär förklaring av självreflexiviteten.

¹⁶ Signaturen O. H. (Olaf Homén) beskrev huvudpersonen i Conan Doyles böcker som detektivlitteraturens "[...] mest ryktbara gestalt: den oförliknelige Sherlock Holmes" (O. H., 1909, s. 212).

¹⁷ I *Dictionary of World Literary Terms* beskrivs detection på

följande sätt: "To detect means to recognize intuitively, but this alone is not enough, for the reader must be let in the process and an intuition cannot easily be displayed in print. Thus to detect means also to assemble data and make logical findings, to indulge in a kind of practical mathematics that can be reduced to premises, inferences, and conclusions, a process Poe calls ratiocination." (*Dictionary of World Literary Terms*, 1970, s. 78.)

i textavsnittet ovan på ett naivt sätt tar avstånd från detektivlitteraturen och dess främste representant och hjälte Sherlock Holmes, tar berättaren i sin tur avstånd från Olle. Olles naivitet och malplacerade kritik av genren, hans litteraturkritiska ställningstaganden och oförmåga att inse vad situationen kräver präglas av dubbel diskurs. Över hans beundran och kritik av detektivlitteraturen lägger sig en andra nivå som består av berättarens lågmälda och gycklande kritik av Olles kritik. Olle är en parodi på en litteraturkritiker, en som håller fast vid sina estetiska principer och inte inser vad den berättelse i vilken han förekommer ställer för krav. Genom att kritisera dem som skriver detektivromaner kritiserar Olle dessutom inte bara den berättelse inom vilken han förekommer utan också sin skapare, Söderhjelm. Hans funderingar kring detektivromaner utgör med andra ord reflexioner över läsande och skrivande av detektivromaner (se Pyrhönen, 1994, s. 32).

Olle blir i sin egenskap av bärare av dagdrivardiskurs, kultur och bildning ett föremål för berättarens lågmälda gyckel. Han är skrattretande inte bara som dagdrivare och litteraturkritiker i en detektivroman utan också som läsare av detektivlitteratur. Samtidigt som han förhåller sig en smula nedlåtande till detektivromanerna (och till romanernas icke-kritiska läsare), visar han en ingående kännedom om detektivromaner och avslöjas alltså som en ivrig läsare av dem; en som dock inte låter sig luras av böckernas konstgjorda intriger.¹⁸ Han blir en läsarens parodiska dubbelgångare, en läsare i texten som ställer sig ovanför och utanför just den sortens fiktion som han själv och läsaren utanför fiktionen läser. Hans värdering av genren är på ett komiskt sätt motsägelsefull: han kritiserar genren för dess genretypiska sätt att ställa upp en gåta och föredrar istället en sådan lösning på gåtan som – såsom han själv påpekar – helt och hållet skulle hindra förekomsten av detektivromaner. Med andra ord: han förespråkar en litteratursyn enligt vilken den

berättelse han själv förekommer i inte alls borde finnas. Olle beskriver detektivromaner som ”hokus pokus”, det vill säga trollkonster eller trick uppbyggda enligt genrekonventioner med uppgiften att få läsaren att tro på någonting som inte finns på riktigt. Dess estetik motsvarar inte Olles litterära (parodiska) ideal av ”enkelhet” och ”naturlighet” och hans uppfattning om hur verkligheten är beskaffad. Det komiska i det hela ligger i läsarens kunskap om att Olle här, omedveten om sin egen berättelse, kritiserar den samma. Hans utövande av makt i form av litteraturkritik är skrattretande, för – ironiskt nog – har fiktionen och dess genrekonventioner den verkliga makten över honom. De för en detektivroman typiska händelserna tvingar honom nämligen i fortsättningen att ändra sig.

Enligt Cawelti kännetecknas detektiven i den klassiska detektivberättelsen – till exempel hos Edgar Allan Poe – av en aristokratisk avskildhet, briljans och excentricitet. I gestalten kombineras en poets förmåga till intuitiva insikter med en vetenskapers förmåga till induktiv bevisföring. (Cawelti, 1976, s. 93.) Sedd mot denna bakgrund ter sig Olle, huvudpersonen i en detektivroman, till en början som en parodi på en detektiv. Medan den klassiska detektiven är en moraliskt och intellektuellt överlägsen gestalt (Cawelti, 1976, s. 104) är Olle på många sätt underlägsen. Han är varken briljant eller handlingskraftig och hans metod är fel. Han gör inte ett speciellt intelligent intryck. I det kapitel som heter ”Detektiven handlar” kör Olle, som blivit tillfångatagen av skurken mr. Briggs, hans fartyg på grund, ett infall som kunde ha satt Greta i livsfara. I stället för att rädda Greta – regelrätt detektiv- och äventyrsroman – utropar Olle: ”Hon får inte drunkna, får inte, får inte!” (Wikström, 1916, s. 64). Han handlar inte, utan skriker och agerar alltså på ett sätt som är den ironiska och parodiska motsatsen till handlingar som kännetecknar en detektiv och hjälte. De som skrivit om komik och humor påpekar att folk gör sitt yttersta för att inte bli uppfattade

¹⁸ I berättelsen gycklas även med Greta som läser dagdrivarlitteratur på ett överdrivet naivt sätt.

som skrattretande. Det innebär känslor av skam och skräck. (Kinnunen, 1994, s. 28; Bergson, 1994, s. 21.) Olle är skrattretande, vilket kan uppfattas som ytterligare ett misslyckande. I sin egenskap av dagdrivare inom en detektivroman blir han utsatt för en serie överdrivna misslyckanden som markerar parodiskt-komisk överdrift. Han misslyckas inte bara såsom dagdrivare misslyckas, utan till en början också som detektiv. Det är värt att notera att berättaren kallar Olle för detektiv redan i ett skede när hans handlingar på intet sätt uppfyller de starka konventioner av ordning och logik som råder inom detektivlitteraturen (se Hutcheon, 1980, s. 72), utan utgör en parodi på dem. Här förekommer med andra ord åter en ironisk motsättning mellan kapitelrubrik och innehållet i kapitlet.

Så småningom förvandlas Olle emellertid till en detektiv som handlar såsom en detektiv enligt konventionerna i en detektivroman bör handla. Kapitelrubriken "Detektiven blir detektiv" möter läsaren när hon har följt med Olles strävanden under närmare hundra sidor. Upprepningen i rubriken bygger upp en metanivå och signalerar berättarens närvaro och hans eventuellt avvikande värdering av detektiven i fråga. Rubriken innebär en indirekt kritik av Olle som oäkta detektiv i början av berättelsen samt innehåller även en självironisk kommentar som riktar sig mot berättaren. Det är han som i tidigare kapitelrubriker identifierat Olle som detektiv. Nu inser Olle i en dubbelröstad och självreflexiv replik: "Han förstod att det ej gick an att förakta litteraturens detektiver, nej, man måste taga dem till förebild och mönster" (Wikström, 1916, s. 101). I Olles naiva bekännelse om detektiver som förebilder och mönster ligger möjligheten till den ironiska inversionen på lut. Läsaren noterar att Olle inser vikten av att agera enligt genrekonventionerna i det skede då gåtan med Gretas försvinnande redan har blivit löst. Detektivens främsta uppgift är härmed fullbordad, problemet är löst och endast handlingen – att frigöra henne – kvarstår.

Identitet, påpekar Patricia Waugh (1985, s. 82), utgör ett ämne som detektivromaner liksom metafiktioner diskuterar. Detektivromanen bygger på den spänning som skapas genom framförandet av ett mysterium och fördröjandet av den rätta lösningen. Den identitet som Waugh avser är emellertid brottslingens. I *Guldgruvan* är identiteten ett diskussionsämne av den andra graden. Olle utvecklas till en andra gradens detektiv, en som imiterar detektiverna i detektivromaner, en kopia som är medveten om sina förebilder. Den nya identiteten bekräftas i en parodiskt-ironisk spegelbild: "Han ställde sig framför spegeln för att ta en överblick av sin person – den nyaste internationella stordetektiven" (Wikström, 1916, s. 103). Identiteter är utbytbara och de spelas på ett sätt som antyder att de är roller. En del av rollspelet och den effekten av teater det för med sig faller inom detektiv- och äventyrsromanens genretypiska maskeringar, namnbyten och förklädnader (se Boëthius, 1989, s. 103). De genretypiska bytena av identitet är emellertid ett rollspel av den första graden medan det rollspel som i *Guldgruvan* anknyter till det teatraliska metaspråket är överdrivet eller på andra sätt betonat. Genom parodiska, ironiska och självreflexiva grepp byggs en subjektposition upp som signalerar att den som talar medvetet har intagit en roll. Till synes identifierar Olle sig nu med detektivromaners hjältar, medan berättaren däremot antyder sin position utanför och ovanför både dagdrivarlitteratur och detektivlitteratur och den förändring Olle genomgår. Detektivrollen präglas liksom dagdrivarrollen av överdrift och gyckel, av ett avstånd mellan det en gestalt tror sig vara och hur berättaren uppfattar honom. Gycklet framförs till exempel med hjälp av den självreflexiva upprepningen: "Detektiven blir detektiv". Varje Olles förkunnande av identitet och varje identitetsbyte han gör åtföljs av berättarens dubbla diskurs.

Olles parodiska, kritiska yttranden om detektivromanens genre öppnar för läsaren möjligheter till identifikation och avstånd. Läsaren kan samtidigt både njuta av detektivromanen och

skratta åt den. Berättelsen förebådar parodiskt-ironiskt och självreflexivt även sitt eget mottagande hos kritikerna. Den diskuterar gycklande sin identitet som detektivroman skriven enligt vissa konventioner och driver med de värderingar som anknys till genren. Den kommenterar sig själv som berättelse och avslöjar hur dess fiktiva illusion är uppbyggd men gör det genom en gestalt som är överdrivet naiv och som – ironiskt nog – inte vet det som läsaren vet, nämligen att han yttrar sig om sin egen berättelse.

2.4 Detektivromanen i Finland

Detektivromanen var då *Guldgruvan* utkom redan en bekant genre i Finland. I *Katalog öfver den svenska litteraturen i Finland* finns från perioden 1896–1900 *Sällsamma historier* av Arthur Conan Doyle och under perioden 1901–1905 publicerades flera Sherlock Holmes-böcker. Åren 1906–1915 utgav Holger Schildt en serie vid namn *Moderna detektivromaner I*, och Karisto serierna *Salopoliisiseikkailuja* 1907–1908 och *Seikkailuromaaneja* 1908–1910.¹⁹ 1894 kom den första finska översättningen av Sherlock Holmes. 1904 började förlag ge ut översättningar av även andra berömda detektiv- och äventyrsromaner, bland annat Nick Carter-böcker på finska (Kukkola, 1980, s. 29) och samma år utkom den första inhemska detektivromanen, Harald Selmer-Geeths alias Werner Örn *Min första bragd*.²⁰ På 1910-talet blev detektivromanen i Finland mångsidigare, vid sidan om Sherlock Holmes och Nick Carter förekom även andra

utländska förebilder och antalet publicerade utländska detektiv- och äventyrsromaner ökade stort, påpekar Timo Kukkola (1980, s. 39–40).

Det självreflexiva och humoristiska tonfallet är inte ovanligt i detektiv- och äventyrsromaner. Heta Pyrhönen (1994, s. 1–2, 31–32) påpekar att detektivromanen ända sedan Sherlock Holmes' dagar innehållit kommentarer om sig själv, uppvisat en självmedveten förståelse för sina egna ingredienser och även innehållit den första kritiken av sig själv (se även Hutcheon, 1980, s. 31). Boëthius (1989, s. 115) beskriver tonen i Nick Carter-böckerna som munter, lättsam och lekfull. De tidiga inhemska detektivromanerna var inte sämre i detta avseende. Parodiska, ironiska och metafiktiva inslag går att finna redan i detektivromanen *Min första bragd* av Harald Selmer-Geeth²¹ från år 1904, likaså i den tio år senare utgivna *Herr Corpwirth. Gentleman-detektiv. Hans första äventyr framställda av Tre Herrar* (1914), alias Emil Hasselblatt, Olaf Homén och Henning Söderhjelm. Lasse Koskela konstaterar att det inom den finska detektivromanen redan tidigt uppstod en självreflexiv tradition. I Uuno Hirvonens, sedermera känd under pseudonym Simo Penttilä, roman *Gyldenbrookien kunnia* (1918) parodieras Holmes-berättelser och enligt författaren framförallt berättelser skrivna av Rikhard Hornanlinna. (Koskela, 1999, s. 342–343.) Pseudonymen Hornanlinna alias Rikhard Ruths detektivromaner från 1910 utgör de första inom den finskspråkiga detektivlitteraturen (Kukkola, 1980, s. 28). *Guldgruvan* är med andra ord inte ensam i sitt slag.²²

¹⁹ Enligt Boëthius (1989, s. 60, 121) var intresset för detektivhistorier och Amerikaskildringar mycket stort i Sverige vid sekelskiftet.

²⁰ Eilif Appelberg har i Söderströms förlagshistoria citerat den brevväxling som föregick utgivandet av *Min första bragd*. Förlaget ställde sig enligt Appelberg reserverat till boken. Författaren svarade: "Att våra kritici skola behandla min nya bok med djupaste förakt vet jag naturligtvis. Men tvärt emot Herrarnes mening är jag lifligt öfvertygad om att den publik, för hvilken boken är afsedd och hvilken värderar en förnuftig kriminalroman högre, ju längre den är, skall blifva förtjust." Appelberg slutar med att konstatera att "Publiken tyckes ha värderat boken högt, ty av upplagens 2.000 ex.

sålades under 1904 omkring 1.700 ex" (Appelberg, 1966, s. 136).

²¹ Den beslutsamhet med vilken Selmer-Geeth, pseudonym för Werner Örn, domare till yrket, höll fast vid sin anonymitet, tolkar jag som ett tecken på den låga status en författare av detektivromaner hade i början av 1900-talet.

²² Däremot vet jag inte hur vanligt det är att detektivromaner, vid sidan om den självreflexivitet som riktar sig mot detektivromanens genre och som alltså är vanlig inom detektivromaner, visar på självreflexivitet i relation till även annan litteratur (här dagdrivarlitteratur) eller andra diskurser (diskursen kring gentlemän som jag tar fasta på i kapitel 6).

Anledningen till att Söderhjelm skrev en parodi på detektivromaner var den samma som till att han skrev en parodi på en dagdrivarroman, nämligen det stora antalet utgivna böcker i denna genre. Denna förklaring räcker emellertid inte – den anknyter endast till litteratur – utan jag måste gå vidare och se vad detektivromanen på 1910-talet stod för och sedan relatera det till den position Söderhjelm intog. Detektivromanen konnoterade den stora världen, modernitet, fasta berättar- och genrekonventioner, förströelse och stor popularitet (Pyrhönen, 1994, s. 1–2; Sundholm, 1999, s. 94; Sundholm, 2000, s. 175).²³ Kritikerna infogade ofta i recensioner ett litet avsnitt om detektivromanernas antagna publik som de uppfattade vara stor och okritisk. Recensenten R. konstaterade om Edwin Christiansons detektivroman *Röjd ur vägen* att det var troligt att boken kommer att få ”strykande afsättning” (R., 1907). G. C. beskrev boken som “[...] ett försök i kriminalromanens hos oss föga idkade industrigren” och ansåg att den ”synes [mig] böra kunna motsvara den icke alltför blaserade läsarens anspråk” (G. C./Gunnar Castrén?, 1907, s. 9).²⁴

Recensenten H. N. nämner i *Hufvudstadsbladet* svensk ”äfventyrsnovellistik” som *Guldgruvans* förebilder. Han hänvisar till Frank Heller alias

Gunnar Serners böcker samt påpekar att boken – trots att den visar att dess författare känner till Conan Doyle och ”detektivismen” – snarare ansluter sig till “[...] en modernare, delvis af franska mönster påverkad skola, hvilken mera lägger an på en rask och spännande handling, full af öfverraskningar och effekter, i förening med fyndighet och humör i framställningen än på grundlig analys och strängt logisk deduktion” (H. N., 1916).²⁵ Det är värt att notera att H. N. inte alls hänvisar till de amerikanska genremodellerna, Nick Carter eller Nat Pinkerton, trots att Olle i *Guldgruvan* besöker Pinkertons detektivbyrå i New York.²⁶ Besöket utgör ytterligare en parodiskt-ironiskt-självreflexiv replik i vilken berättelsen yttrar sig om sina förebilder med vilka den för en parodiskt-ironiskt-självreflexiv dialog. Kan det att H. N. inte nämner de amerikanska genremodellerna ha någonting med dessa böckers status att göra? Medan ”Sherlock Holmes var engelsman; hans namn doftade pipa, analytiskt grubbel och finkultur” (Boëthius, 1989, s. 41), utgjorde Nick Carter-böckerna i Sverige ett av föremålen i en debatt om ”smutslitteratur” (Boëthius, 1989, s. 29–31).²⁷

I en genomgång av utländska, nyligen utkomna, till svenska översatta detektivromaner, framförde signaturen O. H., Olaf Homén, år 1909 det

²³ I sin recension av sin under pseudonym skrivna bok betonade Söderhjelm konventionernas betydelse för genren och det genretypiska i *Guldgruvan*. Han skrev: ”Boken är, som så många af dess föregångare, byggd på den spänning en serie äfventyrliga situationer förmår skänka. Här finna vi alla den ’tekniska romantikens’ hjälpmedel: expresståg, bilar, lustyachter, atlanterångare, revolverar; alla äfventyrsberättelsens sedan gammalt kända ingredienser: den store bofven, den oskyldiga unga flickan, den henne ömt älskande ynglingen, som räddar henne ur skurkens klor, den hemlighetsfulla dokumentkistan, gömd i grufvan långt borta bland Colorados berg – allt detta och mycket mer, som hör till genren och måste finnas för att åstadkomma den beräknade effekten. Författaren trampar således i gamla, välkända spår.” (Söderhjelm, 1916, s. 151.)

²⁴ Ulf Boëthius (1989, s. 118) antar att Nick Carter-böckerna i Sverige lästes av flera olika publikur i alla sociala lager. Redan samtidigt relaterade böckerna till den snabba moderniseringen, industrialiseringen och den nya raska livsrytmen. Böckerna återspeglade på många sätt den moderna tiden, storstaden och penningekonomin. Boëthius påpekar att alla samhällsklasser drabbades av kraven på rationalitet, punktlighet och disciplin. Han tolkar Nick

Carter-böckerna å ena sidan som en möjlighet att njuta av den kapitalistiska tiden, å andra sidan även som ett sätt att protestera mot disciplinerings- och kultiveringstänkande. (Boëthius, 1986, s. 118–128.)

²⁵ H. N. nämner även Anders Ejes, pseudonym för den svenska författaren Axel Essen, äfventyrsromaner som förebilder till *Guldgruvan*. Söderhjelm (1916, s. 151) hänvisar i sin recension till Stein Riverton, alias Sven Elvestad, en norsk journalist och författare av detektivromaner.

²⁶ De första Nick Carter-böckerna utgavs i Sverige 1903 (Boëthius, 1989, s. 41). Pinkerton var inte bara namnet på en känd detektivbyrå som hade grundats 1850 i USA av skotten Allan Pinkerton, utan också namnet på Nat Pinkerton, ”detektivernas konung”, huvudpersonen i de berättelser som Allan Pinkerton skrev med detektivbyråns arkiv som källa. Dessa berättelser utkom på finska som häften åren 1916–17. (Kukkola, 1985, s. 160.) Nat Pinkerton var också namnet på en av böckerna i detektivromanserien om Nick Carter (Boëthius, 1989, s. 48, 49).

²⁷ John Carey (1992, s. 8) kallar däremot Holmes för en

jag uppfattar som den samtida litterära elitens värdering av och krav på detektivlitteraturen. Artikeln utkom i *Argus*, ett språkrör för de finlandssvenska intellektuella.²⁸ O. H. (1909, s. 212) anknöt genren till modernitet, intellekt, Amerika och tidsanda, ”nuet”. Han efterlyste humor och ironi, stil och ordentliga problem samt avstånd till känslor i böckerna. Speciellt ironi var något han menade att ”[...] man så gärna ville finna i denna litteratur, som man, alla resonemang till trots, till följd av någon hemlig fördom har så svårt att ta på allvar” (O. H., 1909, s. 213). Direkt säger O. H. att man inte kan ta genren på allvar, indirekt säger han att humor, ironi och skämtsamhet gör att man, paradoxalt nog, kan ta en detektivroman på allvar. Han värdesätter kontroll och avstånd och kritiserar införandet av känslor:

Den kyliga stämning av förståndsmässighet och behärskning, av intellektets och även kroppens energi som redan Poe betonade och vilken Doyle förstått att hålla fram som det förnämsta draget, denna svala luft där allt ska gro och spira och händelserna växa och blomma enligt kausalitetens lag – den manges ofta med drivhusfläktar från känslornas värld; man flätar in allehanda rörande bihandlingar.
(O. H., 1909, s. 214.)

När den är som bäst an knyter detektivismen enligt O. H. till ”litteratur”, när den är som sämst förekommer den i formen av en sentimental förbrytarhistoria, ”sliskig sötma”, eller som en kriminalroman som endast rätt och slätt redogör för ett brott. Recensenten högaktar Conan Doyle och Edgar Allan Poe, men finner genrens nuvarande tillstånd ”[...] åtskilligt mindre gynnsamt än jag väntat; ehuru

jag visst icke väntat mig synnerligen mycket” (O. H., 1909, s. 214). O. H. föredrar framförallt den diskursiva strategin, ironin, som innebär den samtida närvaron av två nivåer, avstånd och kontroll.

Det är värt att lägga märke till att *Guldgruvan* uppfyller flera av de krav som O. H. i egenskap av representant för den litterära eliten ställde på en detektivroman som han kunde ”ta på allvar”. I den förekommer humor och ironi och den visar ett avstånd till känslor i form av parodi som riktar sig mot den romantiska diskursen och dagdrivarlitteraturen. *Guldgruvan* signalerar på många sätt sin uppgift att roa och i den andan mottogs den. Recensenten H. N. uppskattade inte bara bokens stil, miljöskildring och dialog, utan också dess sätt att driva med dagdrivarelitteraturen. H. N. skrev i *Hufvudstadsbladet*:

Det är ett välfunnet drag af författaren att låta sin hjälte tillhöra dagdrifvarnas skrå. Tack vare alla de debatter, som offentligen såväl som enskildt förts om bemälda herrar, erhålla de första kapitlen, där hjältens egenskap af dagdrifvare starkast understrykes, en roande aktualitet. Dess verkan blir så mycket större som författaren tillåter sig att säga rätt lustiga saker i den brännande frågan och göra diverse satiriskt färgade anspelningar och observationer rörande denna litterära typ. Boken har åtskilliga skämtsamma poänger, som göra sig förträffligt.
(H. N., 1916.)²⁹

Författaren och kritikern skrattar åt samma saker, med andra ord: de ingår i samma diskursiva gemenskap.³⁰ Och inte endast det, dessutom var

²⁸ “[...] intellectual for mass consumption – specifically for the middle- and lower-middle-class readers”.

²⁸ Enligt historiker Rainer Knapas var *Argus* en kulturtidskrift som ”[...] bevakade den liberalt intellektuella traditionen i Finland och arvet efter Euterpe-gruppen”. Bland *Argus* medarbetare förekom flera framstående författare och representanter för den akademiska eliten. (Knapas, 2000a, s. 362–363; se även Sevänen, 1994, s. 53.)

²⁹ Även Thomas Warburton förknippar allusionerna till dagdrivare med satir. ”Lennart Wikströms *Guldgruvan* (1916) börjar med rena – satiriska – dagdrivariet, men övergår snart till en halsbrytande förbrytarjakt över och på andra sidan Atlanten” (Warburton, 1984, s. 116).

³⁰ Alltid blev inte mottagandet lika gott. Söderhjelm konstaterar i *Unga år*: ”Samtidigt hade jag också slarvat ihop ännu en Lennart Wikström-bok, *Burgunderballetterna*, som var en drift med förbudslagen och dess

de nära vänner. Även Söderhjelmns memoarer ger en bild av den diskursiva gemenskap inom vilken och för vilken de finlandssvenska detektivromanerna skrevs vid denna tidpunkt; det var en hobby för välutbildade herrar, ett internt skämtande vänner mellan. (Söderhjelm, 1962, s. 87; se även Stjernschantz, 1981; Sundholm, 2000, s. 175.)

2.5 Skrattretande förvandling i Amerika

I *Guldgruvan* står Amerika för energi och begär, arbete, demokratisering och modernitet. Det är först där som Olle slutgiltigt förvandlas till en detektiv, och efter det tar ytterligare ett steg i den demokratiseringsprocess han genomgår. Berättaren konstaterar: "[...] den tjugonde augusti såg honom [Olle] som en solbränd, arbetsklädd man med skarpa drag, starka käkar och en brinnande energi i blicken. På en månad hade han blivit en äkta yankee." (Wikström, 1916, s. 115–116.)³¹ Också denna äkthet och identitet är emellertid tillfällig och präglas av cyckel. I *Guldgruvan* förekommer vid sidan om det teatraliska metaspråket även direkta hänvisningar till teater och rollspel. Olle axlar under berättelsens gång flera olika roller och sista kapitlet heter faktiskt "Sista akten". Redan i början av berättelsen kopplas berättelsens centrala scen, Amerika, till skådespel (Wikström, 1916, s. 29–30). Olles identitet i Amerika är en oavbruten teaterföreställning, han spelar ständigt en annan än han är.

Det teatraliska metaspråket anknyter inte bara till de av Olle upptagna identiteterna som dagdrivare och detektiv. Det förekommer även i anslutning till **förändring** av identitet och i anledningarna till att Olle förändras. I sin jakt

efter Greta och mr. Briggs hamnar han snabbt i Amerika, "[...] den naturliga skådeplatsen för allt hvad rafflande historier heter" (Söderhjelm, 1916, s. 151). Så snabbt Olle omringas av "[...] denna amerikanska luft, som var mättad med energi och företagsamhet [...]" (Wikström, 1916, s. 100), börjar han känna av ett våldsamt behov att göra något. Hans identitet visar sig vara platsbunden, anknuten till Finland. Hans förändring är skrattretande snabb och orsakerna är likaväl en parodiskt-ironisk inversion av de motiv som styr en dagdrivares förändring. I en dagdrivarroman behöver huvupersonen oftast en hel roman för att komma till insikten om att han måste förändra sig. Olle ställer i *Guldgruvan* däremot sig frågan: "Har jag på några timmar blivit en annan människa?" (Wikström, 1916, s. 39). Uppfattningen om jaget och identiteten som någonting orubbligt, ersätts av en snabbt utbyttbar, platsbunden identitet.³² Förändringen motiveras inte av individens inre andliga utveckling utan produceras framför allt av Amerika, den nya omgivning Olle hamnar i. Förvandlingen kan även uppfattas som parodi på modernitet, på uppfattningarna om människan och nutiden som snabb, effektiv och ombytlig. John Sundholm har påpekat att detektivhistorien i *Guldgruvan* fungerar som "[...] ett sätt att skriva ut sig från ett samhälle och dess litteratursyn. Från en litterär offentlighet till en vardaglig men modern" (Sundholm, 1999, s. 113–114). Detta sker, men samtidigt förekommer även ett mer eller mindre parodiskt avståndstagande och kritiserande av samma modernitet.

Olle är inte romanens enda eller första dagdrivare stadd i förändring. I berättelsens förflutna finns Gretas far, Albert Spangen, som precis som Olle har levt ett "dåligt", det vill säga för en dagdrivare lämpligt liv. Spangen har

verklighetsfrämmande stöttepelare. Dessa ignorerade helt satiren ..." (Söderhjelm, 1962, s. 115.)

³¹ Lars Wendelius har undersökt denna gestalt i svenska romaner och skriver: "De amerikaner som uppträder i svensk skönlitteratur fr.o.m. slutet av 1890-talet får en påfallande enhetlig yttre framtoning. Framför allt betonas deras magerhet, markerade anletsdrag och skarpa ögon." (Wendelius, 1982, s. 42, 79–81.) Boëthius (1989, s. 41) anser att Nick Carter-figuren "[...] förkroppsligade

framtidlandet USA och hela den amerikanska mentaliteten. Han var inte bara skarpsinnig utan också stark, snabb och handlingskraftig; hans huvudsakliga verksamhetsområde var New York, en av världens modernaste städer med skyskrapor och luftburna spårvagnar."

³² Detta anknyter till moderniseringen. Idealet i det tidigare, agrara ståndssamhället var att behålla en ståndsmässig ekonomisk och social position, medan människorna i den moderna tiden strävar efter att komma

nästan ruinerat sina föräldrar ekonomiskt och skickas därför till Amerika där han utvecklas från dagdrivare till arbetare och vidare till gruvägare och miljonär. Hans sväger, den österbottniska arbetaren-emigranten Karl Österblom berättar om hur Albert Spangen "[...] söp, skröt och skrävade och lekte fin herre bland emigranterna". Han blir tvungen att förändra sig. Österblom konstaterar: "Småningom lät han sitt övermod falla, lade bort alla dåliga vanor och blev en god arbetare" (Wikström, 1916, s. 171). Representanten för överklassdekadens, Albert, gifter sig till slut med arbetaren Österbloms syster och får dottern Greta som efter moderns död skickas till Finland för att uppfostras av Alberts syster. Albert Spangen har, liksom Olle kommer att göra, växlat identitet, klass och nationalitet. Spangens berättelse utgör *Guldgruvans* mise en abyme, berättelsen inuti berättelsen och en av dess många självreflexiva speglar.

Amerika sågs som en plats för motstånd mot den dekadens som rådde i Europa efter första världskriget, skriver Mats Björkin (1998, s. 295). Det är precis den rollen Amerika spelar i *Guldgruvan*. Där botas Olles (och Albert Spangens) dekadens och han blir delaktig i arbete, modernitet, masskultur och kapitalism. Sundhet, liv och styrka kan uppnås! En impotent dagdrivare kan bli en man, en hjälte och en detektiv, men det sker i Amerika och för det krävs att han avstår från sin identitet och allt det innebär i form av språk, social ställning, världsbild och litterära ideal. Medan dagdrivaren tydligt står för kultur, passivitet,

allvar och överklass, sammanfaller detektiven med energi, förnuft och handling.³³ Detektiv- och äventyrsromanerna i Nick Carter-serien för enligt Boëthius' (1989, s. 7) fram ideal som sammanföll med den borgerliga medelklassens värderingar. Den borgerliga världsåskådningen växte fram under 1800-talet i Sverige och dess grundprinciper anknöt till tid, kontroll och hushållning (Frykman & Löfgren, 1979, s. 34–35). Detektiven signalerar förutom medelklass även modernitet, en modernitet med anknytning till ett annat samhällsskikt än det dagdrivare hör till.³⁴ Detektivens relation till tid, rörelse och teknik, hans seende och hans logik för fram sådana ideal som kontroll, förnuft och aktivitet. Olles förvandlings- och anpassningsprocess beskrivs emellertid på ett sätt som avslöjar att berättaren förhåller sig till den på ett ambivalent sätt. Hans amerikanisering är skrattretande.

Forskare har i dagdrivarnas pessimism och cynism sett en reaktion på den finlandssvenska överklassens förändrade livsvillkor i Finland efter representationsreformen 1906, på deras förlorade hegemoniska ställning (t.ex. Allardt & Starck, 1981, s. 109; Zuck, 1983, s. 23; Warburton, 1984, s. 105; Pettersson, 1986, s. 31–34; Sevänen, 1994, s. 52, 372–373). Representationsreformen avskaffade fyraståndslantdagen och införde ett demokratiskt system med allmän rösträtt för både kvinnor och män (Knapas, 2000b, s. 20). Dagdrivardiskursen uppstod i det mardrömslandskap som moderniseringen och riksdagsreformen skapat. "Den gamla världsbilden föll i spillror, medan

ut ur sitt stånd och uppåt, snabbt bli rik och socialt "förmäm". Den sociala rörligheten ökade. (Kilpi, 1917, s. 99–101.)

³³ Dagdrivarlitteraturen och detektivlitteraturen har tolkats som reaktioner på samma saker: storstaden, industrialismen, masshället. "Dagdrivarnas berättelser återspeglar därför också individens förvirring gentemot det anonyma masshället, där den moderna storstaden snarare utsätter individen för meningslöshet än erbjuder möjlighet till ny ordning och nytt liv," skriver Massimo Ciaravolo (2000b, s. 49). Enligt Kracauer hade detektivromanen ingen djupare mening. Den uttryckte endast en längtan efter mening i ett genomindustrialiserat samhälle (Kracauer via Sundholm, 1999, s. 93).

³⁴ Calinescu gör en uppdelning mellan två moderniteter, där den estetiska moderniteten kännetecknas av ett djupt förakt mot den borgerliga moderniteten som byggde på sådana ideal som framgång, frihet och förnuft. Dagdriveriet kan ses som en representant för den estetiska moderniteten. Calinescu påpekar emellertid: "The ideas of modernity and progress on the one hand, and the idea of decadence on the other, are mutually exclusive only at the crudest level of understanding" (Calinescu, 1987, s. 155). Om dagdrivarlitteratur och modernitet, se t.ex. Ciaravolo, 2000b, s. 47–51.

framtidsutsikterna tycktes oklara och dystra”, beskriver Massimo Ciaravolo tidsandan (2000b, s. 48). I *Guldgruvan* tvingas dagdrivaren att ta steget in i en genre och en värld som styrs av främmande logik och krav och som leder till att han måste förändra sig och anpassa sig till nya ideal. Genom att acceptera en roll som detektiv vinner dagdrivaren i energi och potens, men förlorar i klass. Detta är en förändring/utveckling som berättaren lyckas med. Amerika är en mardrömssfär för dagdrivaren framförallt med tanke på sociala hierarkier. Detektivromanen anknyter till demokratisering, modernitet, förströelse och en stor publik. I den upphävs alla de sociala hierarkier och distinktioner som i den gamla världen garanterar dagdrivaren en hög position inom litteraturen, kulturen och samhället. I den nya moderna världen där detektiven hör hemma råder medelklassens borgerliga ideal. Dagdrivarförfattarna tillhörde den kulturella överklassen och deras texter kan tänkas ha riktat sig till den kulturella överklassen, medan detektivlitteraturen bar en prägel av den stora publiken.³⁵

I *Guldgruvan* används det teatraliska metaspråket av en huvudperson som är en representant för den bildade klassen samt av en berättare som intar en ambivalent position gentemot dagdrivardiskursen, detektivlitteraturen och berättelsen han berättar. Denna berättare utnyttjar berättarstrategier som förutsätter en läsare som ska vara uppmärksam på närvaron av två samtidiga nivåer i texten. Det teatraliska metaspråket används i situationer i vilka identitet och förändring av identitet diskuteras. Till vem riktas det då?

2.6 Kampen mellan diskursiva gemenskaper

Liksom dagdriveri implicerar även Amerika diskursiv gemenskap. Uppfattningen om Amerika som sinnebild för massamhälle och masskultur var allmänt spridd bland de intellektuella i Europa på 1800-talet och i början av 1900-talet. ”America is identified as the home of the mass revolt against literary taste, the point being that what can happen there can happen here if the ’democratic sentiment’ is allowed to spread”, skriver Dominic Strinati (1995, s. 22–23). Inom de teorier om masskultur som uppstod på 1800-talet, uppfattades amerikaniseringen som ett hot. Demokratiseringen skulle genom att låta massorna ta över makten inom politiken och kulturen, bryta ner traditionella klass- och smakhierarkier. (Strinati, 1995, s. 7.)³⁶ I Sverige betydde Amerika på 1910-talet två saker, en rationalisering av arbete och produktion och en rationalisering eller industrialisering av fritiden. ”Eller kortare uttryckt, fordismen och masskulturen”, skriver Mats Björkin (1998, s. 52). Amerikanska filmer och populärlitteratur utgjorde de viktigaste formerna av amerikansk populärkultur som spred sig till Finland.³⁷ Henry Fords och Frederick W. Taylors idéer om effektivitet, organisering och rationalisering av arbete var bekanta även här. (Mäkinen, 1992, s. 244; Immonen, Mäkinen, Onnela, 1992, s. 16.)

Medan Amerika implicerar ”massans revolt mot den goda smaken”, är konnotationerna kring parodi och ironi de motsatta. De som forskat i parodins historia är överens om att parodier blomstrar upp under kulturellt förfinade perioder då den som parodierar kan lita på

³⁵ ”Amerikkalaisuudella tarkoitettiin suurten kansanjoukkojen kulttuuria”, konstaterar Lasse Koskela när han beskriver Ernst Nevanlinnas uppfattning om den amerikanska kulturen. [Med amerikanisering menades de stora folkskarnas kultur.] Enligt Koskela förhöll den unga generationen i Finland på tjugotalet sig ambivalent till amerikansk kultur och amerikanisering. Den accepterade den amerikanska kulturens ungdomlighet och tekniska effektivitet, men förkastade den amerikanska livsstilens ytlighet och den amerikanska kulturens karaktär av

underhållning. Koskela nämner också att amerikaniseringen hörde ihop med en mångfacetterad kulturell förändring som hängde ihop med samhällets demokratisering. (Koskela, 1999, s. 262.)

³⁶ Om amerikaniseringen i Finland, se t.ex. Koivisto, 1992; Malmö, 2004.

³⁷ Keijo Virtanen (1988, s. 468) anser att den amerikanska masskulturen framförallt konsumerades av industriarbetare i Finland.

läsarens kompetens (Hutcheon, 1985, s. 19). I parodin är orden potentiellt dubbeltydiga, men aktualiseras endast av de mottagare som uppfyller vissa nödvändiga förutsättningar i form av förmåga eller utbildning. Parodi och ironi har ofta kopplats till överklassen, så kallade bildade diskursiva gemenskaper eller intelligentian. (Hutcheon, 1985, s. 94–95; Hutcheon, 1994, s. 41; Karkama, 1997, s. 228.) Linda Hutcheon anser att parodin, liksom ironin av mottagaren förutsätter en viss institutionaliserad uppsättning värderingar, både estetiska (generisk-retoriska) och sociala (ideologiska) för att bli uppfattad och bli till. Den som parodierar förutsätter en publik med en likadan uppsättning kulturella och lingvistiska koder samt bekantskap med den text som parodieras. (Hutcheon, 1985, s. 94–95.)

Guldgruvan skriver på olika sätt in sig i en diskursiv gemenskap vid namn bildad klass. De berättarstrategier som används i boken är sådana som signaturen O. H., en representant för de intellektuella, uppskattade och efterlyste. Berättelsen riktar sig mot dagdrivarlitteraturen, som i sin samtid konnoterade allvarlig konstilliteratur, bildad överklass och litterärt högt uppsatt position. I romanen finns en spänning mellan den diskursiva gemenskap som tar detektivromaner på allvar och de som inte gör det. Berättaren, den andra rösten, driver med naiva läsare av den första graden, de som läser och tror på det de läst. Flera läsarpöositioner öppnar sig, både den som är ute efter att läsa förströrelselitteratur och den som vill ta avstånd från förströrelselitteratur och naiva läsare av förströrelselitteratur finner här sin position. Bokens tilltal präglas av ambivalens. Läsaren kan skratta åt dagdrivarlitteraturen och allt den står för eller åt detektivlitteraturen och allt den implicerar eller åt båda. *Guldgruvan* förutsätter litterär kompetens på två områden, kunskap om den allvarliga konstilliteraturen och om detektivlitteraturen. Genom sitt tonfall och genom sin teatraliskt metaspråkliga dialog med diskursen om dagdrivare skriver berättelsen sig samtidigt både innanför och utanför en bildad diskursiv gemenskap. Å ena sidan

skriver romanen in sig i den bildade klassens diskursiva gemenskap genom att anknyta till dagdrivardiskursen, å andra sidan tar den delvis avstånd från den samma genom att gyckla med dagdrivarlitteraturen.

Den diskursiva gemenskapen som berättelsen riktar sina yttranden till utkristalliseras i ett meningsutbyte mellan huvudpersonen Olle och antagonisten mr. Briggs och handlar – åter en gång – om identitet. I *Guldgruvan* pågår en maktkamp mellan Olle, representanten för kultur och dekadens och mr. Briggs, en ond representant för Amerika och allt vad det implicerar av modernitet, överflöd och obildning. Briggs är motsatsen till Olle, en self-made man som genom bedrägeri och stöld har arbetat upp sig från kypare till miljardör, en uppkomling vars omgivning signalerar lyx, prakt, överdrift, teknik och kopia. Olle har tagit anställning som arbetare hos mr. Briggs under falskt namn, ett rollspel som faller inom detektivromanens genrekonventioner. Briggs misstänker emellertid på basis av Olles språk och utseende att detta namn är oriktigt. Den dialog som följer är en utdragen språklig duell. Vapen används inte, endast ord, trots att det är frågan om en detektiv- och äventyrsroman. (Olle:) ” – Jag heter William Johnson. [...] – Lögn, sade Briggs. Du är inte anglosaxare. – Nej, sade Olle, men jag talar ogärna om mitt riktiga namn. – Se, se, sade Briggs, du råkar fast. Vad hette du förr? – Immanuel Kant, efter Ni nödvändigtvis skall veta det. – Hm, sade Briggs, när kom du till staterna?” (Wikström, 1916, s. 125.) Mr. Briggs fortsätter att tvivla på Olles identitet, men låter ”Immanuel Kant” passera som ett godtagbart namn – det framstår inte omedelbart som fel för honom. Olle som befinner sig i underläge lurar skurken genom att uppge fel identitet, men inte vilket namn som helst utan ett sådant som anknyter till Olles bildning. Han utnyttjar sina kunskaper till att leda sin motståndare, en obildad mångmiljonär, fel och han är – tillfälligt – överlägsen. Denna seger är emellertid ironisk i sin kortvarighet, redan på följande sida blir Olle tvungen att gripa till fysiska medel för att övertyga mr. Briggs om att han inte är Olle.

Det humoristiska identitetsskapandet fungerar tvåsidigt, det skapar grupptillhörighet och drar upp gränser mot dem som inte ingår i gruppen, anser Birgit Hertzberg Johnsen (1996, s. 83). I konflikten mellan Olle och mr. Briggs pågår ett ironiskt-parodiskt uteslutande av mr. Briggs och alla de läsare i vars bildning Immanuel Kant inte ingår samtidigt som en bildad diskursiv gemenskap skrivs in. Duellen mellan Olle och mr. Briggs är förutom en kamp mellan hjälte och skurk, en kamp mellan diskursiva gemenskaper. En liknande kamp pågår i kapitlet ”Detektiven sjunger” där Olle utnyttjar melodierna i finska och svenska sånger för att överföra hemliga meddelanden som inte får förstås av mr. Briggs till Greta. Kultur i olika former utnyttjas som ett hemligt språk, den används till motstånd, till att leda de oinvigda vilse och till att utesluta dem.

Romanen iscensätter en situation i vilken avståndet och skillnaderna mellan två för varandra främmande diskursiva gemenskaper är stort. Skillnaderna och avståndet mellan den bildade klassen och den stora publiken förekom även i den samtida situationen då *Guldgruvan* publicerades. Olika hetera hade sina rötter i ståndssamhället. Kaarlo Wirilander visar hur herrskapståndet långsamt omvandlades från ett stånd vars sociala ställning grundade sig på härkomst till den bildade klassen, ett socialt skikt vars ställning ”[...] baserade sig på boklig bildning och stabil ekonomi” (Wirilander, 1982, s. 321).³⁸ Risto Alapuro (1997, s. 23) beskriver överklassens kultur på 1800-talet som rätt homogen oberoende av om den var svensk- eller finskspråkig. Fenomenerna hade gått över från det svenska språket till det finska, hela den bildade klassens hade studerat vid ett och samma universitet. De viktigaste markörerna för gränsen mellan den bildade klassen och folket utgjordes av skillnader i bildning och livsstil

samt framförallt kultur och språk, om en person talade svenska, den bildade klassens språk eller finska, folkets språk. (Alapuro, 1973, s. 11.) Universitetsstudier och akademisk bildning utgjorde de väsentligaste markörerna för den bildade klassen och dess livsstil (Alapuro, 1973, s. 29). Den bildade klassen hade med andra ord en identitet som byggde på bildning, kultur och språk. Under slutet av 1800-talet sysslade stadsbor vanligtvis med kultur inom ramarna för sina olika samhällsskikt, ”societeter”, skriver Aimo Halila. Åren 1875–1918 var det i första hand den bildade klassen som i egenskap av det dominerande skiktet bestämde över den kommunala kulturpolitikens allmänna drag. (Halila, 1983, s. 378.)³⁹ ”Usealla taholla ajateltiin, että meillä oli tavallaan kaksi kulttuuria, ylempi ruotsinkielinen ja alempi suomenkielinen”, skriver Halila (1983, s. 378). [På flera håll tänkte man att vi på sätt och vis hade två kulturer, en högre svenskspråkig och en lägre finskspråkig kultur.] I slutet av perioden hade städernas bildade överklass redan börjat förlora sina positioner och sin betydelse som den ledande kulturgruppen som bestämde över smaken och kulturen. De lägre, speciellt finskspråkiga men även svenskspråkiga befolkningsskikten ville vara med och utforma kommunernas kulturverksamhet. (Halila, 1983, s. 379.)

Det litterära, kulturella och sociala underläge som Olle drabbats av genom att han hamnat i en detektivroman kan läsas som en parodi på den kulturella situationen i sin helhet, en situation där den allvarliga litteraturen och kulturen befinner sig i underläge och i ett tillstånd av förändring. Den pågående förvandlingen utkristalliseras enligt min mening i Cannelins ord citerade i början av kapitlet: ”den stora publiken får smak för delikatesser”. Den

³⁸ Wirilander beskriver termen *den bildade klassens* historia på följande sätt: småningom under 1800-talets lopp, men egentligen först i slutet av århundradet började man använda benämningen den bildade klassen ”[...] om den demografiskt rätt opreciserade och med tiden allt vagare avgränsade samhällsgrupp, som redan länge på svenska hade kallats ’herrskaap’ och ’ståndspersoner’, på finska

’herrasväki’, ’vallasväki’, och för vilken till slut det finska ordet ’säätyläistö’ konstruerades” (Wirilander, 1982, s. 355).

³⁹ Halila inkluderar i den kommunala kulturpolitiken undervisningen, biblioteksväsendet, sport-, ungdoms- och fritidsverksamheten, olika områden inom konsten samt musei- och hembygdsväsendet.

finlandssvenska dagdrivaren som går i närkamp med den amerikanske affärsmannen och skurken kan läsas som en parodiskt-ironiskt-självreflexiv bild av den samtida kultursituationen. Den präglas av den ökade betydelsen av utländsk populärlitteratur och den diskursiva gemenskap den riktar sig till. När jag ser på berättelsen i klasstermer tolkar jag den som en parodisk bild av den övre bildade klassen som känner trycket "underifrån", följd av en pågående demokratiseringsprocess.⁴⁰ Dagdrivaren ska förvandlas till detektiv, överklassungdomarna till medelklassmän – och slutligen: överklassförfattaren till en förströelseförfattare som genom att skriva en förströelseroman kan erhålla "energi", det vill säga stor publik och möjlig ekonomisk framgång. Genom att avstå från en dagdrivaridentitet och förvandlas till en modern handlingens man kan en antihjälte vinna kärlek och pengar. Och genom att förhålla sig parodiskt-ironiskt till dagdrivarlitteraturens och detektivromanens konventioner kan en författare i sin roman signalera ett avstånd till den handling han utför: skrivandet av en detektivroman, en roman som implicerar förströelse, stor publik, demokratisering och modernitet.

Det översta skiktets kultur inom ståndssamhället brukade inte sträva efter att tilltala de andra klasserna. Den borgerliga kulturen har däremot ända från början präglats av att den vänder sig till alla folkgrupper och ofta även uppträder som representant för dem, påpekar Sevänen. (Sevänen, 1994, s. 31.) Jag uppfattar att *Guldgruvan* och framförallt det teatraliska metaspråket i den gestaltar en förändring som har just med de tilltänkta läsarna att göra. Det är frågan om en anpassningsprocess där författare från de övre bildade klasserna

vars kultur tidigare endast talat till den egna diskursiva gemenskapen börjar rikta sig till andra samhällsgrupper, främst till den växande medelklassen som blir allt mera betydelsefull. (Se Allardt & Starck, 1981, s. 161–168.) En borgerlig kultur i Sevänens bemärkelse – en som riktar sig till samhällsklasser utöver den egna – håller på att skapas i *Guldgruvan*, men denna förvandling är ännu inte avslutad. Därav ambivalenserna: å ena sidan anpassar Olle sig till medelklassideal, å andra sidan uppstår direkta maktkamper med och avståndstaganden från den diskursiva gemenskap mr. Briggs konnoterar.

2.7 Kritik av litteratur, kultur och den bildade klassen – och av en själv

Dagdrivarlitteraturen har ömsom uppfattats som en samhällelig reaktion, ömsom som en litterär strömning framkallad av europeiska och nordiska litterära förebilder såsom Hjalmar Söderberg, Herman Bang och Anatole France. Dagdrivargestalten har tolkats som en utkristalliserad bild av sysslolöshet, dekadens och passivitet och ett realistiskt uttryck för den finlandssvenska kulturella överklassens situation efter riksdagsreformen 1906.⁴¹ Torsten Pettersson (1986, s. 31–33) ser tidsläget, det ryska trycket, landets egna inre problem, den finska frammarschen och "det sociala trycket underifrån" som de främsta anledningarna till dagdrivarlitteraturen. Kersti Bergroth anser däremot att de avgörande influenserna kom från Europa. "Me nuoret otimme elämäntunnelmamme suuren maailman silloisesta tunnelmasta", skriver hon (Bergroth, 1973, s. 63).⁴² [Vi unga anammade våra livsstämningar från de dåtida stämningarna i

⁴⁰ Det är Torsten Pettersson som i samband med dagdrivarna nämner (1986, s. 33) "[...] det sociala trycket underifrån, som hade konkretiserats i socialdemokraternas oväntat stora framgång i det första lantdagsvalet 1907. Till skillnad från det ryska och det finska trycket omnämns detta sällan av dagdrivarförfattarna, och tycks åtminstone inte på ett fullt medvetet plan ha spelat någon större roll för deras dystra syn på tillvaron."

⁴¹ Nordenstrengs beskrivning av "egentlig litteratur" som präglad av återgivandet av stämningar, grubbleri, diskussion av problem och missnöje med livet är en beskrivning som påminner mycket om dagdrivarlitteraturen (Nordenstreng, 1915).

⁴² Bergroths replik är en kommentar till Gunnar Castréns och B. Estlanders uppfattning att dagdrivargenerationen föddes som en reaktion på inhemskas yttre omständigheter.

den stora världen.] Denna atmosfär beskriver hon som präglad av ironi, cynism och pessimism (Bergroth, 1973, s. 72).

Matei Calinescu (1987, s. 141) ställer den träffande frågan: vem försöker parodiera någonting som den uppfattar som helt obetydelsefullt eller värdelöst? Och hans svar lyder: ingen. Dagdrivareförfattarna var betydelsefulla. De fick tidigt den professionella elitens förtroende och de utgjorde en fast del av eliten, påpekar Erkki Sevänen (1994, s. 373). De hade en högt uppsatt position på det litterära fältet och tilldelades åren 1918–1929 tämligen rikligt med litterära pris och stipendier. De ansågs i stilistiskt och konstnärligt avseende representera tidens litterära topp. (Sevänen, 1994, s. 360.) Genom att driva med dagdrivare, gycklar Söderhjelm med en litterär riktning som var litterärt, kulturellt och samhälleligt betydelsefull.

I och med att Henning Söderhjelm placerar dagdrivare och dagdrivarlitteratur som objektet för det teatraliska metaspråket, driver han inte bara med en litterär riktning kopplad till kultur, frågor om makt och maktlöshet och högt uppsatt samhällsposition utan också med sig själv och det sociala och kulturella skikt i vilket han ingick. År 1910 publicerade Söderhjelm i *Argus* artikeln ”De unga” där han försökte förklara orsakerna till ungdomens (d.v.s. sin egen generations) ”liknöjdhet, lojhet, brist på intresse, sömnlighet, slapphet, kritiskhet, håfullhet, pessimism o.s.v.”, de känslor av cynism och pessimism som kom till uttryck i dagdrivarlitteraturen (H. S., 1910). Artikeln har sedermera uppfattats som en av dagdrivarriktningens centrala programartiklar och i litteraturhistoriska sammanhang förknippas Söderhjelmns namn med dagdrivarförfattarna. (Warburton, 1984, s. 114–116; Pettersson, 1986, s. 9; Holmström, 1988, s. 18; Koli, 1999, s. 191; Ciaravolo, 2000b, s. 49.)

I artikeln ”De unga” intar Söderhjelm en position som intellektuell, han yttrar sig kritiskt om ett fenomen i samhället och strävar efter att påverka det ideologiska klimatet.⁴³ Han analyserar den situation i vilken han och hans jämnåriga befinner sig och konstaterar att nutidens ungdom inte har några förebilder att kämpa för. De lever på ”idealens baksida”. Tidsandan är skeptisk och relativistisk och atmosfären i Finland negativ och handlingsförlamande. Söderhjelm uppfattar ofärdsåren och språkstriden som de främsta orsakerna till att den svenska ungdomen är passiv och cynisk till skillnad från den finska. (H.S., 1910; se även Söderhjelm, 1962, s. 51–52.) Skillnaden mellan de finska och finlandssvenska ungdomarna ligger i att de finska ännu strävar efter att uppnå ”kultur, bildning, förfining”, någonting de svenska enligt Söderhjelm redan länge ägt.

Sevänen (1994, s. 372) påpekar att dagdrivarfenomenet till sin bakgrund starkt var ett överklassfenomen. Gruppens författare kom med några undantag från överklassen. Detta gäller även för Söderhjelm. Hans far, Werner Söderhjelm, var professor, essäist och kritiker, Finlands minister i Sverige under de första åren av självständigheten och en ”portalgestalt för en modern litteraturforskning i Finland” (Zilliacus, 2000a, s. 208–209). Werner Söderhjelm var medlem av överklassen och den ideologiska eliten⁴⁴ och Henning Söderhjelm tillhörde redan i egenskap av son till en elitmedlem likaså överklassen. Han hade en akademisk utbildning, som ännu i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet innebar att man blev en del av samhällets toppskikt (se Alestalo, 1980, s. 167). Han ingick med andra ord i den diskursiva gemenskap som utgörs av den bildade klassen.

Simon Dentith förknippar den ymniga förekomsten av parodi i England mellan 1880- och 1950-talen med det faktum att avståndet

⁴³ Om de intellektuella uppgifter i samhället, se Sevänen, 1997, s. 34–35; Alasuutari, 1998, s. 155–156. Intelligentian utgör enligt Sevänen en delgrupp inom den bildade klassen i bredare mening och författare och konstnärer är i sin tur en del av de intellektuella (Sevänen, 1997, s. 34).

⁴⁴ Med *den ideologiska eliten* betecknar Alapuro personer som innehade de viktigaste posterna i kyrkan och vid universitetet. Överklassen är den grupp ur vilken eliter rekryteras. Elitens barn räknas in i överklassen, skriver Alapuro (1973, s. 10–11.)

mellan olika sociala klasser under denna period var stort. Han anser att det i samhällen som är starkt socialt uppdelade i skikt och i vilka olika klasser lever i relativ social isolering, finns en stor sannolikhet för att författare producerar parodiska omgestaltningar av de sociala skikt vars beteende, språk och skrivande starkt präglas av klass. (Dentith, 2000, s. 30–31.) Beskrivningen motsvarar situationen i Finland på 1800-talet och ännu i början av 1900-talet. I samhället förekom stora skillnader mellan olika klasser och sociala skikt. Det var framförallt kulturella aspekter, skillnader i bildning och levnadssätt som skapade skillnaden mellan den bildade klassen och de övriga skikten (Alapuro, 1973, s. 11). Dentith talar emellertid om olika klassers parodier av **varandra**, inte om parodier som riktar sig mot den klass som parodieraren ingår i. Frågan varför teatraliskt metaspråk används i *Guldgruvan* kan formuleras på följande sätt: Varför parodierar Söderhjelm den bildade klassen och sig själv? Varför har den diskursiva gemenskapen blivit skrattretande i sina egna ögon?

2.8 Rollspel och maskerade handlingar – Söderhjelm än en gång

Det teatraliska metaspråket pekar i *Guldgruvan* på tre ställen på sin författare. Första gången syns det, såsom jag redan påpekat, i det gyckel som berättelsen riktar mot dagdrivare, andra gången i den kritik Olle (indirekt) riktar mot författare av detektivromaner. Det tredje stället kommer i slutet av *Guldgruvan*, där Olle identifierar sig en sista gång. Kärleken och den romantiska diskursen som var omöjlig på grund av Olles dagdrivarstatus har efter hans förändring till en "handlingens man" förverkligats; Greta är Olles fästmo och mr. Briggs har fått sitt straff. Men när Greta på fartyget under resan från Amerika till Finland uttrycker sin förtjusning över Olles förändring, tar han avstånd från sin identitet som en "handlingens man" och allt det innebär i termer av modernitet. Han väljer istället en position som är en omformning av den gamla och den nya.

Stackars lilla Greta, sade Olle, den där illusionen måste jag genast krossa. När jag står här och ser in mot det land, där min förändring har försiggått, så förstår jag bättre än någonsin att jag ej är skapt att handla. Jag har gjort det för att jag älskar dig. Men hädanefter tänker jag inte arbeta och handla annat än vid mitt skrivbord. Jag hatar detta jäktande, nervpinande liv, som ännu kallas amerikanskt, men sannolikt blir framtidens. [...] *Jag* skulle aldrig ha kunnat ägna mitt liv åt att exploatera putspomadorna. Det behövdes en amerikan till det.

(Wikström, 1916, s. 255.)

Olle, som under berättelsens gång har intagit flera olika roller samt agerat i egenskap av både läsare och kritiker, vill även gälla som författare. Meningen enligt vilken han härefter kommer att handla vid ett skrivbord läser jag som en självreflexiv kommentar till berättelsen själv; Olle tänker bli en författare som skriver texter med handling, det vill säga detektiv- och äventyrsromaner. Härmed förvandlas han till en dubbelgångare för författaren Söderhjelm som genom att skriva *Guldgruvan* handlat vid sitt skrivbord.

Olles och berättarens relation till detektivromaner präglas av både anpassning och avstånd. Samma förhållningssätt kan även spåras hos författaren. *Guldgruvan* var inte Söderhjelm debut som författare av detektivromaner. År 1914 utgav han som nämnt tillsammans med Emil Hasselblatt och Olaf Homén under pseudonymen "Tre herrar" en parodisk samling detektivhistorier med namnet *Herr Corpwioth. Gentleman-detektiv*. I sina memoarer kallade Söderhjelm boken för "ett skämt". (Söderhjelm, 1962, s. 87–88, 90–91.) Enligt Olof Mustelin präglades Söderhjelm förhållningssätt till denna genre av ambivalens. Mustelin skriver:

Med tillfredställelse konstaterade han [Henning Söderhjelm] att *Herr Corpwioth. Gentleman-detektiv* hade blivit en succé, samtidigt som boken ju var ett skämt. Att,

såsom Schildt föreslagit, nu fortsätta med ”detektivlitterär verksamhet” ingav honom emellertid en viss avsmak. Det fanns synpunkter som talade för en sådan verksamhet, men trots allt var han ytterst tveksam. (Mustelin, 1983, s. 49.)

Söderhjelm var också angelägen om att det inte skulle komma ut att han stod bakom pseudonymen för *Guldgruvan* (Mustelin, 1983, s. 51). I ett brev från Söderhjelm till Holger Schildt skriver Söderhjelm att han måste tänka på sin vetenskapliga karriär, ”[...] det vore säkert icke fördelaktigt att anhålla om en docentur med en meritlista i det allmänna medvetandet fylld med detektivböcker” (Mustelin, 1983, s. 49). Han var doktor i psykologi samt amanuens på Helsingfors universitetsbibliotek. Han skrev vetenskapliga och populärvetenskapliga artiklar, var redaktör för tidskriften *Arena* och författade romaner som klassificerades och klassificeras som allvarlig konstlitteratur. Att skriva detektivromaner var med andra ord en handling som stred mot den position som intellektuell Söderhjelm innehade, mot den klass i vilken han ingick och mot hans ambitioner att gälla som en allvarlig vetenskapsidkare och konstförfattare.

Söderhjelm upptog en ironisk låtsasposition som objektiv kritiker när han recenserade sin under pseudonym skrivna bok i *Finsk Tidskrift*. Senare kallade han recensionen för ”[...] kanske ett opassande skämt i en så allvarlig publikation” (Söderhjelm, 1962, s. 93). Jag uppfattar att den maskerade recensionshandlingen är ytterligare en aspekt eller nivå i det medvetna spel med identiteter och roller som pågår i *Guldgruvan* och som utgivandet av en detektivroman under pseudonym utgör i sitt historiska sammanhang. Söderhjelmns recension av Wikströms bok kan nämligen läsas som ytterligare ett exempel

på teatraliskt metaspråk, en självmedveten, självvironisk och parodisk handling. Till synes recenserar Söderhjelm på kritiskt avstånd en för honom obekant bok, i verkligheten skriver han om en text han själv producerat. Han berömmar sin bok för ”[...] det raska utförandet och det genomgående goda humöret [...]” (Söderhjelm, 1916, s. 151) men kritiserar sig själv – ironiskt nog – för bristen på konstnärlighet och originalitet, egenskaper recensenterna i första hand **inte** väntade sig av en detektivroman. Genom att ställa krav på konstnärlighet skriver han in sig i en estetisk, litterärt-konstnärlig diskurs. Den förs av den litterära eliten och började i större omfattning förekomma i den litterära kritiken i Finland på 1920-talet. Den var enligt Sevänen speciellt framträdande just i den finlandssvenska kritiken (Sevänen, 1994, s. 265).

Namnet Lennart Wikström är en mask⁴⁵, en författarroll och det teatraliska metaspråket är en strategi som har uppgiften att signalera att författaren inte identifierar sig med förströelseförfattare utan placerar sig i en position utanför och ovanför dem. Med hjälp av det teatraliska metaspråket föregriper författaren även hur romanen kommer att tas emot i författarens egen diskursiva gemenskap. Kritiken uttrycks så att säga på förhand, i romanen. *Guldgruvan* är berättelsen om litterärt, kulturellt och socialt fördärv, om hur en författare genom att inta olika parodiska roller markerar distans både till kultur- och klassmässigt ”hög” förfall och ”låg”⁴⁶ framgång och vad han kan uppnå genom att falla. En spänning råder mellan den kulturella identiteten hos författaren och handlingen, skrivandet av en förströelseroman.

⁴⁵ John Sundholm påpekar: ”Deckarens pseudonym möjliggör ett offentligt uppträdande med namnet uttextat och skall knappast läsas som enbart en ironisk kommentar och skämt. Den gängse litterära offentligheten kräver den roll Söderhjelm har som recensent i *ET*, han kan inte uppträda offentligen som deckarförfattare” (Sundholm, 1999, s. 116).

⁴⁶ Här och även på annat håll i avhandlingen gäller att då adjektiv såsom ”hög”, ”låg”, m.fl. förekommer betecknar de hierarkier och värderingar som finns i texterna eller i kontexten. Det är alltså inte frågan om mina värderingar.

KAPITEL 3

visar hur Kersti Bergroth gycklar med smak och ekonomi i pjäsen *Herra Vento* (1921)

3.1 Det litterära fältet: Eliterna och förströelselitteraturen

Erkki Sevänen (1994), som undersökt den finska och finlandsvenska litterära institutionen under mellankrigstiden, menar att det litterära fältet på 1920 och 1930-talen karakteriserades av såväl traditionella som moderna drag. Å ena sidan fanns det redan en särskild marknadsbaserad litterär institution vars målsättning var en omfattande produktion och konsumtion av litteratur. De ekonomiska och tekniska förutsättningarna för ett dylikt differentierat litterärt system fanns redan. Å andra sidan fanns det även faktorer som begränsade och kontrollerade systemet. Dessa faktorer utgjordes av samhällets agrara karaktär, Finlands perifera läge men framför allt av den första republikens politiska egenart. (Sevänen, 1994, s. 42.) Utvecklingen gick från och med 1910-talet mot en allt större kommersialisering och en växande andel förströelselitteratur samtidigt som förlagen och andra sociala institutioner förväntade sig att litteraturen skulle delta i uppbyggandet av en nationell ideologi, en, med Sevänens ord, "medborgarreligion".¹ (Sevänen, 1994, s. 56, 61.) De främsta byggstenarna för denna ideologi utgjordes av kyrkliga dygder, nationalism, patriotism, en agrar anda och militarism, skriver han (Sevänen, 1994, s. 111).

Vidare påpekar Sevänen (1994, s. 36) att det på det litterära fältet samtidigt förekom olika grupper, så kallade deleliter som innehade nyckelpositioner i att producera, förmedla och kontrollera litteratur.² Den förlagspolitiska eliten bestod av de förlag som dominerade fältet och deras chefer; folkupplysningseliten beslutade vad som lästes i skolorna och hur litteratur skulle undervisas. I den professionella eliten ingick experterna på det litterära fältet, såsom litteraturforskare, de kritiker som skrev i ledande tidningar samt de personer som bestämde om litterära pris och stipendier. Författareliten betecknar en grupp författare med status, författare som fick motta officiella hyllningar och resurser. De här grupperna ledde diskussionen kring litteratur.

Sevänen (1994, s. 56) konstaterar vidare att olika deleliters sätt att förhålla sig till förströelselitteraturen varierade. De stora ledande finska förlagen balanserade mellan nationella ideologiska och kulturella strävanden och marknadsbetonade intressen. Samtidigt som de upprätthöll och främjade den nationella kulturen, ville förlagen sälja ett stort antal böcker. Så gott som alla ledande förlag hade redan på 1910-talet gått in för att ge ut serier av billiga, lätta böcker som riktade sig mot en

¹ Sevänen beskriver ingenstans direkt vad han uppfattar som förströelselitteratur. Indirekt framkommer det emellertid att han med förströelselitteratur menar litteratur som mestadels skrivs och läses av författare och läsare utan

utbildning och med låg social position. (Se Sevänen, 1994, s. 56.)

² Dessa deleliter sammanfaller med de grupper Boëthius' (1991, s. 4–5) räknar in i "de ledande smakbärarna".

ny, ”låg” publik. Kyrkan och biblioteksväsendet förhöll sig negativt till förströelselitteraturen, liksom Suomen Kirjailijaliitto till den utländska förströelselitteraturen (Sevänen, 1994, s. 161–162). Andra forskare har påpekat att kritikernas attityd till den inhemska förströelselitteraturen däremot var tämligen positiv på 1920-talet (givetvis förekommer variation), en svängning till det negativa började först på 1930-talet. (Tarkka, 1980, s. 176; Eskola, 1982, s. 645; Turunen, 1995, s. 28; Malmio, 1999, s. 290.) En nationell diskurs med argument som anknyter till den nyvunna självständigheten och vikten av en egen litteratur som skulle innehålla alla genrer spelade en viktig roll i det positiva bemötandet av den inhemska förströelselitteraturen. Resonemang av nationellt slag förekom även före självständigheten såsom till exempel i Hj. L.’s (Hjalmar Lenning) recension av Harald Selmer-Geeths detektivroman *Min första bragd*. ”Efterfrågan på arbeten af detta slag är som bekant stor och ett försök att från inhemskt håll upptaga konkurrensen med den utländska översättningslitteraturens alster inom genren bör därför kunna påräkna alla amatörers intresse”, ansåg Hj. L. (1904). Recensenterna påpekade upprepade gånger att om de måste välja mellan en utländsk och inhemska förströelselitteratur, skulle de med glädje välja den inhemska.

3.2 Pjäsen som det litterära fältets spegling av sig självt

Kersti Bergroths *Herra Vento. Näytelmä* (1921) är en komedi³ som framförallt gycklar med det litterära fältet, vissa av dess deleliter, smakdomare och agenter samt fältets tudelade situation. Händelserna i pjäsen sammanfattades på följande sätt av signaturen Leo:

Ensimäinen [sic!] näytös tapahtuu kustantaja Maunun konttorissa. Sinne saapuu kirjailija

Antti Aronen, josta saamme tietää, että hän on ”oikea taiteilija”, jonka teoksilla ei kuitenkaan ole yleisön suosiota, eikä siis myöskään menekkiä. Hän on kihloissa kustantajan sisaren kanssa ja saa nähtävästi sen vuoksi teoksensa painatetuksi. Kustantaja Maunulle on kuitenkin raha korkein ihanne, jonka vuoksi hän ihailee kirjailijatar Bildtiä [sic!], koska hänen ”helppotajuisilla” romaaneillaan on suuri menekki. Kun Arosen morsian Minna Maunukin ilmoittaa rakastavansa mukavuuksia, joita vaan rahalla on saatavissa, saa kustantaja houkutelukuksi Arosen salanimellä Vento kirjoittamaan yleisöön menevän romaanin, jossa pääsankarina on ”teräväkatseinen insinööri”.⁴ Tällä uutuudella onkin menestystä. Toisessa näytöksessä kuvataan, miten kaunis ja rikas naisopistolaisneiton saapuu tervehtimään kirjailija Ventoa. Tämä haluaa leikitellä tulen kanssa ja esiintyy ihastuneelle tyttöselle erikoisena voimaihmisenä. Kohtaus kehittyy niin pitkälle, että Noora – se on neitosen nimi – luulee herra Vennon häntä kosineen ja saa tapahtumalle siunauksen holhoojaltaan, jona sattuu olemaan juuri alussa mainittu kirjailijatar Bildt. Antti Aronen ei kuitenkaan hetkeäkään ole ajatellut luopua oikeasta morsiamestaan Minna Maunusta ja viimeisen näytöksen tehtävänä on monien hauskojen kohtausten jälkeen selvittää tämä sekaantunut vyyhti. (Leo, 1922.)

[Den första akten sker på förläggaren Maunus kontor. Dit anländer författaren Antti Aronen om vilken vi får veta att han är en ”sann konstnär”, vars verk emellertid inte faller publiken i smaken och därför inte har någon åtgång. Han är förlovad med förläggarens syster och får förmodligen av den orsaken sina böcker publicerade. För förläggaren Maunu är pengar dock det högsta idealet och därför beundrar han

³ De flesta samtida recensenter klassificerade pjäsen som ett ”lustspel” (Leo, 1922; H. V., 1922; J. A. P., 1922; H. C., 1921; -l., 1922) men även som ”ett kåseri i pjäsform” (N-on., 1922). För en genomgång av typiska drag i komedier, se t.ex. Frye, 1973, s. 163–186.

⁴ ”Spekulanten och ingenjören med de hugstora drömmarna och den dynamiska personligheten blir i början av 1900-talet en litterär modety”, skriver Lars Wendelius (1982, s. 53).

författarinnan Bildt, för hennes ”lättfattliga” romaner säljer väl. När även Aronens fästmö Minna Maunu erkänner att hon älskar bekvämligheter som endast kan fås med pengar, lyckas förläggaren locka Aronen att under pseudonym Vento skriva en publikittalande roman med en ”skarpögd ingenjör” i hjälterollen. Denna nyhet är sedan framgångsrik. I den andra akten skildras hur en vacker och rik kvinnlig studerande kommer för att hälsa på författaren Vento. Han vill leka med elden och presenterar sig för den förtjusta flickan som en speciellt kraftfull människa. Scenen utvecklas så långt att Noora – det är flickans namn – tror att herr Vento friar till henne och hennes förmyndare som råkar vara den i början nämnda författaren Bildt ger sin välsignelse åt förlovningen. Antti Aronen har emellertid inte en sekund tänkt på att ge upp sin sanna fästmö Minna Maunu och efter ett antal roliga scener reds denna härva ut i den sista akten.]

I *Guldgruvan* uppträdde det teatraliska metaspråket sporadiskt i situationer som aktualiserade frågor om och förändring av identitet. I *Herra Vento* förekommer det teatraliska metaspråket på ett mera genomgående sätt. Redan namnet på pjäsen, ”*Herra Vento*” innehåller en teatraliskt metaspråklig dimension. Pjäsens titel fokuserar det namn och den förvandling som sker då den allvarliga konstförfattaren Aronen tar pseudonymen Vili Vento och bestämmer sig för att skriva en förströelseroman. Detta namn ska enligt Aronen vara lika skrattretande, förnedrande och smaklöst (Bergroth, 1921, s. 55) som den handling han bestämmer sig

för.⁵ Den förströelseroman som Aronen sedan skriver, ”Mairen tarina” [Maires berättelse] är en (parodi) på en romantisk förströelseroman. Men vid sidan om parodin av kärleksromaner, bygger pjäsen på en romantisk intrig, där de älskande, Minna och Aronen, Maunu och Hellin till slut får varandra.⁶ Det finns en likhet mellan den berättelse som blir till inför ögonen på publiken eller läses av mig och de parodiska kärleksromanerna ”Ellan rakkaus” [Ellas kärlek] och ”Mairen tarina” som förekommer i pjäsen. Både pjäsen och berättelserna inne i pjäsen, dess mise en abyme, handlar om pengar och kärlek. Och både pjäsen som helhet och de enskilda berättelserna i pjäsen är metafiktiva, det vill säga pjäsen utgör på många olika nivåer ett exempel på en litterär diskurs som lyckas med litterär diskurs.

Men här lyckas inte enbart med litteraturen utan också i hög grad med det litterära fältet, med dem som skapar litteratur, de som säljer den och de som konsumerar böcker. Rose (1979, s. 71–72) jämför den självreflexiva parodin med en spegel som i ett verk används för författarens reflektioner över sig själv som författare, tidvis för att reflektera över läsaren, tidvis för att förvränga och karrikera de författare och läsare vilka den som parodierar vill utsätta för satir. Gestalterna i *Herra Vento* är agenter på det litterära fältet, författare, förläggare och läsare. De kan tolkas som parodiskt-ironiskt-självreflexiva kommentarer i en diskussion om litteratur samtidigt som de i pjäsen diskuterar framförallt litteratur. Diskussionen handlar om författarens villkor på det moderna litterära fältet, kriterierna för värdering av litteratur, publikens sammansättning och förväntningar.

⁵ Enligt Aronen är skrivandet av förströelselitteratur inte bara en handling som är skrattretande, smaklös och förnedrande utan också en handling som innebär känslor av skam. (Bergroth, 1921, s. 56.) Aronens känslor inför förströelselitteraturen påminner om Roland Barthes' tankar enligt vilka den litterära självreflexiviteten har en relation till borgarklassens dåliga samvete. Barthes skriver: ”Så småningom, antagligen samtidigt med att bourgeoisins goda samvete visade de första tecknen på en uppluckring, började den [litteraturen] känna sig tvåfaldig: på en gång föremålet för en blick och blicken själv, tal, och tal om

detta tal, objektlitteratur och metalitteratur.” (Barthes, 1967, s. 114.)

⁶ Frye menar att komedin vanligtvis bygger på en intrig i vilken en ung man uppvaktar en ung kvinna, men mannens planer hindras av en, ofta faderlig, motståndare. Mot slutet av komedin sker en vändning i intrigen som gör att hjälten kan nå det han eftersträvar. Komedier slutar ofta med en fest eller en festlig ritual, t.ex. vigsel, som symboliserar det nya samhället komedin strävar att upprätta. (Frye, 1973, s. 163–164.)

De enskilda gestalternas repliker och deras dialog är för det mesta parodiskt-ironiska, men tidvis även metafiktiva. Pjäsen är en fiktion som innehåller inte bara kommentarer till sin egen narrativa identitet (Hutcheon, 1980, s. 1) utan visar också inför ögonen på publiken hur den kommer till samt hur den mottas genom att föra fram författare och läsare (Rose, 1979, s. 13).

De samtida recensenterna var ense om att pjäsen hade för avsikt att roa sin publik (se t.ex. -I., 1922; H. C., 1921).⁷ Vidare påpekade flera av dem att publiken gillade pjäsen stort och att den förmodligen skulle gå för slutsålda hus (se t.ex. P, 1922; Tampereen Teatteri., 1922; J. A. P., 1922). I de komiska genrerernas hierarki på 1920-talet placerade kritikerna komedi högst, därefter följde fars medan tidningskåseri stod lägst (N-o-n., 1922; se även A. K., 1922). *Herra Vento* nådde i denna rangordning inte speciellt högt. Pjäsen var enligt signaturen N-o-n. (1922) närmast ett tidningskåseri, om också ett intelligent och piggt sådant. Kritikerna förhöll sig en smula nedlåtande till pjäsen, men ansåg att det nog fanns behov av lustspel i ”den magra finska komedin” (J. A. P., 1922). ”Se [Herra Vento] on kirjallinen tuote, sen ilmapiiri on kokonaan kirjallinen, mutta silti se ei ole eloton, vaan kaiken takaa pilkkahtaa jotakin suurempaa ja ikuista, taistelu hengen ja mammonan välillä”, framförde recensenten N-o-n (1922). [Den är en litterär produkt och dess atmosfär är helt och hållet litterär, men trots det är den inte livlös utan bakom det hela urskiljer man någonting större och evigt, nämligen kampen mellan ande och mammon.] Kritikern D. U. J. beskrev pjäsen som ”någon sorts estetisk studie” (1924). Bergroth fick uppskattning för de glimtar av satir som förekommer i *Herra Vento*. Satir ansågs vara ”hälsosamt”; den avslöjade, undervisade och förbättrade genom kritik. (J. A. P., 1922; Tampereen teatteri., 1922; Leo, 1922; H.

V., 1922) Överlag uppskattade recensenterna distansen, kritiken och gycklet som förekom i pjäsen.

Den motsättning som pjäsen ställer upp som det väsentliga och centrala på det litterära fältet är konflikten mellan estetik och ekonomi. Denna stridighet går igen på alla nivåer i *Herra Vento*. Den utgör kärnan i intrigen och den centrala motsättningen inom och mellan gestalterna, den förekommer i repliker och i dialoger. Alla gestalter i pjäsen är uppbyggda kring en relation till den estetiska och ekonomiska diskursen. De är samtidigt parodier på samtida aktuella diskurser med en anknytning till frågor om god smak och dålig smak, ande och materia. Pjäsen iscensätter en (parodisk) kamp mellan två författare, Antti Alanen och fröken Bildt som är representanter för motsatta smaker och diskursiva gemenskaper. Den beskriver en situation i vilken litteraturen samtidigt förekommer i två (till synes) oförenliga versioner. Kampens kärna, som gestaltas bland annat av författarna Alanen och Bildt, ligger i motsättningen mellan den estetiskt-andliga och den ekonomiskt-materialistiska diskursen. De ses som oförenliga med varandra och försöken att kombinera dessa två poler bygger upp de komiska situationerna. I detta kapitel undersöker jag vad den estetiska och ekonomiska diskursen i pjäsen implicerar samt varför estetik, ekonomi samt kombinationen av estetik och ekonomi har blivit skrattretande.

3.3 Den ensamma esteteten versus representanterna för den ekonomiska diskursen

”Ja tiedäthän sinäkin, että minä olen tositaiteilija”, konstaterar Aronen för sin förläggare Maunu som inte mottar hans nyaste verk med glädje (Bergroth, 1921, s. 21). [Och du vet ju att jag

⁷ I *Helsingin Sanomat* citerar recensenten E. P-la. (1940) författaren: ”’Olen harvoin kirjoittanut mitään iloista, mutta ’Herra Vento’ on iloinen’, väittää tekijä itse ja jatkaa: ’Elämänilo on niin harvinaista, että jos ei näytelmälläni ole muita ansioita, niin toivon, että hymyilevä, naurava ja leikkivä kulku herättää katsojissa halua itsekin hetken

hymyllä, nauraa, leikkiä.’ ” [Jag har sällan skrivit något glatt, men ’Herra Vento’ är glad, hävdar upphovskvinnan och fortsätter: Livslust är så sällsynt, att om inte min pjäs har några andra meriter, hoppas jag, att dess leende, skrattande och lekfulla gång hos åskådarna väcker en lust att le, skratta och leka.]

är en sann konstnär.] Namnet på Aronens verk är, signifikativt, ”Ihmisen suhde kaikkeuteen”, människans relation till allt. Aronen är en representant för den allvarliga konstillitteraturen, konst, idealism och 1800-tal.⁸ I scenanvisningen beskrivs hans yttre som ”mjukt”, filosofiskt drömmande”, inte-kokett, ”tankspritt eller fundersamt” samt med ett stänk av ”ancien régime” över sig (Bergroth, 1921, s. 14). Han representerar en konstuppfattning och världsåskådning med rötter i romantiken, han skriver driven av inre tvång konst för kommande generationer (Bergroth, 1921, s. 17).⁹ Begreppet ”sann konstnär” inrymmer en möjlig ironisk dimension. Aronen är en parodi på den Sanna Konstnären, en fattig visionär och estet som upplever sig som ett ensamt geni. Och ensam är han, den enda representanten för sin diskursiva gemenskap i pjäsen. Den estetiska diskurs och goda smak Aronen förkroppsligar utsätts i pjäsen genomgående för en parodisk-ironisk behandling. Ett exempel på detta är den situation där fästmon Minna hittar på namnet på Aronens nästa bok, ”Yksin ja ylpeänä”, ”ensam och stolt”. Situationen är emellertid ironisk: åskådaren – men inte Minna – vet att Aronen redan har förvandlats till Vili Vento, författare av förströelselitteratur. Han är inte längre ensam eller stolt. Och i och med att han gestaltar både litteratur och författare är han inte bara ett föremål för parodi och ironi utan samtidigt också en självreflexiv replik som riktar sig mot litteraturen och det litterära fältet.

Aronen står för bildning, förfining och andlighet. För honom är verklighet och materia endast någonting förbigående och överkligt, människan

ska sträva efter det andliga framför materia. Den konstillitteratur Aronen skriver och hans uppfattning om att konst och pengar inte bör ha någonting med varandra att göra hör hemma i den estetiska diskursen på nivå ett. Genom att utsätta den estetiska diskursen i Aronens gestalt för gyckel, driver Bergroth med det allvar, den makt och den idealism den estetiska diskursen och den allvarliga konstillitteraturen stått för. Representanten för den estetisk som tidigare haft en så betydelsefull roll då det gällt att bestämma vad som är god smak är ironiskt maktlös i pjäsens nu. Aronen är skrottretande: hans uppfattning om hans betydelse står i motsättning till omgivningens uppfattning om honom. Att han inte är betydelsefull förs fram på olika sätt men framförallt genom det faktum att den makt över läsaren han gör anspråk på inte finns. Ingen läser hans böcker.

Bergroth målar upp en parodisk bild av den allvarliga författaren och hans överdrivna maktlöshet. Frågan om en allvarlig konstförfattares status såsom den behandlas och ifrågasätts i pjäsen kan jämföras med författares status i den samtida kontexten. Om de allvarliga konstnärernas och författarnas betydelse i den nya republiken råder dock varierande uppfattningar. Medan Sevänen (1994, t.ex. s. 61) anser att litteraturen även efter inbördeskriget hade en central betydelse i förstärkandet av den nationella identiteten och speciellt i (åter) skapandet av den efter 1918, målar Pekka Tarkka (1992, s. 146) upp en bild som han beskriver som ”på något sätt tragisk” eftersom författarnas och även konstnärernas betydelse minskade starkt.

⁸ Industrialiseringen innebar i Finland på 1870-talet enligt Matti Klinge en motsättning mellan en engelsk, pragmatisk syn på konsten och en tysk, aristokratisk syn som uppfattade att konsten existerar för sin egen skull. Den senare riktningen medförde en idealism som ringaktade allt det yttre. Den tyska idealismen lärde att "[...] materia, ulkoinen ympäristö, esineet, olivat vain hengen heijastusta, että niin muodoin arvokasta oli vain henkisten arvojen kehittäminen sekä yksilön että kansan tasolla." (Klinge, 1977, s. 155.) [... materia, yttre omgivning, föremål, endast var reflexioner av anden och det värdefulla bestod endast av att utveckla andliga värden både hos individen och hos folket.]

⁹ Magnus Persson beskriver den romantiska konstuppfattningen på följande sätt: "Den antas att konst är en inneboende egenskap och ett inneboende väsen hos speciella objekt som är avskilda från vardagslivet, varumarknaden och andra världsliga kontexter. Konst skapas av kreativa konstnärer med en personlig, unik vision de vill/måste förmedla utan några andra intressen än de rent konstnärliga. Konsten rymmer eviga sanningar och appellerar till de högre egenskaperna hos sin publik" (Persson, 2002, s. 28).

Självaste Gallen-Kallela yttrade sig bittert om att konsten i dess gamla bemärkelse inte längre hade någon betydelse inför den nya tidens kommersialism och materialism, skriver Tarkka (1992, s. 144). Kerttu Saarenheimo påpekar apropå Tulenkantajat-gruppen att den förra generationens författare hade varit socialt engagerade och aktiva. Efter första världskriget förändrades situationen:

Uusi tasavalta keskitti ponnistuksensa aineelliseen rakennustyöhön, eikä henkisen ja aineellisen kehityksen suhde enää ollut entisenlaisensa. Kirjailijan ja hänen lukijakuntansa suhde muuttui. Ei voitu enää hevin kuvitella, että joku 20-luvun nuorista kirjailijoista olisi merkinnyt kansakunnalle samaa kuin esimerkiksi Juhani Aho tai Johannes Linnankoski jo nuoruusvuosinaan. (Saarenheimo, 1966, s. 99.)

[Den unga republiken koncentrerade sig på att bygga upp det materiella och relationen mellan den andliga och den materiella utvecklingen var inte längre densamma. Författarens relation till läsarna förändrades. Man kunde inte längre riktigt föreställa sig att någon av 20-talets unga författare skulle ha haft samma betydelse för nationen som till exempel Juhani Aho eller Johannes Linnakoski redan under sina ungdomsår hade.]

Herra Vento tangerar den senare uppfattningen: den allvarlige konstförfattarens betydelse och läsekrets har försvunnit. Aronen beskrivs som "ancien régime", vilket betyder en gammaldags anda eller en styrelseform som varit rådande före en förändring. Berättaren antyder att han är en gestalt som hör hemma i det förgångna.¹⁰

Den estetiska diskursen och den diskursiva gemenskap som använder sig av den estetiska diskursen anknyter till sådant som står högt i den kulturella eller sociala hierarkin. "Ancien régime" kan tolkas som en syftning på en estetisk diskurs eller ett socialt skikt som tidigare härskat. Här handlar det om både och: Aronen är en representant inte bara för författare och estetiker, utan eventuellt också för en bildad klass som varit ledare för kulturen och bildningen och bestämt vad som räknats som god smak. Ett estetiskt förhållningssätt gentemot konst och litteratur är i första hand utmärkande för människor med högre klassbakgrund och högre utbildning, påpekar Sevänen (1994, s. 92). Han menar även att författare ännu i början av 1900-talet med stor sannolikhet ingick i en socialt högt uppsatt grupp i samhället. Han konstaterar att överklassen och medelklassen var överrepresenterad i den finska författareliten, precis som i övriga europeiska länder (Sevänen, 1994, s. 334, 350). Medan överklassens och medelklassens sammanlagda andel av befolkningen i slutet av 1800-talet och vid sekelskiftet var omkring fem procent,

¹⁰ Jag kallar här den i scenanvisningarna förekommande, beskrivande, förklarande och talande instansen för "berättaren". Manfred Pfister anser att en av de grundläggande skillnaderna mellan berättande texter och dramatexter ligger i den kommunikativa situationen mellan författaren och mottagaren. "For, whilst the receiver of a dramatic text feels directly confronted with the characters represented, in narrative texts they are mediated by a more or less concrete narrator figure", skriver Pfister (1988, s. 3). Dramatexter kompenserar för denna "förlust" på två olika sätt. För det första har dramatexter tillgång till icke-verbala koder och förmedlingssätt som delvis kan ta över de i narrativa texter förekommande berättarfunktionerna. För det andra förekommer det inne i dramatexter passager som har berättande funktioner. Här ingår t.ex. kören i klassiska tragedier, kommenterande karaktärer, olika förklarande paratexter såsom introduktioner, förord och

sceninstruktioner, m.m. (Pfister, 1988, s. 4.) Pfister menar att den publicerade dramaten kan uppdelas i två nivåer eller skikt. Den primära texten består av den dialog som förs mellan gestalterna, den sekundära texten – av Pfister även kallad för "authorial secondary text" – innehåller de textavsnitt som inte kan återges i talad form på scenen. (Pfister, 1988, s. 13–14, 72.) I den ingår omfattande förklarande eller kommenterande passager som ofta inte i sin helhet kan förvandlas till iscensättning. (Pfister, 1988, s. 72.) Pfisters namn för den här sortens verksamhet är "författaren som episk berättare" (Pfister, 1988, s. 71). Längre fram påpekar han även att tanken om frånvaron av en förmedlande narrativ funktion i pjäser egentligen endast är en idealiserad norm från vilken författare avvikit regelbundet (Pfister, 1988, s. 69). Han menar också att det finns en "[...] particularly strong affinity between epic communication structures and comedy" (Pfister, 1988, s. 71).

utgjorde dessa klassers gemensamma andel i författareliten nära 70 procent. (Sevänen, 1994, s. 350–351.)

I Aronens gestalt driver Bergroth gyckel med den estetiska diskursen och den bildade klassen. Antti är en gammaldags författare som representerar hög klass, de som haft makten över litteraturen och den goda smaken. I pjäsens nu har situationen emellertid förändrats och makten på det litterära fältet övertagits av en lägre klass författare, fröken Bildt. Hon är, som framgått, motsatsen till Aronen både vad gäller smak och klass. I sceninstruktionerna introduceras hon på följande sätt:

Hän on lihavanpuoleinen, puvussa ei ole tyylää, mutta se on kallis ja siinä on naisellisia pitsejä. Hänellä on sormuksia, rannerenkaita ja harsoja. Hän esiintyy arvokkaasti, mutta samalla hän on arka pikkulintunen. Häntä katsellessa tulee aina ajatelleeksi, ettei hän ole nuori eikä myöskään vanha. Hänessä miellyttää hänen hymyilevä, leävä armollisuutensa. (Bergroth, 1921, s. 22–23.)

[Hon är fetlagd, dräkten har ingen stil, men den är dyr och prydd med kvinnliga spetsar. Hon har ringar, armband och flor. Hon uppträder på ett värdigt sätt, men är samtidigt en skygg liten fågel. När man ser på henne kommer man alltid att tänka på att hon varken är ung eller gammal. Hennes leende och breda nådighet är tilltalande.]

Berättaren säger rakt ut att Maria Bildts klädsel är utan stil; hon är sinnebilden för dålig smak och mycket pengar. Berättaren är dubbelröstad i den bemärkelse Bachtin (1991, s. 206–207) menar att parodin är dubbelröstad. ”Arka pikkulintunen”, en skygg liten fågel är ett yttrande som polemiskt imiterar Maria Bildts språkbruk. I beskrivningen av gestalten utnyttjas dennas ord och sätt att tala på ett sätt som vänder språket mot sin ursprungliga talare. Berättarens värdering av gestalten sammanfaller

inte med hur gestalten själv uppfattar sig. Det finns en inbyggd inkongruens i kombinationen av ”värdefull” och ”en skygg liten fågel”. Denna inkongruens signalerar förstållning eller gestaltens självbedrägeri: Fröken Bildt uppfattar sig som en liten fågel, men är enligt berättaren i verkligheten fet och smaklöst klädd. Ändelsen ”-nen” i ordet ”pikkulintu” för motsättningen ännu ett steg längre genom att accentuera det lilla. Här gäller det som forskare i smakens historia har påpekat: till smakens väsen hör att det i den ingår både en estetisk och en moralisk dimension (Gronow, 1997, s. 12). I berättarens perspektiv sammanfaller god smak och stil, aspekter som ingår i den estetiska diskursen, med inre kvaliteter, andlighet och själ. Senare framgår att fröken Bildts moral är lika låg som hennes smak.

Berättaren signalerar sitt medlemskap i en diskursiv gemenskap som anknyter till ”god” smak, stil och själ på flera sätt. För det första är stil och smak de kriterier från vilka berättaren utgår i sina beskrivningar av gestalterna. För det andra kommunicerar berättaren distans till dem som representerar smaklöshet. Berättaren skriver via sin värdering av fröken Bildts stil och smak in sig i den estetiska diskursen, inom vilket talet om det sköna, konsten, estetiska objekt och skönhetsupplevelser samt kriterierna för vad som är estetiskt förs. Värderingen av fröken Bildt avslöjar att i den diskursiva gemenskap berättaren ingår kan den estetiska diskursen inte kombineras med pengar. En god smak kan inte vinnas med pengar.

I samband med fröken Bildt väcks konnotationer inte bara till dålig smak och mycket pengar utan också till förstållning, falskhet och stor publik. Fröken Bildts böcker säljer bra. Maunu beskriver hennes nyaste alster som en bok för alla och välkomnar den med orden: ”Sitä on laajoissa piireissä odoteltu” (Bergroth, 1921, s. 23). [Man har väntat på den i vida kretsar.] Relationen till det socialt låga skapas inte bara genom att hänvisa till hennes dåliga smak utan också genom att hänvisa till den stora publiken. Åberopandet av den stora publiken väcker

diskursen om "massorna". "Tal om massan utgör ett kodat sätt att tala om klass", skriver Magnus Persson som hänvisar till Raymond Williams uppfattningar om massan som den evigt Andra (Persson, 2002, s. 26). I *Herra Vento* är klass och bildning förenade; andligt låg förknippas med klassmässigt låg.

Fröken Bildts beskrivning av sin senaste bok, "Ellan rakkaus" [Ellas kärlek], är ett exempel på teatraliskt metaspråk såsom det förekommer i pjäsen. Hon deklarerar: "Koko romaani on otettu suoraan elävistä elämästä. Minä rakastan todellisuutta, raikasta todellisuutta, ja prosentti kai on kuin ennenkin?" (Bergroth, 1921, s. 29)¹¹ [Hela romanen är tagen direkt ur det levande livet. Jag älskar verkligheten, den friska verkligheten, och procenten är väl den samma som förut?] Repliken är parodiskt-ironisk på flera sätt. Beskrivningen "en sann historia" framförs om en genretypisk romantisk kärleksberättelse. Den handlar om en ung hjältinna, Ella som trots ett aktivt societetsliv lider av livets tomhet men letar efter ett ideal, en man med starkt lynne som vandrar över oändliga snövidder och som inte på tio år mött "andra människor än sina draghundar" (Bergroth, 1921, s. 26). En dag träffar Ella en ung jordbrukare som hon faller för. Hon vill gifta sig med honom, men hennes far, en baron, förbjuder äktenskapet. Till slut ger baronen efter och de unga får varandra. Beskrivningen av "Ellan rakkaus" utgör en parodi på innehållet och konventionerna i en förströelseroman på tjugotalet. Genom att beskriva en berättelse som Aronen (och läsaren) uppfattar som genomgående osann och verklighetsfrämmande som "sann" åstadkommer Bergroth en motsättning och därmed en möjlig ironi. Den diskursiva gemenskapen blir tudelad: de som uppfattar meningen som ironisk och de som inte gör det. Samtidigt appellerar meningen på ett indirekt sätt till åskådarnas uppfattning om romantiska historier som icke-verkliga. Dessutom avlöjas fröken Bildt, producenten av det romantiska i pjäsen, som förljungen och falsk.

Å ena sidan säger hon en sak men sammanhanget röjer att hon menar en annan. Hennes sätt att utan svårigheter kombinera sina till synes ärliga estetiska kriterier – "jag älskar verklighet" – med den ekonomiska diskursen – "procenten är väl den samma" – antyder att hennes estetiska ideal inte är äkta, djupa och allvarliga. Å andra sidan vägrar hon att i sin text byta ut greve mot baron fast Maunu säger att det skulle inbringa mera pengar. Hon har med andra ord ideal och principer, men redan i hennes egna repliker avslöjas de som icke-bestående och tvingande eller baserade på "fel" sorts normer och därför skrattretande. Fröken Bildt är en fullkomlig pragmatiker, hennes värderingar dikteras av stunden och är därmed motsatsen till ideal. Hon är en löjlig kombination av pengar och litteratur, ett bevis på att ande och mammon inte kan förenas.

Pjäsens och recensenternas uppfattningar om och kriterier för god respektive dålig smak sammanföll. Likaså uppfattningarna om var man kunde hitta den verkligt undermåliga publiken. De samtida recensenterna var snabba att identifiera fröken Bildt som en karikatyr av utländska kvinnliga författare av populära romantiska historier. Namn som Courths-Mahler, Runa, Maria Sick, Barclay, Blicher-Clausen och Flygare-Carlén nämdes i samband med gestalten. (N-o-n., 1922; A. K., 1922.) Jag uppfattar fröken Bildt framförallt som en parodi på den tyska förströelseförfattarinnan Hedwig Courths-Mahler. Hon var samtidens främsta representant för romantisk förströelselitteratur med en stor kvinnlig publik. Under åren 1918–1927 utkom 55 upplagor av Courths-Mahlers böcker på finska (Sevänen, 1994, s. 172; se också Saarenheimo, 1966, s. 29) och hennes texter gick också som följetonger i dagstidningar, till exempel i *Aamulehti*. I den samtida litterära diskussionen fick Courths-Mahlers romaner representera förströelselitteraturen som den onda Andra, den förföriska utländska sötsaken som förstör publikens smak (t.ex. A. K., 1922;

¹¹ Recensenten P. kallar fröken Bildt för **kvinnligt** inkonsekvent (P. 1922). Fetstil KM.

se även Malmio, 1996b). Hon kallades bland annat för "den ökända" (Saarenheimo, 1966, s. 29). Courths-Mahlers namn användes ofta i samtida och även senare tiders recensioner som en bedömningsgrund och en genrebeskrivning. Kritikern Lauri Viljanen beskrev till och med *Herra Vento* som en "våldigt litterär Courths-Mahler-fars" (Viljanen, 1954, s. 44).

Fröken Bildts relation till den ekonomiska diskursen är förljugen och präglad av förställning, hon tar endast till synes avstånd från den. Förläggaren Maunu och Minna – hans syster – bejakar däremot till fullo den ekonomiska diskursen. De är representanter för den nya tidens materialism, blandade smak och brist på andlig dimension. I Maunus repliker återkommer den komiska inkongruensen mellan estetik och ekonomi, poesi och pengar. Han utnyttjar poetisk diskurs till att beskriva sin kärlek till pengar: "Raha on kevätsade, joka panee voimamme kukkimaan. [...] Raha on tähti joka johtaa meitä. Kun ajattelen rahaa niin sydämeni lämpenee, minä olen kuin lapsi, minä voisin uskoa ja runoilla" (Bergroth, 1921, s. 14). [Pengar är som vårregnet som får våra krafter att blomma upp. [...] Pengar är stjärnan som leder oss. När jag tänker på pengar blir mitt hjärta varmt, jag är som ett barn, jag skulle kunna tro och dikta.] Hos Maunu ställs den poetiska diskursen i ekonomins tjänst och litteraturen existerar endast som källa till inkomst. För honom spelar det ingen roll vad han utger för böcker bara de säljer. Den estetiska diskursen såsom den framkommer i allvarlig konstlitteratur vållar emellertid problem för honom, inte ens Maunu kan förena

estetik och ekonomi. Han skulle låta bli att publicera Aronens alster om han vågade, men ifall Aronen en dag vinner Nobelpriset kommer han – ironiskt nog – att sälja lika bra som "den sämsta författare" (Bergroth, 1921, s. 21).

Maunu är en parodisk representant för den ekonomiska tendens som genomsyrade 1920-talet (se Tarkka, 1980, s. 22). Han är en "self made man", vars högsta ideal och största kärlek utgörs av pengar och som genom eget arbete skaffat sig framgång och förmögenhet (Bergroth, 1921, s. 7–8). Den här sortens gestalter var populära i Finland på 1920-talet.¹² Moderniseringen av det finländska samhället krävde individer som kunde anpassa sig och utvecklas till målmedvetna och effektiva, friska "self made"-människor som litade på sig själva och inte ryggade inför nya uppgifter. Förebilderna hämtades från Amerika och olika guideböcker som förlagen utgav enligt amerikansk modell vann stor popularitet. (Immonen *et al.*, 1992, s. 16.) Maunu är även en representant för den sociala grupp som sköt undan den bildade klassen från dess position på samhällets topp: kapitalisterna, borgarklassen som livnärde sig på industri och handel. Deras position baserade sig på egna lyckade affärer, inte på släkt, tradition eller bildning. Den nya borgarklassen befäste sina positioner på 1920- och 1930-talen på bekostnad av den traditionella tjänstemannakåren och den akademiska bildade klassen noterade förändringens kulturella följder. "Aikaisemmin meidän ihannoimamme sivistyneistö todella hallitsi julkista elämäämme. Nyt kapitalistiipiirit antavat sille leimansa", citerar Alapuro en replik ur *Tornin pidot* som

¹² Dock inte i alla kretsar. Det första världskriget förde med sig en expanderande bokmarknad, billigare böcker och nya köpare (Häggman, 2001, s. 238–239). Bokmarknaden blev överhettad och intogs av sådana företagare som endast var intresserade av litteratur som ett sätt att få snabba vinster. "Liikemiehestä" tuli maailmansodan vuosina ainakin kulttuuriipiireissä ja vakiintuneissa kustannusliikkeissä jonkinlainen kirosana, moukkamaisen ja moraalittoman nousukkaan synonyymi. [...] Talvion esittelemä rahamaailman ja sivistyneistön vastakkainasettelu sekä teoksesta huokuva perinteisen oppineiston ahdistus 'uuden rahan' edessä oli yleiseurooppalainen ajankohtainen

ilmiö, joka sai mm. Saksassa todellisen kulttuuritaistelun piirteitä", skriver Häggman (2001, s. 242) om Maila Talvios roman *Niniven lapsen* som iscensätter en liknande motsättning som *Herra Vento*. ['Affärsman' blev under världskriget åtminstone i vissa kulturkretsar och på etablerade förlag ett skällsord av något slag, en synonym för en tölpaktig och omoralisk uppkomling. Den av Talvio presenterade motsättningen mellan pengarnas värld och den bildade klassen samt den i boken återgivna traditionella bildade klassens ångest inför nya pengar var ett aktuellt europeiskt fenomen som bl.a. i Tyskland fick drag av verklig kulturkamp.]

uttrycker en liknande motsättning mellan estetik och ekonomi som den *Herra Vento* bygger på (Alapuro, 1980, s. 93). [Tidigare styrde vår beundrade bildade klass verkligen vårt officiella liv. Numera präglas den av kapitalistkretsar.]

3.4 De kvinnliga läsarna – och det enda undantaget

Inför ögonen på *Herra Ventos* publik definieras kvalitet och kriterierna för litteratur och förströrelselitteratur, god och dålig smak. Pjäsen gestaltar inte bara producenter utan också konsumenterna av litteratur. Läsarna inne i pjäsen deltar i evalueringen av litteratur. Enligt Aronen borde hans estetiskt-poetiska böcker som befattar sig med existentiella frågor angå alla människor. Via Minna och Maunu får läsaren av pjäsen emellertid veta att Aronens publik består av några kritiker och en handfull finsmakare. Minna är den enda gestalten som faktiskt läser Aronens böcker i pjäsen, medan förströrelseförfattaren Vili Ventos romaner läses av Minna, Noora, fröken Bildt och många, många andra. Vidare framkommer det i en dialog mellan förläggaren Maunu och Hellin, hans sekreterare, att de böcker som numera säljer bra antingen är mycket praktiska eller mycket romantiska, guideböcker eller kärleksromaner, såsom t.ex. finsk grammatik, läsebok i franska, böcker om äktenskapslagen eller böcker av Maria Bildt. Läsarna vill ha undervisning eller romantisk förströelse. Och de som läser är utan undantag kvinnor.

Noora Elling, uppfostrad av fröken Bildt med romantisk litteratur och förströrelseförfattaren Vili Ventos stora beundrare, förkroppsligar en parodi med långa anor; den naiva unga flickan som efter att ha slukat ansenliga mängder av romantisk litteratur utvecklat inte bara en dålig litterär smak utan också en falsk uppfattning om verkligheten (se Larsson, 1993, s. 319–327). Noora är skattretande framförallt på grund av att hon försöker tolka de situationer hon hamnar i med hjälp av romantisk diskurs. Berättaren beskriver henne på följande sätt: ”Noora on sievä, herttainen, kymmenen vuoden perästä ehkä henkevä. Vaatteet kallisarvoiset, tyttömäiset,

eivät kuvasta minkäänlaista sielunelämää” (Bergroth, 1921, s. 73) [Noora är söt, älsklig, efter tio år kanske själfull. Hennes kläder är dyrbara, flickaktiga, avspeglar inget själsligt liv.] Huruvida en gestalt är själfull är enligt denna scensinstruktion någonting som kan gestaltas genom kläder. Även bristen på själfullhet kan iscensättas och uttryckas av en gestalt på ett sätt som går att se. Det är – givetvis – frågan om en sceninstruktion i en pjäs: yttre kännetecken har uppgiften att signalera inre kvaliteter. Anvisningen kan eventuellt även uppfattas som parodiskt-ironisk: det är skattretande att kläder, det yttre, ger uttryck för själen, det inre. Men hur kan brist på själfullhet återges i klädseln? Beskrivningen av Nooras kläder kan antingen tolkas som ett uttryck för berättande inslag i dramat (Pfister, 1988, s. 71–72) eller som ett uttryck för en uppfattning enligt vilken själfullhet i 1920-talskontext kan ges ett fysiskt och visuellt uttryck. Vidare baserar sig berättarens beskrivning av Nooras ”själlösa” eller fröken Bildts ”smaklösa” kläder på ett antagande om att läsaren eller publiken har en likadan uppfattning som berättaren om hurdana de kläder är som uttrycker god smak. Det är inte heller egalt vad berättaren i sin beskrivning och värdering av gestalterna tar fasta på. Berättaren i *Herra Vento* fokuserar på sådana aspekter som förmögenhet, smak och stil samt inre egenskaper, huruvida han eller hon har en själ, det vill säga vilket gestaltens andliga tillstånd är. Scenanvisningen som beskriver Nooras egenskaper med hjälp av hennes klädsel förser med andra ord läsaren med indirekt information om berättarens värderingskriterier samt vilken diskursiv gemenskap berättaren ingår i. Smak och stil fungerar även inne i pjäsen som markörer med hjälp av vilka människor klassificerar varandra.

Forskare har påpekat att seendet och smaken som markörer för skillnad mellan olika sociala skikt ökade i betydelse i moderna sammanhang. Fenomenet hängde ihop med den pågående urbaniseringen och demokratiseringen. ”I det äldre ståndssamhället var gränserna uppåt tydliga och oproblematiske. Ännu vid 1800-

talets början var den sociala mobiliteten låg och klassgränserna fasta. I ett sådant relativt stabilt socialt system behöver man inte ägna så mycket energi åt gränsbevarande aktiviteter och ritualer. Både i staden och på landsbygden kunde de olika klasserna leva tätt invid varandra utan att överklassen behövde kommunicera distans”, skriver etnologerna Frykman och Löfgren (1979, s. 74). I och med moderniseringen och den ökade sociala rörligheten växte behovet av markörer för skillnad. Ritva Hapuli beskriver det bekymmer över de synliga sociala skillnadernas försvinnande som kommer till uttryck i artiklar skrivna av kritikerna och kulturskribenterna Raoul af Hällström och Olavi Paavolainen på 1920-talet. Hon skriver:

Suurkaupungin näyttämöllisyyden merkiksi kasvavaa merkkien kirjoja. Merkkien tunnistaminen edellytti niiden lukutaitoa. Katseen ja silmän ”sukkeluuden” tärkeyttä lisäävät kulutuksen kasvu ja säätyerojen murtuminen. Ne sekä hienovaraistivat ja monimutkaistivat että kasvattivat luettavien merkkien määrää. Massatuotannon ja kulutuksen demokratisoitumisen myötä uudeksi kysymykseksi nousi, miten sosiaalinen eriarvoisuus saisi ilmaiansa, miten rikkaat antaisivat näkyvän todisteen vauraudestaan. Tämä johti pienten merkkien korostamiseen. Kampailu symbolisesta eroa luovasta ja sitä säilyttävästä pääomasta koveni ja arjen toiminnot saivat voimakkaan symbolisen merkityksen. Maku oli oleellinen osa yhteiskunnallista kontrollia ja statusjärjestelmää. Maku muodosti taloudellisten etuoikeuksien alla toisen systeemin, jolla voi erotella yhteiskunnallisia ryhmiä toisistaan. (Hapuli, 1995, s. 140; se även Immonen *et al.*, 1992, s. 13.)

[Det sceniska i storstaden betydde ett ökande antal tecken. Igenkännandet av tecken förutsatte att man kunde läsa dem. Att konsumtionen ökade och ståndsskillnaderna försvann gjorde att blickens och ögats ”kvickhet” fick en större betydelse. Det gjorde att tecknen blev både mer förfinade och komplicerade samtidigt som antalet tecken utökades. Demokratiseringen av massproduktion och konsumtion ledde till den nya frågan hur social ojämlikhet skulle uttryckas, hur de rika på ett synligt sätt skulle ge ett bevis på sin förmögenhet. Detta ledde till ett betonande av små tecken. Kampen om det symboliska kapital som skapar och återskapar skillnad hårdnade och vardagliga handlingar fick en stark symbolisk innebörd. Smaken var en väsentlig del av den samhällliga kontrollen och statussystemet. Smaken utgjorde ett system med hjälp av vilket man vid sidan om ekonomiska privilegier kunde skilja sociala grupper från varandra.]

Smak och stil hade med andra ord en aktualitet som markörer för skillnad i den samtida, av förändring och pågående demokratisering präglade, situationen. De användes bl.a. till att befästa klass.¹³ Ett sätt att signalera och befästa klass är att påpeka att god smak inte kan köpas utan måste erövras på andra sätt.

Regeln att den estetiska och ekonomiska diskursen inte kan kombineras återkommer hos Noora. God smak förekommer inte i sällskap av mycket pengar: Noora är arvtagare till en stor egendom, men hennes ”jag” beskriver berättaren i termer av frånvaro av en andlig dimension, själ och bildning.¹⁴ Inom den klassiska estetiken var god smak ett ”Bildungsbegriff”, ett

¹³ Det här gäller även för mode. Gronow (1997, s. 91) hänvisar till Colin Campbell som påpekar att mode i moderna samhällen fungerar som ett substitut för normer i smak.

¹⁴ Egentligen driver pjäsen med Nooras ”bildning”. Hon studerar vid Keravan naisopisto, vilket förmodligen är en

parodisk allusion till en pjäs vid namnet *Naisopistossa* av A. Kehn och M. Frehsee som hade premiär på Suomen Kansallisteatteri 1919. Denna pjäs, som Rafael Koskimies (1972, s. 72) beskriver som en munter fars, blev en sällsynt succé och förstärkte teaterns ekonomi.

bildningsbegrepp. Åtminstone i princip kunde alla oberoende av socialt ursprung uppnå bildning, men i praktiken krävde det god tid och goda förebilder, menar sociologen Jukka Gronow. (Gronow, 1997, s. 86.) Berättarens sätt att förhålla sig till Nooras andliga utveckling är ironiskt, yttrandet kan antingen läsas såsom det står eller som motsatsen, att hon förmodligen inte kommer att bli självfull eller ha god smak – inte ens om tio år. Det är det senare alternativet som läsaren styrs mot på basis av hur Nooras betar sig i pjäsen samt av att hon bildats av fröken Bildt, som är ett dåligt exempel vad gäller smak och moral.

Minna, Antti Aronens fästmo och förläggaren Maunus syster, beskrivs av berättaren som en societetskvinna vars bildning är blandad. Hon är en ytlig estet, som representerar lyx, förfining, elegans och överklassumgänge. ”Hänellä on hurmaavat vaatteet, ja hänestä näkee että hän panee runsaasti aikaa ruumiinsa hoitoon. Ottaa innokkaasti osaa seuraelämään, on lukenut paljon, mutta sekalaista. On hienostunut, ylimielinen, ajattelee kauneuttaan ja vapaahetkinä myös kehitystään”, konstaterar berättaren (Bergroth, 1921, s. 38). [Hon har förtjusande kläder och man ser på henne att hon lägger mycket tid på att vårda sin kropp. Hon deltar aktivt i societetslivet, har läst mycket men blandat. Hon är förfina, arrogant, tänker på sin skönhet och på fritiden även på sin utveckling.] Överklassaspekten accentueras även av att Minna tar avstånd från både fröken Bildt och Noora vars uppförande hon uppfattar som opassande familjärt. Hennes sätt att klä sig vittnar enligt berättaren om god smak men hennes omdöme beträffande böcker varierar. Hon läser både allvarlig konstlitteratur och förströelseromaner, Aronens böcker och fröken Bildts romaner.

Minnas bildning är en parodisk-ironisk kommentar till en 1800-tals romantisk överklasshjältinnas bildning vilket framgår av den dialog hon för med Antti. ”MINNA Aamupäivällä minä teen työtä ja kehityn. Silloin minulla on ranskantunnit ja posliinimaalaus ja hyvä kirjallisuus (hellästi) niinkuin sinun kirjasi.

ARONEN Ja iltapäivällä sinä huvittelet – luet Vili Ventoa ja muita? MINNA Niin” (Bergroth, 1921, s. 85). [MINNA På förmiddagen arbetar och utvecklas jag. Då har jag franska lektioner och porslinsmålning och god litteratur (ömt) såsom dina böcker. ARONEN Och på eftermiddagen roar du dig – läser Vili Vento och de andra? MINNA Ja.] Jag tolkar Minnas replik som ett exempel på dubbelröstad diskurs. Föremålet för gyckel är här en uppfattning enligt vilken den goda litteraturen implicerar arbete och utveckling, möda och bildning. I och med att den allvarliga konstlitteraturen placeras i sällskap med vad som kan uppfattas som motsatsen till seriös bildning – lektioner i franska och i poslinsmålning – uppstår komisk inkongruens. Den allvarliga konstlitteraturen förekommer i ett skrattretande sammanhang; den hör till en överklasskvinnans sysslor på förmiddagen. Vidare uppfattar jag Minna som en parodisk-ironisk replik som riktar sig mot den romantiska diskursens ideala hjältinnor. Hon har en plats i intrigen som föremål för Aronens romantiska känslor, men hon är motsatsen till en hjältinna som styrs av äkta kärlek. Den romantiska sfären söker hon sig till då hon behöver den till någonting, men hennes relation till känslor och kärlek präglas av kontroll. Minna kan hushålla med sin passion vilket implicerar förnuft, ekonomi, pragmatik och modernitet. Hon imiterar skickligt Anttis estetiska diskurs och romantiska visioner. När hon vill leda hans tankar från det faktum att hon inte gifter sig med honom på grund av hans brist på pengar, lockar hon in honom i hans egen sfär genom att tala hans språk.

MINNA Katso – tuolla on Länsi-Heikinkatu. Länsi-Heikinkatu! Mitä se on? Se on harhaa ja lasten leikkiä. Me kaksi, me emme ota sitä vakavalta kannalta. Se on vain totuuden verho – katsokaamme sen läpi, nähkäämme totuus ja elämä sen takana! [...]

ARONEN Niin, totuutta me molemmat etsimme. Elämän ydintä.

- MINNA Niin, me emme pyydä sitä mitä maailma pyytää. [...]
- MINNA (uneksivasti) Antti, maailma häipy, ei ole muuta olemassa kuin me kaksi, oiioi, automobiili odottaa ulkona.
(Bergroth, 1921, s. 45–46.)
- [MINNA Se – där är Mannerheimsvägen. Mannerheimsvägen! Vad är den? Den är en illusion och en lek för barn. Vi två, vi tar den inte på allvar. Den är endast ett draperi som skymmer sanningen – låt oss se genom den, låt oss se sanningen och livet bakom den!
- ARONEN Ja, vi båda söker sanningen. Livets kärna.
- MINNA Ja, vi strävar inte efter det världen strävar. [...]
- MINNA (drömskt) Antti, världen utplånas, det existerar inget annat än vi två, ojoj, ute väntar taxibilen.]

För Antti är den estetiska diskursen allvar och ”verklighet”, för Minna ett språk hon talar när det passar in i hennes syften. Antti och Minna ingår i två olika diskursiva gemenskaper och talar på två olika nivåer. De snabba växlingarna mellan andens romantiskt-idealistiska sfär och den materiella världen i form av bilar och pengar utgör ett tydligt exempel på hur parodin fungerar genom att konfrontera två områden. Dessutom signalerar de komiska inkongruenserna som byggs upp genom att författaren kontrasterar två sfärer som inte hör ihop – idealism och den materiella världen – ytterligare en aspekt; förställningen. Minna lever sig in endast på låtsas. Hon är en ironiskt-parodisk replik med tanke på den ekonomiska diskursens relation till den romantiska. Jan Cohn (1988, s. 127) påpekar att döljandet av relationen mellan pengar och kärlek utgör ett av den romantiska intrigens centrala drag. I en dialog som handlar om varför Minna tackat nej till Aronens frieri, påminner han henne om

varför hon inte accepterat honom. ”MINNA (*hellästi*) Mitä minä sanoin? ARONEN Että minä olen niin köyhä että meidän luonteemme eivät sovi yhteen” (Bergroth, 1921, s. 43). [MINNA (*ömt*) Vad var det jag sade? ARONEN Att jag är så fattig att våra karaktärer inte passar ihop.] Minna vill ha både högt och lågt, ande och materia men framför allt pengar. Hennes kriterier är ytterligare ett exempel på komisk inkongruens. I hennes av Antti återgivna replik förenas en yttre omständighet, pengar och förmögenhet, med dess motsats, en inre egenskap, ett karaktärsdrag.

Margaret A. Rose (1993, s. 34) skriver: ”The sudden destruction of expectations which accompanies the perception of such incongruities has long been recognised as a basic ingredient of humour”. Det komiska i Herra Vento stämmer väl in i Roses beskrivning. Samtidigt som pjäsen leker med gestalterna och spelar dem mot varandra, leker och spelar den även med läsarens/åskådarens förväntningar. Då Minna besöker Maunu för att hämta pengar, frågar Maunu vad hon behöver pengarna till: ”Uusi hattuko? MINNA Hattu! Tuo nyt on niin vanhaa ja kulunutta. Mies ei luule, että naisella on mitään muita harrastuksia kuin hatut. Vaatii nykyajan nainen muutakin kuin hattuja. MAUNU Esimerkiksi? MINNA No esimerkiksi silkisulkkia [*sic!*]” (Bergroth, 1921, s. 47–48) [En ny hatt? MINNA En hatt! Det där är så gammaldags och slitet. En man tror att kvinnor inte har några andra hobbyn än hattar. Nutida kvinnor kräver även annat. MAUNU Till exempel? MINNA Nå till exempel silkestrumpor.] Replikskiftet får åskådaren/läsaren att vänta sig ett andligt svar av Minna men förväntningarna leds på ett parodiskt sätt till motsatsen: hon är i behov av mera materia, mera lyx. Ordstävets att människan icke endast lever av bröd, kullkastas genom att det påpekas att den nya kvinnan för att leva inte bara behöver bröd/hattar utan också bröd/silkestrumpor. I sin replik identifierar Minna sig som en modern kvinna, en självidentifikation som uppväcker ytterligare en parodiskt-ironisk dimension. Hon är inte bara en parodi på en romantisk hjältinna,

utan också en parodi på den nya kvinnan som framträder i Finland i början av 1900-talet med krav på jämställdhet med mannen.¹⁵ Kvinnorna krävde rätt till utbildning och ekonomisk självständighet samt rätt att delta i det sociala livet. (Lappalainen, 1991, s. 356; Hapuli *et al.*, 1992, s. 107; Hapuli, 1995, s. 153–156.) Under sin till synes moderna yta är Minna en gammaldags hjältinna som strävar efter att gifta sig rikt.

Den diskursiva gemenskap som Minna ingår i präglas av förståelse, ytlighet och status. Den består av människor som prisar Aronens bok på basis av de recensioner den fått istället för att själva läsa boken. Dessa människor är ytligt bildade eller vill gälla som bildade men på riktigt är de det inte. Minna älskar ideal, poesi och estetik på grund av den status och betydelse de har i andra människors ögon. Minnas modernitet innebär liksom Maunus frånvaro av själ, för henne existerar konsten endast som makt och beröm. Hon vill inte gifta sig med Aronen på grund av hans fattigdom, men vill att han fortsättningsvis ska hålla fast vid sina höga ideal. ”Minä rakastan sinun kirjailijamainettasi, sinun pikkuista hienoa mainettasi, jonka vain muutamat tuntevat, joka kukkii ujosti varjossa. Voi pikku Antti, sinä olet suuri mies,” deklarerar hon (Bergroth, 1921, s. 41). [Jag älskar ditt författarenområde, ditt fina lilla renommé, som endast några få känner till, som blygt blommar i skuggan. Å lilla Antti, du är en stor man.] I Minnas replik är hög uppskattning på ett komiskt sätt liten. Den förmögna borgarklassen som under 1800-talet hade utgjort grunden för bildningen blev efter första världskriget i Europa oberäknelig och opålitlig, skriver Tarkka (1992, s. 164) och tillägger att detta skikt fascinerades stort av den massproduktion av förströelse som nu fick sitt genombrott. Jag uppfattar Minna som en representant för denna ”oberäkneliga

och opålitliga” borgarklass. Det framkommer i berättarens beskrivning av hennes bildning som ”blandad”. Hon deltar både i den gammalmodiga bildningen och den moderna förströelsen, men präglas samtidigt av en ytlighet och materialism som förknippas med modernitet. Vidare uppfattar jag henne som en parodi på modernitet tolkad som en paradoxal, ny tid som består av motsatser och inneboende ambiguitet (se Berman, 1982, s. 14–15; Rojola, 1995, s. 14–15). Hon är en gestalt i vilken förenas det som tidigare varit oförenligt, högt och lågt, estetik och ekonomi. Därför är hon samtidigt både modern och komisk.

Det är ingen slump att fröken Bildt, författaren med dålig smak och Noora, läsaren med dålig smak, är kvinnor. Under 1800-talet befästes i debatterna om masskulturen i Europa en uppfattning där masskulturen associerades med det feminina i, skriver Andreas Huyssen. Hans tes är att det feminina på den tiden var inskrivet i termen *masskultur*. För att kunna förstå de historiska och retoriska tendenser som är inbyggda i dikotomin modernism versus masskultur, måste man vara medveten om kopplingen mellan det feminina och masskulturen. (Huyssen, 1986, s. 192.) Bergroths pjäs gestaltar tydligt den konstellation Huyssen skissar: medan kvinnan placerades i rollen som läsaren av sämre litteratur, subjektiv, emotionell och passiv (Noora), beskrevs männen som författare av genuin litteratur, objektiva, ironiska och med kontroll över sina estetiska medel (Aronen). (Se Huyssen, 1986, s. 189–191; Hapuli, 1995, s. 58.) Pjäsen *Herra Vento* fungerar samtidigt på två, delvis motsatta plan. Pjäsen är både rolig förströelse och ett inlägg i debatten om masskultur och dålig smak. Medan Aronen fortfarande identifierar sig som sann konstnär, deklarerar han stolt: ”Minua eivät kaikki pienet pankkineidot osta.” Maunus ironiska

¹⁵ Liisi Huhtala (1986, s. 35–36) skriver att kvinnosaksdiskussionen som pågick sedan 1880-talet var tämligen lågmäld i början av 1920-talet. De teman som tidigare stått i centrum, d.v.s. rätten till egna inkomster, jämlik utbildning och eget yrke, liksom striden om könsmoral och prostitution, hade nu förlorat

sin synlighet. Kvinnorna bedrev universitetsstudier, i kvinnosaksskriverier pläderade man för en modell enligt vilken kvinnor förenade arbete och hem och 1919 fick den gifta kvinnan rätt att utöva yrke utan den äkta mannens tillstånd.

svar lyder: ”Sepä se. Sinä olet niin ylpeä ettet kirjoita pankkineitejä varten, ja he ainoat ostavat kirjallisuutta” (Bergroth, 1921, s. 16–17). [Mina böcker köps inte av alla små bankfröknar. MAUNU Just det. Du är för stolt för att skriva för bankfröknar och de är de enda som köper litteratur.] Aronen, liksom berättaren, intar en position ovanför och utanför den diskursiva gemenskapen bestående av kvinnliga läsare som hör till ett annat samhällsskikt och som har en annan bildning. Denna värdering sammanfaller med recensenternas. Kopplingen mellan det feminina, dålig smak och förströelse görs inte bara i pjäsen, utan också i recensionerna av den. Till exempel signaturen A. K. uppfattade män som läste romantiska förströelseromaner som ”naisluonteinen”, feminiserade (A. K., 1922; se även D. U. J., 1924; P., 1922).

Pjäsens kvinnliga läsare är parodiskt-ironiskt-självreflexiva repliker som tar olika slags litteratur och läsare till sitt objekt. Bakom allt gyckel för pjäsen emellertid fram tanken att litteraturens makt över människorna är mycket stor; de böcker människan läser formar hennes själ på ett slutgiltigt sätt. Denna åsikt låg enligt Sevänen (1994, s. 161) i bakgrunden när människor med positioner inom folkbildnings- och biblioteksväsendet ville skydda läsarna från förströeliteliteratur. Samtidigt driver pjäsen emellertid även med denna uppfattning: alla de kvinnor som i pjäsen läst litteratur, saknar ”själ”, det vill säga andliga och moraliska egenskaper medan den enda – Hellin, Maunus sekreterare – som uttryckligen inte har en relation till humor, konst eller litteratur, kan älska på riktigt och fatta moraliska beslut.

Hellin är undantaget bland de kvinnliga gestalterna i pjäsen. Medan de andra kvinnorna agerar i rollen som läsare och öppet för fram vad de läser (vilket i sin tur avslöjar graden av deras bildning), får publiken inte motsvarande uppgifter om Hellin. Ingenting sägs om hennes smak. Hon är inte komisk, det vill säga hon är inte uppbyggd kring en inkongruens. Hon spelar inte rollen av någonting annat än hon är. Hon är osentimental, förnuftig, verklighetsanknuten

och trofast samt moraliskt överlägsen de andra karaktärerna i *Herra Vento*. Hon är bäraren av den sanna kärleken och den romantiska diskursen såsom den förekommer i romantiska berättelser skrivna på allvar. I början är hon fattig, i slutet kommer hon åt pengar utan att själv ha begärt det – ett säkert kännetecken på en romantisk hjältinna av den första graden (Cohn, 1988, s. 127). Hon beskrivs som en sund och förständig flicka som vet vad hon vill och som är vacker men inte medveten om det själv – ett lika vanligt kännetecken på en romantisk hjältinna som det förra. Hellin är allvarlig, hon står utanför lek och spel och förställning. ”Ei ymmärrä leikinlaskua ja on puhdas sielun ja ruumiin puolesta”, konstaterar berättaren (Bergroth, 1921, s. 7). [Förstår sig inte på lek och är ren både till själ och kropp.] Hellin har ingen åsikt om det estetiska, hon yttrar sig endast om praktiska saker och faktiska omständigheter. Vidare är hon en sann modern, förvärvsarbete och självförsörjande kvinna medan Minna lever på Maunus pengar och Noora på sitt arv.

Det uppstår en ambivalens: samtidigt som den romantiska berättelsen berättas utsätts den för kritik och gyckel. Å ena sidan driver pjäsen skoningslöst med kärleksromaner samt med författare och läsare av kärleksromaner, å andra sidan spelar den inför åskådarna/läsarna upp en berättelse som handlar om kärlek och har ett lyckligt slut. Pjäsen förhåller sig på ett ambivalent sätt även till kvinnor och kvinnliga läsare. Å ena sidan driver den öppet med dem, å andra sidan kan Hellin, pjäsens motsvarighet till ”en liten bankfröken”, i sin egenskap av pjäsens sunda förnuft tolkas som en dold hyllning till en samtida publik bestående av yrkesarbetande kvinnor. Den i pjäsen inbyggda ambivalensen, dess dubbla tilltal gör att pjäsen kan rikta sig till två olika diskursiva gemenskaper samtidigt. Den kan både tilltala dem som uppfattar ironin och dem som inte gör det. Denna aspekt upptogs av en samtida kritiker, signaturen H. C. (Helle Cannelin?) i *Naisten Ääni*. H. C. uppskattade pjäsens tendens, att den driver med den publik som slukar förströelseromaner. Hon tyckte att *Herra Ventos* kritik hade en ”hälsosam” och

”god” aktualitet, för enligt H. C. höll samtiden på att drunkna i mindervärdig äventyrs- och kvinnolitteratur. Men hon undrade även om pjäsens publik var kapabel att känna igen sig som föremålet för kritiken. Hon tvivlade:

Luultavampaa on, että ”Ellan rakkauden” ihastuneet lukijat (etupäässä kai lukijattaret) katsellessaan tätä näytelmää etupäässä seuraavat juonen kehitystä ja lopussa ovat yhtä herttaisen tyytyväisiä noista kahdesta onnellisesta parista kuin siitä, että rakastavaisheidän juuri lukemassaan uudessa Courths-Mahlerin romaanissa (tai vaikkapa vain Verna Kankaan kirjassa *Rikas tyttö!*) saivat toisensa.¹⁶ (H. C., 1921.)

[Det är mera sannolikt att de förtjusta läsarna (förmodligen framförallt läsarinorna) av ”Ellas kärlek” framförallt följer intrigen i pjäsen och i slutet är lika rart nöjda över de här två lyckliga paren som de är över att de älskande i den nyss lästa nya romanen av Courths-Mahler (eller i till exempel Verna Kangas’ bok *Den rika flickan!*) får varandra.]

H. C.s förväntningar slog av allt att döma fel. Enligt tidningsuppgifter kände åtminstone en del av den samtida kvinnliga publiken sig förolämpad över farsens sätt att återge kvinnor. Flera kritiker hänvisade till en debatt som bröt ut i tidningarnas spalter i anslutning till pjäsen. Av recensionerna framkommer även vilka grupper av kvinnor som reagerat; förolämpade ”bankfröknar” och ”elever vid kvinnoinstitut” nämns. ”Kersti Bergrothin ’Herra Vento’ lienee

yleisölle tuttu ennestäänkin, ellei muusta niin siitä sodasta, jonka naisopistolaiset ja pankkineidit ovat sitä vastaan käyneet”, skrev skribenten i *Satakunnan Kansa* (Tampereen Teatteri., 1922). [Kersti Bergroths ”Herra Vento” är förmodligen redan bekant för publiken – om inte annars så på grund av det krig som kvinnliga studerande och bankfröknar fört mot den.] Signaturen P. förundrade sig över reaktionerna på pjäsen och uppfattade protesterna som ett uttryck för dåligt samvete. ”[...] omituiselta tuntuu, ettei meidän aikakaudellamme sen jotenkin hellästi sattuvaa ruoskaa ole ymmärretty sen paremmin Porvoon naisopistossa kuin Helsingin pankkineitienkään keskuudessa kuin että on menty siveellisen suuttumuksen vallassa panemaan vastalauseita sitä vastaan”, skrev P. (1922). [... det känns konstigt, att varken kvinnliga studerande i Borgå eller bankfröknarna i Helsingfors i våra tider har förstått dess ömt träffande piska utan istället har, drabbade av en sedlig vrede, argumenterat mot den.]

Recensenterna var ense om att pjäsen kritiserar läsare av romantisk litteratur och de uppfattas utgöra exempel på hela den ”kvinnlige världens” litterära smak. De flesta recensenter menade att pjäsens udd var riktad framförallt mot Noora. Hon tolkas både som en representant för den stora publiken och för moderna unga kvinnor i allmänhet. ”Tällä tavalla kirjailija sekä pilkkaa yleistä makua että antaa myöskin erittäin onnistuneen katsauksen nykypäivien nuoren naisen köykäisestä sielunelämästä”, ansåg signaturen D. U. J. i *Etelä-Suomen Sanomat* (1924). [På detta sätt gycklar författaren på ett lyckat sätt med den allmänna smaken och

¹⁶ Syftningen är en intressant. Verna Kangas var nämligen en av Bergroths otaliga pseudonymer. *Rikas tyttö* utkom liksom *Herra Vento* 1921. I en recension av boken skrev kritikern – a. (1921) att man redan undrat var den finska Courths-Mahler gömmer sig, men att hon nu dykt upp. – a. uttryckte även sin glädje över att de finska kvinnorna inte längre behöver leva ”enbart på importvaror”. I recensionerna av *Rikas tyttö* förekom många gissningar om vem den författare var som dolde sig bakom pseudonymen Verna Kangas. En kritiker yttrade sig även om de eventuella motiven för författarens användning av pseudonym: ”Kustantaja ilmoittaa, että tekijän salanimen takana piilee

eräs tunnettu kirjailijattaremme. Jos niin on – eikä meillä tietystikään ole mitään syytä sitä epäillä – on kirjailijatar varmaankin itse ollut tietoinen siitä, että ne ainekset, joista hän on romaaninsa kokoonpannut, ovat olleet kovin kevyttä laatua ja sen vuoksi katsonut edullisimmaksi piiloutua salanimen taakse” (M-n., 1921). [Förlaget meddelar att bakom pseudonymen gömmer sig en av våra kända författarinnor. Om så är – och vi har naturligtvis inget skäl att misstänka det – har författarinnan säkert själv varit medveten om att de ingredienser av vilka hon sammansatt sin roman har varit av det lättaste laget och har därför ansett det fördelaktigt att gömma sig bakom en pseudonym.]

återger samtidigt på ett mycket lyckat sätt nutida unga kvinnors ytliga självsliv.] Pjäsen satir mottogs som sanningsenlig, det vill säga dess sätt att beskriva situationen i litteraturen och den stora allmänhetens smak motsvarade kritikernas uppfattning om förhållandena. Satiren uppfattades därför som berättigad (se P., 1922).

De yrkesarbetande kvinnorna utgör kärnan i den feminina masspubliken som inte bara författaren Aronen utan också författaren Bergroth åtminstone delvis förhöll sig nedlåtande till. År 1925 beskrev Bergroth i ett brev till sitt förlag Otava den publik hon tänkte sig att hennes senaste bok, den under pseudonymen Mirjam Heino skrivna *Miellyttäminen taito*, skulle få: ”Se on lohtua niille yksinkertaisille viattomille ompelijatar- ja liikeapulaissydämille, jotka nyt kevään ja kesän tullen heräävät kaihoamaan lemmen onnea” (Kersti Bergroth till K. Herra Johtaja, Vanaja, Parkku, 11.3.1925, Otavan arkisto, Mappi KK. Kersti Bergroth, kirjeenvaihto 1920–29).¹⁷ [Den tröstar de enkla, oskyldiga sömmerske- och affärsbiträdehjärtan som nu vid vårens och sommarens ankomst vaknar upp till att längta efter kärlekens lycka.] Tarkka nämner Bergroth när han konstaterar att vissa av förlaget Otavas kvinnliga författare på 1920-talet förhöll sig till litteraturen som till affärsverksamhet.¹⁸ De kvinnliga författarna var enligt Tarkka medvetna om den publik deras böcker riktade sig till. Hans uppfattning är att Bergroth under pseudonymerna Mirjam Heino och Verna Kangas skrev till en grupp läsare som ingick i den ”lägre medelklassen”, medan hon under eget namn skrev för den bildade klassen. Tarkka noterar även att hon i sina romaner

talat på ett lite överlägset eller självvironiskt sätt om de begär som en förströelseförfattare tillfredställer hos ”människor”.¹⁹ (Tarkka, 1980, s. 175–176.)

3.5 Skrattretande värderativism – diskursiva gemenskaper och kritisk diskurs

Talet i dramer riktar sig alltid samtidigt till två olika åhörare. En gestalt på scenen talar samtidigt både till en annan gestalt och till åhörarna. På samma sätt är även det subjekt som yttrar sig dubbelt, det ena subjektet som uttrycker sig är en fiktiv gestalt på scenen, det andra är den faktiska författaren. (Pfister 1988, s. 103.) Denna dubbelhet präglar givetvis även *Herra Vento*. Men vid sidan om den finns en dubbelhet som skapas av de i dialogen använda strategierna ironi och parodi.

Dialogen i *Herra Vento* bygger på de för komiska genrer typiska grepp såsom upprepning, inversion (det symmetriska kullkastandet av roller) och missuppfattning.²⁰ Varje allvarlig replik Aronen yttrar bemöts av Maunus kritiska ”andra” röst. ”Kuuletko, minun kirjani ovat syntymättömiä varten!” [Hördu, mina verk är för de ofödda!] utropar Aronen och menar den visionära dimensionen i sina verk, medan Maunus svar: ”Sen minä myönnän” [Jag medger det], syftar på att Aronens böcker inte köps eller läses av den samtida publiken (Bergroth, 1921, s. 17). Repliken består av en kombination av upprepning och motsättning, två för komiska genrer centrala grepp. Maunu upprepar Anttis mening men ger den en motsatt innebörd. Ingen förstår den andra i *Herra Vento*.

¹⁷ Tidsangivelsen på mappen är missvisande, brevväxlingen börjar först år 1925. I den finns inga brev som direkt handlar om *Herra Vento*.

¹⁸ I *Garm*, n: o 3, 1.2.1925 käserar signaturen Binocle under titeln ”Litterära kuriositeter. Honorar och förskott genom tiderna, poeternas kredit mm.”: ”Att skriva vers eller över huvud syssla med litteratur hör som bekant till de minst inbringande yrkena. Undantagen såsom Zola och många franska komediförfattare, bekräfta endast regeln. Bokspekulation och farsfabrikation föder nog sin man eller sin kvinna om yrket bedrivs med nödig sakkänedom och energi.” (Binocle, 1925)

¹⁹ Tarkka tolkar tydligen affärsbiträden som män då han i sin hänvisning till Bergroths läsarkrets talar om ”människor”, trots att citatet från Bergroth tydligt hänvisar till kvinnor. Det framgår av den feminina formen på ordet ”ompelijatar”. (Tarkka, 1980, s. 175–176.)

²⁰ Dessa grepp bygger upp såväl gestalter som dialog i komiska genrer, karikatyrer och situationskomedier (Bergson, 1994, s. 72–82). Shipley (1970, s. 53) förknippar missuppfattningar och förväxlade identiteter med det farsaktade i komedier. Se även Frye, 1973, s. 170.

Till synes oskyldiga repliker innebär alltid en möjlig ironisk inversion såsom till exempel i följande mening: "ARONEN Minä kirjoitan niinkuin minun on pakko kirjoittaa. MAUNU Olisi edullista jos sinun olisi pakko kirjoittaa esim. koulukielloppi" (Bergroth, 1921, s. 17). [ARONEN Jag skriver såsom jag är tvungen att skriva. MAUNU Det vore fördelaktigt om du skulle känna dig tvungen att skriva t.ex. en grammatikbok för skolorna.] Förläggaren driver i sin replik med den allvarliga och romantiska författarens inre tvång att skapa konst. Även här upprepar Maunu Anttis mening men ger den ett motsatt innehåll. Dialogen och situationerna som utspelas på scenen bygger på den samtidiga närvaron av två nivåer. Gestalterna yttrar sig på allvar medan dialogen eller situationen avslöjar att gestalten är motsatsen till det han/hon tror sig vara, nämligen skrattretande, falsk och okunnig om hur saker och ting egentligen är i pjäsens verklighet. Ironi uppstår i *Herra Vento* bland annat i spänningen mellan det yttre sken gestalterna tror på och den "verklighet" som öppnar sig inför ögonen på publiken eller läsaren.

Överhuvudtaget är svar på tidigare repliker i pjäsen ofta polemiska ekon av dessa. De tar den förra repliken till sitt objekt och förvränger den ironiskt eller parodiskt till att betyda motsatsen till det som den som yttrat sig menat. Gestalterna talar samma språk endast i ironiskt syfte eller för att de själva ska vinna någonting. De talar med flit förbi varandra och ifrågasätter varandras uppfattningar om estetik och ekonomi. De kommunicerar ironiskt på två nivåer, där den de talar till är ett offer som inte förstår den verkliga innebörden i den andras repliker medan den riktiga innebörden öppnar sig för läsaren/åskådaren.²¹ I pjäsens värld är försök till dialog mellan diskursiva gemenskaper skrattretande och omöjliga. Pjäsen enda diskursiva gemenskap där en person som yttrar sig blir förstådd av den som hon talar med utgörs av Kvinnoinstitutet i Kervo. Noora beskriver i telefon Vili Vento

för sina skolkamrater: " – Hyvää päivää – hihii. – Olen, olen. Hirveän intresantti. – Ei – ei. – Pitkä. – Ei, tumma. – Hihii, hyi, en minä voi sanoa. En minä ole katsonut niin tarkkaan. (*Juoksee katsomaan.*) Siniset, siniset ne ovat. Hihii!" (Bergroth, 1921, s. 78). [– God dag – hihi. – Ja, det är jag. Mycket intressant. – Nej – nej. – Lång. – Nej, mörk. – Hihi, fy, det kan jag inte säga. Jag har inte sett efter så noga. (*Springer för att se.*) Blåa, de är blåa. Hihi!] Denna diskursiva gemenskap är emellertid den mest skrattretande av pjäsens olika diskursiva gemenskaper. Pjäsen iscensätter en situation som präglas av den samtidiga närvaron av flera diskursiva gemenskaper som befinner sig på olika, sinsemellan oförenliga nivåer och föraktar varandra. Läget kännetecknas av det Hutcheon nämner som typiskt för situationer i vilka ironi blir till. Enligt henne verkar det som om ironi uppstår i "de områden av kontakt" som blir till i "[...] the 'social spaces where cultures meet, clash, grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power' [...]" (Hutcheon, 1994, s. 93). I *Herra Vento* pågår en strid mellan olika smaker, litterära ideal, värderingar, talare och publik. De kommer i kontakt och i konflikt med varandra via litteraturen. Mötet mellan representanterna för de motsatta smakerna präglas genomgående av maktassymmetri och maktkamp.

Gestalterna som ingår i olika diskursiva gemenskaper och som inte kan förstå varandra har emellertid, ironiskt nog, ett språk gemensamt. I pjäsen axlar de flesta personerna kritikerrollen, de uppträder som smakdomare och värderar litteratur. Noora berättar för förströelseförfattaren Vili Vento att Liisi Leinonen och Sissi Peltonen, medlemmar i kvinnoinstitutets diskursiva gemenskap, uppfattar att Aronens böcker är skrivna av en talanglös författare och att de är så torra att de dammar. Minna beskriver Ventos bok som dålig men njutbar. Förläggaren Maunu ser i fröken Bildt ett "geni" och kallar henne för

²¹ Den dramatiska ironin, en situation i vilken åskådaren vet mera än gestalten, skapar lätt komik, skriver Kinnunen

(1994, s. 158). Se även Pfister, 1988, s. 56. I *Herra Vento* utnyttjas dramatisk ironi regelbundet i skapandet av komiska situationer.

”helig”, medan den allvarliga konstförfattaren Aronen klassificerar henne som ”en skapare av dussinromaner” (Bergroth, 1921, s. 22) och ”en fjärde klassens författare” (Bergroth, 1921, s. 49).

Den kritiska diskursen talas i *Herra Vento* även av dem som är bärare av dålig smak och oförmögna att inse vad som är estetiskt sant och bestående. Gestalterna yttrar sig tidvis direkt metakritiskt som t.ex. Aronen till Maunu när han utropar: ”Sinun mittapuusi, hyvä Maunu, on – – – ” (Bergroth, 1921, s. 22). [Dina kriterier, bäste Maunu, är – – –] De konfronterar varandras värderingar, vilket i pjäsen leder till en metakritisk diskussion. Den kritiska diskursen används till att mer eller mindre ironiskt-parodiskt kommentera och kritisera olika kriterier för värdering. Representanten för den dåliga smaken får yttra sig om den goda smaken, de estetiskt låga uttalar sig om de estetiskt höga. Gränser överskrids, komiskt inkongruenta kombinationer uppstår. Fröken Bildt som tror att hon talar till Vili Vento yttrar sig till Aronen om hans kärleksroman på följande sätt: ”Mairen tarina ei vielä ole mikään kypsä teos, mutta te pyritte oikeaan suuntaan” (Bergroth, 1921, s. 104). [Maires berättelse är inte ännu ett moget verk, men ni strävar i rätt riktning.] Här gycklar pjäsen både med allvarlig konstilliteratur och med förströelselitteratur: fröken Bildt använder den allvarliga konstilliteraturens kriterier på en förströelseroman, en genre inom vilken kritiker vanligtvis inte brukat förvänta sig mognad. Ironin i situationen stegas ytterligare av att hon för Aronen (som hon tror är Vili Vento), beskriver Aronen som en dålig författare med låg moral. Varje gestalts kritiska replik och estetiska värdering av den andra gestaltens smak följs dessutom av berättarens indirekta värdering. I och med att berättaren i början beskrivit fröken Bildt som en representant för dålig smak, är de kritiska yttranden hon kommer med skrattretande. Den kritiska diskursen blir utsatt för en parodisk transkontextualisering: den talas i ”felaktiga” sammanhang och uttalas av ”fel” munnar.

På det litterära fältet utanför pjäsen hör den kritiska diskursen ihop med den bildade klassen. Värderingen av litteraturen är en av den bildade klassens intellektuella uppgifter i samhället i dess egenskap av smakdomare och ledare av kulturen. Den kritiska diskursen och diskursen om estetiken hänger ihop. Den kritiska diskursen inskriver även en maktposition; den som talar intar positionen som ovanför och utanför det han talar om. Det gyckel som den kritiska diskursen utsätts för i *Herra Vento* är inte bara ett gyckel med olika värderingar och estetiska omdömen utan också ett skämtande med den makt som kopplats till den kritiska diskursen. I pjäsen framstår den kritiska diskursen nämligen som maktlös och dess position som den instans där god smak artikuleras av esteter och smakdomare har upphävts. Åtminstone till synes. I pjäsen råder en situation i vilken kriterierna för högt och lågt, god och dålig smak har suddats ut. På Aronens konstaterande att han är en ”sann konstnär” svarar förläggaren Maunu med följande ord: ”Tiedän kyllä. Sinä olet tositaiteilija. Siksi juuri kirjoitasti ei tiedä ovatko ne typeriä vai nerokkaita. Niin pirullista on tositaide” (Bergroth, 1921, s. 21). [Jag vet. Du är en sann konstnär. Därför vet man inte om dina böcker är löjliga eller genialiska. Så djävulsk är den sanna konsten.] Aronens allvarliga och höga självidentifikation vänds i Maunus kritiskt-ironiska kommentar till sin motsats och grunderna för den estetiska värderingen kullkastas. Maunu bekräftar till synes först Aronens höga värdering av sig själv. Sedan kullkastar han värdet och innebörden i begreppet ”tositaiteilija”, en sann konstnär, genom att ge den ett ambivalent innehåll. ”Sann konst” kan, påpekar Maunu, värderas ur två motsatta synvinklar. Antingen är den genialisk eller också är den löjlig. Den kritiska diskursen och den värdering som ingår i den vänds på ett parodiskt-ironiskt sätt till sin motsats. Och för att nå detta ändamål används den kritiska diskursen. De i den estetiska diskursen ingående uppfattningarna och kriterierna för den sanna konsten, den goda smaken och det estetiskt värdefulla blir föremål för ett parodiskt imiterande.

Jag var i förra kapitlet inne på Lutz Röhrich's (Röhrich via Rose, 1993, s. 46) uppfattningar om parodin som ett symptom på leda, mättnad, och brist på tro. Kanske kan berättelsen om den allvarliga konstförfattaren Antti Aronens transformation till förströelseförfattaren Vili Vento läsas som berättelsen om hur representanterna för den estetiska diskursen har tappat tron på sig själva och på sina omdömen? Indirekt, på ett gycklande sätt, presenterar pjäsen *Herra Vento* även anledningen till denna brist på tro. Inget kriterium för vad som uppfattas som värdefullt dominerar längre. Esteterna har inte längre makten på det litterära fältet, deras position som den diskursiva gemenskap som har bestämt över vad som är bra och vad som är dåligt har upphört. Grunderna för värdering är ur den bildade klassens – för det är i första hand medlemmarna i den bildade klassen som producerar och upprätthåller den estetiska och kritiska diskursen – synvinkel utsatta för fullkomlig kollaps: den goda litteraturen kan uppfattas som genialisk eller dum, den dåliga litteraturen kan förstås som god. Den författare som enligt gamla kriterier var en god författare är nu betydelslös eller dammig medan förströelseförfattaren utkoras till helig. En fullkomlig värderelativism råder och i denna situation försvinner den maktposition som den bildade klassen innehåft som smakdomare och andlig ledare.

Gestalterna framför sina – sinsemellan motstridiga – värderingar, vilket leder till en ambivalent situation beträffande värderingar och smak. Å ena sidan får alla yttra sig, å andra sidan utsätts deras smaker för gyckel. I *Herra Vento* råder ett (till synes) demokratiskt läge i vilken författare och läsare från olika klasser och med olika utbildning får yttra sig kritiskt om litteraturen. Detta utmynnar emellertid i en parodi på demokrati i kulturen. Pjäsen beskriver en situation där alla är jämlika när de diskuterar

konst, litteratur och smak. På denna skenbara jämlikhet lägger sig sedan berättarens gyckel, hennes kritiska värdering av de olika utövarna av den kritiska diskursen. Även den kritiska diskursen är i sin maktlöshet skrattretande. På 1950-talet blickade Bergroth bakåt på sitt författarskap och tangerade även samhällets demokratiseringsprocess. Hon skrev att 1900-talets viktigaste faktum var den förändring som skett inom kulturen och som gjort att människosläktet verkade ha ökat. "[...] kaikki kansanluokat nyt ovat ikäänkuin näkyvissä", menade hon (*Aleksis Kivestä Martti Merenmaahan*, 1954, s. 717). [Alla folkklasser är numera liksom synliga.] Kulturen hade förändrats från få människors kultur till många människors kultur och det ställde författare inför nya utmaningar. De måste, ansåg Bergroth, å ena sidan kunna förstå och acceptera denna förändring, å andra sidan bli starkare för att kunna bekämpa faran att kulturen blir svag och låg. Det är som om pjäsen skulle vara en tidig, skämtsam och kritisk iscensättning av denna senare framförda åsikt.

Alla i pjäsen får till synes yttra sig. Likaså är de alla skrattretande oberoende av om de är gammaldags esteter eller representanter från den nya tidens materialism. Ändå anser jag att pjäsen reproducerar gränser mellan diskursiva gemenskaper genom att visa att gestalterna med sina uppfattningar om betydelsen och innebörden av estetik och ekonomi, konst och materia, inte kan förstå varandra.²² Likaså för den bakom gycklet fram en hierarki. Berättaren deltar genom sina värderingar i den pågående kampen mellan olika smaker. Hon återger vissa gestalter som mer skrattretande, smaklösa och omoraliska än andra. Trots att pjäsen driver såväl med estetisk diskurs och andlighet som med kritisk diskurs, ekonomisk diskurs och modernitet, både med vad som kan uppfattas som "högt" och "lågt", konstruerar den slutligen en diskurshierarki i vilken den romantik, den

²² Det är intressant att notera att Bergroth för fram en – låt vara komisk, men ändå – uppfattning om obefintlig förståelse mellan olika diskursiva gemenskaper in en tid som präglades av en uppfattning enligt vilken litteraturen hade en viktig identitets- och gemenskapsskapande uppgift

(se t.ex. Hapuli *et al.*, 1992, s. 110; Sevänen, 1994, s. 56, 61, 111).

²³ Pfister (1988, s. 60) beskriver ett antal tekniker som författare använder för att påverka de sätt på vilka publiken skapar sin uppfattning om pjäsen. Dramats

smak och de värderingar Maria Bildt och Noora Elling står för även i fortsättningen implicerar kulturell och även klassmässig låghet, falskhet, dålig smak samt felaktiga värderingar.²³ Fastän Aronens romantiska verklighetsuppfattning med sin anknytning till 1800-talet är överdriven, skrattretande naiv och verklighetsfrämmande, har den någongång varit hög, sann, verklig och haft en dominerande position. Fröken Bildts 1900-talsromantiska (kärleksromanens) icke-verklighet visar sig däremot vara genomgående falsk, förljugen och låg. Enligt den klassiska estetiken kunde man inte strida om frågor som anknyter till smak, för god smak uppfattades som lika självklar och uppenbar som smaken på salt och socker. "As Edmund Burke (1757) saw it, if the possibility of a mistake is ruled out, only a fool could fail to distinguish between the beautiful and the ugly, as well as the right and wrong", skriver Gronow (1997, s. 9). Det är i den här betydelsen som alla gestalter utom Aronen är narrar i *Herra Vento*: de kan eller vill inte skilja mellan bra och dåligt. Aronen i sin tur är en narr i och med att han avstår från sin goda smak och omfattar en smak som han uppfattar är dålig.

3.6 Försämring föder ny kunskap

Intrigen i *Herra Vento* beskriver hur en i pjäsens värld avvikande författare blir likadan som alla andra författare, hur den estetiska diskursen ger vika för den ekonomiska och hurdan den parodiska syntes är som nås genom denna förvandling. Att det bland alla de parodiska gestalterna i pjäsen just är den allvarliga konstförfattaren, författaren med idealen samt representanten för den estetiska diskursen och den bildade klassen som måste förvandlas och anpassa sig, är signifikativt. Den gestalt som vill upprätthålla gränsen mellan estetisk diskurs och ekonomi förändrar sig. Aronens utveckling gestaltas på ett sätt som i hög grad påminner om Olles i *Guldgruvan*. Även i *Herra Vento* implicerar

kultur impotens, brist på energi, handling, vilja och brist på sexuell attraktion. Trots att Antti är en sann konstnär, förhåller sig Minna till honom som om han vore ett barn. Liksom Olle Björck erövrar även Antti Aronen maskulinitet, pengar, energi och modernitet genom ett identitetsbyte som innebär en försämring; en klassmässig, kulturell och litterär deklassering.

Syskonen Minna och Maunu står för ekonomi, modernitet och – sist, men inte minst – för förförelse. I pjäsen fungerar de som drivkrafterna bakom Aronens byte av smak och identitet. Joli Jensen som undersökt den amerikanska kritiken av massmedierna i efterkrigstiden skriver: "Media discourse relies on a myth of seduction. Its narrative strategy parallels the stories of the Garden of Eden and of the Lorelei" (Jensen, 1990, s. 159). I denna förförelseberättelse tilldelas medierna rollen som förförerska eller fresterska, som ormen i paradiset eller som havsnymfen som leder publiken på villovägar, skriver Jensen och tillägger: "The discourse of modernity shares the seduction myth with the media discourse" (Jensen, 1990, s. 160). En liknande förförelse- och förfallstematik förekommer även i *Herra Vento* – här kopplas den ihop med förströrelselitteratur och modernitet. Minna är Eva, som räcker Aronen, Adam, äpplet från kunskapens träd då hon ställer det omöjliga och komiska kravet att Antti ska kunna förena estetisk diskurs och ekonomi. Hon säger sig älska Aronens "fina lilla konstnärsrykte", men påpekar samtidigt att en sann storman alltid förstår att skaffa sig pengar (Bergroth, 1921, s. 44). Maunu ger verktygen till förändringen, han föreslår att Aronen ska skriva en förströelseroman under pseudonym. Förutom syndafallsmyten aktualiseras berättelsen om Faust, även den en berättelse om kunskap, förförelse och fördärv. Maunu lockar den fattiga poeten på villovägar i ordalag som ekar av Bibel, Faust och marknadsekonomi. "ARONEN

primärtext består vanligtvis av ett antal perspektiv. Utifrån sättet på vilket dessa olika perspektiv har blivit sammansatta är det möjligt, anser Pfister (1988, s. 63), att härleda en i texten förekommande kontrollteknik som styr mottagarens perspektiv åt det håll som författaren

strävat efter. Tillämpat på *Herra Vento* förklarar idén om kontrollteknikerna varför vissa gestalter, såsom fröken Bildt, framstår som mera skrattretande än de andra, trots att alla gestalter är skrattretande på sitt sätt.

(*typistää kulmakarvojaan*) Sinä tahdot houkutella minua – houkutella minua – MAUNU (*matkii häntä*) Houkutella sinua myymään sielusi! Voi sentään, jos joku tarjoaisi minun sielustani 25 prosenttia!” (Bergroth, 1921, s. 52). [ARONEN (*rynkä pöyryä*) Du vill locka mig – locka mig – MAUNU (*härmar honom*) Locka dig att sälja din själ! Om ändå någon erbjöd 25 procent för min själ!] För att förenas med sin älskade Minna måste Aronen bli av med sina ideal och sin själ, vilket i sin tur ger det lyckliga slutet en ironisk, parodisk belysning.

Liksom i *Guldgruvan* bär förändringen Aronen genomgå på en parodiskt-ironisk prägel; det är frågan om en förändring som implicerar fördärv, men med ambivalenta förtecken. Även här är förändringen skrottretande och en parodi på den snabbhet, ombytlighet och ytlighet som moderniteten kräver av människan. ”Ihmisielu on sentään omituinen. Se muuttuu housujenmallin mukaan”, noterar Aronen till Maunu när han ser sig själv i spegeln (Bergroth, 1921, s. 69). [Människosjälen är ändå märkvärdig. Den förändras enligt modellen på byxorna.] Genom att ta upp rollen som Vili Vento erhåller Aronen inte bara pengar, stor publik och makt utan också ny kunskap, någonting som de parodiskt-ironiska allusionerna till Faust och ”Göthe” pekar mot. Faust säljer sin själ för kunskap, Aronen säljer sin estetiska hållning, sin själ och sin goda smak i första hand för pengar och publik. Han inreder sitt rum på nytt. Äkta konst, för fin och för speciell för andra än kännare ersätts av kopior, färgtryck (Bergroth, 1921, s. 70). Sociologiska teorier hävdar att överklassen strävar att markera skillnad till de lägre klasserna och att de lägre klasserna imiterar överklassens livsstil (Gronow, 1997, s. 41).²⁴ Här sker det motsatta: Aronen imiterar den stora publiken, de lägre klasserna och deras smak.

Rose (1979, s. 75) påpekar att en av parodins uppgifter är att fungera som ett verktyg i

perioder av epistemologisk förändring, den uppträder ”[...] announcing the entrance of new knowledge on stage as well as for the audience outside the play”. (Se även Waugh, 1984, s. 65–66; Frye, 1973, s. 163–164.) Denna beskrivning skildrar väl det som sker i *Herra Vento*: Aronens försämring leder till en ny smak och en ny kunskap som är modern och blandad, det vill säga densamma som Minnas. Han deklarerar för Minna: ”Sinä annoit minulle hyvän ja pahan tiedon omenan. Nyt minä tunnen sekä automobiilit että taivaan tähdet. Minä tunnen ihmisen suhteen kaikkeuteen ja insinöörin suhteen pankkineitiin” (Bergroth, 1921, s. 151). [Du räcker mig äpplet med den goda och den onda kunskapen. Nu känner jag till både bilar och himlens stjärnor. Jag känner till människans relation till altet och ingenjörens relation till bankfröken.] Kombinationen av högt och lågt, det andliga och det materiella utgör den parodiska syntes pjäsen kommer med. Rose (1979, s. 71–72) påpekar att då parodin håller upp spegeln i förvrängande syfte är den inte bara mimetisk utan också dialektisk. Närmar jag mig pjäsen ur denna synvinkel, är gestalterna inte bara, såsom jag redan påpekat, repliker som parodierar samtida diskurser utan också repliker i dialektisk mening. Inom den estetiska diskursen är Aronen den parodiska estetiska tesen och fröken Bildt den lika parodiska antitesen. Samma dialektik präglar den ekonomiska diskursen som förs framförallt mellan Antti, tesen om att pengar och konst inte kan förenas och Maunu, antitesen enligt vilken pengar kan kombineras med allt. I dialektiska termer: Aronen har nu uppnått en (skrottretande) syntes och ny kunskap. Den nya kunskapen och njutningen som han erövrat genom att skriva förströelselitteratur kopplas ihop med makt över massorna. Aronen jublar: ”Ennen ei kukaan kuunnellut minua. Nyt minua kuuntelevat tuhannet. Minä käsken, ja maailma tottelee” (Bergroth, 1921, s. 152). [Förut lyssnade ingen på mig. Nu lyssnar tusentals. Jag befäller och världen lyder.]

²⁴ Gronow hänvisar bland annat till Thorstein Veblens, Norbert Elias’ och Pierre Bourdieu’s undersökningar.

Pjäsens sätt att gestalta Aronen, hans utveckling och det litterära fältet har sin motsvarighet i situationen och förändringarna som i början av 1900-talet ägde rum i litteraturen. Den moderna bokmarknaden fick sitt genombrott i Finland under perioden mellan 1880-talet och första världskriget. En kommersialisering-process innebar förändringar i sättet att läsa och i uppfattningarna om författaren. Den förändrade även de genrer som folk läste. (Häggman, 2001, s. 14–15.) Signaturen –I. skrev (1922) om *Herra Vento* i *Aamulehti*: ”Tekijä ivaa meidän keskiluokkamme kirjallista makua, joka mielummin tyydyttää henkisen nälkänsä ’tusinaromaaneilla’ ja pakottaa kirjailijoita henkensä pitimeksi tasosaan alenemaan, samalla kun kustantajat lyövät siitä rahaa.” [Författaren gör sig lustig över den litterära smaken hos vår medelklass som hellre stillar sin andliga hunger med ’dussinromaner’ och tvingar författare att gå ner i kvalitet för att kunna försörja sig samtidigt som förläggare gör pengar.] Kritikern gestaltar förändringen på det litterära fältet som en ”degradering” som medelklasspubliken påtvingar författarna. Sevänen (1994, s. 173–174) påpekar att uppfostrande berättelser ännu vid sekelskiftet var publikens favoritgenre. Under mellankrigstiden ersattes de å ena sidan av äventyrs-, detektiv- och kärleksromaner, å andra sidan av farsor, komedier och melodramer.

Pjäsens centrala inkongruens mellan estetik och ekonomi samt den utveckling där konst får ge vika för förströelse bär genomgående på en dimension av självironi och självreflexivitet. Genom motsättningen diskuterar pjäsen sin identitet som pjäs och föregriper sitt mottagande. Recensenterna förutspådde skådespelet stor publik och ekonomisk framgång. *Herra Vento* beskrevs av de samtida kritikerna som skojig, intelligent, pigg, humoristisk, ironisk och (tidvis) satirisk. Den klassificerades som fars, kåseri, gyckelspel och komedi. (Se t.ex. P., 1922; N-o-n., 1922; Tampereen Teatteri., 1922; -I., 1922; H. V., 1922.) Signaturen Leo (1922) påpekade att farsor är viktiga för teatrarnas ekonomi och

för publikens teaterintresse²⁵ och A. K. antog att farsen skulle bli ett ”kassastycke” (1922). Om publiken i salongen konstateras flera gånger att den hade roligt åt pjäsen och A. K. (1922) nämner i tidningen *Karjala* att pjäsen gått för fulla hus både i Helsingfors och på landet. I sin samtida kontext kopplades pjäsen med andra ord ihop med förströelse, stor publik och ekonomisk framgång.

3.7 Bergroth leker och spelar med sina egna författarpositioner

Pjäsens centrala fråga är hur en författare kan skriva en roman om kärlek samt tilltala en stor, kulturellt och socialt ”låg” publik och ändå bevara sitt litterära rykte. Lösningen till detta problem erbjuds i *Herra Vento* av förläggaren:

MAUNU (*kääntyy hänen puoleensa, katsoo häntä hetken verran*) Kuule, Aronen. Tahdotko sinä viisahan neuvon?

ARONEN Sinäkö sen muka antaisit?

MAUNU Minä.

ARONEN (*epäilevästi*) No, annahan kuulla.

MAUNU Kirjoita tusinaromaani salanimellä!

ARONEN (*ymmällään*) Salanimellä?

MAUNU Niin. Se on hyvin tavallista.

ARONEN Salanimellä!

MAUNU Silloin ei Minna tiedä siitä mitään, ja sinä ansaitset hyvät rahat.

(Bergroth, 1921, s. 51–52.)

[MAUNU (*vänder sig till honom, ser på honom en kort stund*) Hör du, Aronen. Vill du ha ett gott råd?

ARONEN Och du skulle vara den som ger mig det?

MAUNU Jag.

ARONEN (*tvivlande*) Nå, låt höra.

MAUNU Skriv en dussinroman under pseudonym!

²⁵ Leo talar om farsor som ”välipala”, mellanmål. Ordet *fars* betydde ursprungligen ”att stoppa mellan”, vilket hänvisade

till användningen av farsor som mellanspel. (Vinge, 1975, s. 41; Davis, 1978, s. 7.)

ARONEN (*förbryllad*) Under pseudonym?
 MAUNU Ja. Det är mycket vanligt.
 ARONEN Under pseudonym!
 MAUNU Då får Minna ingenting veta, och du förtjänar stora pengar.]

Aronen vill inte gå miste om sitt höga anseende och går därför med på att använda pseudonym. Han upptar en dubbel identitet där han samtidigt är både Antti Aronen och Vili Vento. Det som först ter sig som lösningen på hans problem emellertid leder så småningom till ett antal lögnar och komiska missuppfattningar av moraliskt tveksam karaktär. Han blir bland annat fästman till både Minna och Noora. Det som här är av vikt är dock lösningen på problemet, att han för att uppnå förmögenhet upptar en identitet som en författare som är motsatsen till det han på riktigt står för. I pjäsen förekommer litteraturen samtidigt i två motsatta versioner, allvarlig konstlitteratur och "låg" förströelse. Den dubbling och den klyfta mellan två varianter av en och samma diskurs som enligt Baudrillard och Alapuro producerar reflexivitet, personifieras av författaren Aronen då han upptar en andra identitet som Vili Vento.²⁶ Denna dubbling är ytterst självreflexiv och självvironisk med tanke på Kersti Bergroths författarskap.

Enligt Sevänen (1994, s. 94) fick det estetiska förhållningsättet som betonade konstens autonomi aldrig en speciellt betydelsefull plats inom den professionella eliten i det finländska litterära systemet.²⁷ Bergroth var emellertid en

representant för den estetiska diskursen. Lauri Viljanen klassificerade henne som en "mycket ren kulturvarelse", och beskrev hennes sätt att se på människorna i hennes tidiga finsk- och svenskspråkiga romaner som immateriellt och själfullt (Viljanen, 1954, s. 34, 38).²⁸ Bergroth själv skildrade på 1950-talet sin tidiga produktion som en konst för konstens skull (*Aleksis Kivestä Martti Merenmaahan*, 1954, s. 717).²⁹ Hon placerade sig som en bland dagdrivarna med förebilder som Oscar Wilde och Hjalmar Söderberg, författare i vars produktion ironin har en central ställning. Vidare beskrev hon sig och sina kollegor på följande sätt: "Olimme kynnillisiä ja ironisia, ja ihanteemme oli olla vailla ihanteita" (*Aleksis Kivestä Martti Merenmaahan*, 1954, s. 716). [Vi var cyniska och ironiska och vi hade som ideal att vara utan ideal.] Hutcheon (1994, s. 96) påpekar att vissa diskursiva gemenskaper värdesätter ironi medan andra inte gör det. Bergroth ingick i en litterär och kulturell diskursiv gemenskap för vilken ironin var central och framträdande. Den utgjorde för henne ett ideal, en världsåskådning.³⁰ Hon utnyttjade ironin inte bara när hon skrev texter som klassificerades som allvarlig konstlitteratur utan också i de texter som förknippades med förströelse.

Aronen är inte bara en representant för den bildade klassens författare, utan också en parodiskt-ironiskt-självreflexiv dubbelgångare till författaren Bergroth, själv en representant för den bildade klassen³¹, estet, smakdomare och medlem i den litterära eliten. Gycklet i *Herra Vento* riktar sig mot den estetiska hållning hon representerar samt den kulturella och

²⁶ Dubbla eller felaktiga identiteter är i och för sig vanliga inom komedin (se t.ex. Frye, 1973, s. 170). Om självironi, se Muecke, 1970, s. 56.

²⁷ Sevänen (1994, s. 94) nämner dock dagdrivarelitteraturen som en strömning som uttryckte den här sortens esteticism.

²⁸ Viljanen (1954, s. 35) menar att Bergroths tillbringade sina författarläroår i dekadens- och dagdrivarlitteraturens "förfina stilskola".

²⁹ Bergroth hänvisar till romanerna *Augusti* (1911), *Aptit* (1914), *Sixtus* (1916) och *Helena, Kristian ja taulu* (1920).

³⁰ Enligt Pertti Karkama (1997, s. 228) har ironin under

den moderna perioden varit så betydelsefull och central för de intellektuella verksamhet att den kan uppfattas som ett kännetecken för de intellektuella som diskursiv gemenskap samt som en gränsmärkor för deras identitet.

³¹ Bergroths föräldrar kom båda från prästsläkter och ingick enligt Manninen och Ahola i den djupt finsksinnade bildade klassen från 1800-talets senare hälft (Manninen & Ahola, 1989, s. 474; se även Rantavaara, 1952, s. 22). Hennes samhällsställning är i Sevänens (1994, s. 470) katalog över finskspråkiga författare som fått litterära priser och stipendier kort och gott "överklass". Bergroth hade en universitetsutbildning i estetik, franska och konsthistoria.

sociala gemenskap hon ingår i. Bergroth, som av de andra och även av sig själv beskrivits som en utpräglad estet, använder komedins form till att diskutera konstens yttre omständigheter, de materiella och andra förutsättningar som indirekt dikterar den allvarliga konstillitteraturen i en ny litterär, kulturell och ekonomisk situation. Pjäsen bygger upp en dikotomi mellan allvarlig konstillitteratur och förströelseroman, där Antti Aronen är den fullkomliga motsatsen till Vili Vento. Denna dikotomisering är givetvis anknuten till genrens krav, till de komiska genrernas sätt att gå till väga genom att bygga upp motsättningar. Men samtidigt undrar jag varför just motsättningen mellan allvarlig konstillitteratur och förströelselitteratur återges som skrattretande?

I pjäsen är den allvarliga konstförfattaren löjlig på två olika sätt. För det första är han en skrattretande representant för den gamla tidens estetik och värderingar. För det andra är han skrattretande när han försöker anpassa sig till den dåliga smaken och tala till den diskursiva gemenskapen den dåliga smaken implicerar. Det finns en tydlig parallell mellan Aronens båda dilemman och Bergroths egen tudelade identitet och situation som författare. Bergroth var delaktigt både i estetiska och kulturella strävanden och marknadsbetonade intressen. Hon innehade under så gott som hela sin karriär en position såväl inom den allvarliga konstillitteraturen som

inom förströelselitteraturen. Hon skrev under flera pseudonymer, producerade texter i vitt skilda genrer och agerade i varierande roller (författare, kritiker, översättare) på det litterära fältet.³² Under eget namn skrev hon allvarlig konstillitteratur, essäer, pjäser och regisserade två högkulturella tidskrifter, under namnet Mary Marck utkom hon med flickböcker, som Tet utgav hon kåserier och som Mirjam Heino romaner som samtiden klassificerade som förströelse för kvinnliga läsare. Hon författade barn- och ungdomsböcker, kåserisamlingar, förströelseromaner, med mera. I de brev som Bergroth skickat till sitt förlag Otava, framträder en ekonomiskt medveten författare som förhandlar med förlaget om pseudonymer, tilltänkta läsare, upplagor, procent och layout.³³ Hon skrev förströelseromaner för att kunna köpa hus och finansiera estetisk-kritisk verksamhet såsom kulturtidskriften *Sininen Kirja* (se breven till förlaget 1927 och framåt. Otavan arkisto, mappi: KK Bergroth Kersti, kirjeenvaihto 1920–29).³⁴

Både Aronens ursprungliga identitet och hans skrattretande förvandling till en förströelseförfattare anknyter till Bergroths egna författarpositioner. Hon leker genom att göra författarna Antti Aronen, Vili Vento och fröken Bildt till föremål för gyckel med sin egen tudelade litterära identitet. Det är ur denna klyfta som den andra graden – förställningen

³² En enkel förklaring till litterär självreflexivitet är att metafiktions ofta skrivs av personer som innehar både rollen som författare och som akademiska forskare/kritiker, menar Mark Currie. Författare/kritiker personifierar gränsen mellan fiktion och kritik och utgör ett slags invånare i Litteraturlandet, det ställe där texter och tolkningar skapar den erfarenhetsvärld som författaren, medvetet eller inte, skildrar. (Currie, 1995, s. 3.) Kersti Bergroth kan ses som en författare av den sorten Currie beskriver, hon agerade både som författare och kritiker. En invändning mot Curries uppfattning är dock att det i alla tider har funnits författare som samtidigt innehaft rollerna som författare, kritiker och forskare, utan att deras texter för det dominerats av metafiktivitet.

³³ Se t.ex. Kersti Bergroth-Matson till K. Herra Johtaja! Tyrisevä, 24.3.1926; Kersti Bergroth-Matson till K. Herra Maisteri! Tyrisevä, 9.4.1926; Kersti Bergroth-Matson till K. Herra Maisteri! Tyrisevä, 18.5.1926.

³⁴ Enligt Viljanen (1954, s. 41) hade *Sininen Kirja* en viss betydelse i kulturhem, men dess inverkan på det dagliga litterära livet uteblev.

³⁵ I sina memoarer berättar Bergroth (1973, s. 33–34) hur pjäsen kom till. Hon skriver: "Olin päivällisillä Oton ja Annin [Manninen] luona ja siellä oli myös Eino Kalima. Hän kysyi minulta, miksi en kirjoittanut suomeksi. Muistaakseni hänestä oli lähtöisin ehdotus, että kirjoittaisin näytelmän Kansallisteatteria varten. Lupasin tehdä sen, ja pian tarjosinkin hänelle huvinäytelmän Herra Vento. Se esitettiin sitten Kansallisteatterissa." [Jag var på middag hos Otto och Anni, där var även Eino Kalima. Han frågade mig varför jag inte skrev på finska. Om jag kommer ihåg rätt var det hans förslag att jag skulle skriva en pjäs för Nationalteatern. Jag lovade göra det, och ganska snart erbjöd jag honom komedin Herra Vento. Den sattes sedan upp på Nationalteatern.] Pjäsen uppfördes 1922 även på Svenska Teatern i Helsingfors under namnet Willy Wallén.

och det teatraliska metaspråket – slutligen uppstår. Bergroth själv ansåg att hon i *Herra Vento*, sin första pjäs, "[...] försökte le en smula åt författarnas förljugenhet" (*Aleksis Kivistä Martti Merenmaahan*, 1954, s. 718).³⁵ Hennes yttrande inkluderar även henne själv, uppfattningen om författarnas förljugenhet är en självkritisk replik. I *Herra Vento* finns en dialog i vilken den fiktiva författaren tillrättavisar sin förläggare. I den förekommer följande meningsutbyte: "ARONEN (*Maunulle*) Koettaisi pitää sielussasi erillään nuo kaksi sanaa: raha ja taide. Ne ovat eri asioita, raha ja taide. MAUNU Kustantajassa ne yhtyvät. ARONEN Siksi onkin kustantaja rikos maailmanjärjestystä vastaan. MAUNU Olenko minä rikos maailmanjärjestystä vastaan? ARONEN Olet. Kustantaja, mahdoton epäluoma" (Bergroth, 1921, s. 19–20). [ARONEN (*till Maunu*) Du borde försöka att inne i din själ hålla isär de här två orden: pengar och konst. De är två skilda saker, pengar och konst. MAUNU De förenas i en förläggare. ARONEN Det är därför som förläggare är brott mot världsordningen. MAUNU Är jag ett brott mot världsordningen? ARONEN Ja. En förläggare, ett otänkbart missfoster.] Men vid sidan om förläggaren blir Aronen sedan själv det "ställe" där den skattretande, ambivalenta, "onaturliga" och "brottsliga" kombinationen av konst och pengar görs. Konst och pengar kan förenas av en och samma författare men då måste denna författare "klyvas itu" i två skilda, motsatta författarskap där den ena står för konsten och den andra för underhållningen. Och såsom jag redan påpekat är den syntes Aronen når i slutet av pjäsen parodisk. Han anser att han lyckats förena aspekter från den allvarliga konstillitteraturen med motiv från förströelselitteraturen. Men hans deklaration ljuder av dubbel diskurs, av en värdering som är motsatt till den han för fram och som i sista hand pekar på pjäsens författare.³⁶

Att skriva förströelselitteratur innebär skam och

förlust av ens konstnärliga rykte – därför måste en allvarlig konstförfattare gömma sig bakom en pseudonym. Författarens dilemma konst versus pengar löses med hjälp av en pseudonym både i Aronens och i Bergroths fall. I Bergroths fall anser jag att även det parodiskt-ironiskt-självreflexiva gyckel som hennes förströelselitteratur präglas av är en strategi för att hantera författarens dilemma. Pjäsen strävar att samtidigt tilltala två olika diskursiva gemenskaper, både den bildade klassen och den "stora allmänheten". Den bildade klassens uppfattning om förströelselitteraturen förkroppsligas i pjäsen i den nidsbild på en förströelseförfattare som fröken Bildt är och i de skamfulla och skattretande innebörder Aronen tillskriver sin förvandling. Bergroth driver emellertid även med sin egen identitet som författare av allvarlig konstillitteratur. Denne författare får uppträda i en pjäs som de samtida kritikerna kopplade ihop med förströelse, stor publik och ekonomisk framgång. Seppo Knuutila (1996, s. 44) förklarar förekomsten av humor med ambivalens. Han skriver: "Det enligt min uppfattning helt avgörande kriteriet för uppkomsten av en humoristisk situation – möjligen vid sidan av överraskningsmomentet – är att det föreligger någon form av ambivalens." Jag anser att Bergroths situation i hög grad kännetecknas av ambivalens – enligt min mening är det just spänningen mellan Bergroths olika författarpositioner som gett upphov till pjäsens självreflexiva gyckel med allvarliga konstförfattare och författare av förströelselitteratur.

3.8 "Intelligensklassens proletarisering"

Man talar om det man har ont om, sägs det. *Herra Vento* driver inte bara med konstens och estetikens försvagade position på det litterära fältet utan också med pengarnas och den ekonomiska diskursens betydelse i det moderna

³⁶ Pfister framhåller att man på ett naivt sätt inte ska blanda gestalterna på scenen med författaren av pjäsen. Han menar emellertid att stora gradskillnader finns mellan pjäser och pjäser i huruvida det är gestalternas perspektiv eller författarens perspektiv som dominerar talet. "The wit expressed in an Oscar Wilde comedy constantly draws

the audience's attention to the wit of the author, whereas the plays of the naturalist school, such as those of Ibsen, are attempts to establish the absolute dominance of figure orientation and eliminate all references to the author", skriver han (Pfister, 1988, s. 103).

samhället. Att placera den ekonomiska diskursen sida vid sida med den estetiska är inkongruent, komiskt och ”opassande” med tanke på Bergroth som allvarlig författare av konstlitteratur. Enligt konstens autonomi och klassisk estetik skulle konsten vara helt intresselös. Men den ekonomiska diskursen är ”opassande” även med tanke på Bergroths position som representant för den bildade klassen: det uppfattades som ofint eller opassande att tala om pengar (Lehtonen, 1982, s. 602; Alapuro, 1980, s. 68).

Att den ekonomiska diskursen i pjäsen på olika sätt utsätts för gyckel anknyter enligt min mening – som jag redan påpekat i samband med beskrivningen av vad Maunu gestaltar – till den betydelse och vikt som denna diskurs hade i samhället på 1920-talet (se Tarkka, 1980, s. 22). Det är emellertid inte den enda anledningen till varför den tas upp i pjäsen. Den ekonomiska diskursen hade blivit aktuell åtminstone för en del av den bildade klassen även på ett annat sätt. Oberoende av om jag tar fasta på Aronen och Bergroth som representanter för författare eller för den bildade klassen, handlar det om grupper vars ekonomiska och sociala villkor och status i det finska samhället försämrades. Statens bidrag till konstnärer sjönk till en bråkdel av vad det varit och inflationen åt upp värdet på pensionerna på 1920-talet. Enligt Tarkka (1992, s. 146, 147) förhöll staten sig avståndstagande och likgiltigt till konst och vetenskap under hela mellankrigstiden.³⁷ Risto

Alapuro beskriver situationen för de unga, finskspråkiga, akademiskt utbildade under tjugotalet i motsägelsefulla termer: å ena sidan hade gruppen ännu en tämligen hög social status, å andra sidan hade positionen försvagats redan under en längre tid. Alapuro (1973, s. 48–49) citerar en samhällshistoriker som sammanfattar den bildade klassens förändrade ekonomiska position i en mening: En magisters växlar dög inte längre på banken. För den akademiska ungdomen innebar förändringen en situation i vilken universitetsutbildningen inte längre automatiskt ledde till en högt uppsatt position i samhället (Alapuro, 1973, s. 51–52).³⁸

De av historiker framförda uppfattningarna om den bildade klassens kulturellt, ekonomiskt och socialt prekära situation kommer tydligt till uttryck i samtida tidningar. I tidningarna kunde man finna tal som hållits av universitetsrektorerna där situationen framställdes i starka termer. Rektorerna uttryckte en tydlig oro, de talade om nödläge, osäkerhet och proletarisering. År 1914 handlade inskriptionstalet vid Helsingfors universitet om ”öfverbefolkningen på den lärda banan”. Antalet studenter berodde enligt rektorn inte på att det inom nationen fanns ett behov för dem alla, utan på att det i samhället fanns en strävan att stiga socialt. (Det akademiska proletariatet, 1914.) Enligt min mening kan rektorns åsikt tolkas som ett uttryck för den bildade klassens reaktion på den sociala mobilitet som moderniseringen

³⁷ Efter första världskriget försörjde konsten inte längre sina upphovsmän i samma utsträckning som tidigare, påstår Tarkka (1992, s. 143). Kai Häggman (2001, s. 60) däremot konstaterar att de flesta författare varken före eller efter självständigheten kunnat leva på sitt författarskap.

³⁸ Matti Klinge har motsatt uppfattning om utvecklingen. Han anser att de övre skikten i samhället behöll sina positioner. ”Sen ohella, että säätykierto toi uutta ainesta johtavaan kerrostumaan, vanha aatelis-, porvaris- ja varsinkin pappissuvuista koostuva yläkerros pysyi Suomen johdossa maan itsenäistymiseen asti ja vielä pitkälle sen ohikin, aina toisen maailmansodan loppuun saakka”, skriver Klinge (1975, s. 17). [Vid sidan om ståndscirkulationen som förde med sig nytt material till det högsta skiktet, höll det översta skiktet bestående av gamla adels-, borgar- och framförallt prästfamiljer sina framstående positioner i Finland ända fram till att landet blev självständigt och ännu

långt senare, ända fram till det andra världskriget.]

³⁹ För liknande resonemang, se även Heikkinen, 1919. Heikel talar faktiskt om den ”bildade **medelklassen**” och den ”högre **medelklassen**”. (Min fetstil) Med det menar han ”de klasser av medborgare, som för sin utkomst direkt eller indirekt äro beroende av statskassan”, de som erhållit högre skolbildning, universitets- eller andra högskoleexamina, tjänstemän anställda av kommuner, men även av affärlivet, industrien, bankväsendet, jordbruket, m.m. Kai Häggman (1994, s. 23–26) påpekar att medlemmar av den bildade klassen på 1800-talet kunde identifiera sig som medelklass eller bildad medelklass trots att de ingick i den bildade klassen (i bemärkelsen högt utbildad och högt uppsatt grupp i samhället). Begreppet hade en positiv, ideologisk innebörd och utnyttjades i kritiken mot adelns hegemoni och ståndssamhällets strukturer.

och demokratiseringen av samhället innebar. År 1921 citerade *Dagens Press* Helsingfors universitets rektor Ivar Heikel som ansåg att man låtit de kretsar i samhälle vars uppgift består av "den andliga odlingen" falla ekonomiskt, socialt och även kulturellt tillbaka från den ledande ställning de haft. Heikel menade att detta kunde leda till att den vetenskapliga och kulturella nivån sjönk kraftigt.³⁹ Den materialism och strid om ekonomiska förmåner som pågick mellan de olika klasserna och som präglade hela perioden placerade andliga värden i andra hand, skrev Heikel. Staten hade blivit fattig, vilket ledde till att tjänstemännen inte längre kunde försörja sig på sina löner och de och deras familjer "[...] ej mera kunna till det yttre uppträda, såsom de själva och andra ansett deras stånd kräva", fortsatte Heikel. (Rektor öppnar terminen vid universitetet., 1921.) Detta kunde enligt honom i sin tur leda till att tjänstemännens och deras familjers sociala uppskattning minskade i andras men även i deras egna ögon. Och det kunde ha en andligt och moraliskt deprimerande inverkan på dem. (Rektor öppnar terminen vid universitetet., 1921) Det som skiljde den bildade klassen från folket var, skriver Alapuro (1973, s. 11), framförallt dess livsstil. Heikel uttrycker med andra ord en oro över att tjänstemännen förlorar möjligheten att upprätthålla en position inom den bildade klassen, att de går miste om de materiella resurser med hjälp av vilka de har upprätthållit skillnaden till andra klasser. Det ekonomiska läget betydde en "deklassering" av den bildade klassen. I *Östra Nyland* beskrevs situationen som en "intelligensklassens proletarisering" (Det andliga och materiella arbetet., 1921). 1922 spann Heikel vidare på samma tema när han skrev om den "överskattning av massorna, det materiella, av det sinnliga" som präglade det nu

han levde i. "De sista åren ha bevittnat en väldig uppmarsch av massorna. Men denna håller på att gestalta sig till ett kolossalt moraliskt nederlag", förutspådde han (Terminsinskriftionen vid Helsingfors universitet. Rektor, professor Ivar Heikels tal., 1922).⁴⁰

Aronen är den bildade klassens estetiska och ekonomiska "deklassering" och förvandling förkroppsligad. I sitt förhållande till Aronens förvandling är pjäsen ambivalent. På en nivå talar den om en författares anpassning till den nya publikens förväntningar och om hans "demokratisering". På en annan nivå tar pjäsen genom det teatraliska metaspråket avstånd från Aronens förvandling. Föremålen för gyckel är ironiskt nog Bergroths egna roller som författare. Enligt Alapuro växer den andra gradens beteende fram av en insikt om att den sociala ställningens gränser inte kan överskridas – att man är fånge inom sin egen sociala position – men att man trots det kan leka med gränserna (Alapuro, 1996, s. 79). I den nya, estetiskt och ekonomiskt ambivalenta situationen – en situation som präglas av social spänning och sjunkande status – leker och spelar författaren Bergroth på ett självreflexivt sätt med sina "höga" och "låga" identiteter. Klyftan och spänningen mellan olika identiteter åskådliggörs i *Herra Vento*. I pjäsen och i det finländska samhället har det uppstått en situation i vilken gränserna för de sociala positionerna håller på att förflyttas. Författaren måste både i pjäsen och i den samtida situationen, låt vara hur skrattretande det än är, överskrida sociala gränser. Han och hon måste sänka sig under sin estetiska och sociala position för att på nytt, i denna nya situation, uppnå makt, pengar och publik.

⁴⁰ Heikels tankegångar påminner stort om de som den spanska filosofen José Ortega y Gasset för fram i sin bok *La rebelión de las masas* (1929). Jag uppfattar att både inskriptionstalen och Ortega y Gassets tankegångar är exempel på den i tiden aktuella diskussionen om "massan". Ortega y Gassets bok handlar i sin helhet om "massornas uppror". Genomsnittsmänniskorna, "massan" strävar efter full samhällelig makt, en position som tidigare intogs av

eliter. "[...] genomsnittsmänniskan är fullständigt på det klara med sin trivialitet men likväl har panna att dristigt träda in för det trivialas rätt och överallt driva det igenom", skriver Ortega y Gasset (1934, s. 16.) Massan har i den moderna tiden gjort sin smak till den rådande medan samhället förut styrdes av eliter som kännetecknades av en strävan efter en "önskan, en idé, ett ideal" (Ortega y Gasset, 1934, s. 12).

KAPITEL 4

analyserar hur Elsa Soini skämtar med moral och fördärv i romanen *Sisko ja kultainen pikari* (1928)

4.1 Det litterära fältet: Kriterierna för mottagandet av förströelselitteratur

I det förra kapitlet konstaterades att de olika deleliternas värdering av förströelselitteraturen varierade under mellankrigstiden. Den finländska litterära eliten klassificerade den utländska översättningslitteraturen som låg eller undermålig förströelse (Sevänen, 1994, s. 161, 173; Turunen, 1995, s. 21, 28), men förhöll sig däremot mindre kritiskt till den inhemska förströelselitteraturen (Sevänen, 1994, s. 161). En del inhemska förströelseförfattare blev positivt bemötta av kritiken och av stipendieutdelarna.¹ De uppskattades till en viss grad av eliten, trots att de inte ingick i den allvarliga konstillitteraturen (Sevänen, 1994, s. 173). Detta berodde enligt Erkki Sevänen på att de inhemska författarna på ett skickligt sätt utnyttjade element från den ”nationalreligion” bestående av religiösa, nationella, agrara och militära ideal som var rådande under mellankrigstiden (Sevänen, 1994, s. 111, 240). Även Risto Turunen för fram en liknande uppfattning. En av anledningarna till att den inhemska underhållningslitteraturen fick ett så positivt mottagande går, enligt Turunen (1995, s. 28), att finna i det faktum att den var välskriven samt i grund och botten agrar, moralisk och nationell.

Turunen konstruerar ett fyrfält för att beskriva hur kulturprodukter historiskt klassificerats. Kategorin hög/allvarlig innehåller den kultur som den kulturella eliten uppfattar som bra. Den har som uppgift att förmedla förädlade upplevelser och gestalta absolut skönhet och sanning. I kategorin låg/lätt placerar Turunen en stor del av den internationella masskulturen, det han kallar för ”vulgär hedonism” och pornografi – alla kulturprodukter som har som uppgift att tilltala de lägsta instinkterna hos människan. Mellan dessa yttersta punkter finns kategorierna låg/allvarlig och hög/lätt. I kategorin låg/allvarlig inordnar Turunen didaktisk konst såväl som det han beskriver som ”varje förädlade verksamhet”. Här förekommer till exempel religiös litteratur som anses vara av dålig litterär kvalitet men vars moraliska innehåll och syfte uppfattas som gott. Kulturprodukter som placeras i kategorin hög/lätt präglas av professionalitet, humor och elitens godkännande. De mottas som god underhållning eftersom den kulturella eliten kan anta att de tangerar allvarligare frågor. Kategorierna låg/allvarlig och hög/lätt utgör enligt Turunen kärnan i den legitima populärkulturen. (Turunen, 1995, s. 21–22.) Det är i kategorin hög/lätt som han (Turunen, 1995, s. 28) placerar mycket av 1920-talets förströelselitteratur.²

¹ Sevänen nämner i sammanhanget bland annat Elsa Soini och hennes bror Yrjö Soini, som skrev humoristiska texter under pseudonymen Agapetus.

² Turunen nämner i detta sammanhang sådana författare som Agapetus, Mika Waltari, Kersti Bergroth och Hilja Valtonen.

Jag är ense med Sevänen och Turunen om att kritikerna för det mesta förhöll sig positivt till den inhemska förströrelselitteraturen på 1910- och 1920-talen. Det fanns recensenter som var negativt inställda men de var i minoritet. (Malmiob, 1996, s. 116; se även Tarkka, 1980, s. 176; Eskola, 1982, s. 645.) Men när jag relaterar de aspekter som Turunen – och delvis även Sevänen – uppfattar som betydelsefulla för det positiva mottagandet av texter till de verk jag undersöker uppstår intressanta avvikelser och även frågor. Wikströms, Bergroths, Soinis, Valentins och Brummell & C: os böcker mottogs nämligen för det mesta väl³ men texterna avviker på de flesta punkter från de kriterier Turunen för fram. Böckerna jag undersöker är för det första allt annat än agrara. De kan på flera punkter kopplas ihop med sådana företeelser som forskare har betecknat som moderna och de mottogs av sin samtid i termer av modernitet.⁴ Recensenterna uppfattade förströrelselitteraturen i sig som en nutida företeelse. Vidare tog texterna upp företeelser, frågor och synsätt som kritikerna tyckte var typiska för det nu i vilket man levde. Böckerna bygger upp bilden av ett modernt samhälle där bilar, båtar, flygplan och städer skapar känslan av en modern samtid som upplevs i stark kontrast till det gamla.⁵ Händelserna utspelas i urban miljö, de människor som berättelserna skildrar beskrivs som moderna och berättelserna ger uttryck för erfarenheter som de samtida recensenterna uppfattade som moderna. Även texternas tonfall förknippades med modernitet; kritikerna påpekade att texternas lätta och lyckande tonfall och deras kåserande stil är moderna fenomen.

Jag fortsätter till Turunens kriterium nummer två, frågan om moral. Uppfattningarna om de analyserade texternas moral varierade. En del kritiker ansåg att Elsa Soinis romaner var osedliga och olämpliga för ungdomen (U. U.

U., 1928) medan Valentins parodisamling *Uninen mutta onnellinen* prisades för sin moral (K-aa., 1928). Flera recensenter anmärkte på *Skelettgatan*. De menade att boken innehöll alltför många och ingående beskrivningar av det liv som fördes på restauranger och därför inte kunde läggas i händerna på ungdomen (-c., 1929; Mr P., 1929; E. C., 1929). Med andra ord: dess skildringar uppfattades som mer eller mindre omoraliska. Även på den tredje punkten – enligt vilken böckerna grundar sig på fosterländska värderingar – avviker böckerna jag undersöker från "nationalreligionen". De var nationella i den bemärkelsen att de skrevs av inhemska författare, men genremodellerna och de litterära förebilderna de utgår ifrån, hänvisar till, imiterar och parodierar, är utländska.

Sammanfattningsvis kan konstateras att de analyserade böckerna av Wikström, Bergroth, Soini, Valentin och Brummell & C: o varken är speciellt nationella, agrara eller moraliska. Men hur ska man i så fall förklara att texterna mottogs tämligen positivt av de samtida kritikerna? Enligt recensenterna var texterna väl skrivna. På den här punkten passar de in i Turunens beskrivning. De böcker som i hans schema hör hemma i kategorin hög/lätt kännetecknas ofta av att de är professionellt skrivna och humoristiska. Men även en annan orsak spelar in vid sidan om det faktum att böckerna jag undersöker med rätta kan beskrivas som professionellt skrivna och humoristiska. Jag uppfattar att den i parodi, ironi och metafiktivitet inskrivna kritiska hållningen är en viktig och central anledning till böckernas positiva mottagande. I metafiktiva liksom i parodiska texter ingår ofta ett moment av (litteratur) kritik (se t.ex. Alter, 1975, s. 12; Rose, 1979, s. 34; Hutcheon, 1980, s. 6; Currie, 1995, s. 5). Texter, i vilka det förekommer teatraliskt metaspråk, talar med andra ord delvis samma kritiska språk som recensenterna. Genom sitt gyckel med och sin kritik av populära

³ Jag presenterar mottagandet av varje enskild text mera detaljerat i samband med min analys av texten i fråga.

⁴ För en diskussion om de olika sätten på vilka termerna *modern* och *modernitet* använts, se t.ex. Rojola, 1995, s. 10–15; Luthersson, 1986.

⁵ Urbaniseringen, industrialiseringen och tekniseringen har uppfattats som emblematiska områden inom moderniseringen (Rojola, 1995, s. 13. Se även Calinescu, 1987, s. 41; Malmio, 1996b, s. 116; Malmio, 1999, s. 293).

litterära former skapar böckerna ett avstånd till sitt eget projekt: att skriva en förströelsebok. De signalerar genom att inta en kritisk position gentemot förströelselitteraturen att de ingår i samma diskursiva gemenskap som kritikerna. Texternas självkritiska tonfall hade enligt min mening en inverkan på kritikerna. De tillmätte texternas självmedvetenhet och distans till det egna projektet ett tämligen stort värde. Istället för ett omedelbart, allvarlig menat ”känslövall” – ett drag som recensenterna förknippade med förströelselitteratur – möttes de i dessa texter av ett gäckande och självkritiskt metaspråk. Många recenser ansåg att kritiskhet, avstånd och gäckel var tecken på hög kvalitet.

4.2 Dekadent tröskeltext

Uudessa teoksessa ”Sisko ja kultainen pikari” hän [Soini] vie lukijansa ”Pohjolan Rivieralle”, Terijoen kultaisille hiekkarannoille, missä muuan sivistynyt helsinkiläisperhe viettää kesäänsä yhdessä Kannaksen monista suurista venäläishuviloista. Kirjan päähenkilönä on sanotun perheen nuorin jäsen, kahdeksantoistavuotias Sisko, jonka hentoa tyttösydäntä riuduttava rakkaudenikävä murtaa sulkunsa niin suurella voimalla, että hänen on päästävä tyhjentämään salaisen lemmenturmansa ”kultainen pikari” samettisilmäisen Vanjan, venäläispapin kiihkeässä syleilyssä, kunnes oikea ihanne, Ilmari Sorri, hidasverisempänä ehtii ottaa haltuunsa hänelle kuuluvan paikan. Kertomus ei ole ulkonaisilta mitoiltaan mitenkään erikoinen, liikkuupahan vain parin aurinkoisin päivän ja romanttisen yön elämyksissä. (M. N., 1928.)

[I sitt nya verk ”Sisko och den gyllene bågaren” tar författaren sina läsare med sig till den ”nordiska Rivieran”, till Terijokis gyllene sandstränder där en bildad familj från Helsingfors tillbringar sin sommar i en av de stora ryska villorna på det Karelska näset. Bokens huvudperson är den nämnda familjens yngsta medlem, adertonåriga Sisko, vars späda unga hjärta tärs av en kärlekshunger som bryter sina spärrar med

en så stor kraft att hon måste tömma den ”gyllene bågaren” av sin hemliga kärlekstjusning i den sammetsögda ryska prästen Vanjas heta omfamning, innan det rätta idealet, den något trögare Ilmari Sorri intar sin rättmätiga plats. Berättelsen är till det yttre på intet sätt märkvärdig, den handlar blott om upplevelser som försiggår under några soliga dagar och romantiska nätter.]

I detta kapitel fokuserar jag diskursen om moral i Elsa Soinis roman *Sisko ja kultainen pikari* (1928). Med diskursen om moral menar jag alla de olika sätt på vilka berättelsen diskuterar normer och regler för uppförande – allt tal som anknyter till vad som är tillåtet och vad som inte är tillåtet, vad som är passande och vad som är opassande, vad som är gott och vad som är dåligt uppförande, tänkande, leverne. Moralen har i romanen många olika namn och uttrycksformer. Den förekommer i allt tal som handlar om principer, sedlighet, ideal, förfall, med mera. Dekadens, förfall, omoraliskhet och opassande beteende anknyter i lika hög grad till diskursen om moral. Litteraturen och moralen, som i berättelsen på olika sätt kopplas till varandra, utgör de främsta föremålen för gäckel i *Sisko ja kultainen pikari*.

Romanen börjar med dikten ”Drick!” som ingick i Bertel Gripenbergs första diktsamling *Dikter*, 1903.⁶ Dikten, som är romanens tröskeltext, är betydelsefull med tanke på berättelsens identitet, dess status och position på det litterära fältet. Den är viktig även med tanke på det gäckel som riktar sig mot den moraliska diskursen. ”Drick!” beskriver ett hjärta som är en gyllene bågare där ett ”gnistrande, eldigt” och ”starkt och sött” vin svämmar över brädderna. I de två första stroforna beskriver diktjaget sig självt som bågare, i de två senare stroforna vänder sig jaget mot sitt ”du” och uppmanar det att dricka. Dikten är till formen rimmad, kontrollerad och regelbunden (stigande, jamber) medan dess motiv och bildspråk leder tankarna till okontrollerade känslor och begär. Den handlar om ungdom, omedelbara känslor, livsrus, glädje

och lidelse – läsaren förs in i en njutningens och sinnlighetens sfär. Dess extatiska, uppmanande, utmanande och jublande ”jag” tilltalar direkt ett ”du” som representeras av en ”snövit hand”, en bild som implicerar femininitet. Det kvinnliga ”du”et uppmanas att förtära, sluka jaget, ”Drick, drick min sjudande ungdoms brand, / mitt hjärtas skummande must!”. Enligt Pirjo Lyytikäinen längtar symbolisten efter ett ideal, men lever i en värld som han eller hon uppfattar som fallen för i den förekommer inga ideal. Idealen kan endast nås genom konstnärligt betraktande eller illusioner. (Lyytikäinen, 1999, s. 13.) Den mest betydelsefulla upplevelsen inom symbolismen är extasen – att stiga över vardagligheten – och Lyytikäinen (1997, s. 47) menar att “[...] siihen näyttää myös seksuaalisen nautinnon hurma riittävä.” [...] och det tycks även kunna åstadkommas med hjälp av den sexuella njutningens tjusning.] Hennes beskrivning skildrar väl Gripenbergs dikt. Den gestaltar sexualitet, fest och berusning, begär och extas men gör det på ett indirekt och bildligt – symboliskt – sätt. Dikten upprättar en sfär som präglas av en symboliskt framförd förförelse och sinnlighet som hänger ihop med sexuell njutning.

Lyytikäinen (1999, s. 138; se även Nieminen, 1951, s. 260–261) beskriver i *Suomen kirjallisuushistoria 2* Bertel Gripenberg som en rent av exemplarisk representant för dekadent erotik. Hon nämner i sammanhanget samlingen *Dikter* i vilken ”Drick!” ingick. Likaså används benämningen *dekadens* i samband med Gripenbergs diktning i *Finlands svenska litteraturhistoria 2* (Wrede, 2000, s. 72). Begreppet *dekadens* har betecknat två fenomen. För det första har det använts i en begränsad mening om en fransk litterär skola vars centrum utgjordes av den av Paul Verlaine publicerade tidskriften *Le Décadent*. För det andra har termen utnyttjats i en mera omfattande betydelse om ett nätverk av förfallsdiskurser. I begreppet *dekadens* ingår då inte bara den nämnda

dekadenta litterära skolan, utan också en stor del av den symbolistiska och naturalistiska konsten och litteraturen samt 1800-talets vetenskap och pseudovetenskap som intresserade sig för ärfthlighet, sexualitet, kriminalitet, med mera, skriver Lyytikäinen. (Lyytikäinen, 1998a, s. 8–9; se även Ahlund, 1994, s. 12–13.) Enligt Claes Ahlund hade förfallsdiskurserna en framstående position i Europa framförallt kring sekelskiftet 1800–1900. Han menar med dekadens “[...] den vitt spridda upplevelsen av hela den västerländska civilisationens tillstånd av förfall och upplösning och nära förestående undergång.” (Ahlund, 1994, s. 13.) Med tiden hittade förfallstematiken och -diskurserna sin väg även till Finland men de ignorerades framförallt av de finska kulturkretsarna, skriver Lyytikäinen. De ville inte se förfall gestaltas i en situation där den unga nationen kämpade för sin existens. (Lyytikäinen, 1998a, s.13.)

Jag använder här begreppet dekadens i den mera omfattande betydelsen, det vill säga som ”ett nätverk av förfallsdiskurser” där även symbolisten/dekadenten Gripenberg inordnas. Romanens titel och dess tröskeltext inleder med andra ord romanens dialog med dekadensdiskursen. Bägaren, den dekadenta symbolen för njutning, sexualitet och livsrus förekommer i titeln parallellt med ”Sisko”, namnet på huvudpersonen i romanen. Det är ett namn som konnoterar en inhemsk, betydligt mera vardagsanknuten verklighet är de utländska, exotiska kvinnonamn – namn såsom Kleopatra, Salome och Delila – som förknippades med dekadens (se Lyytikäinen, 1998a, s. 10–11; Lyytikäinen, 1999, s. 144). Sisko, en ung och oerfaren flicka, är motsatsen till de dekadenta femme fatale-figurer, som både förförde och dödade (se Mazzarella, 1993, s. 181–186; Ahlund, 1994, s. 12; Lyytikäinen, 1998a, s. 10). Den sfär i vilken Sisko hör hemma är en vardaglig verklighet – en sfär som förkastades av de dekadenta (Rojola, 1999, s. 160). Rubriken kan med andra ord uppfattas

⁶ Dikten har fråntagits sin titel i *Soinis* roman.

⁷ Lyytikäinen (1999, s. 136–137) uppfattar symbolism

och dekadens som två sidor av samma mentalitet eller världsbild.

som motsägelsefull. I den kombineras två avvikande och oförenliga sfärer.

Dikten uppväcker inte bara en symbolistisk och dekadent litterär kontext, utan också en diskursiv gemenskap. Bertel Gripenberg var under 1900-talets fyra första decennier i den litterära elitens ögon en av Finlands förnämsta diktare. ”Han ansågs vara den oförliknelige, vars verk för all framtid skulle bli en förebild för svensk poesi i Finland”, skriver Johan Wrede (2000, s. 72). Gripenberg intog en betydelsefull position på det litterära fältet på 1920-talet (Sevänen, 1994, s. 74), han var en firad författare och uppfattades 1919 som en möjlig kandidat för Nobelpriset i litteraturen (Koskela, 1999, s. 230).⁸ Vidare var han friherre samt en framstående och högljudd representant för det vita, borgerliga Finland.⁹ ”Drick!” är en tröskeltext med inte bara ett litterärt utan också ett socialt mervärde. Citatet från Gripenberg implicerar författarelit, allvarlig konstilliteratur och överklass. Jag uppfattar att romanen – i och med att den hänvisar till Gripenbergs dikt i titeln och har hans dikt som tröskeltext – på första sidan skriver in sig i en bildad diskursiv gemenskap.

I titeln och i tröskeltexten förhåller romanen sig emellertid ännu allvarligt till den dekadenta diskursen. I fortsättningen pendlar berättelsen sedan mellan två förhållningssätt. Å ena sidan används den dekadenta diskursen för att gestalta berättare, karaktärer, intrig och miljö, å andra sidan blir den ett objekt för

berättarens och gestalternas cykel. Det som är av vikt för min analys av moral och fördärv i Soinis *Sisko ja kultainen pikari* är det Lyytikäinen påpekar om dekadensens relation till diskursen om moral. Hon skriver: ”Kaikessa ’moraalittomuudessaan’ dekadenssi oli jatkuvaa puhetta moraalista. Siinä yhdistyi ikaikainen huoli moraalisesta rappiosta tahallisiin provokaatioihin, Jumalan ikävä jumalanpilkkään ja profanointiin” (Lyytikäinen, 1998a, s. 11). [I all sin omoraliskhet var dekadensen ett ständigt pågående tal om moralen. I den förenades en evig oro över moraliskt förfall med medvetna provokationer, en längtan till Gud med hädelse och profanering.]

4.3 Den bildade och förfallna berättaren

En liknande ambivalens gentemot den egna berättelsen som förekommer i *Guldgruvan* och i *Herra Vento* finns även i *Sisko ja kultainen pikari*. Å ena sidan handlar berättelsen om en ung flickas första kärlek och utveckling till kvinna, å andra sidan utsätts händelseförloppet och den romantiska historien för berättarens cykel och ambivalenta värdering. Däremot skiljer sig Soinis roman från *Guldgruvan* och *Herra Vento* genom att ha en berättare som då och då i texten tilltalar läsarna på ett mycket explicit sätt. Denna berättare intar rollen som cycklare och kommenterar på ett dubbelröstat sätt inte bara gestalterna och händelserna hon återger utan också sin berättelse och publik. Tidvis går berättaren helt in i karaktärerna och

⁸ Soini beundrade Gripenbergs dikt stort (*Uno Kailaasta Aila Meriluotoon*, 1947, s. 35). Bergroth har beskrivit Gripenberg som de ungas ideal: ”Me rakastimme hänen palavuuttaan, hänen häikäisevää tunnevoimaansa. [...] Me osasimme kaikki ulkoa hänen runonsa. Uskollisesti olen säilyttänyt muistissani näitä säkeitä, jotka silloin niin mainiosti tulksivat sitä mitä tunsimme tai ainakin ylpeästi luulimme tuntevamme: Teodora, jag vill kyssa dina läppar, som befalla ...” (Bergroth, 1973, s. 35–36). [Vi älskade hans lidelsefullhet, hans bländande starka känslor. Vi kunde utantill alla hans dikter. Troget har jag förvarat i mitt minne följande rader, som på ett så träffande sätt uttryckte vad vi då kände eller åtminstone så stolt trodde att vi kände: Teodora, ...]

⁹ Det är värt att notera att *Sisko ja kultainen pikari* i en

tid som präglades av språkstriden öppnar med en dikt på svenska. Relationerna mellan finskspråkiga och svenskspråkiga var spända på 1920-talet. ”Eriköisesti suomenkielinen akateeminen sivistyneistö tunsivat voiksi myös suomenkielisen henkisen viljelyn nopean nousun. Kilpailuasenne vanhaan ruotsinkieliseen yläluokkaan ja sen sivistyksen koettiin yhä voimakkaasti, joten suomenkielisen kulttuurin vahvistuminen nostatti sen kannattajien sosiaalistasikin itsetuntoa.” (Virrankoski, 1982, s. 58.) [Speciellt den finskspråkiga akademiskt bildade klassen uppfattade den snabba tillväxten av finskspråkig andlig odling som en triumf. Konkurrenten med den gamla svenskspråkiga överklassen och dess civilisation upplevdes starkt och den finskspråkiga kulturens tillväxt utökade även den sociala självkänslan hos dess anhängare.]

gestaltar världen såsom den ter sig för dem, tidvis beskriver hon dem på ett sätt som ljuder av dubbel diskurs. Då intar hon en position ovanför och utanför dem.

Omedelbart efter Gripenbergs dikt följer en passage där berättaren har ordet. Avsnittet är ett tydligt exempel på teatraliskt metaspråk:

Ei tämä ole mikään merkillinen kertomus,
mikään outo ja ihmetyttävä tapahtumasarja.
Onpa vain pikkuinen juttu Siskosta ja hänen
suuresta rakkaudestaan, onnestaan ja onnet-
tomuudestaan, ja silloin ajattelen aina
myöskin hänen hauskaa ja uteliasta ja innos-
tunutta perhettään, muutamia hyvinpuettu-
ja, hyvinvoipia, hyväsydämissiä ihmisiä ja
paria lämmintä kesäpäivää sekä -yötä tällä
kavalalla kahdellakymmenennellä
vuosisadallamme. (Soini, 1928, s. 7.)

[Denna berättelse är inte en märkvärdig berättelse, inte ett underligt och förvånansvärt händelseförlopp. Den är ju endast en liten historia om Sisko och hennes stora kärlek, lycka och olycka, och då tänker jag alltid även på hennes roliga och nyfikna och intresserade familj, några välklädda, välmående, godhjärtade människor och på några varma sommarkvar och -nätter i detta vårt förrådiska tjugonde århundrade.]

Berättelsen inleds som om den vore en replik i en pågående diskussion med att kommentera felaktiga förväntningar på den egna berättelsen. På finska är det första ordet en negation, ”denna berättelse är inte en märkvärdig berättelse”. Den andra graden inträder i form av en metafiktiv kommentar som riktar sig åt två håll. Å ena sidan alluderar berättelsen på en annan berättelse som romanen är skriven i relation till och som den utgör en motbild av, å andra sidan kommenterar den eventuella läsares förväntningar och uppfattningar.

Meningen är självreflexiv, berättelsen hänvisar till sig själv som berättelse samtidigt som den eventuellt parodierar en litterärt-kritisk diskurs. Kommentaren föregriper bokens mottagande och leker inte bara med läsarnas antagna förväntningar, utan också med kritiker och deras uppgift att känna igen och klassificera ”märkvärdiga” berättelser. Berättaren uttrycker sin medvetenhet om att berättelser om stor kärlek – inräknat den egna berättelsen – ofta mottas som små, betydelselösa och eventuellt även litterärt låga. Hon förhåller sig i repliken lekfullt – och eventuellt även ironiskt – till sin berättelses antagna betydelselöshet. Det innebär samtidigt ett lyckande avståndstagande till de kriterier recensenter står för. Berättaren leker och spelar med de värderingar hon antar att den kommer att bli ett föremål för.

De olika strategier med hjälp av vilka Soini bygger upp berättarens röst signalerar den komikerroll som berättaren intar (se även Kinnunen, 1994, s. 262–263). Berättarens stil drar på ett för komiska genrer typiskt sätt uppmärksamheten till hennes sätt att tala.¹⁰ Stilen är uppbyggd kring upprepningar och motsättningar. Lika vanligt är direkt tilltal. Berättaren börjar och avslutar tidvis sina repliker med små utrop eller repliker av till exempel följande slag: ”Unohtakaamme että” (Soini, 1928, s. 13) [Låt oss glömma att], ”Ah niin” (Soini, 1928, s. 50) [Ack ja], ”Tiedättekö te” (Soini, 1928, s. 48) [Visste ni] och ”No siitä myöhemmin paljonkin” (Soini, 1928, s. 13) [Nå, om det får ni veta mycket lite senare]. Den här sortens kommentarer är självreflexiva: de är repliker som tar den egna berättelsen eller de egna replikerna till objekt. ”A usual characteristic of metafiction is the narrator’s pronounced concern with his ability to communicate”, påpekar Inger Christensen (1981, s. 146). I Soinis roman kommer berättarens utpräglade intresse för kommunikation enligt min mening till uttryck i repliker av det ovan citerade slaget, i små direkta utrop och retoriska frågor, kommentarer och

¹⁰ Lappalainen (1992, s. 91) tolkar berättarens accentuerade närvaro i Soinis romaner som ett uppväckande av konventionerna från 1700- och 1800-tals romaner,

i vilka berättaren vänder sig direkt till läsaren. (Se även Christensen, 1981, s. 31.)

värderingar som åstadkoms med hjälp av små talspråkliga ändelser ”-han”, ”-hän”, ”-kin”. Dessa grepp drar läsarens uppmärksamhet till berättandet. En talspråklig effekt uppnås även genom att berättaren avbryter sina egna repliker och kommenterar det hon just själv sagt för att sedan berättare vidare. Tillalet för tidvis tankarna till kåserande¹¹ eller skvallrande, något som även de samtida kritikerna tog upp. Läsaren får känslan av att eventuellt medverka i en societetsfruarnas dialog.¹² Recensenten i *Vaasa*, M. N. kommenterade det talspråkliga i Soinis stil på följande sätt: ”Elsa Soinin kertomistapa on jotakin aivan uutta kirjallisuudessamme; kevyttä, iloittelevaa ja tutunomaisesti pakinoivaa, jossa monin paikoin on enemmän puhutun kuin kirjoitetun sanan elävä välittömyys” (M. N., 1928). [Elsa Soinis sätt att berätta är nytt i vår litteratur, det är raljerande och på ett välbekant sätt kåserande, i det hörs på många ställen den levande omedelbarhet som snarare hör hemma i det talade än det skrivna ordet.] M. N. tyckte även att Soinis böcker präglades av en intelligent humor.

Efter den teatraliskt metaspråkliga öppningsrepliken fortsätter berättaren i samma lyckande tonfall:

He olivat helsinkiläisiä.
Tunnettehan toki Helsingin? Tieteen, työn
ja taiteen pääpesän, pienen Suomen pahaisen
pääkaupungin, Pohjolan Pariisin, jonka
muutamiin mukuraisiin kivikatuihin, lumi-
kimalteisiin tai sinivälkyisiin salmisokkeloi-
hin ja pariinsataantuhanteen asukkaaseen on
imeytynyt karun, vakavan maan ankarin
aatteellisuus ja nuoren, elämänhaluisen
kansan huoleton, ihastuttava ilo?
(Soini, 1928, s. 7.)

[De var helsingforsbor.
Ni känner väl till Helsingfors?
Vetenskapens, arbetets och konstens
viktigaste hemvist, lilla Finlands futtiga
huvudstad, Nordens Paris, vars några
ojämna stengator, snöglimrande eller
blåblänkande vikar och tvåhundrausen
invånare har sugit upp det karga, allvarliga
landets strängaste principer och det unga,
levnadsglada folkets sorglösa, förtjusande
glädje?.]

Passagen är ett exempel på det för berättaren typiska sättet att iscensätta en talsituation som präglas av intimitet och omedelbarhet kombinerat med formell artighet. Oppositioner av olika slag är ett viktigt element i berättarens repliker. Beskrivningen av ”vetenskapen, arbetets och konstens huvudort” får sin motsats i orden ”lilla” och ”futtiga”, ”lilla och ”futtiga” spelas i sin tur mot beskrivningen av Helsingfors som Nordens Paris, vilket inte alls låter litet och futtigt. Den rikliga förekomsten av motsatser bygger delvis upp den lyckande och komiska effekt berättarens tal präglas av.

I passagen uppträder för första gången berättelsens centrala, komiska motsättning. De oförenliga uppfattningarna om ”det karga och allvarliga landets strängaste principer” och ”det unga, levnadsglada folkets sorglösa, förtjusande glädje” som ändå presenteras sida vid sida hänger enligt min mening ihop med den i berättelsen pågående diskussionen om moral. Motsättningarna gestaltar den konflikt mellan en strävan att följa principer och ideal eller att hänge sig åt njutning som hela berättelsen är organiserad under. Berättaren imiterar och förenar på ett parodiskt sätt två oförenliga språk och verklighetsuppfattningar. Den motstridighet och motsägelsefullhet som en del

¹¹ Enligt Manninen (1987, s. 24) präglas kåserier ofta av ett intimt tonfall. De iscensätter en situation i vilken kåsören verkar föra ett familjärt samtal med läsarna.

¹² Det iscensatta tilltalet är ett återkommande drag i flera av Soinis romaner. I recensionen av *Jumalten ja ihmisten suosikit* tar kritikern V. (1926) avstånd från tilltalet: ”Alituiset vetoamiset lukijaan tympäisevät ja sanonta muodostuu vähä väliä tavalliseksi tyttöjen keskeiseksi lepertelyksi.” [Att

berättaren ideligen appellerar till läsaren väcker avsmak och uttrycket tar gång på gång formen av ett vanligt kuttrande flickor emellan.] Kritikern – av reaktionen att döma förmodligen en man – uppfattar att berättelsen tilltalar en kvinnlig diskursiv gemenskap. Texten informerar inte läsaren om berättaren är en man eller en kvinna. Jag kommer i fortsättningen emellertid att tala om berättaren som ”hon”.

forskare uppfattat som typisk för 1920-talet är konkret närvarande i berättarens sätt att gestalta Helsingfors' innevånare (se Onnela, 1990, s. 9–10). Den syns också i de aspekter som ställs som varandras motsatser. Pekka Tarkka (1980, s. 31) menar att tjugotalet präglades av en kamp mellan modern livsuppfattning och ålderdomliga ideal. Det har uppfattats som en period som kännetecknades av omfattande förändringar i värderingar, normer och attityder samt av att auktoriteterna försvann (Immonen *et al.*, 1992, s. 11–14, 17; Hapuli, 1995, s. 18–22; Onnela, 1990; Kallio, 1982, s. 24).

Flera drag i texten tyder på att berättaren är en bildad person. Hennes till synes artiga, formella och spirituella sätt att tala signalerar en diskursiv gemenskap som består av människor som tilltalar varandra hövligt och uppför sig väl. Hon använder främmande ord och uttryck såsom "dolce far niente", "fata morgana" och "samum". Hon återger repliker som innehåller finska, tyska och engelska. Vidare skildrar hon stundom Siskos känslouttryck och naturen på ett språk som anknyter till en estetisk diskurs. Berättandet är ställvis poetiskt och direkt expressionistiskt¹³: "Sisko on jo ovella, pakenee. Yöilma on outo, salpaa henkeä. On vain liikkumatonta, lämminä, sinertävää, mieletöntä valoa, läpituunkematonta pimeyttä puiden takana. Mainingin solinaa, lehtien kahinaa, penkkien narinaa, soran litinä. Pyörriää" (Soini, 1928, s. 133). [Sisko är redan vid dörren, flyr. Natluften är underlig, hon tappar andan. Det finns endast ett orörligt, varmt, blått, vansinnigt ljus, ett ogenomträngligt mörker bakom träden. Bruset av dyningar, prasslet av löv, knarret från bänkar, grus som krasar under hennes fötter. Hon känner sig yr.]

Berättaren förhåller sig på ett tudelat sätt till familjen hon skildrar. Å ena sidan befäster berättaren sin – och även läsarnas – delaktighet

i romanens värld genom att tala om gestalterna som "vår" familj och genom att dra paralleller mellan sig, familjen och läsare. "Sellainen oli tämä perhe", konstaterar berättaren, "Onnellinen, säännöllinen, tavallinen. Jokainen eli omaa maailmaansa, kuten aina elämme" (Soini, 1928, s. 23).¹⁴ [Sådan var denna familj. Lycklig, regelbunden, vanlig. Alla levde de sitt liv, såsom vi alltid lever.] Hon skriver in sig i den diskursiva gemenskap hon skildrar. Å andra sidan beskriver berättaren tidvis familjen på ett sätt som ljuder av dubbel diskurs. Hon intar ofta en position ovanför sina gestalter, speciellt huvudpersonen Sisko. Det ingår en aspekt av värdering i berättarens till synes godmodiga och accepterande kommentarer. Hon återger till exempel Siskos känslor till Sorri, mannen hon är kär i, på följande sätt:

Hän [Sisko] siis rakastui, toisin sanoen ihas-tui aivan normaalisti, ja rupesi nimitämään suurta ihastustaan rakkaudeksi – hän, jonka olisi pitänyt vielä kauan etäältä palvoa ihan-teitaan ja loppujen lopuksi vuosien vierittyä, jos Sallima olisi niin määrännyt, jonkun ihanteen (taikka tavallisimmin jonkun muun) sylissä herätä uuteen elämään. (Soini, 1928, s. 50.)

[Hon [Sisko] blev alltså kär, med andra ord på ett helt normalt sätt förtjust, och började kalla sin stora förtjusning för kärlek – hon, som ännu länge på avstånd borde ha dyrkat sina ideal och till slut, efter ett antal år, om Ödet så ville, borde ha vaknat upp till ett nytt liv i famnen på ett ideal (eller – vilket är vanligare – i famnen på någon annan).]

Det ironiska och parodiska byggs här upp på ett tydligt och synligt sätt. Den första delen i repliken återger händelsen ur Siskos perspektiv – hon har blivit förälskad – den andra delen innehåller

¹³ De samtida uppfattade bl. a. betonandet av inre upplevelser och förkunnandet av en ny mänsklighet och en ny generation som expressionistiska drag i den finska modernismen (Koskela, 1999, s. 272).

¹⁴ Talet om vanliga lyckliga familjer alluderar enligt min

mening till Tolstojs *Anna Karenina*. Den börjar med repliken om lyckliga familjer som alla är lyckliga på samma sätt, medan de olyckliga är olyckliga på var sitt specifika sätt. Tolstojs roman omnämns i *Sisko ja kultainen pikari* på flera ställen.

berättarens uppfattning om händelsen. Den kommenterar och ifrågasätter innehållet i den förra delen av meningen. Å ena sidan imiterar och parodierar berättaren Siskos sätt att uppfatta vad som sker, å andra sidan kommenterar hon på ett självreflexivt sätt även sina egna ordval. Det är Siskos romantiska känslor och Sisko som en romantisk hjältinga som är föremålet för berättarens gyckel. Berättaren antyder att hon vet mera och bättre och att hon har tappat tron på den romantiska kärleken medan Sisko ännu tror på den. Berättarens kommentarer avslöjar att hon är en erfaren och illusionslös person. Hon menar att Siskos förälskelse egentligen handlar om självbedrägeri och låter förstå att de ideal Sisko tror på inte finns. De skämt som berättaren riktar mot den romantiska diskursen är emellertid både ambivalenta och självreflexiva; den berättelse som hon berättar är en romantisk historia. Den slutar som en regelrätt kärleksroman med att Sisko och Sorri ligger i varandras armar och kysses och berättaren konstaterar: ”Ja Sisko oli vihdoin onnellinen” (Soini, 1928, s. 244). [Och Sisko var slutligen lycklig.]

Berättarens värdering av Siskos ideal, principer och moral avslöjar indirekt berättarens position inom diskursen kring moral. Den visar var hon befinner sig på axeln moral – fördärv, idealism – njutning. Sisko kysser Vanja och anser att hon gjort sig skyldig till en omoralisk handling. Berättaren däremot kommenterar kyssten på följande sätt: ”Tarpeekseen eivät lemmpikaria ehtineet juoda, kyllästys oli kaukana, väkevänä, kipeänä sykki vielä nuori veri, kun heidät yllätettiin. Arvaatthan. Tietysti heidät yllätettiin, tyhmeliiinit, jotka suutelivat oman auton vieressä, portin edessä” (Soini, 1928, s. 136). [De hann inte dricka nog ur bägaren, tristessen var fjärran, det unga blodet pulserade ännu starkt och ömt, då de ertappades. Det kunde ni väl gissa. Naturligtvis ertappades de, dumsnutarna, som kysstes bredvid den egna bilen, framför porten.] Tidvis är berättaren öppet kritisk mot sina gestalter, oftast kommenterar hon till synes artigt gestalternas uppförande och deras uppfattning om verkligheten. Här

kritiserar hon nästan ömt gestalterna, men inte för deras kyssande, det vill säga ”omoraliska” uppförande, utan för deras oerfarenhet och naivitet. Hon avslöjar sig därmed som en av de moraliskt fallna gestalterna i berättelsen. För berättaren är både moral och omoral lika skrattretande. Hon är inte bara bildad utan också moraliskt fallen, ”dekadent”. Hon behärskar lika bra det förgångnas och nuets vokabulär och syn på världen. ”Hän [Sisko] ei ollut vielä tallannut konventtikiäntään länttään eikä viimevuossataisia ihanteitaan nachspielflirttien lokaan”, konstaterar berättaren i en replik som imiterar och parodierar två motsatta språk och syner på verkligheten (Soini, 1928, s. 27). [Hon hade ännu inte trampat ner sina konventskor eller smutsat ner sina ideal från förra århundradet med sörjan från nachspielfört.] Berättaren förebådar Siskos utveckling och berättelse på ett sätt som berättar om hennes egen omvandling. Den har förmodligen också – liksom sker i Siskos fall – lett från moral och ideal till modernt fördärv.

4.4 Gestalternas moraliska tillstånd

Den motsättning som berättaren i början av boken befäster mellan de helsingforsbor som står för gammaldags moral och principer och de som står för lust, sinnlighet, lättsinne och fördärv går igen i gestalterna. De utsätts i tur och ordning – ironiskt nog – för den ”omoraliska” berättarens moraliska värdering. Samtidigt är gestalterna även mer eller mindre parodiska kommentarer till diskursen kring förfall och moral. De förkroppsligar olika moraliska principer, de diskuterar moral, ideal och principer med varandra och kommer med förklaringar till sitt eget förfall. Motsättningen moral – fördärv som romanen för fram som skrattretande går igen på olika nivåer. Den förekommer hos berättaren och gestalterna. Ett moraliskt förfall har i berättelsens början redan delvis inträffat. Gestalterna kan uppdelas i de fallna och i de icke-fallna eller de ännu icke-fallna. Intrigen beskriver huvudpersonen, Siskos pågående kamp mellan moral och förfall. Ideal och principer framträder på olika sätt också i de många litterära hänvisningarna romanen

kommer med. Även miljön där kampen inom diskursen kring moral förs – Terijoki och dess fallfärdiga spetsvillor – skildras på ett sätt som kopplar ihop den med njutning och förfall.

Enligt kritikern F. D. (Fanni Davidsson, 1928) är *Sisko ja kultainen pikari* en tidsskildring som ställer i centrum en ung flickas förvånansvärt snabba omställning från blyg oskuld till jazztidens ”befläckade” ungdom. Huvudpersonen Sisko beskrivs av berättaren som familjens skatt, älskling och ideal. Hon har blivit uppfostrad enligt stränga principer. I Siskos närvaro är sprit, kortspel, ekivoka yttranden och tal mot förbudslagen och statskyrkan förbjudna. Hon anknyter till ett kvinnoideal från 1800-talet som personifieras i Siskos numera döda mor. Modern framställs som en ängel, ett mirakel och ett ideal, som ett fenomen som inte förekommer på 1900-talet och vars namn man knappt yttrar i vardagslag (Soini, 1928, s. 13). Hon utgör ett exempel på det 1800-talskvinnoideal som feministiska forskare har kallat för ”husets ängel” (se t.ex. Melman, 1988, s. 4). Sisko, moderns avbild, är moraliskt överlägsen sin familj.¹⁵ I berättelsens början förkroppsligar hon tydligt ideal, moral, normer och det förgångna och det är i hennes egenskap av en ren och jungfrulig förebild som författaren Sorri beundrar henne. Resultatet av Siskos gammaldags uppfostran är att hon enligt berättaren är besvärande allvarlig och nästan högtidlig. Sisko är inte bara en allvarlig flicka med höga, gammalmodiga ideal, utan också ett objekt för berättarens lek/spel med diskursen om moral. Berättaren driver med Sisko, hon markerar avstånd inte bara till principer och ideal utan också till Siskos känslor och hennes allvar såsom till exempel i följande kommentar: ”Hän [Sisko] luuli elävnsä elämänsä suurimman hetken” (Soini, 1928, s.

57). [Hon trodde att hon upplevde den största stunden i sitt liv.]

Så småningom kommer Sisko emellertid i kontakt med förförelse och fördärv. Den kamp mellan moral och fördärv som pågår i henne får sin slutgiltiga lösning i en situation där hon funderar på att begå självmord genom att köra en bil av vägen. Hon talar till sig själv: ”Mitä on uskonto? Hysteriaa. Mitä on moraalii? Hysteriaa. Mitä on rakkaus? Hysteriaa. Omatunto, katumus – hysteriaa, vaarallisista vaarallisinta” (Soini, 1928, s. 213). [Vad är religion? Hysteri. Vad är moral? Hysteri. Vad är kärlek? Hysteri. Samvete, ånger – hysteri, det farligaste av allt det farliga.] I Siskos replik förknippas religion, moral och romantisk kärlek med varandra. De står för ideal, principer och det förgångna. Sisko väljer i stället nuet, anpassningen och förfallet. Här kombineras handlingen i en 1800-talsroman – att dö för kärlekens skull – med en handling som hör hemma på 1900-talet, att köra av vägen i hög fart. ”Autossa kiteytyi 1920-luvun nuorison irtautuminen kaikesta vanhasta”, konstaterar Häggman (2001, s. 326). [Bilen blev sinnebild för 1920-talsungdomens frigörelse från allt det gamla.] Att i hög fart köra av vägen blir den slutgiltiga förvandlingsscenen där pendlingen mellan moral och ideal och fördärv upphör. Valet går mellan två (ironiska) alternativ: att dö (1800-tal) eller bli galen (modern, 1900-tal).

Inkeri, Siskos storasyster, representerar samma stränga och höga 1800-talsideal som Sisko. Berättaren beskriver henne som ”perfekt”: ”Turha oikeastaan puhua hänestä. Hän oli täydellinen. Kaikki periaatteiden pykälät osuivat aina jullilleen elämän rattaiden lomiin, ei naksahdustakaan missään. Ei puhuta hänestä, näkymättömissähän hän halusi tämän kesän

¹⁵ Auvo, Siskos syster, ser i Sisko även en bild av sig själv. ”Joskus häivähti hänen [Auvo] mielessään muisto, että hän joskus ennenkin oli nähnyt nuo samat, vakavat, uppinkaiset silmät – peilissä, kuullut nuo samat kankeat, liioittelevat iskulauseet – omassa suussaan ja tuntenut nuo samat sätkähdykset, jotka nyt ajoivat veren Siskon kasvoille ja kyyneleet silmiin ilman näkyvää syytä – omassa suonissaan kymmenen vuotta sitten.” (Soini, 1928, s. 28) [Ibland skymtade till ett minne om att hon tidigare hade sett samma allvarliga och trotsiga ögon – i spegeln, hört

samma stela, överdrivna slagord – i sin mun och upplevt samma skälvingar som nu pressade blodet i ansiktet på Sisko och fick hennes ögon att tåra sig utan synlig anledning – i sina ådror för tio år sedan.] Auvo är en bild av vad som tiden och erfarenheterna kommer att skapa av Sisko, en slags moralisk mise en abyme-gestalt. I det skede när Siskos förändring börjar ser hon sig själv i spegeln. Där ser hon inte bara sig själv, utan också en annan, främmande, sinnlig flicka. (Soini, 1928, s. 106–107.)

ollakin. Hänellä oli taas uusi aate, unelma ja päämäärä. Ryijy! Omatekoinen ryijy, iso, tuuhea ja taiteellinen” (Soini, 1928, s. 16). [Det är egentligen onödigt att tala om henne. Hon var perfekt. Allt hon gjorde föll på plats i livets stora kuggghjul av principer och regler, inga knäpp någonstans. Vi ska inte tala om henne, för hon ville ju vara osynlig denna sommar. Hon hade åter ett nytt ideal, en dröm och ett mål. En rya! En självgjord rya, stor, tät och konstnärlig.] Här avslöjas en aspekt av det ironiska och dubbelröstade i berättarens sätt att tala; efter att hon två gånger kommenterat att det är onödigt att tala om Inkeri, fortsätter hon med att beskriva henne. Till synes instämmer hon med gestalten och gör som Inkeri vill, det vill säga talar inte om henne, men på handlingens – det vill säga berättandets nivå – fortsätter hon att tala. Här finns alltså en motsättning som för mig signalerar möjlig närvaro av ironi.¹⁶ Inkeri blir en sinnebild för kontroll, effektivitet och självdisciplin. Hon förkroppsligar stränga och allvarliga principer. I den av upprepning och överdrift präglade beskrivningen av den perfekta Inkeri kan läsaren emellertid ana en annan, avvikande mening om värdet av hennes kvaliteter. Till synes citerar berättaren Inkeris egna ord och uppfattningar, men det görs på ett sätt som vänder Inkeris principer mot henne

och antyder att de eventuellt kan uppfattas som skrattretande och överdrivna.

Päivi Lappalainen som undersökt ironin i Soinis roman *Isänsä tytär* påpekar att ironi bland annat uppstår i situationer i vilka gestalter och de frågor de representerar återges på ett neutralt eller till och med förståelsefullt sätt samtidigt som det skapas en diskrepans mellan hur betydelsefulla dessa frågor är och hur människorna förhåller sig till dem. (Lappalainen, 1992, s. 91; se även Hutcheon, 1994, s. 11.) Berättarens sätt att återge Inkeri passar väl in i Lappalainens beskrivning. Skildraren utsätter Inkeris stränga allvar och principer för gyckel, hon kan uppfattas som en parodi på gammaldags moral. Det som utgjort ideal och föremål för ihärdigt arbete och strävan före år 1918 – nationell självständighet, andliga mål, självständig konst – ställs mot det som i berättelsens nu utgör föremålet för ideal och ihärdigt arbete: en ryamatta. Förr var ideal andliga, gemensamma och nationella. Nutidens ideal, som kan beskrivas som privata, konkreta och materiella, är en parodisk-ironisk motsats till tidigare ideal.¹⁷

Av de manliga gestalterna i berättelsen är det endast Konrad, Inkeris man som representerar moral, principer och ideal medan Martti, Auvos

¹⁶ Hutcheon påpekar: "The infinite variations and combinations possible are what make irony both relatively rare and in need of markers or signals [...] all ironies, in fact, are probably unstable ironies" (Hutcheon, 1994, s. 195). Även Lappalainen betonar ironins kontextbundenhet och konstaterar: "Omassa lukutavassani on tietysti 'vaarana' nähdä ironiaa siellä, missä sitä ei mahdollisesti ole eli nykypäivän näkökulmasta luen ironisena sellaista, mikä on tarkoitettu aivan joksikin muuksi" (Lappalainen, 1992, s. 92). [I mitt sätt att läsa finns naturligtvis en 'fara' att upptäcka ironi där den eventuellt inte finns eller, med andra ord, med utgångspunkt i nutiden läsa in ironi i sådant som var menat som någonting helt annat.] Dessa reservationer gäller givetvis även för min läsning av berättarens ironi i romanen.

¹⁷ Kerttu Saarenheimo citerar Olof Enckell när hon beskriver hur idealen hos den nya generationen formades under påverkan av den politiska krisen, revolutionen i Ryssland, första världskriget och inbördeskriget: "Olof Enckell luonnehtii tuota aikaa sattuvalla vertauksella: Damokleen miekan alla. Hän kuvaa tilannetta äärimmäisen

vaikeaksi niille intellektuaalisesti virittyneille, jotka itsenäisyysajan alussa olivat vähän alle kahdenkymmenen. Heillä ei ollut enää mitään, mikä olisi voinut kiehtoa ajatuksia ja kirvoittaa innostusta, ei enää aktivismia, ei jääkäriilikettä, ei sosialismia. Elettii kuin konkurssipesässä. Kaikki ulkonainen elämä oli kiusallisen arkipäiväistä, sille ei tahdottu omistaa huomiota. Ei välitetty patriottisista, kansallisista tai sosiaalisista ongelmista. Oli vain yksi välttämätön pyrkimys: löytää persoonallisesti oikea tie olemassaolon käsittämättömyydestä." (Saarenheimo, 1966, s. 38–39.) [Olof Enckell skildrar denna tid med en träffande jämförelse: ställd under Damokles svärd. Han gestaltar situationen som ytterst svår för de intellektuellt inställda som var lite under tjugo år gamla när självständigheten inträdde. De hade inte längre någonting som kunde ha fånglat deras tankar och frigtört entusiasmen: ingen aktivism, ingen jägarrörelse, ingen socialism. Man levde som i ett konkursbo. Det yttre livet var förargligt vardagligt, det ville man inte rikta uppmärksamheten på. Man brydde sig inte om patriotiska, nationella eller sociala problem. Det fanns endast en nödvändig strävan: att finna den personligt rätta vägen ut ur tillvarons obegränsighet.]

man, författaren Sorri och Vanja, den ryska drängen står för lust, njutning och sexualitet. Martti, Siskos syster Auvos otrogna make återges på följande sätt: ”Ja hän oli hirveästi ihastunut vaimoonsa – eikä kuitenkaan ollut hänelle pikkumaisen uskollinen – sellainenhan oli niin vaikeata meidän päivinäimme” (Soini, 1928, s. 11). [Och han var så förskräckligt förtjust i sin fru – men ändå inte på ett småaktigt sätt trogen henne – sådant var ju så svårt i våra dagar.] I Marttis försäkran att han är väldigt förtjust i sin fru men att han inte kan vara henne trogen finns en inbyggd motsättning som får mig att misstänka att han inte talar sanning. Berättaren lånar Marttis egna ord för att beskriva hans bristande och skrottretande moral, det vill säga omoral. Möjligheten att läsa på två sätt öppnar sig, antingen kan läsaren ta berättaren på orden eller så kan hon misstänka en annan mening bakom orden. Till synes är berättaren ense med Martti, men samtidigt signalerar de små orden ”eikä kuitenkaan” [ändå inte] och ”sellainenhan” [sådant] och motsättningen i meningen (förskräckligt förtjust versus otrogen) berättarens förställning och värdering. Berättaren antyder att hon endast på låtsas är av samma åsikt som Martti vars uppfattning hon återger. Enligt gammaldags moraliska principer är det ett ideal att vara trogen i äktenskapet. I den situation som råder i berättelsens nutid har det emellertid blivit eftersträvanvärt att vara otrogen – Martti anser att det är ”småaktigt” att vara trogen. En ironisk inversion uppstår; det som nu är ett ”ideal” är motsatsen till ideal såsom de uppfattats förut.¹⁸

Veli, Siskos bror, pendlar i likhet med Sisko mellan moral och fördärv, ideal och njutning. Han tar sina första steg in i den sfär av fördärv som består av fester, alkohol och sexuella relationer. Sorri, föremålet för Siskos kärlek och begär, har förlorat alla sina ideal beträffande kärlek och konst. Han är en äkta dekadent, en erfaren och uttråkad, cynisk och självupptagen man med många kvinnliga beundrare. Sisko

representerar för Sorri möjligheten att med hjälp av den romantiska kärleken höja sig över den låga, vulgära vardagen. Han vill beundra Sisko på avstånd, vilket gör att berättaren kallar honom för en ”romantisk narr” (Soini, 1928, s. 243). Hans försök att ställa Sisko på piedestal är enligt berättaren lika skrottretande som Siskos naiva kärlek till honom.

Auvo, Siskos andra syster, representerar motsatsen till Inkeris stränga och allvarliga principer. Hon återges av berättaren som ”fetlagd, glad och lycklig”, men denna beskrivning ifrågasätts snabbt. Auvos man Martti bedrar henne vilket leder till att hon under berättelsens gång varken är glad eller lycklig. (Soini, 1928, s. 11) Ofta framkallar berättaren en möjlig ironisk dimension genom att skapa en situation i vilken det uppstår en ironisk inkongruens mellan det sagda – att Auvo är lycklig – och det som sedan visas. Resultatet av Auvos äktenskap med den omoraliska Martti är att hon blivit tvungen att omvandla sin 1800-talsmoral och sina 1800-talsideal till 1900-talsmoral. Hon har inte längre några förebilder, hon är moraliskt uttröttad och njutningslysten. Sisko jämför henne med en mjuk bomullsdocka: ”Puristit, puristit, luurankoa, rautalankaa ei tuntunut missään” (Soini, 1928, s. 159). [Du klämde och klämde, men kunde inte känna något skelett, någon järntråd.] Auvo har ingen ryggrad, läs: ingen moral, inga principer eller ideal.

Medan Martti är en parodi på en gentleman är Auvo, hans fru, en parodi på en kvinna mitt i en äktenskapskris. I samband med Auvo skapas litterära allusioner bland annat till Tolstojs *Anna Karenina* och Ibsens *Et dukkehjem*. I en situation i vilken hon för en hopplös moralisk kamp mot sin man, utbrister hon: ”Tunnethan minut, Martti. Minulla ei ole luonnetta. Jos olisin Ibseniä, niin kokoisin luultavasti lapset kauniiksi ryhmäksi ympärilleni ja lähtisin tieheni kuin Noora. Mutta oma syyni!” (Soini, 1928, s. 147.) [Du känner ju mig, Martti. Jag har ingen karaktär. Om jag

¹⁸ Även då ironin är ute för att roa väcker den föreställningar om hierarki, underkastelse, bedömning och

eventuellt moralisk överlägsenhet, anser Hutcheon (1994, s. 17).

vore Ibsen, skulle jag samla ihop mina barn i en vacker grupp kring mig och gå min väg likt Nora. Men det är mitt eget fell! Auvo intar tidvis precis som berättaren en komikerroll.¹⁹ Hon framställer sig i sina egna och de andras ögon som en skrattretande motbild till hjältinnan i Ibsens pjäs. Berättaren skriver att Auvo gärna offrar sig för de andra, hon driver med sig själv och ger människorna på så vis ett tillfälle att skratta på hennes bekostnad (Soini, 1928, s. 178). Hennes replik får mycket riktigt Martti att brista i skratt. I allusionen till Henrik Ibsens *Et dukkehjem* förenas två aspekter, moral och bildning. Auvo identifierar sitt tillstånd med hjälp av litteratur. Repliken kopplar ihop henne med allvarlig konstellation och bildad klass men visar samtidigt hennes moraliska brister. Det beteende som varit möjligt i 1800-talslitteraturen utgör det moraliska måttet som Auvo är medveten om att hon inte håller. "Ibsen" markerar en diskursiv gemenskap, som Auvo och Martti ingår i men som de samtidigt tar avstånd från genom att utsätta den för skratt. Vidare är hänsyftningen till Ibsen ett exempel på en teatraliskt metaspråklig replik. Auvo kommenterar krisen i sitt äktenskap med hjälp av ett skådespel som handlar om en kris i äktenskapet. Hon är en fiktiv gestalt som identifierar sig själv på ett parodiskt-ironiskt sätt i relation till en annan fiktiv gestalt.

Ruth, Marttis "flamma", är en jazzflicka. Hon förkroppsligar, såsom recensenten i *New Yorkin Uutiset* påpekade, den moderna kvinnan (Elsa Soini, Sisko ja kultainen pikari, 1928). Jazzflickan som gestalt uppstod vid sekelskiftet och var framförallt på 1920-talet en symbol för modern kvinnlighet och modern tidsanda. Hon kopplades ihop med förströelse och fördärv (Saarenheimo, 1966, s. 163) och väckte i sin samtid motstridiga känslor. Å ena sidan beundrades hennes kortklippta hår, silkesstrumpor och okonventionella beteende i vilket det ingick flört, dans och rökning. Å andra sidan var man rädd för att den nya "förvildade" kvinnan skulle ge upp moderskapet som

uppfattades som kvinnornas främsta uppgift. (Hapuli *et al.*, 1992, s. 107; Melman, 1988, s. 24; se även Koskela, 1999, s. 274–275; Hapuli, 2000, s. 94.) Ruth är modern till kropp och själ, hennes beteende likaväl som hennes litterära smak bär modernitetens kännetecken. Hon spelar tennis och är van att vinna, hon är brunbränd och sexuellt fri. I det förflutna har hon haft ett förhållande med Martti. Hennes frihet ifrågasätts liksom Auvos glädje genom att den utsätts för en ironisk dubbelbelysning. Till synes är hon fri, men indirekt för berättelsen fram en uppfattning enligt vilken modern sexuell frihet innebär olycka.

Ruth skapas i termer av motsatser och paradoxer vilket är typiskt i skildringar av de 1920-tals kvinnogestalter som förkroppsligar moderniteten (se Malmio, 1998). Det är hon som uttrycker den moderna ungdomens världssyn och dess uppfattning om moral, ideal och principer. Vad gör man med principer, frågar Ruth Sorri. Hon förkastar moralen med en pragmatisk och även komisk förklaring: man kan inte äta principer, inte heller klä sig i dem. (Soini, 1928, s. 174.) Människor med ideal är enligt Ruth gammaldags och lyckliga, de hör till det förgångna medan de unga moderna människorna inte har någon användning för ideal. Ruth intar en parodiskt-ironisk attityd till människor med principer. Hon koketterar med sitt fördärv, hon vänder sitt moraliska förfall så att hon kommer att stå ovan dem som är moraliskt överlägsna. Hon är en dekadent och förkroppsligar det lastbara leverne som var på modet då Soini skrev sin roman (se Saarenheimo, 1966, s. 105, 162–163).

Den kritik som berättaren i berättelsen riktar mot de gestalter som beskrivs som dekadenta är av en tämligen godmodig sort. Hutcheon påpekar att i och med att parodin alltid inkorporerar det den kritiserar, är den kritik som parodin framför inte lika negativ som den som kännetecknar satiren. "Any real attack would be self-destructive", skriver hon. (Hutcheon, 1985, s. 44.) Detta kan ses som en

¹⁹ Och författaren. Om Soini konstateras i *Uuno Kailaasta Aila Meriluotoon* (1947, s. 33) att hon äger en humoristisk

läggning samt att hon både kan och vill skriva "roligt".

förklaring till den tämligen milda behandling som de dekadenta gestalterna utsätts för i *Sisko ja kultainen pikari*. Den bildade och dekadenta berättaren ingår i samma diskursiva gemenskap som familjen hon skildrar. Berättaren uppvisar en likadan illusionslös cynism och gycklande och omoralisk attityd som de fallna gestalterna står för. Berättaren och de moraliskt fördärvade gestalterna sitter moraliskt i samma båt, de talar tidvis samma språk och delar samma värderingar – med andra ord, de ingår i samma diskursiva gemenskap. Den maskerade kritiken och godmodiga ironin som berättaren riktar mot de fallna gestalternas dåliga moral är en kritik och ironi som även riktar sig mot henne.

Jag har identifierat berättaren som en medlem av den bildade klassen. I vilket socialt skikt hör familjen då hemma? Berättaren påpekar i förbifarten att kommerserådet Mattari, Inkeris, Auvos, Velis och Siskos far, är "Ensipolven liikemiehiä, suomalaisen omaisuuden luojia, tuomariksi teetetty kunnianhimoisten vanhempien tahdosta ja liikemieheksi hankkiutunut omasta tahdostaan [...]" (Soini, 1928, s.12–13). [En affärsman av första generationen, en av skaparna av den finska egendomen, utbildad till domare på grund av de ambitiösa föräldrarnas vilja och affärsman på grund av egen vilja.] Fadern är en "self-made man" som på egen hand har skapat sin bana i samhället men vars föräldrar sett till att sonen fått en gedigen utbildning. Utbildning är medelklassens främsta verktyg då det gäller att stiga socialt (Alapuro, 1980, s. 72). Pertti Haapala påpekar att skolgång redan i början av 1900-talet var en betydelsefull brytare av klassgränser. Att studera vid ett läroverk och vidare vid ett universitet innebar för varannan student att han/hon steg socialt i jämförelse med föräldrarna. Haapala summerar: "Kun joka toinen koulutetun luokan uusi jäsen oli 'nousukas', lukeneisto oli selvästi muuttumassa. Eliitin muutos oli rakenteellisesti hidas, mutta se oli ainakin poliittisesti tärkeä ilmiö." (Haapala, 2003, s. 166.) [När varannan ny medlem i den bildade klassen var en 'uppkomling', förändrades den bildade klassen klart. Förändringen inom eliten var strukturellt

sett långsam, men åtminstone politiskt ett viktigt fenomen.] Kommerserådet Mattari är med andra ord en ganska typisk representant för den bildade klassen i början av 1900-talet. Vidare ingår han i samma människogrupp som förläggaren Max Maunu i Bergroths pjäs, den förmögna borgarklassen, "kapitalisterna", som på 1920- och 1930-talen tar över makten i samhället och kulturen från den bildade klassen (se Alapuro, 1980, s. 93). Han förkroppsligar den maktförskjutning som skett. Först har han blivit utbildad till domare och därmed till en medlem av den bildade klassen, efter det har han gått över till att bli affärsman i en tid då förmögenhet blir en allt mer betydelsefull markör för tillhörighet i de översta skikten i samhället (se Alapuro, 1973, s. 49). Faderns pengar har sedan använts till att ge döttrarna en överklassuppföstran. Även familjens livsstil med utlandsresor, utbildning, kunskaper i främmande språk och tjänare signalerar en tillhörighet i ett bildat övre skikt (se Alapuro, 1973, s. 13; Peltonen, 1992, s. 72; Toivonen, 1992, s. 80, 84). De samtida kritikerna beskrev familjen som en "bildad" familj och talade om "helsingforssociété" och "förmögen borgarklass" i samband med gestalterna (se M. N., 1928; L. V: nen, 1928).

Det är enligt min mening väsentligt att observera att alla gestalter i *Sisko ja kultainen pikari*, även de mest fördärvade av dem, av berättaren och av sig själva identifieras genom sin relation till moral, det vill säga värden, normer, principer och ideal. Berättaren förhåller sig gycklande till gestalterna oberoende av deras moral: de fördärvade är ironiskt-parodiska motbilder till moral, de med hög moral är skrattretande. För att förstå varför romanen gycklar med litteratur och moral, måste jag se på litteraturen och moralen samt relationen mellan litteraturen och moralen i sin samtida – och även tidigare – kontext. För ironin är, enligt Hutcheon, "transideologisk"; den kan användas till att uttrycka många slags intressen. Den måste, liksom parodin, beaktas i sin historiska kontext, och frågan om vad som blir föremålet för ironi eller parodi och från vilken synpunkt måste alltid ställas på nytt.

(Hutcheon, 1994, s. 15–17; Dentith, 2000, s. 188.) Det samma gäller för humor (Kinnunen, 1994, s. 64; Herkman, 2000, s. 375–377).

Historikern Kai Häggman har påpekat att det i slutet av 1800-talet i Finland riktades alldeles speciella förväntningar på litteraturen i jämförelse med andra konstarter samtidigt som man hyste farhågor om dess makt: litteraturen uppfattades som den enda konstarten som nådde alla skikt i samhället. Författaren och delvis även förläggaren tilldelades rollen som nationella profeter. ”Valtiopäivämiehen korostivat kirjallisuuden merkitystä Suomen kansan siveellisen mielialan ehkä tärkeimpänä vaikuttajana. Mikään ei niin kohottanut kansan mieltä kuin hyvä kirjallisuus, ja vastaavasti mikään ei ollut niin turmiollista kuin huono kirjallisuus”, skriver Häggman (2001, s. 111). [Riksdagsmännen betonade litteraturens betydelse som kanske den viktigaste upphöjaren av det finska folkets sedlighet. Ingenting kunde upphöja folkets sinne på samma sätt som god litteratur, och på ett motsvarande sätt kunde ingenting vara lika fördärligt som dålig litteratur.] Litteraturen var viktig för nationens moral. Den skulle framförallt användas till att höja den allmänna bildningsnivån och sedligheten. Biblioteksverket krävde att biblioteksböcker skulle vara uppfostrande och fungera som allvarliga exempel och positiva förebilder. Den läsande allmänheten skulle skyddas mot verk som var moraliskt tvivelaktiga. (Sevänen, 1994, s. 230.) Relationen mellan moral och konst utgjorde ett av de bärande motiven i den estetiska diskussionen som pågick i slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet. Nietzsche och Tolstoj var de stora bakgrundsfigurerna i denna debatt som tog upp sådana frågor som: Vad dikterar konstens moral? Ska konsten upprätthålla eller ifrågasätta den rådande moraliska ordningen? (Mäkinen, 1989, s. 40; Ollila, 1998, s. 174.) Det var framförallt den bildade klassen som diskuterade relationen mellan konst och moral. Även diskursen kring moral fördes av den bildade klassen. Pertti Alasuutari påpekar att en av den bildade klassens uppgifter utgjordes av andligt ledarskap. Den

ideologiska eliten, till vilken kyrkans och universitetets ledare räknades, hade som uppgift att upprätthålla värderingar och stöda rådande institutioner. På samma sätt, skriver Alasuutari, skapade intelligentian även det nationella kultur- och bildningslivet. (Alasuutari, 1998, s. 155–156.)

Jag anser att berättelsen, trots att den gycklar med moral och ideal, ansluter sig till diskursen kring moral. Genom att föra en diskurs om moral och ideal samt genom att definiera sig själv i relation till de principer som den bildade klassen stått för på 1800-talet, skriver berättaren och gestalterna in sig i den bildade klassen. Den moraliska diskussion som förs i *Sisko ja kultainen pikari* är en parodiskt-ironisk replik som gycklar med de uppfattningar om moral och litteratur som på 1800-talet rådde inom den bildade klassen. Genom att leka och spela med litteratur och moral, leker Soini med den bildade klassen, med de moraliska ideal som tidigare varit högsta förebilder inom denna klass samt med uppfattningarna om litteraturens relation till moral. Berättaren och gestalterna i romanen är inte bara parodiskt-ironiska repliker om moral utan också karikatyrer på den bildade klassens nuvarande moraliska och andliga tillstånd.

4.5 ”Ni” och ”vi” – till vem talar berättaren?

I romanen förekommer två publikker eller grupper som berättaren explicit kallar vid namn; ”ni” och ”vi”. Berättaren drar genom sitt lyckande och självreflexiva sätt att tala uppmärksamheten inte bara till sin berättelse och sitt sätt att berätta utan också till läsarna och förutsättningarna för förståelse av berättelsen. Jag återvänder till början – till en passage jag redan varit inne på – där berättaren uttryckligen vänder sig till sin publik:

Tunnetehan toki Helsingin? Tieteen, työn ja taiteen pääpesän, pienen Suomen pahaisen pääkaupungin, Pohjolan Pariisiin, jonka muutamaa murkuraisiin kivikatuihin, lumikimalteisiin tai sinivalkkyisiin salmisokkeloihin ja pariinsataantuhanteen asukkaaseen on

imeytynt karun, vakavan maan ankarin
aatteellisuus ja nuoren, elämänhaluisen
kansan huoleton, ihastuttava ilo?
(Soini, 1928, s. 7.)

[Ni känner väl till Helsingfors?
Vetenskapens, arbetets och konstens
viktigaste hemvist, lilla Finlands futtiga
huvudstad, Nordens Paris, vars några
ojämna stengator, snöglimrande eller
blåblänkande vikar och tvåhundrausen
invånare har sugit upp det karga, allvarliga
landets strängaste principer och det unga,
levnadsglada folkets sorglösa, förtjusande
glädje?]

Repliken ”Ni känner väl till Helsingfors?” är möjlig att uppfatta på två sätt. Alternativ ett: frågan ställs på riktigt och den som frågar tar reda på åhörarens/läsarens kunskaper. ”Ni” betecknar då ett artigt ”ni” som används för att tilltala en person berättaren inte känner och vars kulturella kompetens hon vill försäkra sig om. Alternativ två: frågan är en retorisk fråga som signalerar att berättaren ingår i en diskursiv gemenskap som talar på ett visst sätt och som lever i Helsingfors. Om jag tar fasta på förekomsten av de upprepade små betoningarna i orden ”tunnetehan” och ”toki” som omringar ”ni”et verkar det som om meningen implicerade att läsaren känner till Helsingfors. Repliken uttrycker då egentligen en förvåning över att någon inte skulle känna till Helsingfors. I detta fall betecknar ”ni” ett tämligen intimt ”ni” där berättaren anförtrot sig åt en grupp åhörare som är inskrivna i samma diskursiva gemenskap som talaren. Det verkar som om Soinis berättare tidvis leker med förutsättningarna för förståelse och genom sina små utrop väcker frågan om läsarens kunskaper. I texten förekommer tilltal som liknar ”Tunnetehan toki” [Ni känner väl till] – till exempel ”tiedättehän sen” (Soini, 1928, s.

17) [ni vet ju att] och ”tiedättekö” (Soini, 1928, s. 9) [vet ni] – även på annat håll. Med tanke på frågan vem berättaren talar till öppnar sig två alternativ. Antingen ringar repliken på ett betonat sätt in berättarens egna diskursiva gemenskap eller så öppnar den en möjlighet även för andra att ingå i denna gemenskap. Eller kanske jag borde skriva: både och?²⁰ Att berättaren samtidigt vänder sig till två olika publikker, av vilka den ena är hennes diskursiva gemenskap och den andra består av sådana som till exempel genom att lyssna till berättarens historia om Helsingforsbor samlar på kunskaper de inte tidigare haft tillgång till?

Det ”ni” berättaren talar till identifieras i slutet av boken:

Ah, te romantiset ystävät, lukijat – en voi sille mitään. En voi sille mitään, ettei Sisko saanut lentää yhdeksänkymmenen kilometrin vauhdilla ulos avaruuteen ja maata liljoista ja jasmineista rakennetulla katafalkilla Villa Marian hohtokupuisten lamppujen keskellä valkeana kuin kukkaset itsekin – kymmenen kesäoisen suudelman tähden. En voi sille mitään. Niin armollinen ei kahdeskymmenes vuosisata ole katuville Magdaleenoilleen.
Se virvoittaa heidät takaisin tähän kurjaan elämään. Se lähettää Margueritet keuhkotautiparantoloihin ja Wertherit Suomenlahden kultahiekkarannoille.
(Soini, 1928, s. 240.)

[Ack, ni romantiska vänner, läsare – jag kan inte hjälpa det. Jag kan inte hjälpa att Sisko inte fick flyga ut i rymden i nittio kilometers hastighet och ligga vit som en blomma på en katafalk byggd av liljor och jasminer omringad av Villa Marias glänsande lampor – på grund av tio kyssar

²⁰ Hutcheon tar avstånd från den tidigare forskningens uppfattning enligt vilken ironi skapar gemenskap. Hon närmar sig ironin från motsatt håll: en gemenskap, en social kontext måste finnas innan ironi kan förekomma. Gemenskapen utgör förutsättningen för att mottagaren ska kunna tolka ett yttrande på ett ironiskt sätt. (Hutcheon,

1994, s. 90–101.) Här anser jag att Hutcheon plötsligt börjar tänka i termer av antingen-eller medan boken i övrigt präglas av en både-och-attityd. Jag frågar mig därför varför man inte kunde tänka sig att ironin samtidigt både förutsätter **och** skapar diskursiv gemenskap?

i sommarnatten. Jag kan inte hjälpa det.
Det tjugonde århundradet förlåter inte
sina ångerfulla Magdalenor.
Den väcker dem på nytt till detta usla liv.
Den skickar Margueriten till sanatorier
och Werthers till gyllene sandstränder vid
den Finska Viken.]

Å ena sidan meddelar berättelsen att dess diskursiva gemenskap består av "romantiska vänner, läsare", å andra sidan är det deras allvarliga förväntningar och sätt att läsa som berättaren gycklar med. Detta gyckel inkluderar emellertid även den egna berättelsen. Här namnges nu de "märkvärdiga berättelser" som berättaren i romanens början hänvisade till. Personerna i de berättelser som en berättare på tjugonde århundradet inte kan återberätta benämns som "Marguerite" och "Werther" (Soini, 1928, s. 240). Marguerite är en allusion till Alexandre Dumas' roman *La dame aux camélias* från 1848, berättelsen om den prostituerade skönheten som dör i lungsot. Werther hänvisar givetvis till den unga mannen som dör för kärleken i Goethes *Die Leiden des Jungen Werther* från 1774. Båda romanerna är tragiska, romantiska kärlekshistorier som fått en stor publik. Passagen beskriver på ett raljerande sätt de krav som nuet och moderniteten ställer på hjältinnor, berättelser och även läsare. Romanen *Sisko ja kultainen pikari*, som är Siskos "kärleksroman", förhåller sig på ett parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt till dessa berättelser. Den visar vad som händer med den romantiska kärleken i den nya tiden, i en tid i vilken evig kärlek inte längre är ett ideal kvinnor och män dör för. "Magdalenor" och "Margueriten" alluderar till diskursen kring moral, det vill säga vad som sker med fallna kvinnor. Berättaren konstaterar ironiskt-parodiskt att det tjugonde århundradet inte skonar sina hjältinnor. De, Sisko inräknad, får inte dö på grund av tio kyssar i sommarnatten, utan måste leva vidare med konsekvenserna av sina egna handlingar. Att dö gestaltas på ett ironiskt sätt som ett nådigt alternativ, att leva som dess motsats. Berättaren visar en gycklande medvetenhet om moralen i den egna berättelsen – den kan inte

uppfattas som moraliskt upplyftande om den värderas enligt de kriterier den bildade klassen på 1800-talet ställde på litteratur och moral. Den styrs istället av det tjugonde århundradet. "Marguerite" och "Werther" signalerar vidare en diskursiv gemenskap som präglas av bildning. De "romantiska vänner" Soini skriver till förutsätts känna till Ibsen och Tolstoj, Gripenberg, Dumas och Goethe för att kunna uppfatta och uppskatta de skämt berättaren kommer med och kunna identifiera de diskurser som utgör föremålet för berättarens gyckel. I fortsättningen framkommer det sedan att läsarna även kan ha nytta av kunskaper i den samtida romantiska litteraturen, i verk skrivna av till exempel Michael Arlen, Margaret Kennedy, med flera. Berättaren framkallar närvaron av två olika diskursiva gemenskaper, en bildad och en "populär". Berättaren och berättelsen är tudelade, de är delaktiga i två samtidiga projekt. Å ena sidan berättas berättelsen om moraliskt fördärv, å andra sidan berättas en romantisk kärlekshistoria. Berättaren och berättelsen talar samtidigt till två olika publik, den bildade klassen och den nya, stora, moderna "masspubliken".

Soini använder sig inte bara av ett tudelat "ni" utan även av ett "vi" som också det tidvis är ambivalent. Berättaren (och även gestalterna) talar t.ex. om "vår familj", "vår tid" och "våra dagar". Genom att använda ordet "vi" skriver berättaren – som jag redan påpeka i kapitlet om berättaren – in sig i den värld hon beskriver, skildrar och kommenterar. Samtidigt drar hon även läsarna in i denna värld. Linda Hutcheon (1994, s. 187) påpekar att "[...] first person plural pronouns always function to 'hail' a discursive community". Ordet *hail* inom enkla citattecken signalerar att det ska läsas i althusseriansk betydelse. Tilltalet "vi" kallar på läsaren, den öppnar möjligheten att inta en position i ett kommunikativt sammanhang och i en diskursiv gemenskap. Det verkar som berättaren å ena sidan ringar in den egna diskursiva gemenskapen till att omfatta människor som talar artigt till varandra och känner till Helsingfors. Å andra sidan öppnar hon genom att tala om

”vi” möjligheten för alla möjliga läsare att ingå i den diskursiva gemenskapen som hon själv representerar. Genom tröskeltexten förutsätter romanen närvaron av läsare som ingår i den bildade klassen, genom att tala om ”oss” och ”romantiska vänner, läsare” öppnas dörren även för den växande kvinnliga medelklasspubliken.

I romanen diskuterar även ”vår familj” (Soini, 1928, s. 9) frågan om kommunikation, närmare bestämt frågan: vem har förståelse för parodi och ironi? Familjen är tudelad. Inom den finns de som förstår sig på ironi, parodi, cyckel och de som inte gör det. Inkeri och Konrad, som i romanen representerar 1800-talsmoral och allvar förstår inte lek eller ironi. De talar varken det teatraliska metaspråket eller begriper sig på det språk som Auvo och Martti talar med varandra. ”Tämä mondeeni kylpyläelämä käy ajan pitkään niin rasittavaksi” [Det här mondäna badortslivet börjar så småningom kännas så ansträngande], säger Auvo i en av ironi och parodi präglad dialog med Martti, och berättaren kommenterar: ”Inkeriä aina harmitti ja Konradia ällistyytti tällainen puhe, mutta Auvo ja Martti ymmärsivät toistensa ajatukset mainiosti” (Soini, 1928, s. 77). [Den här sortens tal störde alltid Inkeri och förbryllade Konrad, men Auvo och Martti förstod varandra utmärkt.] Situationen i vilken repliken yttras avslöjar det ironiskt-parodiska i den. Auvo har nämligen inte ansträngt sig ett dugg och det hon beskriver som ”ett mondänt badortsliv” är egentligen en lantlig idyll. Medan Martti talar om att offra sig när han ska på en fest, vet Auvo, Martti och läsaren att han absolut vill gå på festen.

På grund av att ironin är en indirekt talakt förutsätter den ganska mycket gemensam bakgrundsinformation (Hutcheon, 1994, s. 98). ”The closer the cultural or discursive overlapping of contexts, the more likely both the comprehension of specific ironies and also the

acceptance of the appropriateness of irony in certain circumstances,” påpekar Hutcheon (1994, s. 97). Hon menar, med andra ord, att lika barn leka bäst. Denna uppfattning bekräftas i romanen. I berättelsen förekommer en scen som jag tolkar som en berättelse om hur en människa blir delaktig i den diskursiva gemenskap som de dekadenta gestalterna ingår i. Den börjar med att Sisko ser sig själv i spegeln²¹ som en främmande, ny flicka. Hon blir för första gången på allvar medveten om sig själv som en sexuell varelse, om sin egen kropps förföriskhet och sinnlighet (Soini, 1928, s. 107–108). Hon är på väg till en fest och Martti undrar om hon använder puder. Då svarar hon: ”Käytän. Ja tushia ja rougea ja kureliivejä ja irtotukkaa – aivan kuin arvoisa lankoni haluaa. Ja sinulta saamaani hajuvettä. Onko vielä muita toivomuksia?” [Det gör jag. Och tusch och rouge och snörliv och peruk – precis som min ärade sväger önskar. Och den parfym jag har fått av dig. Har du ytterligare några önskemål?] Berättaren kommenterar denna replik med orden: ”Sisko oli ensi kertaa nokkelasanainen, ...” (Soini, 1928, s. 109). [Sisko var för första gången kvick ...] Förr var hon allvarlig, nu använder hon ett ironiskt, cycklande och överdrivet språk när hon talar till Martti. Hon talar med andra ord för första gången det språk som är gemensamt för Auvo, Ruth, Martti och berättaren. Scenen beskriver indirekt även förutsättningarna för att en gestalt eller en läsare ska kunna tala eller förstå det cycklande språkbruk berättaren använder. Det kräver att han eller hon avstår från en gammaldags moral, allvar och ideal, att han eller hon ser på sig själv med nya ögon och bejakar sinnlighet, njutning och cyckel. Det är även bra att kunna spela en roll, att låtsas vara någonting annat än det man är.

För att komma tillbaka till frågan vem berättelsen talar till: det parodiskt, ironiskt själv-reflexiva språket talas i romanen av de

²¹ I de texter jag undersöker förekommer ett antal ”konkreta” återspeglings vid sidan om den självreflexiviteten som uppstår då berättaren eller gestalterna t.ex. kommenterar sig själva eller berättelsen de ingår i. Sisko, liksom Olle Björck och Antti Aronen, ser på sig själva i

spegeln då de genomgått en identitetsförändring. Pertti Karkama påpekar att spegelmotivet var vanligt i sekelskifteslitteraturen. Han kopplar det till fester och andra offentliga situationer, i vilka ett socialt spel pågår. (Karkama, 1994, s. 136–137.)

dekadenta gestalterna när de talar om sådant som på ett eller annat sätt anknyter till diskursen om moral och till förfallsdiskursen. De allvarliga och moraliska gestalterna förstår inte det teatraliska metaspråk som de dekadenta gestalterna använder, det talas inte heller till representanter för andra klasser än den egna. Som ett exempel kan tas ett replikskifte mellan Auvo och en betjänt. I det är tilltalet och tonfallet formellt och avståndstagande, tjänsteflickan talar om "frun" och "direktören" och Auvo talar till henne i tredje person singularis. Replikerna är korta, formella och stela och dialogen handlar om vem som bestämmer. (Soini, 1928, s. 160.) Det teatraliska metaspråket är ett språk som i romanen är gemensamt för de bildade, dekadenta och moderna. Det talas framförallt då de dekadenta diskuterar sitt eget moraliska förfall. Språket är självreflexivt och självvironiskt: de dekadenta i romanen utsätter sig själva för ironi och kritik.

Frågan om romanens relation till moral diskuterades av recensenterna. De visar på en åsiktsfördelning som verkar utgå från klass. Det är intressant att notera att kritiker anknutna till arbetartidningar efterlyser moral – en aspekt som enligt Sevänen ingick i den **borgerliga** nationalreligionen – medan de borgerliga tidningarnas recensenter i högre grad betonar litterärt-estetiska kriterier (se Sevänen, 1994, s. 265). I de borgerliga tidningarna diskuterade kritikerna först och främst formen, bokens – som de uppfattade det – eleganta stil. Arbetarbladens recensenter tog däremot mera fasta på innehållet i romanen. De borgerliga kritikerna kopplade ihop Soinis stil med kultur, intellekt och modernitet. Signaturen E. E. (1928) konstaterade i *Uusi Aura* att romanen "[...] tosin ei tunkeudu ihmissielun pohjimmaisiiin syvyksiin, mutta säkenöivällä, älykkäällä ja henkevällä tavalla se vie lukijansa keskelle nykyajan kuumeisen hyörinän ongelmia". [... visserligen inte tränger sig in i de innersta djupen av människosjälen, men på ett strålande, intelligent och spirituellt sätt leder sina läsare in bland problemen i nutidens febriga glam.] Signaturen U. S-n (Unto Seppänen) beskrev

i *Uusi Suomi* boken som "stilig", "lätt" och "elegant". Han menade att Soinis sätt att berätta ingick i det absolut bästa som kvinnliga författare åstadkommit samt att hon helt tydligt strävade efter en konstnärlig effekt. (U. S-n, 1928.) Kalevas kritiker R. P. (1928) uppfattade stilen som "[...] parodiamaisen rohkeaa, mutta alusta loppuun kultivoidun älyperäistä". [... parodiskt oförskräckt, men från början till slut kultiverat intelligent.] F. D. (Fanni Davidsson) ansåg att Soinis sätt att skriva nästan var "amerikanskt" (F. D., 1928), ett adjektiv som på 1920-talet var en synonym för "modern" (se Malmio, 1996b, s. 116).

För kritiker med anknytning till arbetarrörelsens tidningar utgjorde romanen däremot ett exempel på borgerligt förfall och omoral. Recensenten i *Uusmaan Työmies* beskrev gestalterna i romanen på följande avståndstagande sätt:

He ovat näet hienoa väkeä, lojuvat huvioloissaan lähellä itärajaa, vierailevat, pitävät hauskoja kekkereitä, sanalla sanoen ovat suomalaista "sivistyneistöä", sellaista europaalaistunutta [sic!], ennakkoluulotonta, aivankuin luotuja parisilaista [sic!] yökabarettielämää kuvaavien elokuvien sivuhenkilöiksi (päähenkilöiltä näet vaaditaan toki jotakin). (T. S. J., 1928.)

[De är nämligen fint folk, ligger i sina villor nära östgränsen, går på besök, ordnar roliga fester, med andra ord de är finsk "bildad" klass, sådana europeiserade, fördomsfria gestalter som är som skapade för att agera i biroller (av huvudpersoner kräver man ju ändå något) i filmer som skildrar nattkabarelivet i Paris.]

Genom att placera "bildad klass" inom citationstecken ifrågasätter T. S. J. en uppfattning enligt vilken gestalterna skulle representera bildad klass. Han eller hon antyder att de vill framstå som medlemmar av den bildade klassen men inte är det på riktigt.

Vidare jämför T. S. J. boken med en ”samling pornografiska fotografier”. Kritikern U. U. U. framställde verket genomgående på ett negativt sätt i *Työläisnuoriso*. Han/hon uppfattade att dess tema var obetydligt och gestalterna falska. U. U. U. kritiserade boken även för att det omoraliska beteendet i den inte döms och avfärdade *Sisko ja kultainen pikari* som konstlad, ytlig och direkt skadlig för ungdomen. (U. U. U., 1928)

Recensenterna kopplade upprepade gånger romanen till bildad klass och använde orden ”mondän” och ”société” när de beskrev boken (M. N., 1928; L. V: nen, 1928; T. S. J., 1928).²² Dessa uttryck talar sitt tydliga språk om den diskursiva gemenskap kritikerna ansåg att boken, dess gestalter och även författaren ingick i. Samtidigt avslöjade recensenterna även vilken diskursiv gemenskap de själva ingick i genom att uttrycka sin förtjusning eller sitt avstånd till den grupp människor berättelsen handlar om. Det moraliska fördärv som arbetarbladets recensenter uppfattade som klasstypiskt och motbjudande tar de borgerliga kritikerna inte fasta på.

4.6 Förförd och förstörd av ”hög” litteratur

I sin beskrivning av dekadensen hänvisar Matei Calinescu (1987, s. 161) till den franska kritikern Désiré Nisard som betonade den dekadenta konstens farliga karaktär, dess makt att förföra. Calinescu sammanfattar dekadensens kärna i följande ord: ”Thus, in its hatred of life, decadence masquerades as admiration of a higher life, and, because of its mastery in the art of seduction, it is able to make weakness look like force, exhaustion as fulfillment, cowardice like courage. Decadence is dangerous because it always disguises itself as its opposite.” (Calinescu, 1987, s.180.) Gripenbergs dekadenta dikt får i *Sisko ja kultainen pikari* den ovan nämnda

förföriska uppgiften. Den citerade dikten går igen i själva berättelsen. Den återges i form av en sång som lockar och frestar Sisko att ge upp de 1800-talsprinciper enligt vilka hon har blivit uppfostrad. Den förvandlar Sisko till en kvinnlig ”backant” vars beteende inte längre hämmas av några moraliska regler. ”Eilinen ilta! Ihana ilta. Se on elämää. Surra ja hävetäkö? Hullua. Sydän on taas tulvillaan säkenöivää, tulista viiniä, joka kuohuu reunojen ylitse. Elämää, riemua ja rakkautta läikkyä hänen pikarissaan, kultaisessa, rubiinein koristellussa. Sitä riittää tarjota, ylpeästi, onnellisesti, tuhlaten, monelle – sadoille”, deklarerar Sisko efter en nattlig fest (Soini, 1928, s. 208). [Kvällen igår! Underbar kväll. Det är livet. Att sörja och skämmas? Galet. Hjärtat är åter fyllt av gnistrande, eldigt vin som skummar över kanterna. Livet, glädjen och kärleken skvätter i hennes bågare, den gyllene, prydd med rubiner. Den kan man bjuda på, stolt, lycklig, slösa bort på många – på hundratals.] Galenskap, omoral eller likgiltighet för moral är enligt Lyytikäinen typiska och populära motiv för dekadensen. I de dekadenta texterna uttrycker huvudpersonerna en stolt och egenkär individualism, njutningslystnad och esteticism, diletantism, sexualitet och hedendom. (Lyytikäinen, 1997, s. 12.) Beskrivningen av Siskos rus är med andra ord en för dekadensen typisk gestaltning av njutningslystnad, stolt individualism och likgiltighet för moraliska principer.

Jag tolkar även intrigen i romanen som en kommentar till Gripenbergs dikt och till dekadensdiskursen. Enligt Lyytikäinen präglades symbolismen av framförallt följande motsättning: ”Nautintojen punapurjeinen paratiisi vai Ideaalin valkea puhtaus? Noudattaako pirun vai enkelin kutsua?” (Lyytikäinen, 1997, s. 30). [Njutningarnas paradiset med röda segel eller den vita renheten av Ideal? Att följa djävulen eller ängeln när de kallar på en?] Det är denna

²² ”Voi sanoa, että Elsa Soini sittemmin on erikoistunutkin nimenomaan uudenaikaisen, itsenäisen naisen ja samalla helsinkiläisen sivistyneistön kuvaajaksi yleensä,” sägs det i den av Rauanheimo och Pekkanen redigerade boken *Uuno Kailaasta Aila Meriluotoon* (1947, s. 34; se även Huhtala,

1989, s. 467). [Man kan säga att Elsa Soini sedermera har specialiserat sig på skildringar av den moderna, självständiga kvinnan och den bildade klassen i Helsingfors.] Av boken framkommer inte vem som skrivit presentationen av Soinis författarskap.

för symbolismen typiska och till diskursen om moral anknutna konflikt som Sisko ställs inför. Handlingen fokuserar en ung flickas pendling mellan gammaldags principer och modern njutning och hennes utveckling följer i de dekadentas spår.

Den dekadenta diskursen styr alltså berättelsen, men samtidigt utsätts den även för en parodisk transkontextualisering. Symbolismen och dekadensen byggde på en konstuppfattning där fenomen i verkligheten fick ideella innebörder och där den "vulgära" vardagen förkastades (Lyytikäinen, 1997, s. 13; Rojola, 1999, s. 160). I Soinis text sker det motsatta. Den från en symbolistisk dikt överförda symbolen – den gyllene bägaren – kopplas i romanen ihop med en betydligt mera reell verklighet än den ideella sfär symbolisterna förespråkade. Bägaren i "Drick!" är av guld och smyckad med röda rubiner. Den implicerar en furstlig fest. Den fest i *Sisko ja kultainen pikari* på vilken en trubadur uppträder med sången om den gyllene bägaren är en fest som kopplas ihop med alkohol och sexualitet. Gripenbergs dikt citeras i ett sammanhang som är en parodisk motsats till den omgivning i vilken den gyllene bägaren, symbolen ursprungligen förekom. Symbolen "citeras" i ett icke-symboliskt sammanhang. Bägaren innehåller inte heller vin utan sprit, män och kvinnor försvinner in i mörka hörn och avskilda rum, musiken som spelas är jazz. Sisko ser inga snövita händer, utan "... lanteiden rennon, hekumallisen liikkeen, tyttöjen raukean, nauttivan tottelun" (Soini, 1928, s. 132). [... den avslappnade, vällustiga rörelsen av höfter, flickornas slaka, njutningsfulla lydnad.] Dikten med mycket höga kulturella och sociala konnotationer sjungs med andra ord på en fest som implicerar ett långt mera verklighetsanknutet fördärv än den Gripenbergs dikt står för. Rus förekommer i situationen i två bemärkelser. Sisko blir konkret berusad och förlorar kontrollen över sig själv. Hon kysser Vanja, familjens ryska dräng, en handling hon senare ångrar och skäms för. Men rus förekommer även i en gripenbergsk, dekadent bemärkelse, i den starka upplevelsen

av en översvallande livskänsla som Sisko drabbas av när hon hör Gripenbergs dikt sjungas.

I *Sisko ja kultainen pikari* är den allvarliga konstlitteraturen moraliskt farlig; den dekadenta dikten som antas gestalta förförelse på en symbolisk nivå leder i berättelsen till det Sisko upplever som verkligt förfall. Samtidigt utsetts emellertid även den dekadenta diskursen för en "förfäckning" i och med att den upptas i ett "lågt" sammanhang, i en kontext som är i parodiskt-ironisk motsättning till symbolismen. Den synligaste parodiskt-ironiskt-självreflexiva omvärderingen av Gripenbergs bägare och den dekadenta diskursen görs av Ruth, den olyckliga jazzflickan och berättelsens mest moderna människa. Först sjunger en trubadur sången om den gyllene bägaren på en fyllefest och överför diktens extatiska livskänsla till Sisko. Följande kväll sjunger Ruth dikten för en publik som består av familjen och några middagsgäster. Alla är mätta, trötta och dagen efter. Ruths uppträdande väcker inte det gehör hon hoppats på. "Mitä minä teille, helmiä siolle. Ja kultapikari! Miks'ei Gripenberg tarjoa pirtua kahvikupeista. Se vaikuttaa vielä paremmin ja sopii tyylimme", utbrister hon till sin publik (Soini, 1928, s. 216). [Varför sjunger jag för er, pärlor åt svin. Och en gyllene bägare! Varför bjuder Gripenberg inte på sprit ur kaffekoppar? Den påverkar ännu bättre och passar i vår stil.] Hon har misslyckats i att förföra sin publik och anklagar dem genom en allusion till Bibeln för att vara oförmögna att känna igen det värdefulla då det serveras dem. Hon förvandlar i sin självironiska och parodiska replik den sagolika gyllene bägaren till kaffekoppar som implicerar improviserad, ofin fest. Ruth anpassar Gripenberg till "vår stil" som hon identifierar som låg och ofin. Mottagarna, representanterna för den inhemska bildade klassen jämförs på ett parodiskt sätt med svin, en uppfattning som kanske inte med tanke på den förra kvällens händelser när allt kommer omkring är så långsökt. Det är den bildade klassens nuvarande tillstånd som gör att Gripenbergs dekadenta dikt blir ett lämpligt föremål för gyckel.²³ Ruth beskriver den bildade klassen i ett tillstånd

av fördärv. Det sker i termer som anknyter till deklassering. Stark olaglig sprit smugglad från Estland ersätter starkt, exotiskt, kryddat, elegant vin.²⁴ Eliten har tagit upp en livsstil och ett beteende som implicerar underklass.

Det är framförallt här som jag tycker mig urskilja att det i berättelsen samtidigt förekommer två versioner av fördärv. Å ena sidan den gammalmodiga, **höga** och allvarliga dekadensen som Gripenberg och de allvarliga allusionerna till hans dikt representerar, å andra sidan det moderna, **låga** och skrattretande fördärvet. Dekadensen som ett allvarligt, estetiskt ideal och en estetisk åskådning samt de som haft dekadensen som ideal utsätts för cyckel. Ruths yttrande om ”vår” låga stil, är en parodiskt-självvironisk replik om de sätt på vilka den egna, bildade diskursiva gemenskapen har sjunkit estetiskt och moraliskt. Hennes replik är en modern dekadents parodiskt-ironiska tal om dekadens i en situation där hon förlorat ett spel som även det varit omoraliskt. Hon har försökt att förföra en äkta man i hans hem i närvaron av hans fru.

Inte bara den dekadenta dikten utan också annan förförisk och betydelsefull litteratur blir i romanen föremål för ett parodiskt-ironiskt och självreflexivt cyckel. Sisko förförs inte bara av Gripenbergs dikt utan också av det som Sorri skriver. Sorri är en före detta diktare och numera en journalist som med sina texter kan förtrolla en läsare. Berättaren citerar ”Maankiertäjä” [Landstrykaren], signaturen som Sorri använder när han skriver resebrev från sin utlandsresa till Medelhavet:

Palmut valuttivat lyhyet, sinertäväät varjonsa maankuulun rantatien kuumalle soralle, ja meri lauloi safirinsinistä noitalauluaan, ja

matkustajain kädet ja katseet hehkuivat, mutta minä olin tyyni ja onnellinen, sillä minun mielessäni kohottivat vanhanaikaisten kaasulyhtyjen heikosti valaisemat puut huuruisia käsivarsiaan tummanviheriää tähtitaivasta kohden kaukana kotona. (Soini, 1928, s. 67.)

[Palmer lät sina korta, blåaktiga skuggor rinna på den världskända strandvägens heta grus, och havet sjöng på sin safirblå häxvisa, och resenärernas händer och blickar glödde, men jag var lugn och lycklig för i mina tankar lyfte träden, hemma långt borta, svagt belysta av gammaldags gaslyktor, sina av rimfrost betäckta armar mot den mörkgröna stjärnhimlen.]

Sorris texter präglas av en livskänsla och en extas som påminner om ”Drick!”. Hans sätt att skriva är hänfört, poetiskt-estetiskt och känslofullt. Det visar på tydliga influenser från de så kallade Fackelbärarna vad beträffar tematik, bildspråk och stil. Fackelbärarna var en aktuell litterär riktning på 1920-talet. Lasse Koskela beskriver deras diktning som präglad av exotik och erotik.²⁵ Dikterna innehöll “[...] elämänhurmaa, värikästä koristeellisuutta, ihmisen sisäisen elämysmailman ekspressionistista ilmaisu, uuden ajan tekniikan ja uudenlaisen elämäntunteen ylistystä”, skriver han (Koskela, 1999, s. 267; se även Lassila, 1987, s. 114; Mäkinen, 1989, s. 17–22; Koivisto, 1993, s. 79; Häggman, 2001, s. 332). [... livsglädje, färggrann sirlighet, expressionistiska uttryck för människans inre upplevelser, hyllningar till den nya tidens teknik och till en ny slags livskänsla.] Riktningen klassificerades av kritiker som allvarlig konstilliteratur och de författare som ingick i Fackelbärarna hade en betydelsefull roll

²³ Degradering har uppfattats som ett kännetecken för humor och komik, skriver Kinnunen, 1994, s. 17.

²⁴ Jag uppfattar den parodiskt-ironiska behandlingen av ”Drick!” även som en kommentar till förbudslagen. Den trädde i kraft år 1919 och stiftades för att åstadkomma nationell hållning och hälsosamma levnadsvanor (Kallio,

1982, s. 24). Resultatet av lagen blev det motsatta, vilket framkommer även i *Sisko ja kultainen pikari*. Enligt Merja Sillanpää (2002, s. 60) var förbudslagen en besvikelse framförallt för den bildade klassen.

²⁵ Hapuli (1995, s. 12) skriver att Olavi Paavolainen, en av Fackelbärarna, 1928 gjorde en resa till Rivieran. Kanske Sorri är en parodi på Paavolainen?

och elitens stöd i den litterära institutionen på 20-talet (Sevänen, 1994, s. 182).

Berättarens sätt att förhålla sig till Fackelbärarna är tudelat. Å ena sidan berättar hon tidvis själv på ett estetiskt, poetiskt-litterärt, hänfört och expressionistiskt sätt som jag redan tidigare påpekat. Hon använder en stil, ett bildspråk och ett tonfall som i mycket påminner om Fackelbärarna. Å andra sidan återger hon Sorris text på ett sätt som gör den skrattretande. I slutet på Sorris text vars outtalade mottagare Sisko är, kommer berättarens kommentar. "Sinun yösi, sinun suloinen, viimeinen, siellä kaukana, sillä hetkeksikään et tänä yönä rinnaltani väisty, lähemmäksi tulet, sulat, lämpenet, tulistut, sinä jäinen tyttö", citerar berättaren Sorris resebrev och tillägger: "Ja niin edespäin. Ja niin edespäin" (Soini, 1928, s. 68). [Din natt, du söta, den sista, långt borta, du viker inte för en stund från min sida, närmare kommer du, du smälter, blir varm, fattar eld, du flicka av is. Och så vidare. Och så vidare.] Sorri och hans text kan läsas som en gycklande replik som riktar sig mot Fackelbärförfattarna, deras stil och tematik.²⁶ Berättaren imiterar på ett överdrivet och parodiskt sätt en fackelbärförfattares stil och bryter genom sin kommentar ("och så vidare, och så vidare") sönder den illusion av autenticitet och omedelbarhet som passagen bygger upp. Hennes kommentar förstör även den förförelse texten är ute för att frambesvärja. Hon signalerar avstånd till det stilistiska såväl som det känslofulla och förförelse i Fackelbärarnas texter.

Inte bara unga flickor såsom Sisko utan också äldre kvinnor såsom Auvo förförelse av litteratur.²⁷ Auvo kombinerar romaner med hängmatta, choklad och skugga. Hon läser för att förströ sig, njuta och fly från verkligheten, inte för att bilda sig. Hon är en ställföreträdande läsare för alla de "romantiska vänner, läsare" som berättaren riktar sina ord till. Auvo lever i ett nu som präglas av moraliskt förfall, hon vantrivs och längtar efter romantik. Hon blir medveten om det som pågår mellan Martti och Ruth, men drar sig för en konfrontation. I denna situation hittar hon nyckeln till ett läst rum i villan där de bor. Rummet, som först ges skräckromantiska konnotationer, visar sig vara en liten skrubb. Den är full av gammalt bråte, damm, skräp och smuts samt gamla utländska böcker. Där hittar Auvo Tolstojs *Anna Karenina*, berättelsen om förförelse och äktenskapsbrott på 1800-talet, och hon gömmer sig där för att läsa boken.²⁸ Romanen förtrollar henne till den grad att hon glömmer både tid och plats. Hon rekommenderar den även för Inkeri med den parodiskt-ironiska litteraturkritiska kommentaren: "Se on oikein mukava ollakseen mestariteos" (Soini, 1928, s. 220). [Den är riktigt trevlig trots att den är ett mästerverk.] Skrubben är, menar jag, en ironiskt-parodiskt-självreflexiv bild av den allvarliga konstellationens och den moraliska berättelsens rum i modern tid. De associeras till det förflutna, historiska, dammiga och trasiga. De kan slängas eller glömmas bort, men de kan även upphittas på nytt och användas som tidsfördriv. Även den allt annat än respektfulla behandling Tolstojs "mästerverk"

²⁶ Den ambivalens gentemot Fackelbärarna som förekommer hos berättaren går igen i Soinis uttalanden. I romanen imiterar och parodierar Soini Fackelbärarna, på annat håll uttryckte hon sin beundran för denna litterära strömning och visade att hon kände sig utanför den. "Tulenkantajat ovat muuten onneton rakkauteni... En koskaan oikein tuntenut kuuluvani heihin," konstaterade hon (*Uuno Kailaasta Aila Meriluotoon*, 1947, s. 38). [Jag är bland annat olyckligt kär i Fackelbärarna... Jag kände mig aldrig på riktigt som en av dem.] Calinescu (1987, s. 141) påpekar att parodin alltid förhåller sig ambivalent till sitt objekt. Å ena sidan är den ute för att visa på det falska och skatterande i den text som parodieras, å andra sidan kan den i hemlighet beundra det den parodierar.

²⁷ Även i Soinis roman finns tydliga likheter till de av Andreas Huyssen skildrade uppfattningarna om kvinnliga läsare.

²⁸ Auvos läsning utgör en intressant parallell till de böcker som Elsa Soini räknar upp som viktiga för henne själv. Hon nämner inte bara Gripenberg, Fackelbärarna och Michael Arlen utan också Sigrid Undset och Tolstoj: "Mutta ainoa Kirjailija ja ainoa Romaani elämässäni ovat olleet Tolstoi ja hänen Anna Kareninansa, ellen ota lukuun lyhyttä Undset-ihastustani" (*Uuno Kailaasta Aila Meriluotoon*, 1947, s. 38). [Men den enda Författaren och den enda Boken i mitt liv har varit Tolstoj och hans Anna Karenina om jag förbiser min korta förtjusning i Undset.]

utsätts för längre fram talar om hur den moderna tidens människor förhåller sig till allvarlig konstlitteratur. Romanen, som dessutom handlar om moral, kastas ut genom fönstret av Martti, den moderna äktenskapsbrytaren som inte lider av dåligt samvete.

Auvo läser både verk som konnoterar förfall och verk som representerar moral, bildning och principer. Hon kommenterar sitt moraliska tillstånd genom allusioner till litteratur och hennes ironiskt-parodiska argument för litteraturen hör hemma inom diskursen kring moral: ”Maailma on niin paha ja kirjat hyviä” (Soini, 1928, s. 103). [Världen är så ond och böcker så goda.] Hon diskuterar litteraturen i moraliska termer och gycklar med en uppfattning som går ut på att fel sorts litteraturläsning leder till moraliskt fördärv. Auvo tar emot en utländsk roman, en ”Kennedy”²⁹ av sin granne med en självvironisk kommentar: ”Nämä ulkomaalaiset kirjat ruineeraavat meidät” (Soini, 1928, s. 103). [De här utländska böckerna ruinerar oss.] Gycklet riktar sig mot litteraturens förföriska förmåga liksom dess förmåga att upphöja och bilda eller fördärva sina läsare. Auvo driver med uppfattningen om litteraturens mer eller mindre gynnsamma inverkan på läsaren. Samtidigt förkroppsligar hon samma uppfattning men på ett parodiskt sätt. Trots att hon läser även god litteratur är hon omoralisk i betydelsen slapp, likgiltig, oförmögen att upprätthålla och förverkliga ideal och principer. I och med att romanen visar på de olika gestalternas sätt att läsa och förhålla sig till litteraturen för den en självreflexiv diskussion om litteraturens möjligheter att påverka sina läsare.

Sevänen citerar Eino Palola, en medlem i styrelsen för Suomen Kirjailijaliitto, som år 1928 konstaterade:

Käsitys siitä, että kirjallisuus on sivistystekijä, että sillä on tärkeä osa kansallisessa elämässä, on tavattomassa määrässä entisestään heikentynyt myöskin n.s. sivistyneen

luokan keskuudessa. Ulkomainen sensatio- ja jännityskirjallisuus on voittanut tavattomasti alaa oikean kirjallisuuden kustannuksella kaikissa piireissä, ja harvoin saavuttaa arvokkaampi teos nykyään huomattavan menekin. (Sevänen, 1994, s. 162; se även Mäkinen, 1989, s. 129.)

[Uppfattningen att litteraturen bildar, att den har en viktig del i det nationella livet, har i hög grad försvagats även bland den s.k. bildade klassen. Den utländska sensations- och spänningslitteraturen har vunnit ofantligt mycket mark i alla kretsar på den riktiga litteraturens bekostnad och ett betydelsefullt verk får nuförtiden sällan en märkbar åtgång.]

Uppfattningen om litteraturens centrala och bildande roll försvagades enligt Palola på 1920-talet även bland den bildade klassens medlemmar. Den bildade klassen som upprätthållit idealen om relationen mellan hög litteratur, hög moral och hög bildning förändrades, likaså uppfattningarna om betydelsen av litteratur, moral och bildning. Det Auvo läser samt hennes sätt att förhålla sig till litteratur kan tolkas som en bild av den bildade klassens läsare stadd i förändring. Hon är medveten om sitt eget förfall, både i sitt förhållande till litteratur och till moral.

4.7 Förströelse förknippas med synd och skam

Berättelsen driver alltså med ”hög” och uppskattad förförisk litteratur och med uppfattningar som befäster en relation mellan läsare, hög litteratur och hög moral. Likaså leker och spelar den med ”låg” och modern förförisk litteratur. Även här finns det en likhet mellan den egna texten och de texter som parodieras. Den parodiskt-ironiska behandlingen av den moderna ”låga” litteraturen är på samma sätt självreflexiv som berättelsens gyckleri med uppskattad dekadenslitteratur.

²⁹ Här alluderar romanen förmodligen till en roman av Margaret Kennedy, som bl.a. år 1924 gav ut romanen *The*

Constant Nymph. Om Kennedys böcker, se Melman, 1988, s. 76–88.

Auvo har förjupat sig i *Anna Karenina* till den grad att hon försenar sig till middagen, men hon vill inte erkänna för sina gäster vilken bok hon varit försjunken i. Ruth tar till en dubbelröstad moralisk diskurs när hon förhör Auvo.

- (Ruth) "Kuule, *mitä* sinä luit? Tunnusta heti, niin saat synninpäästön."
(Auvo) "En kehtaa."
(Ruth) "Tunnusta pois. Glyn, Ruck vai Courths-Mahler?" Ruth puhalteli renkaita kattoa kohden. "Ystävämme ja kylänmiehemme me kylläkin petämme, mutta kirjakauppojen tilastoa ja kustantajia ei niinkään vedetä nenästä. Mutta Auvo on turmeltuneempi. Fabian, Loos vaiko Arlen? Tunnusta!"
(Auvo) "En kehtaa."
(Ruth) "Pyh, vieläkö sinä olet noin lapsellinen? Etkö sinä tiedä, että sinä menestyskirjojen avulla tunkeudut kaikkein syvimmälle aikakautesi sieluun –"
(Veli) "Olemattomaan." Veli oli yrmeä.
(Ruth) "Miks'ei olemattomaan, mutta joka tapauksessa sieluun. Jos minä luen lehdistä, että jotakin kirja menee miljoonia, niin heti nousevat hiukseni pystyyn päässäni ihastuksesta. Terve! Taas jotakin, joka tyydyttää minua. Miksi minä muka olisin parempi kuin miljoonat muut. Tunnusta siis Auvo pelkäämättä, me emme ole yhteiskoulun konventtilaisia, joiden täytyy lukea Faustia ja Shakespearea kesälomilla voidakseen uskoa olevansa sivistyneitä."

Mutta Auvo ei mitenkään olisi kehdannut myöntää unohtaneensa lounaan lukeakseen vanhaa hyvää *Anna Kareninaa*. Se olisi haiskahtanut keikailulta, jos sitä olisi edes uskottukaan. (Soini, 1928, s. 182–183.)

- [(Ruth) "Hör du, *vad* läste du? Erkänn nu genast så förlåter jag dig dina synder."
(Auvo) "Jag kan inte."
(Ruth) "Erkänn bara. Glyn, Ruck eller Courths-Mahler?" Ruth blåste ringar mot taket. "Vi kan bedra våra vänner och bybor, men inte lurar vi bokaffärernas statistik och förläggare. Men Auvo är nog mera fördärvad än så. Fabian, Loos eller Arlen? Erkänn!"
(Auvo) "Jag kan inte."
(Ruth) "Prat, är du fortfarande så barnslig? Vet du inte att du via succéböcker når allra djupast in i själen på din tidsålder –"
(Veli) Den är obefintlig." Veli var tvär.
(Ruth) "Varför inte obefintlig, men i alla fall själ. Då jag läser i tidningarna att en bok sålts i miljoner exemplar, reser sig genast håret på mig av förtjusning. Hej! Åter någonting som tillfredställer mig. Varför skulle jag vara bättre än miljoner andra. Erkänn alltså Auvo utan att vara rädd, vi är inte några samskoleelever som måste läsa Faust och Shakespeare på sommarlovet för att kunna tro att de är bildade."

Men Auvo kunde inte på något sätt erkänna att hon försummat lunchen för att läsa på gamla, goda *Anna Karenina*. Det skulle ha verkat som koketteri, om de alls hade trott på det.]

Ruth utövar makt, hon vill att Auvo ska erkänna sina synder inför henne. En ironisk situation uppstår: den dekadenta gestalten uppträder i rollen som präst. Auvo skäms, men inte för det som den ställföreträdande prästen tror. I dialogen mellan Auvo och Ruth presenteras ytterligare ett antal förförliska författare och

förförisks litteratur. Nu handlar det emellertid inte om allvarlig konstilliteratur utan om den utländska översättningslitteraturen riktad till kvinnliga läsare. Den här litteraturen diskuteras i termer som implicerar andligt och moraliskt förfall.

Den nya stora publiken uppstod i Finland i samband med att utländsk, översatt förströelse- litteratur började utkomma i större mängder (Kovala, 1999, s. 304; se även Tarkka, 1992, s. 164).³⁰ De av Ruth nämnda Glyn, Ruck och Courths-Mahler är namn på samtida, utländska författare av sentimentala kärleksromaner. *Sisko ja kultainen pikari* likställdes i recensionerna med de utländska kärleksromanerna. I samband med romanen nämndes bland annat Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes* och Eleanor Glyns romaner (T. S-m., 1928; Elsa Soini, *Sisko ja kultainen pikari*, 1928). En av Soinis tidigare romaner, *Jumalten ja ihmisten suosikit* (1926), hade jämförts med Courths-Mahler (R. af H./Raoul af Hällström, 1923; T. V., 1926).³¹ Kritikerna förknippade den utländska romantiska förströselitteraturen med skamlig, degraderande och skrattretande njutning (se Malmio, 1996b, s. 112–127). Inte heller kyrkan, den viktigaste instansen för moral, förhöll sig positivt till den utländska förströelsekulturen som spreds i form av tidskrifter, förströselitteratur och filmer (Mäkinen, 1989, s. 65). Representanter för kyrkan ansåg att denna kultur försämrade folkets moral. "[...] sitä kautta nähtiin leviävän sukupuolista holtittomuutta, kevytmielisyyttä, nautinnon etsintää ja huvittelunhalua", skriver Mäkinen (1989, s. 66). [... man tänkte sig att könslig slapphet, lättsinne, sökande efter njutningar och nöjeslystnad skulle spridas via den.]

Den andra gruppen utländska romaner som Ruth, den moderna läsaren framför de andra, kopplar till förförelse, synd, skam och omoral heter "Fabian, Loos, Arlen".³² Dessa är, menar Ruth, ännu mera demoraliserade och demoraliserande än de förstnämnda författarna. Även Arlens namn nämndes i samband med *Sisko ja kultainen pikari*. Kritikern Lauri Viljanen skrev:

Uudessa romaanissaan, joka on lainannut Gripenbergiltä motokseen yhden hänen koreimpia dionyysisiä runojaan, astuu uusi aika esiin, jazzin aika. Ja tarina tapahtuu meidän omalla uljaalla Rivierallamme, Terijoella. Nainen ja auto, tanssi-ilta ja bakkantinen hurmio kasinossa – Michael Arlenin modernin inspiration siivet suhisevat voitokkaasti kirjallisuutemme kylmässä ilmastossa! (L. V: nen, 1928.)

[I den nya romanen, som lånat en av Gripenbergs vackraste dionysiska dikter till sitt motto, uppträder den nya tiden, jazzens tidsålder. Och händelserna sker på vår egen stiliga Riviera, Terijoki. Kvinnan och bilen, balkvällen och den backantiska hänförelsen på kasinot – man kan höra den moderna inspirationens vingslag i Michael Arlens tappning susa i vår litteraturs kalla klimat!]

Författaren Michael Arlens best-sellerroman *The Green Hat. A Romance for a Few People* (1924) var på tjugotalet populär även i Finland (se Saarenheimo, 1966, s. 89, 92; Lassila, 1987, s. 160). *The Green Hat* är berättelsen om den vackra, rika, skandalomsusade och fördärvade överklasskvinnan Iris Storm som slutar sina dagar genom att köra sin bil, en Hispano-Suiza, mot ett

³⁰ "Viihdekirjallisuuden nousu merkitsi myös kaunokirjallisuuden kääntäjän ammatin syntyä," skriver Kovala (1999, s. 305) och nämner i detta sammanhang även Elsa Soini. [Förströselitteraturens uppgång innebar även att vi fick professionella översättare av skönlitteratur.]

³¹ Den tyska Courths-Mahlers romaner användes på 1920-talet, såsom jag redan tidigare påpekat, som en mätstock

för inhemska romaner skrivna av kvinnliga författare.

³² *Fabian* syftar högst sannolikt på pseudonymen Warner Fabians (Samuel Hopkins Adams) roman *Flaming Youth*. Boken, som kom ut 1923, handlar om en flapper, jazzflicka. Den såldes i massor, filmatiserades och översattes av Salmé Setälä till finska 1926 med titeln *Me nykyaikaiset*. Jag tackar Kristina Weimer för den här informationen.

träd.³³ Michael Arlens roman ingick i en grupp så kallade "sex novels" som kom ut i England på 1920-talet.³⁴ De samtida recensenterna tyckte, enligt Billie Melman, att det fanns vissa kännetecknande drag i tidens "sex romaner". Huvudpersonen var en modern ung kvinna och böckerna uppvisade ett "tvångsmässigt" intresse för modern sexualmoral. Vidare ansåg kritikerna att romanerna gav en realistisk bild av kvinnans sexuella upplevelser och öppet diskuterade kvinnlig sexualitet. Kritikerna förknippade den växande efterfrågan på den här sortens romaner med den likaså växande kvinnliga publiken. (Melman, 1988, s. 42.) Melman påpekar att dessa nya sortens best-sellerböcker kopplades ihop med "[...] philistinism, levelling-down and moral degeneracy", med andra ord: fördärv. "And, if the best-seller as such reflected the cultural and moral maladies of the age, the sex novel epitomised them", skriver hon (Melman, 1988, s. 42).

Temat för Soinis roman, den unga kvinnans uppvaknande sexualitet är densamma som hos Arlen. Tidvis påminner även Soinis stil om Arlens (se Melman, 1988, s. 69–70; se även Kaakkola, 1997, s. 52–55). Liksom i *Sisko ja kultainen pikari* förekommer det även i *The Green Hat* litterära diskussioner om vilka Melman påpekar att de samtidigt riktar sig till två olika publikker, "the literati and the large uninitiated public" (Melman, 1988, s. 73–74). Den av Ruth nämnda "Arlen" utgör med andra ord för det första en berättelse som Soinis roman kan tänkas imitera. Den är romanens utländska förebild. För det andra är "Arlen" ytterligare en variant i förfallsdiskursen. Medan Gripenberg står för "högt", dekadent förfall och Courths-Mahler för "lågt" och sentimentalt, representerar Arlen det per definition moderna förfallet. För det tredje ingår "Arlen" också i den teatraliska metaspråkliga diskursen där berättelsen på ett självironiskt sätt diskuterar sin egen identitet i anslutning till litterär och moralisk diskurs. Den

moraliska värdering som Ruth gör av "Arlen" angår även *Sisko ja kultainen pikari*. Berättelsen leker på ett parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt – via sitt gyckel med ett verk som uppfattades som omoraliskt och som berättelsen tydligt påminner om – med sin egen identitet som en roman som eventuellt kommer att uppfattas som omoralisk litteratur.

Gemensamt för alla de ovannämnda böckerna är att de klassificerades som förströelselitteratur. I dialogen mellan Ruth och Auvo kopplas den utländska förströelselitteraturen ihop med synd, yta, brist på själ och fördärv. Även den inhemska förströelselitteraturen och relationen mellan konst och förströelse tas upp i romanen. I en diskussion med författaren Sorri för Ruth fram idén att han borde skriva en "rolig roman" och därmed bli en "stor författare". Sorri avfärdar förslaget med följande teatraliskt metaspråkliga ord som riktar sig såväl mot Ruths förslag som mot det finska litterära fältet, litteraturkritiker och den berättelse i vilken Sorri ingår:

Kuule, Ruth, mistä sinä oikeastaan olet kotoisin, kuusta vaiko Pariisista? Hauskaa romania! ja kirjailijaksi! Ei taide ole hauskaa, herran pieksut, eihän taide saa olla hauskaa täällä Suomessa. [...] Jos yrität taidetta, niin älä kirjoita hauskaasti, ja jos kirjoitat hauskaasti, niin älä Herran nimessä koeta väittää sitä taiteeksi. Se olisi anteeksiantamaton erehdys. (Soini, 1928, s. 199–200.)

[Hör du Ruth, var hör du egentligen hemma, på månen eller i Paris? En rolig roman! och författare! Konsten är inte rolig, herrejesses, konsten får inte vara rolig här i Finland. [...] Om du försöker dig på konst, skriv inte på ett roligt sätt, och om du skriver på ett skojigt sätt, påstå för Guds skull inte att det är konst. Det vore ett oförläpigt misstag.]

³³ I romanen gör Sisko ett självmordförsök som imiterar Iris Storms handling.

³⁴ Billie Melman (1988, s. 76–88) nämner även den tidigare omtalade Margaret Kennedys böcker i detta sammanhang.

Det är framförallt berättarens sätt att tala som i romanen enligt min mening signalerar att Elsa Soini strävat efter att skriva en rolig, roande berättelse. Mot denna bakgrund blir Sorris replik om den ”roliga romanen” och den position en författare av rolig litteratur ges på det litterära fältet åtminstone delvis självreflexiv och självvironisk. Dilemmat som här gestaltas liknar det som gestaltas i *Herra Vento*.³⁵ En rolig roman når en stor publik och författaren av den roliga romanen kan bli populär, men aldrig stor på riktigt, det vill säga i den litterära elitens ögon. Å ena sidan återskapar Sorris replik konstens och den allvarliga konstillitteraturens elitposition, å andra sidan gycklar han med dem som utövar makt på det finska litterära fältet och med deras värderingar. Vid sidan om det presenterar han sin bildning och världsvana: i Paris kan en författare ge ut böcker som är roliga och som trots det kan kallas ”konst”. Dessutom förebådar Sorris replik mottagandet av romanen *Sisko ja kultainen pikari*. Kritikern Lauri Viljanen citerade i sin recension av boken Sorris replik och berörde även frågan om Soinis roman ska uppfattas som förströrelselitteratur eller inte. Viljanen uppfattade författaren Sorris ovanciterade replik som en ”stridshandske”, en utmaning kastad av Elsa Soini. I sin recension efterlyste han ett nytt namn för den, enligt hans mening, intelligenta och kvicka litteratur som skrivs av kvinnliga författare med Soini i spetsen. Hans svar på Soinis utmaning lydde: ”Arvostelijan mieluinen haaste on ottaa tämä pikantti haaste vastaan – taiteen nimissä”. (L.V: nen, 1928) [Kritikern har den angenäma utmaningen att motta denna pikanta utmaning – i konstens namn.] Han för konstens talan i en duell som förs om normer, principer och

värderingskriterier på det litterära fältet. I sista hand handlar tvisten om frågan: konst eller underhållning? Viljanens slutsats är:

Lyhyesti: Elsa Soini kirjoittaa niin hyvin, että se alkaa olla vaarallista oikealle kertomataiteelle meidän maassamme. Siinäpä se! Siis tämä ei olekaan ”taidetta”. Niin taidehan on nykyjään kovin suhteellinen käsite. Sisko ja kultainen pikari osoittaa kerrassaan mondäänia kirjallista sivistystä, ja se osoittaa raikasta intelligenssiä siinä, että tekijätär on osannut täyttää englantilaisamerikkalaisen virkistysromaanin kaavan kokonaan omavaraisella suomalaisella elämällä. (L. V: nen, 1928.)

[Kort sagt: Elsa Soini skriver så bra, att det är farligt för den riktiga berättarkonsten i vårt land. Där har vi det! Det här är alltså inte ”konst”. Ja, konst är ju nuförtiden ett relativt begrepp. Sisko och den gyllene bågaren visar tecken på en helt och hållet mondän litterär bildning, och den visar upp en fräsch intelligens emedan författarinnan lyckats uppfylla mönstret för den engelsk-amerikanska förströelseromanen med helt självförsörjande inhemskt liv.]

Kritikern Viljanens värdering ter sig ambivalent. Han anser å ena sidan att konsten numera är ett relativt begrepp, å andra sidan uppfattar han Soinis roman som så väl skriven att den hotar den allvarliga konstillitteraturen i Finland. Till slut anknyter han emellertid romanen till den angloamerikanska förströrelselitteraturen.

³⁵ Vid denna tidpunkt utkom i tidningar och tidskrifter rikligt med artiklar, kåserier och korta historier som även de diskuterade, i samma anda som i de böcker jag analyserar, litteraturens och författarens förvandlade roll. Ett exempel utgörs av Kaarlo Julkunens skrivi ”Runoilija ja leipä eli: Ei saa nähdä nälkää!” som utkom i tidskriften *Maailma*. [Diktaren och brödet eller: Det är inte tillåtet att svälta!] I den förekommer följande fiktiva dialog: ”– En osaa kirjoittaa kunnollista epiikkaa. – Kuka tässä on kunnollisesta puhunut. Siihen pystyvät vain harvat. Mutta kirjoita roskaa. Sitä osaa kuka hyvänsä. Ja se tiedetään! Romaanikirjailuhan on muuttunut yleiseksi rahansaalistuskeinoksi. [...] Siihen

[att skriva en roman] ei tarvita kutsumusta. Satunnainen rahanpuute tai keikailunhalu, siinä useimpien inspiraatioini. [...] Suuri yleisö ei lue runoutta eikä maksa siitä.” (Julkunen, 1923, s. 445.) [– Jag kan inte skriva ordentlig epik. – Vem har nu talat om ordentlig. Det kan endast få. Men skriv skräp. Det kan vem som helst! Och det vet man! Att skriva romaner har ju blivit ett allmänt utspritt sätt att fånga pengar. [...] Det behövs inget kall till det. Tillfällig brist på pengar eller en lust att kockettera, där har du de flestas inspiration. [...] Den stora allmänheten läser inte poesi och betalar inte för den.]

Den utländska, moderna och dekadenta förströrelselitteraturen har i *Sisko ja kultainen pikari* fått, menar Viljanen, sin inhemska representant.

”Kulturkritikens diagnoser över det kulturella förfall som följer i demokratiseringens, massutbildningens och masskulturens spår upprepas också i många konstnärliga verk”, påpekar Magnus Persson i en genomgång av masskulturkritiken från slutet av 1800-talet fram till våra dagar (2002, s. 25, se även 22–27). Detta sker enligt min mening även i *Sisko ja kultainen pikari*. Å ena sidan upptar romanen en utländsk ”formel” och fyller den med ”inhemskt liv”, å andra sidan deltar den på ett parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt i en diskussion kring kulturellt förfall. Detta fördärv hänger ihop med förströrelselitteratur och därmed även med den egna berättelsen. Romanen deltar på ett självvironiskt sätt i den förfallsdiskurs som litteratur- och kulturkritikerna förde speciellt ivrigt i anknytning till den så kallade masslitteraturen på 1920- och 1930-talen. Det förfall som romanen diskuterar är emellertid inte vilket fördärv som helst utan ett förfall som kopplas ihop med en särskild diskursiv gemenskap. I en villamiljö som implicerar överklass, förfall och lättja diskuteras inte bara äktenskapsmoral, unga flickors sedlighet och moderna kvinnors fördärv, utan också den bildade klassens andliga förfall. Den i romanen förekommande litterära diskussionen målar upp bilden av en situation där representanter för den bildade klassen gestaltar sig själva som moraliskt och andligt förslappade. Deras läsande styrs inte längre av ideal och en strävan att utvecklas andligt, utan de vill bli förförda och/eller förströdda.

4.8 Eliten versus ”massorna”

”Tärkeä koko keskiluokkaa leimaava ideologinen piirre on pyrkimys sosiaaliseen kohoamiseen koulutuksen kautta”, menar Risto Alapuro (1980, s. 72). [Ett viktigt ideologiskt drag som karakteriserar hela medelklassen är dess strävan att utnyttja utbildning till att stiga socialt.] Gestalterna i *Sisko ja kultainen pikari* signalerar att

de har en viss bildning men samtidigt förhåller de sig på ett något ambivalent sätt till den. Ruth säger till Auvo: ”[...] me emme ole yhteiskoulun konventtilaisia, joiden täytyy lukea Faustia ja Shakespearea kesälomilla voidakseen uskoa olevansa sivistyneitä” (Soini, 1928, s. 183). [... vi är inte några samskoleelever som måste läsa Faust och Shakespeare på sommarlovet för att kunna tro att de är bildade.] Hon kopplar inte bara litteratur till bildning och identitet utan också till socialt spel och maktutövning i sociala sammanhang. Människor utnyttjar enligt henne litteraturen till att bygga sig å ena sidan en identitet som bildade, å andra sidan en status och position som bildade. Indirekt för Ruth även fram att hon och Auvo inte behöver läsa Faust och Shakespeare för att gälla som bildade. Förut har den bildade klassen fört fram idéen om litteraturens förmåga att förädla läsarens själ, nu förknippas allvarlig konstlitteratur med en skrattretande lust att med hjälp av litteratur spela rollen som bildad. Ruths replik kan tolkas på flera sätt. För det första tänker jag mig att den antyder att i den ”bildning” som numera skapar en bildad människa kanske inte längre ingår sådana författare som Goethe eller Shakespeare. För det andra kan hennes replik tänkas vara riktad just mot uppkomlingar ur medelklassen som använder studier i till exempel litteratur för att stiga socialt. För det tredje kan Ruths replik även tolkas så att hon och Auvo vet att de är bildade trots att de inte läser allvarlig konstlitteratur på sommaren.

Situationen är emellertid en ironisk motsats till det Ruth antar: Auvo skäms inte för det Ruth tror, det vill säga läsning av sentimental eller modern förströrelselitteratur, utan tvärtom: hon vill inte erkänna att hon läst en bok som i romanen beskrivs som ”ett mästerverk”. Att erkänna att hon läst ”den gamla, goda” *Anna Karenina* skulle stämpla Auvo som en representant för en gammaldags bildad elit, men hon drar sig för detta. Det skulle inom hennes diskursiva gemenskap, de dekadenta, tolkas som förställning. Litteratur i form av allvarlig konstlitteratur och markör för bildning förknippas i berättelsens nu inte bara med

förställning, att man låtsas vara bildad, utan också med skam.

Den som i berättelsens nu läser allvarlig höglitteratur **och** avslöjar det för de andra, gör anspråk på att gälla som bildad. Medan Auvo i hemlighet tar avstånd från den allvarliga konstillitteraturen, deklarerar Ruth öppet att hon ingår i en stor publik. Hon identifierar sig som en läsare av den litteratur som läses av miljoner. Hon är delaktig i den masspublik som har uppstått i denna nya tid som inte har någon själ, läs: i denna tid som har avstått från moral och ideal. Enligt Ruth är fördärv någonting allmänt accepterat och vanligt, eftersträvansvärt och modernt. Hennes deklaration innebär ett avståndstagande från den elitposition som den bildade klassen innehaft. Ruths beskrivning av sig själv som en av många påminner mycket om den spanska filosofen Ortega y Gasset skildringar av "massan". Ortega y Gasset (1934, s. 12–13) skrev: "Massa är var och en, som – i gott och ont – icke tillmäter sig något bestämt värde utan helt enkelt anser sig som genomsnitt och som likväl icke ryggar tillbaka för denna tanke, ja som känner sig väl till mods, när han märker, att han är som alla andra."³⁶ Det som enligt honom präglar nutiden är det faktum att de grupper som förut styrde och bestämde, har fått stiga åt sidan. I det moderna samhället är det massan som styr. (Ortega y Gasset, 1934, s. 9–16.)

Ruths replik antyder att bildning och elitposition är skrattretande och gammaldags, medan förströelse, fördärv och "massa" är modernt och – på ett dubbelröstat sätt – eftersträvansvärt. Hon koketterar med sitt fördärv – vilket kan uppfattas som ett ytterligare kännetecken för att hon är dekadent (se Ahlund, 1994, s. 11). Auvo och Ruth avstår på ett själv-ironiskt sätt från att inta positionen som medlemmar

i den bildade klassen. På 1800-talet var bildningsnivån och den enhetliga bildningen kännetecken som markerade skiljelinjen mellan den bildade klassen och folket (se Alapuro, 1973, s. 11; se även Alapuro, 1980, s. 40). Att på 1800-talet nämna att man läst *Faust*, Shakespeare eller *Anna Karenina* var en handling som troligen skrev in talaren i den bildade klassens diskursiva gemenskap bestående av gemensamma kunskaper, utbildning, livsstil och kulturellt kapital. I romanens nu har situationen förändrats. Gestalterna diskuterar sin läsning och använder litteratur till att identifiera sig själva, men drar sig samtidigt för att identifiera sig som medlemmar av den bildade klassen. De signalerar avstånd till den elitposition som medlemskap i den bildade klassen inneburit. Denna elitposition har betytt ett ansvar för producerandet och upprätthållandet av såväl litterära, kulturella och moraliska värderingar (se Alasuutari, 1998, s. 155–156).

Konstellationen eliten versus massorna präglar i romanen även gestaltningen av författarkåren. Detta framkommer när Sorri, en medlem av den bildade klassen, på ett ironiskt och självvironiskt sätt beskriver sin författarbana och förändringarna på det litterära fältet. Det avslöjas att författaren Sorri som ung skrivit dikter, men att han inte längre vill identifiera sig som författare eftersom alla enligt honom nuförtiden skriver.³⁷ Han vill inte vara en av "massan". Sorri tar avstånd från författaryrket därför att den elitposition som författare förut haft inte längre finns. En maktförskjutning har skett: författarkåren har övertagits av "massan". Numera är han journalist och redaktör. Den litterära verksamhet han bedriver och förhåller sig ironiskt till går ut på att leta fram texter som kan publiceras, redigera dem och betala för dem. Han förhåller sig nedlåtande till de

³⁶ Originalen *La rebelión de las masas* utkom 1929. I sin bok analyserar Ortega y Gasset de problem som mänskligheten enligt hans uppfattning ställs inför då de massor som tidigare stått utanför kulturens och bildningens traditioner gör anspråk på makt och inflytande och i allt större utsträckning sätter sin prägel på den moderna civilisationen.

³⁷ Pseudonymen Gerdt Bokprantare hänvisar i kåseriet

"Graphomani" till Henri Bergson som skall "[...] ha givit en utförlig beskrivning på den smittosammaste och mest förödande moderna sjukdomen, graphomanin eller, med ett gott, av dig nyss använt inhemskt uttryck: skrivklådan". Enligt kåsören lär Bergson ha trätt upp mot "dagens sant demokratiska lösen, given med oefterhärmlig grandezza: skriver du, så skriver jag, så skriva vi allihop!" (Gerdt Bokprantare, 1921.)

författare han i egenskap av redaktör för en litterär tidskrift har att göra med. Åter kopplas den litterära diskursen ihop med diskursen kring moral. Sorri beskriver sig självvironiskt som "[...] jonkinlainen kirjallinen bordellinemäntä" (Soini, 1928, s. 198) [en sorts litterär bordellvärdinna] och sin verksamhet ironiskt som storartad litterär verksamhet (Soini, 1928, s. 198–199). Han skildrar situationen i termer som antyder att författare, litteraturen och det litterära fältet befinner sig i ett tillstånd av förflockning. Han jämför sin litterära verksamhet med en som drar nytta av andras prostitution och drar paralleller mellan omoraliskt beteende och litterär verksamhet. Maktförskjutningen på det litterära fältet har enligt Sorri inneburit en litteraturens och författarnas moraliska degradering. Sorri är en representant för allvarlig konstilliteratur skriven av manliga författare. De har nu förlorat sin position på det litterära fältet och istället gett sig in på en omoralisk litterär verksamhet. Den litterära elitens kriterier har ersatts av den nya obildade läsandes publikens krav. Både den höga litterära verksamhet Sorri tidigare bedrivit – som Auvo parodiskt kallar för "att synda på versmått" – och den låga verksamhet han nu bedriver faller under samma, av gyckel präglade, förfalldiskurs.

De som enligt Sorri är ansvariga för det litterära fältets och författarkårens förflockning är av ett bestämt kön och en bestämd klass. Han låter för det första förstå att författaryrket blivit kvinnornas angelägenhet. Denna åsikt framträdde ofta även i samtida recensioner av romaner skrivna av kvinnliga författare (Malmio, 1996b, s. 113). För det andra anser Sorri, en medlem i den bildade klassen, att en författare nuförtiden för att duga som författare måste ingå i en lägre klass. Den bildade klassens

upplevelser och lidanden duger inte som motiv i den finska litteraturen utan numera krävs ett "lägre" fördärv. Enligt hans självvironiska uppfattning hade han för välpressade byxor, för regelbundna levnadsvanor och för mycket kunskaper för att kunna uppfattas som poet. "En voinut asua matkailijakodissa enkä vipata satasta saadakseni viskipullon. Minulta puuttuivat siis kaikki edellytykset", summerar han (Soini, 1928, s. 199; se även 201). [Jag kunde inte bo på ett hem för resenärer eller låna en hundring för en whiskyflaska. Jag hade med andra ord inga förutsättningar.] Han läste även god lyrik vilket hade den följderna att han insåg att han var en dålig poet, något som enligt hans mening publiken aldrig skulle ha upptäckt. Med andra ord: Sorri leker och spelar med sin position som en som ingår i en bildad elit. Uppfattningen att medlemskap i den bildade klassen med kunskaper i litteratur, förmögenhet och en kritisk-estetisk läggning utgör ett hinder för författarskap, är ironisk. Enligt undersökningar har människor som ingår i de höga samhällsklasserna en större benägenhet att bli författare än människor från andra klasser. Författarskap förutsätter kulturellt kapital och människor som ingår i högre samhällsklasser har större och flera möjligheter att vinna det. Både relativt och absolut sett beträds författarbanan i större omfattning av högre samhällsklasser, menar Sevänen (1994, s. 50). I det nu som romanen skildrar har emellertid makten på det litterära fältet förskjutits och den har enligt Sorri övertagits av kvinnliga författare och fattiga och alkoholiserade manliga författare från de lägre klasserna. Den egna elitpositionen är, ironiskt nog, inte längre en elitposition.

Författaren Sorri kan uppfattas som författaren Soinis parodiskt-ironiska dubbelgångare.³⁸

³⁸ Också Ruth kan på en punkt uppfattas som Soinis dubbelgångare. Berättaren konstaterar att även Ruth skriver och kommenterar hennes skrivande på följande sätt: "Tietysti hän [Ruth] kirjoitti salaa; kaikki naiset kirjoittavat. Hän nautti niin paljon, kärsi niin paljon, että hän kaipasi kynän lohdutusta, sitä, joka oli houkutelutun monet kanssaisaret edellisillä vuosisadoilla päiväkirjojensa turviin" (Soini, 1928, s. 200). [Naturligtvis skrev hon i hemlighet; alla kvinnor skriver. Hon njöt så, led så mycket,

att hon saknade pennans tröst, den som under förra seklen hade lockat så många medsyslar till dagböckerna.] I *Uuno Kailaasta Aila Meriluotoon* beskrivs hur det kom sig att Soini blev författare i ordalag som påminner om de motiv berättaren nämner när hon beskriver Ruth. Anledningarna till Soinis litterära verksamhet var saknad och leda. Efter att ha bott i New York i några år flyttade hon med sina barn till Helsingfors medan mannen stannade kvar i Amerika där han arbetade som konsul. "[...] ollessaan sitten yksin lapsineen

Han förkroppsligar Fackelbärlitteraturen som Soini både skriver sig in i och gör till ett föremål för gyckel. Dessutom är han medlem av den bildade klassen. Soinis familj ingick i den bildade klassen³⁹ och hon hade en akademisk utbildning. Sevänen (1994, s. 476) placerar henne i kategorin överklass. Sorris självironiska deklaration enligt vilken den bildade klassens lidanden inte duger i den finska litteraturen är en replik som inkluderar Soini. Hon är en författare som ingår i den bildade klassen och gestaltar i *Sisko ja kultainen pikari* (och även i andra verk) det som enligt författaren Sorri inte duger, nämligen den bildade klassens lidanden. Sorri uttrycker det litterära fältets föraktfulla syn på kvinnliga författare, en uppfattning som Soini själv blev utsatt för. I recensionerna av Soinis romaner framkommer det att hennes författarskap uppfattades som en bland de många kvinnliga författarskapen som på 1920-talet trädde fram på det litterära fältet och som enligt kritiker rubbade dess maktbalans (se Malmio, 1996b, s. 113). Sorris påståenden, både de som anknyter till författarnas kön och de som anknyter till deras klass, är självironiska med tanke på Soinis kön och klass.

4.10 Den bildade klassens bild av sig själv förändras

Sisko ja kultainen pikari, som ingående visar på olika former av förfleckning inom moral och litteratur i det nu som skildras, kommer även med en förklaring till hur och varför denna omoraliska situation har uppstått. När Sorri, som tänker på Sisko, påstår att det finns unga människor med principer, svarar Ruth med en replik som anknyter till diskursen om moral:

Helsingissä hän [Soini] rupesi ikäväänsä haihduttaakseen, kenenkään tietämättä kirjoittelemaan ja kirjoitti, kunnes huomasi, että romaani alkoi hahmottua. Hän ei ollut ajatellut julkisuutta, mutta tuli äkillisessä tarmonpuuskassa vieneeksi käsikirjoituksen kustantajalle, joka sen ostikin” (*Uno Kailaasta Aila Meriluotoon* 1947, s. 34). [Då hon vistades i Helsingfors ensam med sina barn började Soini utan att någon visste om det, för att lindra sin leda, skriva och skrev tills hon upptäckte att en roman tagit form. Hon hade inte tänkt på publicitet, men i ett plötsligt ryck av

Valkoisia elefantteja? Ei, kultaseni. Meidän aikamme on ollut liian hullu. Jos miljoonat elävät, ihanat, nuoret ihmiset tapetaan vain jonkin aatteen tai paragraafin takia, jos rintaasi lyödään puukko, kun pyydät tulta savukkeeseesi Kasarminkadulla, jos herrat ja hullut rikkovat lakia yhdessä ja yksinään, ilossa ja surussa ja kerskuvat sillä – niin on niin suutarin yhden tekevää meistä tytöistä, panemmekko jauhon nenälle vai leivinlaudalle tai suuteleeko joku mukava herra meitä kädelle vaiko suulle erotessamme illalla. Usko pois. (Soini, 1928, s. 175.)

[Vita elefanter? Nej, min älskling. Vår tid har varit för galen. Om miljoner levande, underbara, unga människor dödas endast för en idé eller en paragraf, om man slår en kniv i bröstet på dig då du på Kaserngatan ber att få eld på din cigarett, om herrar och galningar bryter mot lagen tillsammans och i ensamhet, glada och ledsna och skryter med det – då är det så förbannat likgiltigt för oss flickor om vi lägger mjölet på näsan eller på bakbordet eller om en herre kysser oss på handen eller på munnen på kvällen när vi skiljs.]

Detta replikskifte yttras i en situation som präglas av dramatisk ironi. Alla i rummet utom Sorri vet att Sisko fallit för Vanja. Ruths replik förklarar varför de omoraliska har blivit omoraliska. Anledningarna till gestalternas världsbild och till deras försämring ligger i den verklighet de vistas i. Skillnaderna mellan ”herre” och ”galning”, betydelsefull och icke-betydelsefull, tillåten och förbjuden, liten och stor, hög och låg, god och dålig, konst och förströelse är i berättelsens nu omöjliga att upprätthålla. Ruth, berättelsens

verksamhetslust förde hon manuskriptet till en förläggare som sedan köpte det.]

³⁹ I *Uno Kailaasta Aila Meriluotoon* (1947, s. 19–20) nämns om Soinis bror, pseudonymen Agapetus, att hans familj härstammar från en mycket gammal prästsläkt. Vidare beskrivs hemmets anda som starkt litterär. Trots att Yrjö och Elsa Soinis far innehade titeln bankdirektör, påpekades det att han till sin läggning snarare var humanist och författare än en representant för ”mammon”.

verkligt moderna människa – och märk väl, kvinna – uttrycker en värderativism som förklaras som resultatet av första världskriget, inbördeskriget och förbudslagen. Det går inte längre att säga vad som är rätt och vad fel och därmed faller botten ur moralen.

Ruths situationsbeskrivning påminner mycket om senare gestaltningar av den brytning med tidigare värderingar, normer och regler som världskriget innebar (Mäkinen, 1989, s. 29; Koskela, 1999, s. 263). Det första världskriget var en kris för alla, skriver Ritva Hapuli:

Sodan päättyminen ei tuonut välitöntä rauhaa Eurooppaan. Sen oli uskottu parantavan maailmaa, mutta se jätti jälkeensä raunioita, tuhotun maan, asunnottomuutta, työttömyyttä, sairauksia, nälkähätää ja kapinoita. Ne särkivät julmasti unelmat, jotka sodan-aikainen retoriikka oli herättänyt. Illuusio-nottomuus oli välitön seuraus. Sodanjälkeisen vuosikymmen alkupuolta leimasi henkinen kriisi ja sitä onkin kuvattu kiihkeänä nautinnon etsinnän ja jopa ”hulluuden kautena”. Ajatus siitä, että sota ei olisikaan ollut vaivojen ja tuskien arvoinen, oli kauhistuttava. Ihmiset halusivat haudata tämän ajatuksen, mikä merkitsi myös sodan hautaamista. Vanhat identiteetit ja arvot eivät enää pitäneet. Sota oli osoittanut kaiken ohikiitävyyden ja sattumanvaraisuuden ja siten tehnyt nykyhetkestä arvokkaan. Kaikki tuntui olevan tuuliajolla. Kriisi vaikutti maatyöläisiin, maanomistajiin, tehtailijoihin, teollisuustyöläisiin, virkamiehistöön ja kaupunkilaisilymystöön. Se vaikutti niin nuoriin kuin vanhoihin, niin naisiin kuin miehiin. (Hapuli, 2000, s. 89.)

[Att kriget upphörde förde inte omedelbart med sig fred till Europa. Man hade trott att världen nu skulle bli bättre, men kriget lämnade efter sig ruiner, land

som var förstört, hemlöshet, arbetslöshet, sjukdom, hungersnöd och uppror. De slog på ett grymt sätt sönder de drömmar som väckts av den krigstida retoriken. Ett tillstånd utan illusioner var den omedelbara följd. Början på årtiondet efter kriget präglades av en andlig kris och den har skildrats som en period präglad av ett sökande efter intensiva njutningar och även som en tid av ”galenskap”. Tanken att kriget kanske inte varit värt alla mödor och kval förskräckte. Människorna ville begrava denna tanke och det innebar att de samtidigt även begravnade kriget. Gamla identiteter och värden höll inte längre. Kriget hade visat hur flyktigt och slumpmässigt allt var och därmed gjort nuet värdefullt. Allt tycktes driva för vinden. Krisen berörde lantbruksarbetare, landägare, fabrikörer, industriarbetare, tjänstemän och urbana medlemmar av intelligentsian. Den influerade såväl de unga som de gamla, såväl kvinnor som män.]

Alapuro understryker att det första världskriget och det finska inbördeskriget betydde en djup kris för den bildade klassen. Den kultur i vilken den bildade klassen hade en central position hade utsatts för ett hårt slag, och den bildade klassen reagerade starkt. (Alapuro, 1973, s. 45–46, 48.)⁴⁰ Han menar även att en värderingarnas och normernas kris särskilt hårt drabbar den bildade klassen som är huvudmannen för normer och ideal (Alapuro, 1973, s. 10). Alapuro ser talet om moral och sedlighet som vanligt inom övre samhällsskikt som blivit utsatta för hot. Den bildade klassen som ännu på 1920-talet hade en klar överklassprägel reagerar, skriver han, på förändringar genom att tala om moral och genom att betona andliga värden. (Alapuro, 1973, s. 99–100.) Diskursen om moral och moralisk pånyttfödelse har en klar uppgift: den ska återställa en förlorad integration och tidigare makt- och statusrelationer (Alapuro, 1973, s.

⁴⁰ Kari Mäkinen (1989, s. 26) menar att redan tiden ett halvt sekel före första världskriget i Europa hade inneburit en aldrig tidigare bevitnad ekonomisk och teknisk

utveckling, industrialisering och urbanisering, vilket grundligt omskapade människornas världssyn. Den andliga och materiella miljön förändrades.

46). Jag har här visat att den moraliska diskursen och det teatraliska metaspråket som riktar sig mot den moraliska diskursen i *Sisko ja kultainen pikari* kan kopplas till den bildade klassen och till dess uppgift som andlig ledare, upprätthållare av värden, normer och moral. Diskursen om moral handlar emellertid i romanen inte om den pånyttfödelse via moralisk diskurs som Alapuro talar om. Snarare beskriver och diskuterar *Sisko ja kultainen pikari* på ett självreflexivt sätt situationen **efter** den moraliska "pånyttfödelse" som följer det första världskriget och de omfattande förändringarna i samhället. Den "pånyttfödelse" som Soinis roman gestaltar är av en parodiskt-ironisk art: den innebär en förflockning av moralen. I det förgångna finns den allvarliga moralen, sedligheten och de fasta värderingarna som upprätthållits av den bildade klassen – nu råder ett tillstånd av skrattretande fördärv och kullkastade normer. Det har uppstått en klyfta mellan de ideal och normer som var rådande på 1800-talet och den omoral, brist på normer och ideal som råder i den verklighet romanen gestaltar.

Enligt Alapuro kan spår av reflexivitet, av närvaron av den andra nivån urskiljas i den finska kulturen först under de sista årtiondena på 1900-talet. Han förknippar förekomsten av reflexivitet bland annat med den strida strömmen av tecken och teckensystem människor nuförtiden är utsatta för, men påpekar samtidigt att det snarare är frågan om "[...] **lukeneiston omakuvan muuttumisesta** kuin kulttuuristen syväraenteiden muutoksesta"⁴¹ (Alapuro, 1996, s. 78. Fetstil KM). [... förändringar i de intellektuellas bild av sig själva snarare än förändringar av djupstrukturer i kulturen.] Det här är centralt med tanke på *Sisko ja kultainen pikari* och även de övriga texterna jag analyserar. Det teatraliska metaspråket som förekommer på 1910- och 1920-talen hör i sista hand ihop med förändringar i den bildade klassens uppfattning om sig själv. Den håller på att förändras. Det teatraliska metaspråket som tar den moraliska

(och litterära) diskursen till objekt är ett den bildade klassens sätt att förhålla sig till de förändringar som skett och som sker.

Den moraliska diskursen har i romanen inte som uppgift att återställa tidigare makt- och statusförhållanden. Det skratt som en författare av den bildade klassen här riktar mot sig själv och de övriga representanterna för den bildade klassen fungerar snarare som en plötslig insikt. "Nauru on merkki ennen kaikkea ajatteluprosessin käännekohta: jotakin on valjennut ihmispololle," påpekar Aarne Kinnunen (1994, s. 60). [Skratt är framförallt ett tecken på en vändpunkt i tankeprocessen: den stackars människan har insett någonting.] Det teatraliska metaspråket som tar den moraliska diskursen till föremål uttalar den bildade klassens parodiskt-ironiskt-självreflexiva uppfattning om sig själv och sitt tillstånd som präglad av förfall. Den iscensätter på ett gycklande sätt förändringen i den bildade klassens syn på sig själv. Den moral och de ideal som den bildade klassen producerat och upprätthållit på 1800-talet har både utgjort en viktig aspekt av den bildade klassens identitet och ett verktyg med hjälp av vilken den upprätthållit sin position och uppfattning om sig själv. I romanens nu gestaltas den klyfta som uppstått inom diskursen om moral. Att gestalterna identifierar sig själva i termer som kan kopplas till moral och litteratur är enligt min mening en påminnelse om den forna bildade klassens värderingar och ideal. Gestalterna riktar sina parodiskt-ironiskt-självreflexiva repliker mot tidigare uppfattningar om vad som är passande och vad som inte är det, samtidigt som de förkroppsligar den bildade klassens moraliska förfall i nutiden. Litteraturen och moralen är på ett intrikat sätt kopplade till varandra och används av den parodiska och förflockade bildade klassens medlemmar då de ska gestalta sitt nuvarande, skrattretande moraliska tillstånd. Men även litteraturens tillstånd är klivet, skrattretande och "förflockat".

⁴¹ Termen "lukeneisto" [bildad klass] uppfattar jag som identisk med *de intellektuella*.

KAPITEL 5

tar fasta på den löjliga relationen mellan litteratur och ”verklighet” i Valentins parodisamling *Fiikuksen varjossa* (1928)

5.1 Det litterära fältet: Humorns uppgifter och status

All förströelselitteratur är inte ute för att roa. Att en text på olika sätt meddelar att den ska uppfattas som rolig¹, utgör inte heller någon garanti för att den verkligen mottas som sådan.² Texterna jag undersöker uppfattades dock av de samtida kritikerna som roande, humoristisk litteratur.

Att roa var i början av 1900-talet en uppskattad handling. 1909 påpekade Birger Brunila i en kritik av inhemska skämttidningar: ”Humorn är här [i Finland] en raritet, som mycket sällan dyker upp offentligt, på sin höjd två gånger i månaden. Och dock är humorn en vara, som vi behövd i långt högre grad här uppe i vårt ruskiga, fattiga, förbudsvivrande, språkgrälände, politiserande fosterland.” (Brunila, 1909, s. 23.) Han ansåg att skämttidningarna var vapen i en kamp mot det låga, föraktliga och orätta. De fungerade som ”sanningsspeglar” som visade på fel och svagheter och skapade motvikt till ”överdriven idealism och skönmålning”. Brunila

tillskrev humoristiska texter även ”[...] en roll såsom folkuppföstrare, genom att lära den stora allmänheten förstå en konstnärlig, frisk teckning, och såsom radikalkurer mot spleen” (Brunila, 1909, s. 24). De skulle bilda folket och bota de tungsinta och uttråkade. Men humorn hade även andra funktioner. I tidningsartiklar förekom uppfattningar enligt vilka humor – och det skratt den i bästa fall ger upphov till – kunde kureras, pigga upp och även förädla (se t.ex. Nordenstreng, 1915, s. 477). 1922 anmärkte Onni Tolvanen att det fanns få verkliga humorister och när sådana förekom, brukade de uppskattas högt. ”Hyvälle humoristiselle kirjallisuudelle on aina annettu suuri arvo”, skrev han.³ (Tolvanen, 1922, s. 147.) [Man har alltid uppskattat god humoristisk litteratur högt.] Tolvanen påpekade att humorister inte endast ska uppfattas som pajaser och skojare – de är också mänsklighetens välgörare. En författare som lyckas få människorna lätta till mods, glada och till att skratta är en tröstare som gjort gott. Många humorister är dessutom lärare och uppföstrare. (Tolvanen, 1922, s. 147–148.) Även Tolvanen betonar att humoristiska texter

¹ Parodi och ironi har regelbundet förknippats med skratt, humor och komik och anses markera textens strävan att locka fram skratt. Se t.ex. Glasgow, 1995; Kinnunen, 1994.

² Juha Herkman (2000, s. 376) skriver i anknytning till Aarne Kinnunen som undersökt humor: ”*Huumori tehdään*, ja se voi olla populaarikulttuurin tekijöiden intentioissa tai ei, sillä vastaanottaja, katsoja ja kokija, voi yhtä hyvin olla huumorin tekijä.” [*Humor skapas*, och skaparerna av

populärkultur kan ha som sin intension att roa eller inte, då det likaväl kan vara mottagaren, den som ser och upplever, som skapar humorn.]

³ Tolvanen ansåg att ”egentlig humor” som grundar sig på en djup kännedom om människolivets motstridigheter är den högsta formen av komik. Han placerar satir och komik i en humorhierarki under den egentliga humorn. (Tolvanen, 1922, s. 149.) Om humoristisk litteratur, se även Tiusanen, 1963, s. 34–37.

på ett effektivt sätt visar på mänskliga brister som borde botas. Denna uppfostrande roll gjorde att de humoristiska böckerna dög för biblioteken. Bibliotekens främsta uppgift var nämligen att bilda folket. (Tolvanen, 1922, s. 148, 151.) Pseudonymen K-aa. (1928) tog fasta på humorns uppfostrande uppgift i sin värdering av kåsören Valentins parodisamling *Uninen mutta onnellinen*. Signaturen berömde boken för att den sprider glädje omkring sig och ansåg att Valentin och författare av parodier överlag är litteraturens moralister i en positiv bemärkelse. Deras uppgift handlar om att uppfostra svaga människor. Enligt K-aa. är författare av parodier medvetna om sin makt. ”He tietävät, että älykkäästi ja elegantisti tehty pilakuva säpsähdyttää ojennettavaa kanssaihmistä vähintäinkin yhtä tehokkaasti kuin moitteen pasuunan ääni” (K-aa., 1928), menade skribenten. [De vet att en intelligent och elegant skämtteckning kommer den medmänniska man vill ge en uppsträckning att rycka till minst lika effektivt som klander.]

Pekka Tarkka påpekar i *Otavan historia 2* att humorn hade en central ställning i den finska förströrelselitteraturen vid skiftet mellan 1920- och 1930-talen och spekulerar kring anledningen till detta. Han diskuterar uppfattningen om humor som en form av eskapism som blir betydelsefull då en gemenskap befinner sig i kris och konstaterar att den ekonomiska depressionen i slutet av tjugotoalet kan ses om en orsak till den ”farsernas och lekfullhetens störtflod” som svepte fram över landet. Han anmärker emellertid att humor redan hade förekommit under de ekonomiskt goda åren och även före det.⁴ Man kan också tänka sig, fortsätter Tarkka, att humorn utnyttjades till att skapa nationell enhetlighet i ett land som splittrats av inbördeskriget. Den här uppfattningen argumenterar han mot genom att konstatera att tjugotolets humor ofta drog noggranna gränser mellan ”vi, ordentliga

medborgare” och ”de” som föll utanför ”vår” krets.⁵ Tarkka lämnar slutligen sin fråga om anledningen till den myckna humorn öppen. Han kommer varken med en förklaring till allt gyckel eller med en beskrivning av vilka de ”vi” är som skrattar och drar gränser i humoristiska genrer på 1920-talet. Inte heller besvarar han frågan om vilka de ”de” är som utgör föremålet för skrattet eller vilken den gemenskap är som befinner sig i kris. (Tarkka, 1980, s. 184–185.) De frågorna ger däremot min undersökning – genom att fokusera det teatraliska metaspråket och undersöka självreflexiviteten ur en diskursiv synvinkel – svar på.

5.2 Metafiktioner och diskurser om verkligheten

Tässä yhteydessä tekee mieli viitata vain parodiasikermään ”Tummapukuinen nainen”, jossa Valentin on erinomaisella tyylin ja ajatuksen hallinnalla saanut oleellissimmat piirteet esille erittäin kotimaisten kirjailijojitten kerrontatavasta. Niinpä on hän Simo Penttilää ”matkinut” niin oivallisesti, että lukija olisi ollut tietoinen esikuvasta ilman kirjoituksen yhteyteen liittyvää selontekoa-kin. Hän on saanut esille kaiken sen mielikuvituksen huipennuksen ja jännittävyyttä merkitsevän vauhdin, joka todella on luonteenomaista Simo Penttilän kirjalaadulle. Niinikään [sic!] on hän tehostanut oikealla tavalla kirjailijanimi Bagheeraan kuuluvia piirteitä, ja Pentti Haanpään, nuoren pohjalaisen kertojan omasävyisen karua, hieman arkiasuista novellityyliä on hän alleviivannut taidolla ja ilmeikkyydellä. [...] Vielä on Valentin huvitellut samaisesti Arvi Kivimaan ja Kersti Bergrothin kustannuksella ja tällöinkin on hän päässyt koko onnelliseen tulokseen, vaikka esikuvat eivät ole olleetkaan tässä tapauksessa yhtä antoisat karrikoitaviksi.

⁴ Ari Uino skriver att utbudet av skämttidningar var mest omfattande i Finland på 1920-talet. Fenomenet var allmänt utspritt, vid sekelskiftet frodades överallt i Europa en omfattande och mångsidig humoristisk-satirisk skämtpress och en del av de finska tidningarnas material utgjordes av

direkta lån från utländska tidningar. (Uino, 1988, s. 288.) Jfr även Kupiainen, 1954; Knuuttila, 1988, s. 287.

⁵ Om humorns identitetskapande uppgifter, se Hertzberg Johnsen, 1996, s. 83.

”Fiikuksen varjossaan” on Valentin entistä taitavammin asettanut ivailun alaiseksi eräät sellaiset kirjalaadut, joitten elämöngan toivoisi jo vähitellen katkeavan. Tarkoitait noita samoihin muotteihin valettuja ”tunnettuja romaaneja”, joissa rakkaudella on ikuisesti sama tympäisevän äitelä maku ja joissa uhrataan satoja sivuja tyhjöpäiväiselle tunteilemiselle ja hermoja ärsyttävälle haitkailulle. (A. K-o./Antero Kajaito, 1928.)

[I detta sammanhang har man endast lust att hänvisa till parodisamlingen ”Den mörkklädda kvinnan” i vilken Valentin genom en utmärkt behärskning av stil och tanke får fram de väsentligaste dragen i berättarkonsten hos vissa inhemska författare. Han har till exempel ”imiterat” Simo Penttilä på ett så utmärkt sätt att läsaren skulle ha varit medveten om förlagan även utan den redogörelse som finns i samband med skriften. Han har fått fram de fantasins höjdpunkter och den spänningsfyllda fart som är karaktäristisk för Simo Penttiläs författarkvalitet. På samma sätt har han på rätt sätt betonat de drag som förknippas med författarnamnet Bagheera och han har på ett talangfullt och uttrycksfullt sätt understrukt Pentti Haanpääs, en ung österbottnisk berättares, egendomligt karga, en aning vardagliga novellstil. [...] Dessutom har Valentin på samma sätt lycklat på Arvi Kivimaas och Kersti Bergroths bekostnad och även här har resultatet utfallit lyckligt trots att förebilderna i dessa fall inte varit lika tacksamma att karikera.

I ”I skuggan av en fikus” har Valentin på ett ännu skickligare sätt än förut hänat sådana litteraturer vars livstråd man hoppas

att så småningom kommer att brista. Jag menar alla dessa ”kända romaner” stöpta i samma form i vilka kärleken alltid har samma motbjudande sötsliskiga smak och i vilka man offerar hundratals sidor till överflödigt känslsamhet och nervslitande vemod.]

Henning Söderhjelm använde namnet Lennart Wikström för att gömma sig undan den förlust av trovärdighet som skrivandet av detektivromaner innebar i hans diskursiva gemenskap. Signaturen ”Valentin” har en helt annan uppgift, den står för en kåsör och är en signal för att texten är ute för att roa.⁶ Samtiden beskrev Valentin alias Ensio Rislakki⁷ som en ”känd kåsör” och ”intelligent humorist” (K-aa., 1928; se även Niemi, 1965, s. 488–489; Tarkka, 1980, s. 186; Laitinen, 1981, s. 459). Innan *Fiikuksen varjossa*. *Ivamukailuja* utkom 1928 hade Valentin arbetat som journalist och kåsör på ett antal tidningar, bland annat på *Uusi Suomi* och *Suomen Kuvalehti*. I hans produktion ingår kåserier och parodier, pjäser, guideböcker, pojkböcker och reseberättelser.

Fiikuksen varjossa består av tretton korta historier som i bokens undertitel identifieras som ”ivamukailu”, hänfulla omarbetningar.⁸ Varje parodi är försedd med en titel som berättar vad det är för en samtida text som parodin driver med. Den största gruppen i *Fiikuksen varjossa* består av de parodier som driver med den romantiska diskursen såsom den förekommer i samtida inhemska eller utländska kärleksberättelser. Här ingår ”Rakastan sinuakin” [Jag älskar även dig], ”Kadotettu onni” [Den förlorade lyckan], ”Onnen yrttitarhassa” [I lyckans örtagård], ”Sydämen Golgata” [Hjärtats Golgata], ”Jim ja Maud” [Jim och Maud],

⁶ Kåseriets kommunikativa situation präglas av dess intension att roa. Signaturens uppgift är att för läsaren markera att texten är ämnad som ett kåseri och att den förutsätter ett visst sätt att läsa, påpekar Kirsti Manninen. Intentionen att framkalla skratt har gjort parodi, satir och ironi till en väsentlig del av kåserandet. (Manninen, 1987, s. 23.)

⁷ Svanberg fram till 1934. I sina memoarer *Narriko vain*

nämner Valentin (1968, s. 78–79) att han började skriva kåserier under namnet Valentin då han arbetade som redaktionssekreterare på *Etelä-Suomi* men han säger ingenting om varför han valde just detta namn till sin pseudonym.

⁸ Kritikerna kallade boken enligt dess underrubrik för en ”parodisamling”. Bibliografin *Suomen kirjailijat* identifierar den däremot som ”kåserier”.

”Parooni ja Anna-Liisa” [Baronen och Anna-Lisa] och ”Hän ei nauranut” [Hon skrattade inte]. Den andra gruppen parodier har som objekt något aktuellt betydelsefullt (mass) fenomen: sport och nationalism (”Pavarcan sankari” [Hjälten från Pavarca]), bildning (”Sivistystä”) eller marknadsekonomi och mode (”Myyntipäällikön suru” [Försäljningschefens sorg]). En specifik grupp utgörs av den parodi som heter ”Tummapukuinen nainen”. [Den mörkläddas kvinnan] I den ingår flera kortare parodier som har aktuell finsk litteratur som föremål. Stilen hos en expressionistisk fackelbärare (Arvi Kivimaa), en före detta dagdrivare (Kersti Bergroth) och en realist (Pentti Haanpää) utgör ett lika bra föremål för cyckel som uppförandeguiden av Bagheera alias Erkki Kivijärvi. Valentin driver även med Simo Penttilä, vars äventyrsberättelser redan i sig är parodiska (se Koskela, 1999, s. 342–343; Kukkola, 1980, s. 43–45). ”Liikkuva orja” [Den mobila slaven] är en parodi på berättelser skrivna i dagboksform, den rasistiska ”Turhaan hiottu tikari” [Dolken som slipades i onödan] identifierar sig som en parodi på en humoresk, ett mindre litterärt stycke av skämtsamt slag.

Även om parodiska, ironiska och metafiktiva drag i Valentins parodier glider in i varandra på samma intrikata sätt som i de övriga texterna är parodiernas metafiktivitet i särklass bland de böcker jag analyserar. Mark Currie talar om en ”metafiktionernas paradox” som går ut på att den litterära texten och läsningen av den är oskiljaktiga.⁹ Reflexiviteten kan lika mycket uppstå som ett resultat av läsningen som den kan förekomma som en egenskap i texten. (Currie, 1995, s. 10; se även Hutcheon, 1980, s. 17–35.) Jag har visat på detta i de tidigare kapitlen. Å ena sidan har jag identifierat metafiktiva drag i texterna, å andra sidan har jag gjort en metafiktiv läsning i och med att jag läst

till exempel vissa intertexter som självreflexiva allusioner till den undersökta texten. Metafiktiviteten i Valentins parodisamling är tydlig och explicit: den befästs av berättaren redan i rubriken på varje enskild parodi. En del av parodierna är mera självreflexiva än de andra, men i nästan alla ingår öppet självironiska och självmedvetna kommentarer.

Jag fokuserar i detta kapitel på parodiernas självreflexiva cyckel med litteratur och framförallt med en litteraturuppfattning enligt vilken litteratur och språk framställer verklighet på ett trovärdigt och sant sätt. Att parodierna cycklar med relationen mellan fiktionen och den så kallade ”verkligheten” är ingen överraskning. Jag har redan påpekat att parodierna är utpräglat metafiktiva. Enligt Patricia Waugh är en *metafiction* en fiktion som [...] self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh, 1984, s. 2).¹⁰ Ett ifrågasättande av relationen mellan text och verklighet, fiktionens värld och de diskurser med hjälp av vilka vi gestaltar världen, har även av andra forskare uppfattats som ett drag typiskt för metafiktioner (se t.ex. Alter, 1975, s. x). Waugh skriver:

Language is an independent, self-contained system which generates its own “meanings”. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention. “Meta”terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world of fiction and the world *outside* the fiction. (Waugh, 1984, s. 3.)

⁹ Detta är ingalunda den enda paradoxen som förknippats med metafiktioner. Hutcheon skiljer mellan två paradoxer i metafiktioner: läsarens och textens paradox. Läsarens paradox går ut på att läsaren av metafiktioner å ena sidan är tvungen att bli medveten om det konstgjorda i det hon läser, å andra sidan deltar hon i skapandet av det

hon läser. Textens paradox går ut på att den både vänder sig narcissistiskt inåt, mot sig själv och utåt, mot läsaren (Hutcheon, 1980, s. 5, 7). En paradox ligger enligt min mening även i det överskridandet av narrativa nivåer som metafiktiva texter befattar sig med.

¹⁰ För en kritik av Waughs definition, se Currie, 1995, s.

Här infogar jag en viktig reservation: vi har inte tillgång till världen utanför fiktionen som sådan, framställningar är inte heller skilda från den verklighet i vilken de uppstår och vilken de framställer.¹¹ Vi har endast tillgång till de diskurser som gestaltar världen och verkligheten. Eller såsom Waugh konstaterar: "In literary fiction it is, in fact, possible only to 'represent' the discourses of that world" (Waugh, 1984, s. 3). Då jag skriver *verklighet* menar jag alltså diskurser om verkligheten, allt det tal som strävar efter att gestalta och framställa verkligheten. Här är uppfattningar om naturlighet, sannolikhet och sanning av en central betydelse. Lea Rojola (1995, s. 67, s. 71–72) påpekar att uppfattningar enligt vilka skönlitterära verk motsvarar verkligheten och/eller sanningen alltid är socialt producerade och historiskt föränderliga. Rojola använder den finska termen *todenvastaavuus*, "sannolikhet" eller "prägel av (skenbar) sanning", som en motsvarighet till det engelska ordet *verisimilitude*. De drag som i en text vid en rådande historisk och kulturell situation uppfattas motsvara verkligheten föds i relation till en omfattande, utspridd och fragmentarisk diskurs – en allmän åsikt – med hjälp av vilken en samtida publik kommer överens om vad som är förnuftigt, normalt och sannolikt. Rojola hänvisar till Gérard Genette som uppfattar att texternas sannolikhet och trovärdighet värderas genom att de relateras till en uppsättning sociala och institutionella normer. Men skönlitteraturens relation till verkligheten styrs inte bara av sociala utan också av historiskt föränderliga litterära normer. Genrer bestämmer vad som uppfattas som "naturligt" i en text. De konventioner som inom en genre skapar en framställning som publiken uppfattar som verklighetstrogen gäller inte inom

en annan genre, påpekar Rojola. (Rojola, 1995, s. 72.) Det som vid en given tidpunkt anses motsvara verkligheten anknyter alltså för det första till det som då uppfattas som naturligt, för det andra till sätten på vilka det naturliga framställs (Rojola, 1995, s. 73).

Jag visar i detta kapitel på de olika strategier som Valentin använder när han gycklar med de konventioner som de parodierade texterna utnyttjar för att göra anspråk på att vara naturliga, verkliga, trovärdiga och sanna. Vidare går jag in på hur han ifrågasätter litteraturens relation till verkligheten utanför litteraturen. Jag ställer frågan vad som gett upphov till denna misstro mot den samtida litteraturens förmåga att återge verklighet? Varför styr Valentin läsarens blick mot relationen mellan text och verklighet? Vilka grupper i samhället kan kopplas ihop med en litteraturuppfattning enligt vilken litteratur ger en sann och trovärdig bild av verkligheten och varför är denna litteraturuppfattning skrattretande i Valentins ögon?¹²

5.3 Författaren driver med sin plats i litteraturen och i verkligheten

Fiikuksen varjossa börjar med ett förord som riktar sig direkt till läsaren och är undertecknat av "Valentin". I denna tröskeltext möts läsaren av en iscensatt metalitterär motsättning mellan "dem" och "oss". Med "dem" betecknas författare av ett särskilt slag och med "oss", ett majestätiskt vi, författaren av den text läsaren läser. Han är också författare, men av ett annat slag. "De" skapar poesi, vackra tankar och underbara visioner i skuggan av palmer eller björkar. Deras texter, skrivna i naturen, präglas av estetik, poesi och fantasi. Valentins beskrivning av dessa

1, 15. Currie kritiserar även beskrivningen av metafiktioner som "själv-medvetna" för en inbyggd ologiskhet.

¹¹ Rojola (1995, s. 6–8) konstaterar att en väsentlig dimension av "re-presentaatio", framställning, utgörs av att producera på nytt det som framställs. Ett litterärt verk återger inte mekaniskt en bild av en yttre verklighet utan den omformar och omgestaltar det den framställer. Därför, menar Rojola, kan man säga att litteratur inte bara framställer utan också producerar verklighet och skapar betydelser.

¹² Med *litteraturuppfattning* menas de olika sätten på vilka texter artikulerar vad litteratur i grund och botten är, vad den borde vara samt hur den lokaliserar i kulturen och i relation till övriga diskurser (se Lyytikäinen, 1995, s. 12). I *litteraturuppfattningen* ingår olika syner på litteratur, dess kvalitet, uppgifter och betydelse liksom uppfattningar om relationen mellan litteratur och verklighet.

andra författarskap och de texter de producerar präglas av dubbelröstad diskurs: han imiterar stilen hos de andra författarna och vänder den samtidigt mot författarna på ett sätt som låter läsaren ana en värdering av dem som en aning skrattretande. Den egna texten däremot får sin prägel av att den skrivits i skuggan av en fikus, en krukväxt som beskrivs som prosaisk, stel och oberörd. "Sen [fikusen] elämä on puhtainta proosaa: se ei kuki, ei levitä tuoksua. Se ei anna kauniita ajatuksia, eikä ihania näkyjä." (Valentin, 1928a, s. 5). [Dess [fikusens] liv är renaste prosa: den blommar inte, den doftar inte. Den skapar inte vackra tankar eller underbara visioner.] Högkultur anknyts till "naturlig" natur medan krukväxten, ett exempel på artificiell natur, implicerar en parodisk motsats till kultur, det vill säga en icke-kultur eller en kultur av ett annat slag. Som ett litterärt träd är fikusen skrattretande opoetisk till skillnad från den exotiska, romantiska palmen eller den nordiska, sköna björken men samtidigt är den ett exempel på "renaste prosa". I samband med fikusen alluderas – men på ett parodiskt sätt – till en sann återgivning av verkligheten. Fikusen beskrivs även som räddningen i en situation i vilken naturen är frånvarande. Den ger skugga i det heta rummet högt uppe i ett modernt höghus.

Genom att driva med palmer och björkar tar Valentin till objekt två litterära strömningar som upprätthöll en estetisk respektive nationell uppfattning om konsten och som uppskattades av den litterära eliten. Palmerna implicerar inte bara exotik utan också Fackelbärarnas texter. Ett drag av exotism och längtan till fjärran länder var typiskt för Fackelbärarnas produktion i mitten på tjugotalet (Mäkinen, 1989, s. 127; se även Saarenheimo, 1966, s. 182). Björkarna, en symbol för agrarmiljö, nationalism och det finska folket, implicerar finska författare som riktade in sig på en finskt-nationell tematik. Lasse Koskela konstaterar att fastän 1920-talet kan beskrivas som ett decennium av framtidstro, den nya generationens frammarsch och ungdomliga livskänsla, inspirerades långtifrån alla författare av reklamlys,

bensinlukt eller odygdigt caféliv. "Muutammat kirjailijat pysyttelivät lähes ohjelmallisesti maalaisissa aiheissa ja ympäristöissä eli juuri siinä aihepiirissä, jota monet pitivät arvostettavana suomalaiskansallisena kansankuvauksen traditiona", skriver Koskela och nämner i detta sammanhang författare såsom Ilmari Kianto, Arvi Järventaus, Artturi Leinonen, med flera. (Koskela, 1999, s. 275.) [Några författare höll sig nästan programmatiskt till lantliga motiv och lantlig omgivning, alltså till ämnesområden som många uppfattade att utgjorde den uppskattade finsknationella folkskildringens tradition.] Kari Mäkinen beskriver en liknande uppdelning inom den allvarliga (borgerliga) konstillitteraturen på 1910-talet. På den ena sidan fanns enligt Mäkinen de författare vars litteratur grundade sig på ett finskt religiöst arv och en agrar livsstil, på den andra den bildade eliten i huvudstaden. Den följde de europeiska strömningarna och stödde sig på städernas bildade läsare. (Mäkinen, 1989, s. 44; se även Koivisto, 1993, s. 77–80.) Enligt Mäkinen (1989, s. 136) valde Fackelbärarna att skapa autonom konst som motsvarade den nya tiden istället för att bygga upp det finska samhället och den nationella identiteten. Fackelbärarna och de nationellt-agrara författarna var varandras motsatser såväl i estetik och tematik som i uppfattningarna om litteraturens uppgift. Däremot hade de gemensamt en hög position på det samtida litterära fältet. Sevänen (1994, s. 181–182) påpekar att den professionella eliten, det vill säga litteraturhistoriker, forskare och kritiker och stora och uppskattade förlag, stödde dessa författare. De innehade betydelsefulla positioner inom den litterära institutionen under 1920-talet.

I förordet förekommer författare, litteratur och litteraturuppfattning samtidigt i tre olika versioner. De två första litteraturerna, som implicerar allvarlig konstillitteratur, skapar enligt berättaren texter som står ovanför verkligheten och förädlar den. Den tredje texten står i opposition till allvarlig konstillitteratur vars uppgift består av att överföra vackra tankar och underbara visioner. Palmer och björkar

föder litteratur som förmedlar en andlig och estetisk dimension utanför och ovanför vardagsverkligheten. Fikusen påverkar sin författare på motsatt vis; i dess omgivning föds litteratur som är prosaisk på ett överdrivet och lyckande sätt, litteratur som dikteras av en närvarande, materiell verklighet. Genom sitt en aning dubbelröstade sätt att tala antyder författaren även att både litteratur med anknytning till en sfär ovanför vardagsverkligheten och litteratur med anknytning till det alldagliga är skrattretande. Det verkar även som författaren indirekt skämtar med en litteraturuppfattning enligt vilken författare, omgivning och verk står i en kausal relation till varandra. ”Ja katso”, deklarerar författaren lyckande om palmernas och björkarnas inverkan på författare, ”kynä piirtää kaunista jälkeä ja suloisia sanoja, ja pilvet muuttuvat enkeleiksi ja tähdet iskevät silmää maan asukkaille” (Valentin, 1928a, s. 5). [Och se, pennan ritar vackra tecken och behagliga ord, och molnen förvandlas till änglar och stjärnorna ser på världens invånare med en blink i ögat.] Å ena sidan parodierar han en uppfattning enligt vilken det finns en relation mellan en text och den natur eller verklighet i vilken texten kommer till, å andra sidan återger han sin egen text som det parodiska resultatet av den omgivning i vilken den skrivits, det vill säga den direkta relationen mellan texten och verkligheten.

Valentin yttrar sig på ett lyckande sätt om sin position på det samtida litterära fältet genom

att driva med de litteraturer som uppskattades av den litterära eliten och genom att definiera sig själv som en parodiskt-ironisk motbild till den. Det teatraliska metaspråket tas i bruk i en situation som präglas av brist på makt och frånvaro av estetik, inspiration och fantasi. Valentin skriver: ”Me emme päässeet palmujen, ei edes koivujen varjoon” (Valentin, 1928a, s. 5). [Vi kom inte i skuggan av palmer, inte ens i skuggan av björkar.] Den andligt höga, ”himmelska” konsten ställs som motsats till de texter som skrivs av en författare som är hög på ett komiskt sätt. Hans rum finns i sjunde våningen på ett höghus. Det höga omvandlas från abstrakt till konkret och minskar i värde.¹³

Fikusen bär inte bara på parodisk och självironisk information om stilen och karaktären hos den text läsaren läser, utan också om författarens sociala tillhörighet. Den kan läsas som en självironisk klassmarkör. Fikusen är en borgerlig, gammaldags krukväxt som på 1800-talet prydde den bildade klassens salar. Den uppfattades redan i början av 1900-talet som en gammaldags växt som endast äldre högreklassdamer hade. (Arkio, 1985, s. 86.)¹⁴ Författaren Rislakkis familj ingick i den bildade klassen: han var son till en kontraktsprost, student och hade universitetsstudier och studier i journalistisk bakom sig.¹⁵ Enligt Sevänen (1994, s. 475) hörde Rislakki till överklassen. I och med att Valentin identifierar fikusen som sitt litterära träd, lycklar han med sin egen klasstillhörighet. Dessutom skriver han i skuggan av den; å ena sidan skyddar fikusen honom, å andra

¹³ Aarne Kinnunen (1994, s. 17–18) nämner att forskare uppfattat inkongruens och värdeminskning, upprepning, kombination av det levande och det mekaniska samt karnevalisering som kännetecknande för komik.

¹⁴ Päivi Lappalainen har för mig påpekat att fikusen också kan uppfattas som en symbol för den uppstigande medelklassen som imiterar de högre sociala skiktens livsstil. Ser man på den ur detta perspektiv kan den tänkas innebära ett cyckel som riktar sig mot Valentins läsare.

¹⁵ I sin självbiografi *Narriko vain* beskriver Rislakki på ett parodiskt-ironiskt sätt sin faders reaktion när sonen avslöjade att han tänker bli journalist. ”Isä oli hetken aivan hiljaa. Ei myöntänyt eikä kieltänyt. – Ei siis maisteria eikä muuttakaan akateemista arvoa..., sanoi hän sitten. [...] – Siis jonkinlainen narri vain, sanoi hän sitten.” (Valentin,

1968, s. 19.) [Far var alldeles tyst en stund. Han varken accepterade eller förbjöd mina planer. – Alltså ingen magister eller någon annan akademisk grad..., sade han sedan. [...] – Alltså endast någon form av narr, sade han sedan.] Rislakkis fars reaktion tyder på att han tolkade Valentins val av karriär i termer av en bildnings- och eventuellt även klassmässig ”deklassering”. Valentin nämner också att en journalist ”på den tiden och även senare” uppfattades som ett tecken på förfall av något slag. ”... kumma kyllä, sillä olivathan jo Snellman ja hänen arvoisensa miehet havainneet, että sanomalehti oli kansanvalistustyön tekijä – ja jonkun sitäkin piti toimittaa”, skriver han. (Valentin 1968, s. 21.) [...] vilket var konstigt, då redan Snellman och män av hans rang hade lagt märke till att en tidning kunde användas i folkbildningsarbete – och någon skulle ju även redigera den.]

sidan kan den uppfattas som någonting som skymmer. Situationen i vilken förordet skrivs är motsägelsefull på många sätt: skribenten sitter instängd i ett urbant, modernt stenhus, under påverkan av den stela krukväxten, en prosaisk, gammalmodig och skrattretande budbärare från 1800-talets salar och bildade klass. Författaren skriver, svettas och röker cigarrer. Valentin tillför skrivandet konnotationer av hårt arbete, vardag och nödvändighet men dessa kombineras på ett parodiskt-ironiskt sätt med cigarrer, det vill säga lyx och njutning som implicerar herrar ur överklassen.

Det svettiga tvång som präglar "vi"ets skrivarsituation hade sin motsvarighet i Ensio Rislakkis liv. Våren 1928 publicerade han parodisamlingen *Uninen mutta onnellinen. Novelliparodioja*, [Sömning men lycklig. Novellparodier] som både till sin form och också uppläggning mycket liknar *Fiikuksen varjossa* [I skuggan av en fikus]. På hösten utkom *Fiikuksen varjossa* samt pojkboken *Musta kilpa-auto. Kertomus reippaista pojista ja huimasta kilpailusta* [Den svarta racerbilen. En berättelse om raska pojkar och ett svindlande äventyr]. Alla dessa böcker skrevs av ekonomiska skäl. Rislakki hade familj och var mycket skuldsatt. Han konstaterade att i en sådan situation var det enda nyttiga arbetet ett sådant som gav pengar. (*Meistä tuli kirjailijoita*, 1947, s. 242.) Den första parodisamlingen *Uninen, mutta onnellinen* refuserades och familjen befann sig fortsättningsvis i en svår ekonomisk situation. "Ja perhe paikkasi vaatetta, osti halpaa lihaa ja juustoa, istui kotona iltaisin ...", skriver Valentin (*Meistä tuli kirjailijoita*, 1947, s. 243). [Och familjen lappade kläder, köpte billigt kött och ost och satt hemma på kvällarna ...] Hans beskrivning av familjens ekonomiska situation ekar av den intelligentians proletarisering som jag var inne på i kapitlet om *Herra Vento*. På 1920-talet var den bildade klassens ekonomiska situation svår (se t.ex. *Suomen lehdistön historia* 2, 1987, s. 353). Inflationen betydde för den bildade klassen sjunkande levnadstandard och märkbara svårigheter att upprätthålla den livsstil som förut varit möjlig för familjer i den bildade klassen. Nu tvingades man att tänka om

beträffande barnens skolgång, utlandsresor och tjänstefolk. (Peltonen, 1992, s. 72, 77–78; Zetterberg, 1995, s. 68; se även Alapuro, 1980, s. 92–95; Häggman, 2001, s. 276–277.) Situationen kommenterades till och med av kåsören Brummell & C: o alias Georg Theslöf i hans humoristiska guidebok *Kvinnan i sino pryžno* (1926) där han konstaterar: "Efter kriget, efter de bildades proletarisering, har man också i Norden begynt finna att 'fint folk' trots allt kan reda sig utan tjänstfolk, åtminstone så länge krafterna äro unga och kassan klen" (Brummell & C: o, 1926, s. 51). Dessa försämringar i den bildade klassens ekonomi skedde samtidigt som pengar blev en allt viktigare markör för social position (Alapuro, 1973, s. 49).

Förordet är undertecknat av en enda, som använder sig av ett maktfullt retoriskt, majestätiskt och komiskt motsägelsefullt "vi". Han bygger upp en subjektposition som signalerar makt i en situation som präglas av arbete, tvång och maktlöshet. Talaren låtsas vara mäktig, allvarlig och högtidlig, men låter ana att han är motsatsen till allt detta. Det uppstår något av en klyfta mellan hans retoriska position och den position han innehar i verkligheten. Hans identitet präglas av förställning och rollspel, han leker och spelar med den egna situationen och positionen. Han både utövar makt och gycklar med sin maktlöshet. Genom att gyckla med litteraturen signalerar "vi" litterär bildning: han är för det första medveten om den aktuella allvarliga konstlitteraturen. För det andra identifierar han sitt verk i en parodiskt-ironisk relation till den litteratur som uppskattas av den litterära eliten – inte i relation till förströrelselitteraturen som han sedan gycklar med i de enskilda parodierna.

I tröskeltexten driver författaren med allvarlig konstlitteratur, förordet som genre, sin egen text samt med sig själv som författare. Han vill göra läsaren medveten om de motsägelsefulla och skrattretande omständigheter under vilka hans text har kommit till, om parodisamlingens relation till andra texter samt vilken hans position på det litterära fältet är. Redan titeln på

parodisamlingen *Fiikuksen varjossa* är en teatraliskt metaspråklig replik: den kommenterar på ett parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt den situation i vilken den egna texten har kommit till. Den parodierar en litteraturuppfattning enligt vilken en särskild omgivning ger upphov till litteratur av ett särskilt slag. Valentin framställer sin text som det parodiska resultatet av de motsägelsefulla omständigheter under vilka den har skrivits, förhållanden som är motsatsen till en inspirerande och andlig utgångspunkt. Samtidigt står titeln indirekt också för författarens ironiskt-parodiska uppfattning om sin texts "natur", det vill säga dess litterära karaktär och kvalitet.

5.4 Titelkonstruktionerna "förkroppsligar" teatraliskt metaspråk

Titlarna på varje kapitel (parodi) i *Fiikuksen varjossa* är långa och ingående. Varje rubrik består av två eller tre, grafiskt från varandra skilda rubriker och underrubriker, såsom i

Kadotettu onni

eli

Mitä minä teen plyshikapalla

(Rakkauskertomus suosittuun tapaan)

[Den förlorade lyckan eller Vad gör jag med en plyschkappa (En kärleksberättelse enligt den populära modellen)]

Jag ger ytterligare några exempel: "*Pavarcan sankari eli sellaisia me olemme* (Urheilukertomusten tapaan)" [Hjälten från Pavarca eller sådana är vi (Av typen idrottsberättelse)], "*Hän ei nauranut eli hän vain hymyili* (Alakuloisten, mutta hyvin päättävien kertomusten tapaan)" [Hon skrattade

inte eller hon endast log (Av typen vemodig berättelse med lyckligt slut)], "*Tummapukuinen nainen* (Eräitten kotimaisten kirjailijojitten tapaan)" [Den mörkklädda kvinnan (Enligt vissa inhemska författares modell)] och "*Onnen yrttitarhassa* (Rakkauskertomus suomalaisen tapaan)" [I lyckans örtagård (Av typen finsk kärleksberättelse)]. Det berättande och utdragna sättet att börja kapitel är typiskt för finska och finlandssvenska humoristiska romaner från tjugotalet. Det förekommer i böcker av till exempel Simo Penttilä, Agapetus, Aleko Lilius, Brummell & C: o och Olli Karila.¹⁶ Titlarna i Valentins parodisamling avviker emellertid också från de inhemska förströelseromanernas titelkonventioner. De är samtidigt ytterst metafiktiva. Modellen för titlarna hämtade Valentin från den kanadensiska författaren och humoristen Stephen Leacocks böcker.¹⁷ Valentin nämnde även i olika sammanhang att han uppfattade Leacock som sin stora idol och litterära lärofader. (*Meistä tuli kirjailijoita*, 1947, s. 240–243; K-aa., 1928.) I Leacocks till finska översatta parodisamling *Naurua naamion takaa. Usia romaaniparodioja* från 1926 förekommer en titelstruktur som formellt och grafiskt är identisk med den Valentin använder.¹⁸

Titlarna är synliga och konkreta exempel på teatraliskt metaspråk. Jag ska exemplifiera med titeln "*Rakastan sinuakin eli Missä on neiti Koburg?* (Eräitten hyvin tunnettujen romaanien tapaan)" (Valentin, 1928a, s. 7). [Jag älskar även dig eller Var är fröken Koburg? (Enligt modellen för vissa mycket kända romaner)] Den första delen i rubriken är ett exempel på dubbelröstad diskurs som tar den romantiska diskursens ord till objekt och på ett parodiskt-ironiskt sätt vänder dem mot densamma. "Jag älskar dig" är en första gradens replik inom den romantiska diskursen. Det är

¹⁶ Sättet förekommer även i samtida utländska förströelseromaner, t.ex. i Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) och Frank Hellers äventyrsromaner.

¹⁷ T.ex. första parodin i Leacocks bok *Naurua naamion takaa* heter "IHANA WINNIE eli LÄPI KOETTELEMUSTEN JA KIUSAUSTEN (Kerrottu parhaimpien v:n 1875 mallien mukaan)" (Leacock, 1926, s. 5). [Den underbara Winnie eller utsatt för prövningar och frestelser (Berättad enligt

modellen för de bästa berättelser från 1875)] Leacock parodier gycklar med den samtida populära litteraturen såsom romantiska historier, detektivromaner, noveller i damtidningar, spökhistorier, m.m.

¹⁸ Leacock's original hette *Winsome Winnie, and Other New Nonsense Novels* och utkom 1920. Valentin imiterade titelkonstruktionerna redan i parodisamlingen *Uninen mutta onnellinen*.

den lilla partikeln ”-kin”, ”även”, som signalerar att denna replik ingår i den andra graden – enligt den romantiska diskursen älskar man passionerat endast en människa. Följande del innehåller frågan om var fröken Koburg befinner sig. De två första rubrikerna är upprepningar av repliker som sedan förekommer inne i parodin. De är med andra ord på samma gång både citat och parodiska versioner av den romantiska diskursen parodin riktar sig mot. Delarna binds samman av ordet ”eli”, ”eller”, som signalerar att enheterna är likvärdiga. De meningar som sammanförs är emellertid inte identiska vilket producerar en komisk inkongruens av den art Rose (1979, s. 22) menar att är typisk för parodin. De små ändelserna och orden som binder ihop titlarna signalerar berättarens närvaro. De två första nivåerna i titeln utgör ett praktexempel på parodi definierad som ”upprepning med kritiskt avstånd” (Hutcheon, 1985, s. 32). Den sista delen av rubriken är en läsanvisning skriven med de allra minsta bokstäverna. Kommentaren informerar i ordalag som ekar av litterär och kritisk diskurs om den text som parodieras och om den diskursiva gemenskap som berättaren förlöjligar och tar avstånd från.

Titlarna bygger upp en mise en abyme-struktur. Rubriken inom parentes utgör inte bara de övriga meningarnas utan också hela berättelsens ”spegel”. Vidare åskådliggör titelkonstruktionen på ett visuellt sätt det teatraliska metaspråket. Den placerar objektspråket och metaspråket separat, på var sin rad/nivå. Genom att placera kommentaren inom parentes och skriva den i mindre typsnitt antyder berättaren att den är mindre viktig. Den innehåller dock – ironiskt nog – väsentlig information. Den tredje rubriken signalerar med stor tydlighet det sammanhang i vilken läsaren ska placera rubrikerna ett och två och utesluter möjligheten till en naiv och omedelbar inlevelse. Patricia Waugh påpekar att metafiktiva romaner är uppbyggda runt en fundamental och oavbruten opposition: att konstruera en fiktion (såsom t.ex. i traditionell realism) versus att avslöja fiktionen som en konstruktion (Waugh, 1984, s. 6). Denna opposition syns tydligt i

titelkonstruktionerna. Rubrikerna bygger å ena sidan upp olika fiktioner, å andra sidan avslöjar och främmandegör de dessa fiktioner (se Hutcheon, 1980, s. 24) och de konventioner enligt vilka dessa fiktioner är konstruerade. Rubriken ”Rakastan sinuakin” [Jag älskar även dig] visar att både den romantiska berättelsen och parodin på den är en upprepning av tidigare berättelser, konstgjord och uppdiktad. Fiktionens status som fiktion fokuseras ytterligare genom att berättaren inom parentes beskriver vilken sorts texter här parodieras. Han hänvisar till en allmän kunskap om litteratur och antyder att den litteratur som här parodieras är mycket läst och därför känd och/eller ökad. Sammanfattningsvis kan konstateras att titelkonstruktionen gör sitt yttersta för att den text parodin ger sig ut för att härma och kritisera inte kan tas på allvar, som sann, trovärdig eller naturlig.

5.5 Vilken är den publik som undervisas i att läsa?

Varför är titlarna då så övertydliga, varför förekommer alla dessa otaliga strategier som dessutom upprepas och som alla pekar på ett och samma objekt för gyckel? Eller: vilken är den diskursiva gemenskap som alluderas på?

Flera förklaringar framstår som tänkbara. För det första står upprepningen som redan påpekats i parodins tjänst. ”Parody, then, in its ironic ’trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference” (1985, s. 32), skriver Hutcheon. Sedd ur detta perspektiv har upprepningen uppgiften att roa: upprepning är ett ofta använt grepp med hjälp av vilket en författare kan sträva att uppnå en komisk effekt. För det andra kan titelkonstruktionen signalera författarens osäkerhet om sin publiks beläsenhet och/eller förmåga att uppfatta skämtet. För att verkligen försäkra sig om att läsaren uppfattar föremålet för gycklet förser Valentin parodin med en direkt förklaring eller kommentar om var läsaren ska fästa blicken. Det är dock värt att notera att läsaren samtidigt måste kunna förhålla sig till tre olika rubriker av vilka de två första är parodiska imitationer av en litterär text medan

den tredje öppet deklarerar vad parodin riktar sig mot och förser läsaren med uppgifter om textens litterära identitet.

I forskningen kring metafiktioer råder tudelade uppfattningar om vilken funktion de i texter förekommande metafiktiva elementen har för läsaren. Enligt Gerald Prince fungerar metafiktiviteten som en läsanvisning; de metafiktiva signalerna gör på förhand en del av läsarens arbete (Prince, 1982, s. 140). Han verkar med andra ord mena att metafiktivitet underlättar läsningen. Christiane Bohnet påpekar däremot att metafiktiviteten förutsätter av läsaren en annorlunda lässtil och inställning till texten. I metafiktiva texter måste läsaren samtidigt greppa två texter och placera dem i relation till varandra. Läsaren måste kunna ta i beaktande den betydelse som konstrueras på textens första såväl som på dess metanivå. Istället för en betydelse uppstår två eller flera möjliga betydelser. (Bohnet, 1998, s. 16.) Hon tycks mena att metafiktiva texter är mera krävande för läsaren än texter som endast fungerar på en nivå. Metafiktiviteten uppfattas alltså – paradoxalt nog – både som ett drag som underlättar och som komplicerar läsningen.¹⁹ För att anknyta till metafiktiviteten i Valentins titlar och i parodierna: om jag tolkar de metafiktiva inslagen i parodierna som signaler på författarens osäkerhet på sina läsares bildning och som tecken på hans strävanden att styra sina läsare, visar sig Valentin vara en lärare som samtidigt som han undervisar en eventuellt osäker och obildad publik i hur texten ska läsas, helt öppet driver med denna läsande allmänhet och dess sätt att läsa. Om jag däremot uppfattar att *Fiikuksen varjossa* förutsätter en läsare med förmågan att samtidigt uppfatta flera nivåer i texten pekar metafiktiviteten på en

bildad diskursiv gemenskap. Denna diskursiva gemenskap förutsätts emellertid känna till inte bara allvarlig konstilliteratur utan också samtida populär litteratur, de böcker som läses av många.

En möjlighet är att metafiktiviteten i Valentins text utträttar – på det för det teatraliska metaspråket typiska ambivalenta sättet – båda ärendena.²⁰ Parodierna kan tänkas tala till två diskursiva gemenskaper samtidigt och ta avstånd från dem båda. Titelkonstruktionerna ger den stora och okunniga publiken instruktioner om hur den ska läsa samtidigt som parodierna talar till den bildade gemenskapen genom att driva med de populära romaner den stora publiken läser och genom att utnyttja en titelstruktur som kräver en van läsare. Parodierna kanske inte bara undervisar obildade läsare att läsa på ett mera kritiskt sätt – att inte läsa litteratur som sanna och verkliga framställningar – utan också undervisar den bildade klassens läsare i den stora publikens litteratur. Mass- och förstörelselitteraturen fick som jag redan påpekat, på 1920-talet en allt mer betydelsefull plats på den litterära marknaden. Om berättaren är ute för att upplysa den bildade klassens läsare om den samtida förströrelselitteraturen, gör den det på ett sätt där den klart och tydligt uttrycker värderingar som faller kritikerna och den bildade klassen i smaken. Samtidigt driver berättaren även med allvarlig konstilliteratur, den litteratur som den bildade klassen förhöll sig allvarligt till. Berättaren intar en position där han inte bara både skriver in sig och tar avstånd från en bildad diskursiv gemenskap utan också signalerar avstånd till förströrelselitteratur och dess läsare. Samtidigt som han själv skriver texter som samtiden klassificerade som underhållande och roliga.

¹⁹ Huruvida forskare tolkar metafiktiviteten som en svår eller en lätt litterär strategi är givetvis beroende av vilken sorts texter de arbetar med. De undersökta verken utgör den kontext inom vilken forskare tolkar betydelsen av metafiktiviteten och dess eventuella inverkan på läsare.

²⁰ Waugh påpekar att samtida litteraturkritiker har mottagit parodi (och metafiktioer) på ett motstridigt sätt. Parodi

har å ena sidan uppfattats som ett tecken på inåtblickande, destruktion och dekadens, å andra sidan som en strategi som för litteraturen framåt och banar väg för nya kreativa former och möjligheter. (Waugh, 1984, s. 64–65.) Waugh menar att anledningen till denna tudelning går att finna i parodin. Hon skriver: "The problem arises because parody is double-edged" (Waugh, 1984, s. 64).

Valentins cykel som riktas mot texter som är populära är självironiskt. Han hade som kåsör och tidningsredaktör en stor läsande publik. Tidningarnas publik ökade kraftigt under de första årtiondena på 1900-talet som följd av stigande levnadsstandard och bildningsnivå. Samtidigt utvecklades tidningarnas innehåll i en mera underhållande riktning. (*Suomen lehdistön historia 2*, 1987, s. 169, 353, 385.) En populär kåsör var viktig för försäljningen av tidningen (*Suomen lehdistön historia 10*, 1992, s. 266; se även *Suomen lehdistön historia 2*, 1987, s. 382–384). Valentin och signaturen Bagheera alias Erkki Kivijärvi hade sina kolumner i *Suomen Kuvalehti*, Kersti Bergroth kåserade regelbundet i *Kodin Kuvalehti* och Agapetus ingick i redaktionen på *Seura*. (Sevänen, 1994, s. 81.) 1920- och 1930-talen har av forskare uppfattats som tidningskåseriets guldålder i Finland. Den lekfullhetens och humorns störtflod som Tarkka (1980, s. 184) omtalar som ett kännetecken för tjugotalet förekom även i tidningstexter.²¹

Fiiuksen varjossa mottogs genomgående positivt. Signaturen A. K.-o. (Antero Kajanto, 1928) ansåg att parodierna var högklassiga. ”Ne ovat kuin virvoittavat keitaat tämän päivän monien kirjallisten kokeilujen erämaassa”, skrev han. [De är som uppfriskande oaser i det öken som dagens många litterära experiment skapat.] Recensenten K.-aa. i *Uusi Suomi* menade att även parodier kan utvecklas till en konstform om de skrivs med tillräcklig inspiration. Enligt K.-aa. (1928) gjorde Valentin med sin parodisamling ”en liten litterär landvinning på ett ytterst ärorikt sätt”. Recensenterna ansåg att parodierna vädjade till läsarens intellekt och betonade Valentins skicklighet och hans stilistiska säkerhet (se t.ex. A. K.-o./Antero Kajanto, 1928; Olli, 1928). De samtida anmälarna rangordnade parodisamlingen i kategorin ”humor” (Olli,

1928; A. K.-o. /Antero Kajanto, 1928), vilket var en placering med status.

Recensenterna yttrade sig även om parodisamlingens eventuella publik. Kåsören Olli (Väinö Nuorteva) förhåller sig till Valentins bok och dess läsare på ett tudelat och raljant vis. Å ena sidan uppfattar han parodier så överdrivna att även den minst uppmärksamma kan uppfatta dem: ”Parodia on peili, jossa kirjallisissa tuotteissa olevat heikkoudet venyvät ja paisuvat paljastaen avuttomuutensa heikkonäköisimmällekin”, skriver han (Olli, 1928). [Parodin är en spegel i vilken de svagheter som finns i litterära verk blir uttänjda och sväller ut på ett sätt som avslöjar bristerna även för de svagaste ögon.] Å andra sidan, påpekar Olli, ställer parodin vissa krav på läsarna: ”Parodia on kirjallisuuskriittillistä satiiria (näettekö, kuinka hienoja sanoja osaamme!), joka menestyäkseen vaatii älyä ja määrättyä kulttuuria sekä tekijältä että lukijoilta. Valentinin tapauksessa ainakin tekijä täyttää tämän vaatimuksen” (Olli, 1928). [Parodin är litteraturkritisk satir (ser ni så fina ord vi kan!) som, för att vara framgångsrik, av sin skapare och sina läsare kräver intellekt och viss kultur. I Valentins fall uppfyller åtminstone författaren dessa krav.] Skribenten pekar på en möjlig klyfta mellan författaren och hans publik samt kopplar ihop parodierna med en diskursiv gemenskap som präglas av bildning, intellekt och kultur. Olli cyklar med sin egen bildning men skriver samtidigt in sig i den bildade gemenskap där han även placerar Valentin. Han leker och spelar på ett självironiskt sätt också med sin egen status som läsare genom att ställa frågan om han är en läsare som innehar den bildning och det intellekt som är nödvändigt för en läsare av parodier. Även signaturen Eino Johannes yttrade sig om bokens tänkbara publik i en jämförelse av författarna Agapetus och Valentin. Enligt Eino

²¹ Den kåserande stilen präglade både journalistiska och fiktiva texter. Tarkka skriver: ”Kirjallinen johtaja Ilmari Ahma arvioi kirjeessään Väinö Kolkkalalle, että sanomalehtityössä toimiva kirjailija oppii helposti tunnettujen pakinoitsijoiden viljelemän kevyen ja taitavan tyylin. Hän oli sitä mieltä, että esimerkiksi Agapetus (*Setä ja serkunoika*) tai Simo Penttilä (*Maa-ilman kaunein*

nainen) käyttivät uutta sanomalehtityyliä säästellen ja miellyttävästi.” (Tarkka, 1980, s. 176.) [Den litterära chefen Ilmari Ahma uppskattade i ett brev till Väinö Kolkkala, att en författare som arbetar som journalist utan svårighet kan lära sig den lätta och skickliga stilen som används av kåsörer. Han var även av den åsikten att till exempel Agapetus eller Simo Penttilä använde den nya journalistiska stilen sparsamt och på ett behagligt sätt.]

Johannes förutsätter Valentins parodisamling en mera utvecklad läsare medan Agapetus' humoristiska romaner snarare tilltalar folket för hans situationskomik kräver inga intellektuella ansträngningar av läsaren (Eino Johannes, 1928). Skribentens uppfattning om sammansättningen och storleken av publiken är dock motstridig. Han tycks samtidigt ha både en liten **och** en stor publik i tankarna.²² Å ena sidan ställer Valentins text enligt skribenten vissa krav på sin läsare, å andra sidan konstaterar han att "det finska folket" tagit texten till sig fast genren är ny.²³

I sin självbiografi *Narriko vain* yttrade Valentin sig kritiskt om sina kåserier som enligt hans mening inte alltid höll måttet. Vidare tog han avstånd från sina läsare. Han menade att "Lukijat ovat tarkkoja ja arkoja, ja mikä minulle oli pelkkää takaperin menoa oli eräitten lukijoitten täydellinen ymmärtämys huumoria kohtaan, toisin sanoen huumorintajuttomuus" (Valentin, 1968, s. 78–79). [Läsarna är noggranna och känsliga, och det som för mig var ren krabbgång var för en del läsare det de uppfattade som fulländad humor, med andra ord brist på humor.] Han låter förstå att läsarna har en felaktig uppfattning om vad som är roligt. De ges ansvaret för att han som humorist och skribent blir tvungen att skriva sådant som han inte uppfattar som tillräckligt bra eller roligt. Med andra ord: han antyder att han inte ingår i samma diskursiva gemenskap som sina läsare. De skrattar nödvändigtvis inte åt samma saker. På ett annat ställe försäkrar Valentin – på sitt typiska parodiskt-ironiska sätt – att han trots allt tror på "det finska folkets" framtid även gällande humor. Han skriver:

Tosin minun täytyy myöntää etten pidä kansamme huumorintajua niin korkeana kuin sitä joskus kuulee mainittavan, mutta syy ei olekaan kansassa, vaan siinä, ettei

sitä ole vielä ehditty kasvattaa tajuamaan huumoria sen ylimmissä asteissa. Sadan vuoden kuluttua täälläkin jo varmaan ymmärretään pilakuva ilman pitkiä selityksiä ja osataan nauraa sellaisellekin koomiselle asialle kuin omalle itselleen. (*Uno Kailaasta Aila Meriluotoon*, 1947, s. 214.)

Dock måste jag medge att jag inte anser vårt folks sinne för humor vara så bra som man tidvis hör påstås, men det är inte folkets fel, utan beror på att man inte ännu har hunnit uppfostra det till att förstå högre grader av humor. Om hundra år förstår man säkert redan även här en karikatyr utan långa förklaringar och kan skratta också åt en sådan komisk grej som en själv.]

Valentin menar att "folket", det vill säga läsare måste uppfostras för att uppfatta humor. Det tar emellertid tid. Än så länge måste en skämtteckning förses med en förklaring och en lång, lång tid återstår innan det finska folket lär sig att känna igen "riktig" humor.

5.6 Det "naturliga" främmandegörs

Det i titlarna påbörjade självmedvetna och systematiska fokuserandet på fiktionens konstgjordhet fortsätter sedan inne i de enskilda parodierna. Detta förfarande har i metafiktioner, påstår Waugh (1984, s. 2), uppgiften att ställa frågor om textens relation till verkligheten.

Parodin "Kadotettu onni" [Den förlorade lyckan] börjar med följande beskrivning:

On tietysti tyyni, salaperäisen viehättävä, oudon sykähdyttävä ja kummasti kaihoava kesäillan hämäryys eräällä saloseudulla. Kaikkialla muualla sataa ja myrskyää.

²² Den ambivalens som förekommer hos signaturerna Olli och Eino Johannes rörande läsarna kan eventuellt kopplas ihop med de pågående förändringarna bland läsare vid denna tidpunkt (se Tarkka, 1992, s. 164). Jag återkommer till detta i 5.8.

²³ Enligt Valentin såldes *Fiikuksen varjossa* i två upplagor (*Meistä tuli kirjailijoita*, 1947, s. 244). Boken var med andra ord ingen enorm succé om dess försäljning jämförs med de verkliga storförsäljarna Hilja Valtonen och Agapetus vars böcker utkom i betydligt flera upplagor (se Tarkka, 1980, s. 174).

Metsäpolkua pitkin, joka tietysti on kapea, astelee Heikki Metso, tietysti ripein askelin. Hän on tietysti matkalla tapaamaan rakastettuaan Maija Saarimäkeä.” (Valentin, 1928a, s. 39.)

[Det är naturligtvis en stilla, på ett hemlighetsfullt sätt förtjusande, egendomligt gripande och underlig, vemodigt dunkel sommarkväll i någon ödemark. Överallt på andra håll regnar och stormar det. Längs skogsstigen som naturligtvis är smal stiger Heikki Metso, naturligtvis med raska steg. Han är naturligtvis på väg till ett möte med sin älskade Maija Saarimäki.]

Här öppnar sig två möjliga betydelser. Antingen antyder berättaren att allt det han skildrar faktiskt är självklart eller också – vilket är en mycket mera sannolik tolkning – låter han genom att upprepa ordet ”tietysti”, ”naturligtvis” förstå att denna berättelse har berättats precis på detta sätt redan många gånger. ”Tekstin luonnollistamisessa on kysymys siitä, että teksti tuodaan suhteeseen sellaisen diskurssin tai mallin kanssa, joka jo ennestään on jossain mielessä luonnollista tai legitiimiä”, skriver Rojola (1995, s. 73). [När en text görs naturlig ges den en relation till en sådan diskurs eller modell, som redan i någon mening är naturlig eller legitim.] I parodin sker det som Rojola beskriver, det vill säga skildringen relateras via ordet ”naturligtvis” till en diskurs om sanning, trovärdighet och verklighet. De upprepade ”naturligtvis”-orden i meningarna antyder att de säger någonting om hur saker och ting är i verkligheten. Men orden fungerar här på ett parodiskt och ironiskt sätt – de betecknar sin motsats. Parodierandet av stilen som används till att gestalta naturen har samma uppgift. Istället för att resultera i en naturlig skildring pekar de på ett betonat sätt på skildringens onaturlighet. Genom att upprepa de gånger betona berättelsens trovärdighet

drar berättaren uppmärksamheten till dess onaturlighet och konstgjordhet. Upprepningen kullkastar berättelsens trovärdighet – den visar att berättelsen inte är en sann framställning av en enastående stund i livet utan en artificiell och litterär upprepning av en färdig modell.²⁴ Det klimat som råder visas även det som onaturligt. ”Naturligtvis”, påpekar berättaren, är det vackert väder i denna berättelse, trots att det någon annanstans stormar. Klimatet uppstår på grund av modellberättelsens krav, inte som ett resultat av sann återgivning av naturen. I den empiriska verkligheten kan inte storm och vackert väder förekomma samtidigt. Så diskursen om verkligheten, det vill säga talet om naturlighet, trovärdighet och sannolikhet uppväcks i parodiska och ironiska syften. Berättarens metaspråkliga kommentarer strävar framförallt efter att visa onaturligheten i populära berättelsers sätt att återge en sommarkväll i Finland. Vad parodin åstadkommer är att relationen mellan den ”riktiga” sommarkvällen och sommarkvällen såsom den framställs i litteraturen kapas av. Indirekt uppmanas läsaren hela tiden att jämföra den verklighet texten framställer med verkligheten såsom läsaren uppfattar den. Ordet ”naturligtvis” har vid sidan om sin parodiska uppgift – att dra uppmärksamheten till den parodierade textens skattretande onaturliga och icke trovärdiga stil – uppgiften att sätta igång jämförelsen. En allmän kunskap om verkligheten uppväcks. Berättaren signalerar att de parodierade texternas sätt att framställa natur och verklighet inte motsvarar berättarens uppfattning.

Parodin ”Onnen yrttitarhassa (Rakkauskertomus suomalaiseseen tapaan)” [I lyckans örtagård (Enligt modellen för finska kärleksberättelser)] börjar med följande replik: ”Metsä soi hiljaisuutta. Se on selvä se.” (Valentin, 1928a, s. 71.) [Skogen ljuder av stillhet. Det är klart.] Bilden av en tyst skog skapas med hjälp av ett ganska vanligt bildligt

²⁴ Keijo Kettunen (1986, s. 467) påpekar att ju självreflexivare fiktioner är desto tydligare lyfter de fram de ramar, processer eller procedurer med hjälp av vilka

fiktioner, textuella världar skapas. Självklara grundelement i texter utsätts för kommentarer eller problematiseras på olika sätt (Kettunen, 1986, s. 469).

uttryck. Genast därefter utsätts beskrivningen för en kommentar, ”det är klart”. Den utträtt samma parodiska och metafiktiva ärenden som ordet ”naturligtvis” i citatet ovan, det vill säga uppväcker diskursen om verkligheten. Till synes försäkrar berättaren läsaren om att han faktiskt tror på den mening han yttrar, att meningen är sann och trovärdig på ett självklart sätt. ”På riktigt” väcker han en misstanke om den första meningens riktighet. Genom sin kommentar slår berättaren sönder den parodierade textens ”normala” följd, de konventioner enligt vilka gestaltningen av natur sker i kärleksberättelser. Den första meningen ger sig ut för att säga någonting om naturen, den andra meningen kommenterar den första meningens strävan att gälla som en sann återgivning av naturen på ett sätt som avslöjar den första meningen som ett talesätt. Kommentaren aviserar också att den första meningen och dess uppenbara självklarhet ska läsas ”fel”, på ett ironiskt sätt. Den ska inte tolkas på sitt vanliga litterära och bildliga sätt som en beskrivning av ett tillstånd i naturen utan ordagrant. Då avslöjas det falska i meningen. Den bygger på en inskriven komisk inkongruens, en paradox som uppstår om läsaren tar orden ”soida” [ljuda] och ”hiljaisuus” [stillhet] bokstavligen. Från att ha hänvisat till en naturlig verklighet börjar meningen istället att tala om språket och dess konstgjorda natur. Indirekt leker berättaren dessutom med dem som tar en mening såsom den citerade för given. Här är berättaren ännu inte öppet kritisk men genom att en självklarhet påpekas som självklar utsätts meningen för tvivel och eventuell ironi.

Passagen fortsätter med en parodisk upprepning av språket och stilen i en berättelse som av berättaren identifieras som en ”kärleksberättelse enligt den finska modellen”: ”Ikihiljainen rauha peittää ikäänkuin pariniina untuvahienoon verhoonsa metsän versovan elämänsykähtelyn. Mikäli peittää.” (Valentin, 1928a, s. 71.) [Ett urgammalt lugn sveper in skogens spirande pulsslag lik en fjäderlätt duk över en bår. Om den nu sveper.] Berättaren imiterar den parodierade textens sätt att gestalta naturen på ett överdrivet och kritiskt sätt. Konventionerna som i en

kärleksroman enligt den finska modellen på ett ”naturligt” sätt skapar en fiktion avslöjas här med hjälp av upprepning och överdrift. Det parodiska avslöjandet och främmandegörandet av stilen åtföljs sedan åter av berättarens kommentar. Den antyder hans stigande irritation över det parodierade språket och ifrågasätter riktigheten i den första meningen.

Från reserverat tvivel går berättaren över till att uttrycka en gycklande och samtidigt parodiskt-ironiskt fientlig attityd gentemot berättelsen han parodierar. ”Tuntuu siltä, että kaiken olevaisen täytyy pakahtua omaan itseensä. Kunpa se pakahtuisi!” (Valentin, 1928a, s. 71.) [Det känns som om allt som existerar kunde spricka. O, om det gjorde det!] Den första meningen som är ett parodiskt citat åtföljs av en kommentar som eventuellt står i strid med den första meningen. Kommentaren kan uppfattas på två sätt. Antingen håller den andra meningen (till synes) med den första i och med att den uttrycker en önskan om att allt ska ”spricka” eller tappa andan. Eller så gycklar den andra meningen med den första meningen. Då uttrycker berättaren en indirekt önskan att inte bara den här sortens känslouttryck och sättet att återge dem utan också den här sortens berättelser skall upphöra. Denna önskan delar berättaren med kritikern A. K-o. (Antero Kajanto) vars dom lyder: ”Tekijä [Valentin] ei ole tahtonut säästää raippojaan, vaan on auliisti järjestänyt kelpo löylytyksen. Vaikuttakoon se asianosaisiin kuolettavasti!” (A. K-o., 1928) [Skribenten har inte velat spara på prygel utan har på ett tjänstvilligt sätt arrangerat en ordentligt avbasing. Må den ta död på de inblandade!] Kritikern och Valentin står för liknande litterära värderingar och mål: romantiska, populära texter skall utrotas med parodin som vapen. Parodierna är verktyg i ett mer eller mindre lekfullt ”kulturkrig” (se Dentith, 2000, s. 58–59, 74). A. K-o. (1928) påpekar, alldeles riktigt, att Valentins parodier varken ler vänligt eller är barmhärtiga utan snarare närmar sig satir.²⁵ Sista meningen i passagen utgörs av följande replik: ”Valkopukuiset kuuset kuiskaavat toisilleen. Ja luonto laulaa. Haitulitttaa!”

(Valentin, 1928a, s. 71). [De vitklädda granarna viskar till varandra. Och naturen sjunger. Fadderallallej!] "Haitulitittaa!" [Fadderallallej!] är åter en replik som kan uppfattas på två sätt, antingen hänvisar den till naturens sång eller också är den en kommentar som anknyter till de tidigare kommentarerna, "Se on selvä se", "Mikäli peittää" och "Kunpa se pakahuisi!". [Det är klart, Om den nu sveper, O, om det gjorde det] I det senare fallet kan kommentaren läsas som en berättarens gycklande inversion av de tidigare kommentarerna. Den antyder då att inte bara den parodierade texten utan också det egna förfarandet, det vill säga det parodiska ifrågasättandet och det "kulturkrig" som förs i parodierna, är skrattretande.

Språkets och ordens naturlighet och trovärdighet blir upprepade gånger föremål för gycklande imitation. "Heikki kulki sitten rahaa ansaiten ympäri maata. Kaksi vuotta hän kulki ympäri. Hän kulki ympäri joka paikassa. Vain pari kertaa kulki hän erään paikan ympäri", skildrar berättaren huvudpersonens ageranden i den ovan citerade parodin. (Valentin, 1928a, s. 42.) [Heikki vandrade runtomkring i landet för att tjäna pengar. I två år vandrade han omkring. Han vandrade omkring på alla ställen. Endast två gånger vandrade han runt ett ställe.] Genom upprepning av orden "vandrade omkring" skapar berättaren det överdrivna tonfallet som är typiskt för det teatraliska metaspråket. Språket tar språket till objekt för cyckel. Den första meningen som skildrar Heikki vandrande omkring i landet för att tjäna pengar håller sig ännu inom den första graden; den kan tänkas hänvisa till en handling i en empirisk verklighet utanför fiktionen. De tre meningar som följer

därefter och som tar den första meningen till sitt objekt, styr läsarens uppmärksamhet från meningens innehåll – vad den "betyder" – till det bokstavliga språkliga uttrycket och uppbyggnaden av meningen. Genom att på olika sätt upprepa orden och handlingen i den första meningen, ifrågasätter de tre senare meningarna trovärdigheten hos den första. Språkets förmåga att referera till en verklighet utanför språket kapas av och meningarna börjar istället cirkulera runt ordet "runt".²⁶

I Valentins parodier är det inte bara berättaren utan också gestalterna som på olika sätt drar uppmärksamheten till den parodierade textens relation till verkligheten. Även de deltar i det metafiktiva och parodiska främmandegörandet av fiktionen. Det görs bland annat genom att gestalterna tar över berättarens och även författarens uppgifter i och med att de strävar att skapa och upprätthålla en textuell värld. Den manliga huvudpersonen Fritz replik kan citeras som ett exempel på detta: "Juliana, huudahti hän. Olin aivan unohtaa erään tärkeän asian! Sillä aikaa kun minä olen Poperin linnassa, pitää sinua vaivata sisäinen levottomuus. Koko juttu olisi mennyt piloille, ellen olisi muistanut tätä!" (Valentin, 1928a, s. 16.) [Juliana, utropade han. Jag höll nästan på att glömma en viktig sak. Då jag befinner mig på Popers slott ska du drabbas av inre oro. Hade jag inte kommit ihåg det här skulle alltsammans ha blivit förstört!] Genrer styr ganska långt det naturligas olika aspekter i en text, påpekar Rojola (1995, s. 72). I Valentins parodier är det de fiktiva gestalterna som får ta ansvar för de konventioner vars uppgift är att bygga upp en berättelses genretypiska naturlighet. I stället för

²⁵ Hutcheon (1980, s. 111) konstaterar att metafiktioner ofta riktar sig mot läsarens litterära, moraliska eller sociala blindhet och fördomar. För en beskrivning av skillnaderna mellan parodi och satir, se Rose, 1979, s. 44–49.

²⁶ Kirsti Manninen menar att normbrott av olika slag är kännetecknande för kåserier. Ett normbrott strävar att överskrida allmänt accepterade normer för kommunikation, stil och språk. Det skrätt som kåseriet uppväcker grundar sig på ett omformande av verkligheten och dess normer på alla nivåer. (Manninen, 1987, s. 24–25.) Valentins lek med språk är med andra ord ett exempel på de för kåserier

typiska normbrott. I *Fiiksen varjossa* förekommer det rikligt med normbrott och gränsöverskridningar av olika slag. Berättelserna befattar sig med gränser, konventioner och regler av allehanda slag. De bryter ner sådana oppositioner och hierarkier som uppe – nere, hög – låg, inne – ute, subjekt – objekt, abstrakt – konkret, m.m. Metafiktivitet är en form av normbrott i och med att den överskrider gränsen mellan olika narrativa nivåer samt bryter ned gränsen mellan fiktionens värld och världen utanför fiktionen (se Genette, 1980, s. 234; Holmberg & Ohlsson, 1999, s. 81; Kettunen, 1986, s. 467).

att använda konventioner på ett osynligt, det vill säga icke-betonat sätt till att skapa en ”naturlig” text, låter Valentin sina gestalter med möda och besvär producera fram konventionerna och ”naturligheten”. Gestalternas uttryckliga önskan att följa konventionerna för att skapa en trovärdig berättelse och deras kommenterande av de känslor som de därför ännu måste hinna uppleva leder till ett motsatt, parodiskt resultat. De konventioner som i en berättelse används för att gestalta känslor och händelser på ett naturligt och trovärdigt sätt, läggs fram på förhand i parodin och förvandlas till sin motsats, till parodier på naturlighet och trovärdighet. I en berättelse som strävar efter att framställa känslor på ett naturligt sätt ska känslorna och händelserna drabba personerna ”oväntat” men här är de resultatet av gestalternas medvetna handlingar. Såsom till exempel Julianas inre oro som Fritz ”beställer”.

Gestalterna deltar i berättelsen som om de spelade roller i en amatörteaterföreställning²⁷ De kritiserar också varandra för att de inte uppfyller den imiterade genrens konventioner:

– Huonosti tehty, poikaseni! Minähän juuri sanoin, että tuo on lausuttava verhotulla ja samalla kiihtyneellä äänellä. Sinun äänesi oli yksinomaan verhottu. Ei kävele. Juttu on piloilla. – Isäni armas, sano Fritz, minähän voin sanoa sen uudelleen! – Uudelleen! Ääh, se pitkittää juttua. Meidän olisi jo pitänyt olla sivulla 20, toisin sanoen maantiellä, jossa meitä vastaan ajaa landoossa kreivi von und zu Stottendorff. (Valentin, 1928a, s. 11.)

[– Dåligt handlat, min son! Jag sade ju just att det där ska yttras med en röst som samtidigt är både beslöjad och upphetsad. Din röst var endast beslöjad. Det går inte an. Historian är förstörd. – Kära fadern min, sade Fritz, jag kan ju säga det på nytt! – På nytt! Äsch, det drar ut på berättelsen.

Vi borde redan befinna oss på sidan tjugo, med andra ord på landsvägen där greve von und zu Stottendorff kör mot oss i en landå.]

Även här fokuseras och främmandegörs de konventioner med hjälp av vilka den parodierade sortens berättelser framställer sig själva som trovärdiga och sanna inom sin egen genre. Gestalterna strävar att gälla som gestalter av den första graden i en situation som är en situation av den andra graden. Den går, ironiskt nog, ut på att imitera språket, stilen och intrigen i en bok. Till synes poängteras nödvändigheten i att imitera ordagrant för att åstadkomma en sann och trovärdig berättelse, ”på riktigt” avslöjas de parodierade texternas skrattretande konstgjordhet och onaturlighet. Gestalternas strävan att skapa en textuell värld slås sönder i och med deras explicita strävan. Samtidigt är även de kriterier, som ställs på fiktionen för att den kan uppfattas som sann och trovärdig, parodiska, små och falska. Det räcker inte att gestalten endast yttrar sig på ett beslöjat sätt utan repliken måste vara både beslöjad och upphetsad.

Vid sidan om de genreinterna sannolikhets- och trovärdighetskraven framkallas i citatet ovan även en annan diskurs om verklighet, trovärdighet och sannolikhet i och med att gestalterna direkt hänvisar till den bok de strävar att imitera. Boken, införd i fiktionen som ett fysiskt föremål, utgör ytterligare ett parodiskt kriterium för berättelsens trovärdighet. Gestalterna konstaterar att de redan borde vara på sidan tjugo. Ifall Fritz upprepar sin replik som han först misslyckades med kommer berättelsen att förlängas och då motsvarar dess längd inte längre den berättelse den imiterar. Att ta repliken på nytt skulle leda till en (parodiskt) osann och icke trovärdig berättelse. Textens trovärdighet mäts genom att jämföra den med den fysiska bok gestalterna försöker återskapa. Men även dessa sannolikhetskriterier är skrattretande och

²⁷ Valentin nämnde senare i en intervju att skrivandet av parodier och kåserier var en stilistisk skola som fick

honom att intressera sig för teater och skådespel (*Meistä tuli kirjailijoita*, 1947, s. 245).

främmandegör ytterligare konventionerna i den parodierade texten. Dessutom gäller för gestalterna vad Waugh påpekat: "Characters in fiction are, of course, literally signs on a page before they are anything else. The implications of this provide a fairly simple creative starting point for much metafictional play." (Waugh, 1984, s. 56.) Att gestalterna i fiktionen på ett parodiskt sätt försöker skapa en trovärdig berättelse enligt en på förhand given modell skapar ett intryck av dem som skrattretande men verkliga gestalter – men samtidigt vet läsaren att gestalterna är fiktiva gestalter.

Gestalterna strävar inte bara efter att följa genrens konventioner utan deltar också tidvis i diskursen om verklighet genom att kritisera berättelsen de förekommer i för onaturlighet. De är medvetna om fiktionens konventioner men hänvisar samtidigt till sina liv utanför fiktionen. Baronen och greven i "Rakastan sinuakin" [Jag älskar även dig] tar en sup medan de väntar på sin tur i fiktionen och damen som axlar rollen av förförerska är rädd att hennes rykte kommer att lida av att hon i varje bok tvingas förföra. Till slut ger hon sig. "Menkää maata nuori mies ja olkaa huumaantunut kaksi viikkoa. Oikeastaan viikko riittäisi, sillä meille tulee remonttimiehiä ensi viikolla ja ... no, sille ei voi mitään, mikä on kirjoitettu se on kirjoitettu", konstaterar hon. (Valentin, 1928a, s. 19.) [Gå och lägg er unge man och bli bedövad för två veckor. Egentligen skulle en vecka vara nog för nästa vecka anländer reparatörerna och ... nå, det kan inte hjälpas, det som är skrivet är skrivet.] Förförerskan yttrar sig om en klyfta som råder mellan konventionerna i den berättelse hon förekommer i och den verklighet hon samtidigt ingår i. De parodierade fiktionernas falska verklighet konfronteras med gestalternas verklighet som även den är fiktiv (och parodisk) trots dess anspråk att gälla som verklig (eller åtminstone mera trovärdig än verkligheten i de parodierade texterna). Förförerskans "verkliga" verklighet skapas genom hänvisningar till en empirisk verklighet i form av realistiska tidsangivelser och vardagssysslor. Hennes undergivna replik enligt vilken "det som är

skrivet är skrivet" låter som en allusion på Bibeln eller på lagtexter men hon hänvisar de facto till en roman skriven av Hedvig Courths-Mahler. Den romantiska romanen är den (parodiska) lag som gestalterna inte kan ifrågasätta eller avvika från. Boken hon imiterar kan uppfattas som den skrattretande motsatsen till en allvarlig och tvingande text. Den empiriska verkligheten och dess vardagsanknutna språk står i en komisk motsättning till sättet att framställa tillstånd och känslor i romantiska berättelser. Hjältar som förlorar medvetandet konfronteras med reparatörer.

Berättaren och gestalterna har ett gemensamt mål: de strävar efter att få berättelserna slutförda för att sedan återvända till verkligheten utanför fiktionen. Till exempel huvudpersonen Heikki klagar i slutet på parodin "Kadotettu onni": "Missä viipyy se nainen, jolle minun pitää antaa tämä plyyshikappa? Kertomuksen pitäisi vähitellen päättyä, mutta eihän sitä voi lopettaa ennenkuin minä saan sijoitettua tämän plyyshikapan. Omituista jos minä jään lopun ikääni kantamaan plyyshikappaa." (Valentin, 1928a, s. 46.) [Var dröjer den kvinna som jag ska överrätta denna plyschkappa till? Berättelsen borde så småningom ta slut, men den kan ju inte avslutas förrän jag har lyckats placera denna plyschkappa. Det är konstigt om jag resten av mitt liv ska bära omkring på en plyschkappa.] Heikkis kommentar överskrider på ett för metafictioner typiskt sätt gränsen mellan fiktion och "verklighet", mellan olika berättarnivåer. Berättarens, gestalternas och i sista hand författarens projekt går ut på att frigöra sig från den berättelse de förekommer i. De föredrar verkligheten utanför fiktionen framför verkligheten inom fiktionen. Heikki som bär på kappan är sömning och skyndar sig för att få berättelsen avslutad. Med detsamma hittar han kvinnan som ska få kappan, sedan växlar gestalterna i rask takt de obligatoriska replikerna i en berättelse av det slag de imiterar. Därefter utropar Heikki på de sista raderna: " – Kas niin, nyt se on tehty. Nyt ovat lukijat tyytyväisiä tähän kertomukseen." (Valentin, 1928a, s. 47.) [– Så där ja, nu är det gjort.

Nu är läsarna belåtna med denna berättelse.] Här avslöjas att det är läsarna som har tvingat gestalterna och berättaren att bete sig på ett sätt som inte motsvarar gestalternas eller berättarens uppfattning om verkligheten eller deras ”verkliga” behov. Det är läsarna som har makten över gestalterna, berättaren och författaren. Gestalternas och berättarens iver att få slut på berättelserna är dubbelröstad. Samtidigt som de (till synes) lyder konventionerna inom den berättelse i vilken de förekommer, signalerar berättaren (och tidvis även gestalterna) avstånd till de konventionsbundna och orealistiska berättelser publiken längtar efter. Tidvis antyder gestalterna även att de berättelser de imiterar tvingar dem till ett oförnuftigt beteende. Till exempel i slutet av ”Rakastan sinuakin” [Jag älskar även dig] konstaterar baronen att han nu antligen kan återvända hem och så riktig säd på sina åkrar (Valentin, 1928a, s. 21). I och med att gestalterna tidvis förhåller sig kritiskt till de fiktioner i vilka de ingår är de berättarens och Valentins dubbelgångare. De drar uppmärksamheten till de godtyckliga, oförnuftiga och verklighetsfrämmande konventionerna i de berättelser de agerar i. På det sättet förebygger berättaren och gestalterna en första gradens läsning inte bara av vissa verk utan också av litteratur och texter i allmänhet. De kullkastar en tro på att texter ger en sanningsenlig bild av verkligheten. I Valentins parodier skapas en klyfta mellan verkligheten såsom den framställs i litteraturen och verkligheten såsom den förs fram av Valentin.

5.7 Alternativ: det sunda förnuftet

Här gäller det som Rojola skriver om trovärdigheten hos framställningar i allmänhet:

Mutta tässä yhteydessä on tärkeää muistaa, että kun yksi todenvastaavuuden systeemi hylätään, astutaan väistämättä toiseen, joka ei välttämättä ole yhtään todellisempi, yhtään vähemmän konventionaalinen kuin entinenkään. Tämä osoittaa vain, että todenvastaavuus on aina sosiaalisesti tuotettua. Se totuus, jota siinä etsitään, on aina sosiaalista ja kulttuurista ja siten

historiallisesti muuttuvaa. (Rojola, 1995, s. 71.)

[Men i detta sammanhang är det viktigt att komma ihåg att så snart man förkastar ett system av sannolikhet, träder man oundvikligen in i ett annat, som inte alls är mindre konventionellt än det förra. Detta bevisar endast att sannolikheten alltid är socialt producerad. Den sanning som sannolikheten är ute efter är alltid beroende av samhället och kulturen och därmed historiskt föränderlig.]

Valentins parodier förkastar det system av sannolikhet som råder i de parodierade litterära texterna. Men därefter sker det som Rojola beskriver: parodierna inträder i ett nytt system av sannolikheter. Parodierna kritiserar inte bara en litteraturuppfattning enligt vilken litterära texter förmår återge verkligheten på ett sanningsenligt sätt utan uträttar också andra, delvis motsatta ärenden: de pläderar starkt för sin syn på verkligheten. Samtidigt som Valentin gycklar med och främmandegör de sätt på vilka de parodierade texterna bygger upp ett sken av trovärdighet och naturlighet återupprättar han relationen mellan text och verklighet för egna ändamål.

Så här resonerar berättaren i parodin ”Onnen yrttitarhassa”:

Sillä aikaa oli luonnossa tapahtunut yhtä ja toista. Esimerkiksi tummat, lumen verhoamat jättipuut seisoivat kuin kivettyneinä. Ja sitten kuuluu aika lailla luonnon valtasuonen sykähätelyä. Jollain ei ole alkulähdettä ja jokin ilmestyy näköpiiriin. Mikähän pahuus se on? Niin, ja sitten kaikki olevainen sulautuu vaaleanharmaaseen massajoukkioon. Se tarkoittaa sitä, että sataa lunta, selvää lunta. (Valentin, 1928a, s. 72.)

[Det skedde ett och annat i naturen under den tiden. Till exempel de mörka, snöbetäckta jätteträden stod som

förstenade. Och samtidigt hör man naturens jätteådra pulsera ganska mycket. Någoting har inget ursprung och något annat dyker upp inom synhåll. Vad fan kan det vara? Ja, och sedan smälter allt som finns till en ljusgrå massa. Det betyder att det snöar, klar snö.]

Genom kommentaren "Vad fan kan det vara" antyder berättaren att det litterära språket och dess sätt att återge naturen är så onaturligt och svårbegripligt i den parodierade texten att han är tvungen att förklara passagen för sig själv och/eller för läsaren. Berättaren undervisar sina eventuellt obildade läsare på ett gycklande sätt om hur de ska uppfatta den litterära skildringen, vad den betyder på riktigt. Samtidigt antyder hans lakoniska replik att den parodierade textens sätt att framställa naturen är skrattretande artificiellt och konstlat. Valentin driver här även med den bildade klassen. Forskare har påpekat att den kultiverade och civiliserade människan skapade gränser mot naturen genom att göra naturen till föremål för ett estetiskt seende. Den bildade klassen ville sedan överföra det estetiska synsättet även på folket. Också folket skulle uppfostras till att beundra naturens skönhet. (Se t.ex. Ollila, 1993, s. 40–41.) Marja Jalava (Jalava, 2002, s. 449) som har skrivit om J. V. Snellmans litteratursyn påpekar: "Luonnollisuus, luonnon muodot sekä 'luonnonihmisen' ajatukset ja mielikuvat ilmensivät hänen taidekäsityksessään naivia ja välitöntä tunnesuhdetta todellisuuteen." [Naturlighet, naturens former och "naturmänniskans" tankar och uppfattningar uttryckte i hans konstsyn en naiv och omedelbar känslorelation till verkligheten.]

Det abstrakta, existentiella, svävande uttrycket om att allt som finns till smälter ihop till en ljusgrå massa översätts av berättaren till sin komiska motsats, någoting konkret, materiellt och empiriskt iakttagbart, nämligen

"ren" snö. De ord som beskriver snön antyder att den är ett faktum vars trovärdighet och verklighetsanknytning inte kan ifrågasättas. Valentin uppväcker med andra ord åter diskursen om verklighet. Enligt forskare kan parodier främmandegöra, roa, avslöja, korrigera, gyckla, med mera. Parodier kan även användas som "[...] a weapon wielded on behalf of sturdy common sense, and against the attractions of self-delusion and make-believe [...]" skriver Simon Dentith (Dentith 2000, s. 74; se även Hutcheon, 1985, s. 15–16). Valentins parodier uträttar alla de ärenden som Dentith nämner, också den som har med det så kallade sunda förnuftet att göra. Det litterära "bedrägeri" som Valentin är ute för att avslöja är författarnas falska sätt att framställa verkligheten. Parodierna pläderar för det förnuftiga, självklara, naturliga och sannolika – den empiriska verkligheten – som ett alternativ till de, på olika sätt falska, litterära återgivningarna av verkligheten.²⁸ Den egna texten är en konstruktion i vilken relationen mellan text, språk och verklighet i **andra** texter kritiseras och ifrågasätts för att övertyga läsaren om att författarens uppfattning om hur verkligheten är beskaffad är den rätta, med andra ord den som bäst motsvarar verkligheten. Valentin är ute för att övertyga sin publik om att hans världssyn är rationell, trovärdig och riktig samt att publiken därför borde överta denna syn. Det "sunda förnuftet" han för fram bygger på en genomgående kritisk attityd och de egna, empiriska iakttagelserna. Han hänvisar till den "prosaiska verkligheten" men den sammanfaller – såsom jag visade i början – med ett visst socialt skikt, dess världsbild och ideal och går dess ärenden. Den prosaiska och oberörda fikusen, blandningen av svett och cigarrdoft, signalerar närvaro.

Fiikuksen varjossa kan som helhet uppfattas som Valentins parodiskt-ironiskt-metafiktiva bild av det samtida finska litterära fältet. Parodisamlingen tar till objekt en heterogen

²⁸ Frykman och Löfgren beskriver hur den borgerliga kulturen växer fram i Sverige på 1800-talet och hur dess ideal och världsbild så småningom blir normen

för även andra klasser i samhället. De skriver: "Den borgerliga klassen såg sig som bärare av ett nytt och bättre samhällssystem, där förnuft, rationalitet och moral skulle härska" (Frykman och Löfgren, 1979, s. 35).

samling litteraturer. I den ingår kärleksromaner och idrottsberättelser, berättelser skrivna i dagboksform och berättelser som berättaren kallar lärarika. Både inhemska och utländska böcker av varierande slag och kvalitet blir utsatta för cyckel. Antalet parodier som tar den allvarliga konstillitteraturen till objekt är emellertid avsevärt färre än de som riktar sig mot sådana böcker eller genrer som förknippas med den stora allmänheten. Oftast driver parodierna med den litteratur som bygger på den romantiska diskursen. Författaren har läst in sig på såväl ”hög” som ”låg” litteratur som han sedan utsätter för en och samma cycklande och avståndstagande värdering. Det är endast två samtida litteraturer som inte ingår i Valentins parodiska litterära fält: den finlandssvenska litteraturen och arbetarlitteraturen. Medan Bergroth i *Herra Vento* öppet cycklar med det litterära fältet genom att återge agenterna på det litterära fältet i skrattretande belysning förekommer hos Valentin en indirekt kritik av det litterära fältet. Den framkommer genom på att han parodierar nästan alla samtida aktuella litterära framställningar. Varken Arvi Kivimaas och Kersti Bergroths idealistiska fiktioner eller den utpräglade realismen i Haanpääs stil, gestalter, miljö och återgivning faller kåsören i smaken. Han cycklar både med realistiska och inte realistiska texter, likaså kritiserar han det överkliga, osannolika och konventionsbundna i de samtida förströelseromanerna. Det centrala är en tanke enligt vilken de litterära normerna för framställning av verklighet inte motsvarar diskursen om verkligheten utanför fiktionen. Valentin uttrycker i sina parodier en cycklande och samtidigt djup och genomgående misstro mot den samtida litteraturens förmåga att på ett sant sätt återge verkligheten. Men varför driver han just med litteraturens (o)förmåga att att gestalta verkligheten på ett trovärdigt sätt?

För att förstå Valentins cyckel med en litteraturuppfattning enligt vilken litteratur kan återge verklighet på ett sant sätt måste jag se varifrån denna litteraturuppfattning härstammar och vad den kan kopplas ihop med. Det är den bildade klassen som i sin egenskap

av intellektuell ledare stod för diskursen om litteratur. På 1800-talet förväntades litteraturen vara moraliskt lärarrik och förädlade. Konsten hade inget egenvärde i sig utan den skulle gynna höga ideal, främja och utveckla nationen, moralen och bildningen. (Se t.ex. Ollila, 1998, s. 174–175, 179; Häggman, 2001, s. 34; Jalava, 2002, s. 447.) J. V. Snellmans syn på litteraturens egenart och betydelse i bildningens tjänst utgjorde grunden för den bildade klassens syn på litteraturen. Enligt Snellman var den bildade klassens uppgift att bilda folket och den nationella litteraturen utgjorde ett av de främsta verktygen i denna verksamhet. (Karkama, 1989, s. 257.) Konstens och litteraturens uppgift bestod inte bara av att framställa världen såsom den är utan också såsom den som bäst borde vara (Karkama, 1989, s. 32, 38; se även Koskimies, 1965, s. 7–8). Litteraturen hade även förmågan att förädla människosjälen. ”Mikään tiede ei kykene runon tavoin kohottamaan tunnelmaa ja ohjaamaan nuorta mieltä siihen, mitä se eniten rakastaa, ideaaliin. Runoilija on korkeimmassa ilmestyksessään syvämielisin tulkki kaikkien aikojen tietämiselle; eikä totuus missään muussa muodossa vaikuta niin vastustamattomasti vakaumukseen kuin runon muodossa”, citerar Karkama Snellmans tankar. (Snellman via Karkama, 1989, s. 261.) [Ingen vetenskap kan på samma sätt som dikten upphöja stämningen och styra det unga sinnet mot det det mest älskar, idealet. Poeten är i sin högsta uppenbarelse den allra djupsinnigaste tolken för kunskapen i alla tider, och sanningen då den uppträder i diktens form utövar en kraft som inverkar på övertygelsen på ett sätt man inte kan motstå.] Den av Snellman utstakade uppfattningen om litteraturen och dess nationella, ideologiska uppgifter var rådande och betydelsefull ännu långt in på 1900-talet (se Sevänen, 1994, s. 61; Karkama och Koivisto, 1999, s. 11–12). Den ledde så småningom till att en realistisk tendens förstärktes i litteraturen, påpekar Yrjö Varpio (2002, s. 413).

Denna av den bildade klassen uppburna uppfattningen enligt vilken litteraturen är en sann tolk och förmedlare av såväl sanning, verklighet,

kunskap som bildning utgör enligt min mening det främsta föremålet för gyckel i *Fiikuksen varjossa*. Det är den som Valentin parodierar när han systematiskt främmandegör litterära konventioner och uppväcker en diskurs om verkligheten som läsaren uppmanas att jämföra litteraturen med. Litteraturen hade utgjort ett centralt och viktigt verktyg i gestaltandet av den finländska verkligheten medan Valentin nu låter förstå att all samtida litteratursätt att framställa verkligheten är främmande för verkligheten, falsk, osannolik och icke trovärdig. Hans strävan att skapa ett – om också parodiskt – alternativ till litterär verklighetsåtergivning kan tänkas signalera hans tillhörighet inom den bildade klassen. Sevänen påpekar att den bildade klassens uppgift i den förmoderna tiden bestod av att systematisera, utveckla och bearbeta den rådande världsbilden och värderingarna i samhället. I det moderna samhället utvecklas den bildade klassens uppgifter i en ny riktning. Ett kritiskt förhållningssätt blir småningom en central kategori som definierar intelligentians uppgifter. (Sevänen, 1997, s. 34–35.) Valentins parodier präglas av en genomgående kritisk inställning. Den kan å ena sidan kopplas ihop med det för kåserier typiska kullkastandet av alla slags normer, å andra sidan kan den ses som tecken på en position bland de intellektuella. Kåsören kan uppfattas som en maskerad, parodisk representant för intelligentian.

Waugh och Hutcheon anser att parodier och metafiktioner kritiserar och omformar gamla konventioner för att överskrida dem och skapa nya. Enligt Patricia Waugh (1984, s. 18) undersöker metafiktioner realismens konventioner för att – genom litterär självreflexion – uppfinna en kulturellt relevant fiktion som samtida läsare kan förstå. Realistiska konventioner utgör den bakgrund mot vilken experimenterande strategier blir synliga och begripliga. Hutcheon för fram liknande tankegångar när hon påpekar att det är fel att tro att metafiktioner endast handlar om ett gyckel med eller ett förstörande av objekttexten. Hon skriver: "Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as

serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass" (Hutcheon, 1980, s. 25). Med utgångspunkt i Waugh och Hutcheons tankegångar menar jag att Valentins projekt handlar om att finna en för hans diskursiva gemenskap kulturellt relevant form av litterär verklighetsåtergivning. Att Valentin i parodierna gycklar med all möjlig litteraturs relation till verkligheten signalerar enligt min mening att den av den bildade klassen uppburna litteraturuppfattningen har blivit omöjlig att upprätthålla i den situation där Valentin skriver. Det är därför den är skrattretande. För det första utges det numera för mycket litteratur som återger "fel" slags verklighet och gör det på ett "felaktigt" sätt, till exempel utländska romantiska berättelser. För det andra är den bild den inhemska allvarliga konstillitteraturen ger av verkligheten "fel". Den nya relationen mellan texten och verkligheten bygger på en genomgående kritisk och empirisk hållning. Med hjälp av det "sunda förnuftet" konstruerar berättaren på nytt en relation mellan text och verklighet samt skapar en fiktiv form av verklighetsåtergivning som varken är för "hög" – allvarlig konstillitteratur – eller för "låg" – romantisk förströelse. Han tar avstånd från en litteraturuppfattning som den bildade klassen fört fram trots att han kan uppfattas som en medlem av den bildade klassen.

5.8 De löjligen nya läsarna: den uppstigande medelklassen

Valentin driver inte bara med litterära texters anspråk på att vara sanna och trovärdiga framställningar av verkligheten utan också med läsare som tror att texter är sanna. Han inför i parodierna läsare, böcker och läsning av böcker. Böckerna inom boken har flera uppgifter. De aviserar ytterligare på ett mycket tydligt sätt vilka de verk är som parodierna driver med. De styr ännu en gång läsarens blick mot godtyckligheten i relationen mellan den parodierade texten och diskursen om verkligheten. Likaså används böckerna inom boken till att driva med vissa aktuella genrer, läsare och sätt att läsa.

I *Fiikuksen varjossa* uppträder de inne i texten förekommande läsarna framförallt i de parodier som tar den romantiska diskursen till objekt. Här förekommer karaktärerna nu i en berättelse de är obekanta med. De kan därför inte omedelbart bete sig enligt de strikta, noggranna och upprepade konventioner som modellberättelsen ställer. Deras okunskap är emellertid av parodisk art – i den metafiktiva kommentaren i titelrubriken konstaterar berättaren att de romaner som här utgör modellen är mycket kända. Gestalterna kommenterar sin osäkerhet inför rollen de spelar och söker råd i böcker. Fritz, den manliga huvudpersonen i parodin ”Rakastan sinuakin” [Jag älskar även dig], konstaterar för den kvinnliga huvudpersonen Juliana att han måste färdas till det närmaste slottet för där kommer han att få anställning som inspektör. – Mistä sen tiedät? kysyi Juliana. – Voi tyhmyys, nimesi on nainen! huudahti Fritz. Sopii lukea tästä kirjasta!” (Valentin 1928a: 15) [– Hur vet du det? frågade Juliana. – O dumhet, ditt namn är kvinna! utropade Fritz. Var så god och läs i denna bok!] Det verk i vilken gestalterna hämtar sina instruktioner är dock inte *Hamlet* såsom Fritz’ replik antyder, utan en roman av Hedwig Courths-Mahler:

Kreivi oli lukenut ääneen H. Courths-Mahlerin kirjoista heitä koskevat kohdat. – Enempää ei tässä tällä erää meistä puhutakaan, sanoi hän sitten. Tässä on ainakin kaksikymmentä sivua muita asioita. Sillä aikaa me voimme ruveta ryypäämään, kun ei ole muutakaan tekemistä. – Se sopii, sanoi parooni. Noissa naisten kirjoittamissa kirjoissa saa meikäläinen mies hyvin harvoin tilaisuuden ryypätä. (Valentin, 1928a, s. 16–17.)

[Greven hade läst högt alla de partier i H. Courth-Mahlers bok som angick dem. – Här talas inget mera om oss just nu, sade han sedan. Det följer åtminstone tjugo sidor om andra saker. Under den tiden kan vi supa, då vi inte har något annat att göra. – Det passar, sade baronen. I de där

böckerna skrivna av kvinnor får män av vår sort väldigt sällan tillfälle att supa.]

Gestalterna är läsare som utgår från att man med hjälp av böcker lär sig att handla rätt i olika situationer. Läsarna läser bokstavligen, de tror på det de läser och agerar enligt det. De gör ingen skillnad mellan fiktioner och rådgivningsböcker utan läser båda på samma sätt. Även då de uttrycker sin kritik eller misstro över den fiktion de är delaktiga i, fortsätter de att agera enligt de ”lagar” som fiktionen ställer. I egenskap av läsare är de okritiska och inkompetenta. De imiterar böcker i syfte att (åter) skapa en trovärdig fiktion men deras imiterande leder till det motsatta. Och åter uppväcks diskursen om verkligheten. Så snart greven och baronen får ett tillfälle tyr de sig till ”verkligheten”; baronen påpekar att de under de följande tjugo sidorna har möjligheten att supa. Deras ”litteraturkritik” sträcker sig inte längre än till att konstatera att kvinnliga författare inte ofta låter sina manliga gestalter dricka alkohol och till att notera de praktiska följderna berättelsen de imiterar har för deras ”verkliga” liv. Fiktionen som gestalterna skapar genom att imitera boken är resultatet av en skrattretande (och ofta bristfälligt) imitation av andra texter. – Kirja tänne! huudahti Gretel. En muista ulkoa! Niin, minä voin hyvin – tämän sanon heikolla äänellä, sitten alan nyyhkyttää – ja syön – mitä sattuu saamaan ...” (Valentin, 1928a, s. 83). [– Hit med boken! utropade Gretel. Jag kommer inte ihåg! Ja, jag mår bra – det här säger jag med en ytterst svag röst, sedan börjar jag snyfta – och äter – vad som råkar finnas ...] Inte bara fiktionen gestalterna skapar är skrattretande utan också själva gestalten. Hon är maktlös, helt och hållet underställd konventionerna i en kärleksberättelse enligt den tyska modellen.

Böckerna inom boken kullkastar litteraturuppfattningen enligt vilken litteratur återger verkligheten på ett trovärdigt sätt. De för fram en parodisk uppfattning enligt vilken det inte är verkligheten som styr berättelsernas utformning och innehåll utan tvärtom

– berättelserna styr verkligheten. Berättaren avslutar sin skildring av julen med kommentaren: ”Ilo loistaa kaikkien kasvoilta. Ellette usko, niin lukekaa joululehdistä.” (Valentin, 1928a, s. 73.) [Glädjen lyser ur allas ansikten. Om ni inte tror på mig, läs i jultidningarna.] Här antyder berättaren att det är möjligt att läsaren inte tror på hans skildring om glädjen ur allas ansikten. Som ett bevis på att hans gestaltning faktiskt är sann och trovärdig ber han läsaren se efter i en text. Texten ges som ett kriterium för sanning och verklighetstrogenhet, som den norm mot vilken texternas sannolikhet och trovärdighet värderas. Verkligheten, det sanna och trovärdiga hittas inte i verkligheten, utan omvänt: i texter. Den snellmannianska synen på litteraturen som sann återgivning (se t.ex. Karkama, 1989, s. 32, 261) vänds på huvudet och berättaren gycklar med uppfattningen enligt vilken man genom att läsa texter kan bilda sig en sann bild av verkligheten. Det parodiska i kommentaren accentueras ytterligare av att sanningen går att finna i jultidningar. Jultidningar var inte den litterära genre som i första hand uppfattades som det ställe där en sann bild av verkligheten gick att finna. De var en populär och penninginbringande genre. Den största och mest betydelsefulla jultidningen var riktad till barn och utdelades i folkskolor (Tarkka, 1980, s. 152).

I parodin ”Sydämen Golgata (Rakkauskertomus saksalaisen tapaan)” [Hjärtats Golgata (en kärleksberättelse enligt den tyska modellen)] som börjar med en parodi på Thomas Manns stil, utnyttjas hänvisningarna till konkreta böcker till det yttersta. I parodin rekommenderar både berättaren och gestalterna läsaren att se efter i olika böcker. Berättaren återger huvudpersonens rörda känslor när han ser på sin födelsestad och uppmanar: ”Katso tarkemmin kirjasta ’Liikemiehen tunteet’! Kolmas osa! Neljäs luku!” (Valentin, 1928a, s. 81.) [Se närmare i boken ’En affärsmans känslor’! Tredje delen! Fjärde kapitlet!] I en situation i vilken

huvudperson Heinz Grote är osäker på hur länge han ska se hjältinnan i ögonen, rekommenderar han sig själv att studera frågan i en bok som handlar om affärsmannens känslor. Den finns, tillägger berättaren, även som pocketupplaga. (Valentin, 1928a, s. 81.) Därefter handlar Grote enligt modellen i en bok som skildrar affärsmannens djärvhet, en bok som, såsom han konstaterar för sig själv, även finns att köpa på realisation (Valentin, 1928a, s. 81). I fortsättningen styrs Grotes handlingar sedan av ”Tuhat varmaa tietä rikkauteen”, ”Odottamaton kohtaus” och ”Yksinpuheluja tautivuoteen ääressä.” (Valentin, 1928a, s. 82–86.) [Tusen säkra vägar till rikedom, En övntad scen, Monologer vid en sjukbädd]

I parodin gycklar Valentin med nutidens läsare och deras sätt att läsa, med situationen på det litterära fältet samt den litterära marknaden. Alla de böcker parodin ”Sydämen Golgata” driver med kan klassificeras som rådgivningsböcker. Valentin gycklar här med en i samtiden populär genre. Handböcker av allehanda slag var en genre som på tjugotalet växte i omfång och betydelse (Tiihonen, 2000, s. 199; se även Tarkka, 1980, s. 24–25). Signaturen H. C. (Helle Cannelin) noterade att utländska lättillgängliga böcker som behandlar livets olika problem i undervisande syfte var tämligen populära på många bibliotek.²⁹ I denna grupp ingick såväl guider i hur folk skulle umgås med andra människor som böcker som gav råd om hur män och kvinnor skulle uppfostra sina barn eller förädla sig själva. H. C. nämner titlar såsom ”Elämän ohjeita”, ”Osaatko elää”, ”Nuorison kasvatus”, ”Luonnetta rakentamassa”, ”Pyri eteenpäin” m.m. (H. C., 1928, s. 257.) [Råd för livet, Kan du leva?, Hur uppfostra ungdomen, Att bygga upp karaktären, Sträva framåt] ”Sydämen Golgata” är inte den enda parodin i *Fiikuksen varjossa* i vilken rådgivningsböcker utsätts för gyckel. Ett av föremålen för parodi i serien ”Tummapukuinen nainen” utgörs av

²⁹ Helle Cannelin konstaterar även att böckerna om Paavo Nurmi och Hannes Kolehmainen är de mest utlånade på bibliotek samt att ”Olympialaiskisojen selostukset ovat siis erittäin suosittuja” (H. C., 1928, s. 261). [Redogörelser från de olympiska spelen är med andra ord mycket

populära.] Parodin ”*Pavaran sankari*” i *Fiikuksen varjossa* driver inte bara med de populära idrottsberättelserna utan också med demokrati, nationalism, stor publik och finsk identitet.

texter skrivna av signaturen Bagheera alias Erkki Kivijärvi. Kivijärvi var journalist, teaterchef, lärare och kåsör. Han författade inte bara komedier, dikter och förströelseromaner utan också handböcker i hur man skulle uppföra sig. Dessa böcker ingick i den kategori av böcker vid namnet ”sedelära, levnadsviisdom, självpuffostran” som signaturen H. C. beskrev. Bagheera strävade i sina rådgivningsböcker att uppföra en i etikett okunnig läsare. Valentin parodierar framförallt Bagheeras sätt att kombinera existentiella resonemang med konkreta råd till läsare. ”Monen täytyy tyytyä yhteen ainoaan ruusuun elämässään. Ja silloin johtuu helposti kysymään: miksi minä elän? Missään tapauksessa ei silinteri päässä juosta raitiovaunun jälessä eikä ajeta polkupyörällä” (Valentin, 1928a, s. 58), resonerar berättaren. [Många måste i sitt liv nöja sig med en endaste ros. Och då ställer man lätt frågan: varför lever jag? Det är under inga omständigheter tillåtet att cykla eller springa med cylinderhatt på huvudet efter en spårvagn.] I parodin förenar Valentin en andlig poetiskt-estetiskt-moralisk diskurs på ett komiskt inkongruent sätt med konkreta instruktioner och råd såsom att det är ofint att bita på naglarna. Det är litteraturens kunskapsförmedlande, uppfostrande och bildande uppgift Valentin driver med då han radar upp alla de böcker Heinz Grote söker lärdom i och när han tar Bagheera till objekt. Indirekt skämtar han även med de läsare som läser rådgivningsböcker och söker kunskap i dem.

Berättaren i ”Sydämen Golgata” gycklar även med marknadsföringen när han påpekar efter varje titel han nämner att boken finns att köpa på realisation eller att den även kan köpas som pocketbok. Publikationsverksamheten blev under de första årtiondena på 1900-talet allt mer marknadsinriktad, menar Sevänen. På 1910-talet började förlagen ge ut billiga serier av böcker. I dessa serier ingick även uppskattade verk, men huvudsakligen riktade sig serierna till en ny, underklasspublik – termen är Sevänens – som saknade lättare lektyr. (Sevänen, 1994, s. 56.) 1920-talet präglades av en stark

ekonomisk tendens (Tarkka, 1980, s. 33) som var synlig även inom litteraturen. Boken och pennan var länge tecken på bildning och emblem för den bildade klassen (Wirilander, 1982, s. 60, 321–322; Ollila, 1998, s. 106). På tjugotalet förändras situationen slutgiltigt och böcker blir tillgängliga för ett allt större antal läsare. Att köpa, läsa och citera ur böcker blir i princip öppet för alla. Brummell & C: o, en representant för den bildade klassen, förser i en rådgivningsbok sina okunniga läsare med information om hur böcker uppfattas som gåvor: ”En god bok är en värdefull gåva. Den återkastar också alltid ett skimmer av kultur och andlig rikedom över givaren”. (Brummell & C: o, 1926, s. 154.) Boken antyder med andra ord ännu kultur och bildning men samtidigt har den blivit en vara som allt fler har råd att köpa. I och med massproduktionen slutar litteraturen att vara en markör för den bildade klassens elitposition och ett värdefullt föremål som endast få har råd att köpa. Enligt Pekka Tarkka hade böcker och tidningar före världskriget i första hand producerats för den bildade klassen trots inriktningen på folkbildning. 1920-talet förde med sig en massproduktion och massförsäljning av litteratur. (Tarkka, 1980, s. 17.) Signaturen V. H. anmärkte i *Helsingin Sanomat* 26.1.1919 att inhemsk litteratur, speciellt samlade verk nu har framgång: ”Nykyinen rahanrunsaus on luonut aivan uusiakin kirjallisuuden lukijapiirejä, ja tästä johtuu, että kotimaisten kirjailijain tuotteet ovat saaneet erityisen vilkasta kysyntää pohjateoksiksi koteihin, joissa vasta perustetaan varsinainen oma kirjasto.” (V. H., 1919.) [Det faktum att folk i dag har mycket pengar har skapat helt nya läsekretsar för litteratur och på grund av det här finns det en mycket livlig efterfrågan på verk av inhemska författare som grundverk i sådana hem där man först nu håller på att grunda ett egentligt eget bibliotek.] Den sociala sammansättningen av publiken för litteratur och tidningar förändrades (se t.ex. Tarkka, 1980, s 13–14, 17; Häggman, 2001, s. 276–277). Antalet människor som var tillräckligt bildade och förmögna för att prenumerera på en tidning ökade jämnt under början av 1900-talet (*Suomen lehdistön historia* 2, 1987, s. 146).

Utbildning, vars betydelse vuxit under 1800-talet och förstärkt den bildade klassens position (Ollila, 1998, s. 27; Ollila, 2002, s. 169) var en viktig markör för den bildade klassen (se även Alapuro, 1973, s. 11, 13; Halila, 1982, s. 113). På 1920-talet höll situationen på att förändras: kunskaper om litteratur och beläsenhet var inte längre något som nödvändigtvis var ett kännetecken på att en person hörde till den bildade klassen. Förlagen riktade blicken framförallt på den nya medelklassen som växte fram (Tarkka, 1980, s. 17). Enligt Tarkka var encyklopedier ännu på 1910-talet riktade till den bildade klassen. På tjugotalet utgav förlaget Otava *Pieni tietosankirja* som redigerades utgående från bildande och demokratiska utgångspunkter. I marknadsföringen av encyklopedin syns förlagets nya uppfattningar om dess publik. Nu riktade förlaget sig till bredare folklager än förut och reklamen appellerade till människors behov att stiga socialt. (Tarkka, 1980, s. 31–32.) Det var meningen att boken skulle nå folket, dess vad Tarkka kallar ”breda och djupa lager” (Tarkka, 1980, s. 85). I broschyrerna för encyklopedin stod det att även en obemedlad kunde med hjälp av kunskap konkurrera med de lyckligare lottade. Detta budskap fördes fram av en figur som signifikativt nog hette Tohtori Tietovalta och som i reklamen upprepade meningen: ”Tieto valtaa, tieto voimaa, kansa tiedon **aateloimaa**” (Tarkka, 1980, s. 33, fetstil KM). [Kunskap är makt, kunskap är styrka, folket är förädlad av kunskap] Kunskap uppfattades inte bara som ett sätt att uppnå en andens adel utan också som ett verktyg på väg mot social framgång och makt. Enligt min mening verkar det även som om doktor Kunnapsmakts budskap nådde fram. Tarkka (1980, s. 87) skriver att encyklopedin blev en stor försäljningsframgång och såldes i 42 000 serier.

Kristiina Tiuhonen menar att den stora mängden guider utgivna på tjugotalet var ett uttryck för en ”medelklassens panikreaktion” på en kulturell förändring (Tiuhonen, 2000, s. 199–200). Jag tolkar däremot guideböckerna som ett tecken på att den växande medelklassen skaffade sig

kunskaper för att avancera socialt. Den använde böcker och utbildning som ett medel för att nå en högre social ställning – en strävan att stiga socialt har uppfattats som ett viktigt kännetecken för den nya medelklassen (se Alapuro, 1980, s. 70–72, 96; Alestalo, 1980, s. 146; se även Halila, 1982, s. 130; Åström, 1957, s. 184). Den sökte i böcker efter instruktioner för hur den skulle bete sig i till exempel nya sociala situationer. Genom att driva med guideböcker gycklar Valentin med och tar avstånd från den nya medelklassen som började växa fram under slutet av 1800-talet. Uppkomsten av den nya medelklassen tog sedan fart under 1910- och 1920-talen.

Parodierna driver inte bara med författare och böcker som strävar att uppfostra och/eller på olika sätt estetiskt eller kunskapsmässigt förädla och förändra sina läsare utan också med dem som ordagrant tror på det de läst. Valentins gyckel med verk och författare som försöker undervisa folket är emellertid självvironiskt. Enligt min mening präglas hans parodier av två för kåserier typiska strävanden: de vill roa och de vill uppfostra (se Manninen, 1987, s. 21–24; Taanila, 1970, s. 267). Kirsti Manninen påpekar att kåserier vill överföra skribentens synvinkel på läsaren utan att denna märker det. ”Siinä mielessä modernikin pakina on yhä omalla tavallaan *valistava*”, betonar hon (Manninen, 1987, s. 24). [I den meningen är även ett modernt kåseri fortfarande på sitt sätt upplysande.] Bakom sin gycklande mask är Valentin alltså ute för att uppfostra och upplysa sina läsare om frågor som berör litteratur och verklighet.

5.9 Resultatet av folkbildningen

J. V. Snellmans litteraturuppfattning gick ut på att litteraturen inte bara skulle framställa världen sådan den är och sådan den är då den är som bäst (Karkama, 1989, s. 32, s. 38, s. 68–69) utan också tjäna nationen och kultivering av folket (Karkama, 1989, s. 29, s. 80–81). Konsten skulle, skriver Marja Jalava, drivas av en kärlek till nationen. Fosterlandskärleken förväntades även komma till uttryck i verken.

De skulle gestalta en typisk individs utveckling mot en nationell medvetenhet. (Jalava, 2002, s. 447) Jag har redan visat på vilka sätt Valentin utsätter uppfattningen om litteraturens sanna relation till verkligheten för parodi. Han visar även konsekvent att den inre "sanning" som litteraturen för fram är falsk. Men parodierna riktar sig även mot den andra aspekten av den bildade klassens litteraturuppfattning. De texter som oftast parodieras har enligt titlarna en stor publik. Parodierna anknyter till de folkgrupper som i den samtida diskursen om litteratur förekom under benämningarna "massan" eller "folket".

Parodin "Sivistystä eli kotiin kaupungista (Opettavainen kertomus)" [Bildning eller hem från staden (En lärörlik berättelse)] driver med folket, det vill säga de människogrupper som varit föremålet för den bildade klassens folkbildningsverksamhet. Därmed riktar den sig även mot Snellmans folkbildningsideal. Kärnan i folkbildningstanken var, enligt Anne Ollila, att den bildade klassen visste innebörden i riktig bildning och medborgerliga plikter. Den bildade klassens främsta uppgift bestod i att bringa kunskapens ljus till folket och styra in det okunniga folket på den rätta vägen. (Ollila, 1993, s. 10; se även Karkama, 1989, s. 29.) Uppgiften utgjorde grunden för den bildade klassens identitet men även för dess position och makt i samhället (Ollila, 1993, s. 48–49). Den uppfattades på 1800-talet som den bildade klassens skyldighet, en plikt medlemmar i den bildade klassen förväntades fullfölja genom ett ihärdigt och outtröttligt arbete. Folket skulle uppfostras till en livsstil som innebar goda fasoner, renlighet, ordning, disciplin, sedlighet, med mera. (Ollila, 1993, s. 295; se även Karkama, 1989, s. 52.) Vidare innebar bildning även en plikt för människan att oavbrutet utveckla sig själv³⁰ (Ollila, 1993, s. 50).

Titeln på parodin "Sivistystä eli kotiin kaupungista (Opettavainen kertomus)" är på flera sätt av

intresse. Enligt Sevänen (1994, s. 173–174) var uppfostrande berättelser en populär genre ännu vid sekelskiftet 1900. Den metafiktiva titeln inom parentes kan läsas som en anvisning om att det är den uppfostrande litteraturen från sekelskiftet som utgör objektspråket för parodin. Men titeln kan även läsas som en instruktion för läsaren. Den uppmanar läsaren att ta lärdom av denna berättelse. Dess gyckel med undervisning och folkbildning hänger ihop med de förändringar som demokrati och modernisering för med sig. Den lärdom parodin "Sivistystä" för fram är ironiskt nog mot bildning.

Huvudpersonen i parodin är Hilma från Rimpilä som är en torparänka i Kirujärvi by. Hon har en dotter som för tre år sedan farit till staden. I början av berättelsen väntar Hilma sin dotter på besök och förbereder en fest för sina grannar. Hon har stora förväntningar på dottern och hon hoppas att hon har uppnått en betydande position. Hilma, som enligt berättaren är en ambitiös kvinna, är kunnig och bildad på många, parodiska sätt liksom de övriga representanterna för folket. Butiksinnehavaren i lanthandeln kysser på hand, Hilma strör franska ord och meningar i sitt tal och bjuder sina gäster på hummer på burk (i brist på färsk kaviar) och cocktails.

– Tervetuloa, mesdames, sanoi Rimpilän Hilma. Saattuuko kenelläkään, apropos, olemaan hummeripurkin avainta? – Jaa, lass mal nachdenken, sanoi naapurin emäntä. Me söimme juuri viime sunnuntaina hummeria, voi olla, että avain on jäljellä. Lähden kyllä noutamaan sen!
– Oi, kiitos! C'est tres malheureusement!
(Valentin, 1928a, s 135–136.)

[– Välkomna, mesdames, sade Hilma från Rimpilä. Råkar någon av er, apropos, ha en öppnare till en burk hummer? – Ja, lass mal nachdenken, sade grannfrun. Vi åt hummer förra söndagen, det är möjligt att

³⁰ Ortega y Gasset (1934, s. 12) definierar eliter som grupper som har en uppgift, ett mål eller ett ideal som alla inom gruppen strävar att uppnå. Likaså präglas eliten av sin

strävan att skilja sig från majoriteten samt av att den består av människor som kräver mer av sig själv än de andra.

vi har öppnaren kvar. Jag ska hämta den!
– O, tack! C'est tres malheureusement!]

Hilma, butiksinnehavaren och grannfrun, de utpräglade representanterna för det finska folket, talar främmande språk, betar sig på ett ytterst kultiverat sätt och äter mat som konnoterar pengar, lyx och hög social status. Emblemets för folket, de äkta finnarna ute på landet har blivit världsvana men på ett parodiskt sätt. De är inte bildade på "riktigt" för de använder de franska orden på ett oriktigt sätt. Relationen mellan språkbruk, beteende och det sociala skikt talaren ingår i utgör här emellertid den främsta grunden för komisk diskrepans. "Låga" gestalter har tagit över ett språk och beteende som implicerar högt samhällseligt skikt och överklassuppföstran.

Dottern Eveliina anländer, men inte med bil som Hilma väntar sig. Hon kommer till fots bärande på en enda liten pappask men med huvudet fullt av kunskap. I den här berättelsen liksom hos Bergroth och Soini är kvinnan tecknet på modernitet. Eveliina har blivit en modern kvinna, hon röker cigaretter, har kortklippt hår och kort kjol. Dessutom har hon i staden deltagit i ett oändligt antal kurser. I hennes bildning har ingått recitation, gymnastik, plastikkonst och måleri. Hon har också lärt sig hur man ska duka bord, sy kläder, baka kakor, sjunga, sköta höns och bin, gödsla blommor, göra manikyr, m.m. Vidare planerar hon att delta i "[...] hampaidenhoitokurssit, valokuvauskurssit, kielikurssit, soittokurssit, kirjanpitokurssit, kankaan leikkaamiskurssit, paitakurssit, sohvatyynykurssit, raamattukurssit ja ..." (Valentin, 1928a, s. 139). [... kurser i hur man sköter tändarna, kurser i fotografering, kurser i musik, kurser i bokföring, kurser i hur man skär tyg, kurser i hur man syr skjortor, soffkuddekurser, bibelkurser och ...] Hennes bildning är parodisk i flera bemärkelser. Eveliina kan inte skilja mellan en viktig, riktig och nyttig kurs och dess motsats. Det har lett till att hennes curriculum vitae består av utbildning som är oförnuftig, det vill säga innehållsligt och klassmässigt motsägelsefullt och absurd. Att bilda sig i plastikkonst och solosång kan kopplas

till stadsboende överklassflickors kunskap, medan hönsskötsel och gallring av foderrovor hänger ihop med den agrara sfär där Eveliina ursprungligen hör hemma. Eveliina är en storkonsumant av folkbildning, men kurserna har endast lett till ett ytligt och skrattretande imiterande. Enligt Pertti Karkama arbetade folkbildningen för ett folk som skulle vara bildat, förnuftigt, medvetet om sig som en nation och fritt (Karkama, 1989, s. 52, 75). Eveliina ger en negativ bild av folkbildningens betydelse och resultat: hon är inte bildad på riktigt utan en parodisk motbild av den bildade klassens ihärdiga strävanden. Hennes skolgång har inte heller berett henne en väg uppåt i samhället. Eveliina är en parodi på den i demokratin ingående ideologin om allmänbildning. Hon är motsatsen till den förnuftiga och bildade människan som eftersträvades (se Tarkka, 1980, s. 24). Hon har inte heller utvecklats till en människa medveten om fosterlandet.

"Sivistystä" kan läsas som en parodiskt-ironisk samhällskritik över vad som sker med kvinnorna och folket när de bildar sig och strävar uppåt i samhället. Berättaren intar en position ovanför och utanför den stora allmänhetens bildningsivert och strävan efter social stigning. Demokratiseringen strävade efter att ge alla samhällsklasser i det finska samhället en möjlighet till utbildning. Skolan och utbildningen blev allt viktigare faktorer när man strävade efter att förändra och utveckla samhället (Halila, 1982, s. 113). År 1921 godkände riksdagen folkskolelagen, som befäste allmän läroplikt med en grundutbildning för alla folkgrupper. Statens kultur- och utbildningsprogram strävade i början av självständigheten framförallt att höja bildnings- och utbildningsnivån hos agrar- och industribefolkningen (Kallio, 1982, s. 16). Enligt Tarkka jämnades skillnader mellan sociala skikt ut på ett nytt sätt. Levnadstandarden steg, vilket ledde till att ett allt större antal människor fick tillgång till skolgång, utbildning och välfärd. "Yhteiskunta oli tasa-aineistunut, samat normit olivat yleistymässä eri ammattiryhmissä. Uusi keskiluokka oli syntynyt", gestaltar Tarkka den utveckling som pågick. (Tarkka, 1980, s. 31.)³¹

[Samhället hade blivit mera homogent, samma normer blev allmänna i olika yrkesgrupper. Den nya medelklassen hade uppstått.] Demokratiseringen av samhället med utbildning åt allt flera innebär en kris för den grupp vars position främst grundat sig på bildning, anser John Carey. Representanter för det bildade skiktet klagade i slutet på 1800-talet och i början av 1900-talet i Europa över ”massans revolt”. Denna revolt formades av olika faktorer i olika europeiska länder. ”In England, the educational legislation of the last decades of the nineteenth century, which introduced universal elementary education, was crucial”, skriver Carey (1992, s. 5). Valentins parodierande av folkbildningen och rådgivningsböckerna kan enligt min mening läsas som ett uttryck för den sortens kris Carey beskriver, det vill säga en kris inom den grupp i samhället som besuttit det kulturella kapitalet. I den finska kontexten anknyter den parodi som gycklar med folkbildningen även till den idealistiska bild av folket som burits upp av den bildade klassen. Bilden raserades slutgiltigt i samband med inbördeskriget (se Alapuro, 1973, s. 45). Att såväl litteratur, dess sätt att framställa verkligheten, läsarna och folket skildras på ett sätt som gör dem skrattretande tyder på spänningar och förändringar inom alla dessa områden.

5.10 Annorlunda undervisning i en ny situation

Ordet *modern* är det begrepp som förenar Valentins parodisamlingar, tonfallet i dem och kåseriet som genre. Efter att ha läst Leacocks parodier, bestämde kåsören sig för att skriva *Uninen mutta onnellinen*, en parodisamling som han beskriver med orden ”förmodligen den första inhemska moderna parodin”(Meistä tuli

kirjailijoita, 1947, s. 241). Den med Valentin samtida signaturen Jouko kopplar ihop kåseriet med modernitet. Han menar att någonting av det moderna amerikaniserade livet, dess spänning och ”hektiska nervliv” redan trängt in i Finland. Det moderna livet präglas av snabbhet, av att människor uppfattar verkligheten som en serie ögonblick som snabbt flimrar förbi. Det är här som kåsörer behövs. Jouko avrundar sitt kåseri i vilket han grubblar över kåsörer, med följande slutsats och förutsägelse:

Pakinoitsijain ammattikunta – tuo henkisen painiskelun höyhensarja – on uudenaikaisen kulttuurikehityksen johdonmukainen tulos. Ihmisille pitää jo nyt ja vielä enemmän tulevaisuudessa syöttää kaikki pienin, jos mahdollista makein annoksin, teelusikalla, ja helposti sulavaa tavaraa sen pitää olla. Sillä se nautitaan tuokiossa kaiken touhun ja tohinan lomassa. Ihmisillä ei ole aikaa eikä kai haluakaan syventyä mihinkään asiaan hartiavoimaisella työllä. Siis pakinoitsijain voittoisa armeija on pintapuolisen kulttuurin ilmaus. [...] Tulevaisuus kuuluu meille, kirjallisille kyyppareille ... (Jouko, 1920.)

[Kåsörernas yrkeskår – dessa den andliga brottningsens fjäderviktare – är den konsekventa följderna av den moderna utvecklingen inom kulturen. Man måste redan nu och ännu mera i framtiden mata allt i människor i söta portioner, med tesked, och lättsmält ska det vara. För det inmundigas i ett svep mitt i allt stök och fläng. Människorna har varken tid eller lust att med alla sina krafter fördjupa sig i en fråga. Kåsörernas segrande armé är alltså ett uttryck för en ytlig kultur. [...] Framtiden tillhör oss, litterära kypare [...]

³¹ Jag undrar om det konsekventa parodierandet av den romantiska diskursen i *Fiikuksen varjossa* och i många andra texter från tjugotalet har någonting med den pågående demokratiseringen av samhället att göra. På det officiella planet strävade den unga finska nationen att minska och jämna ut skillnader mellan olika klasser och sociala skikt. I den första gradens romantiska berättelser går intrigen ut på att en fattig flicka av låg börd till slut äktar en rik pojke

av hög börd. Kärleksdiskursen iscensätter med andra ord en fantasi, en situation i vilken klassgränserna överskrids. Berättelser i vilka det ingår en fantasi om en förening mellan människor från olika sociala sfärer eller klasser förlöjligas just i de tider då skillnaderna mellan olika skikt på allvar börjar jämnas ut.

Jouko pekar på en förändring hos författare och läsare som kan kopplas till den pågående moderniseringen av samhället. Publikens behov av bildning och nöje återstår men både kunskapen och förströelsen måste numera framföras i en ny form. (Se även Railo, 1925, s. 183; N-va., 1922.) Den moderna tiden har förvandlat det tidigare tunga och allvarliga andliga grubbleriet till en fjäderlätt intellektuell aktivitet. Jouko beskriver hur författare, skribenter och kåsörer som förut varit seriösa bildare av folket nu är "litterära kypare". De är servitörer vars uppgift består i att på ett ödmjukt sätt servera de moderna läsarna lättsmälta och sötsliskiga "portioner", den enda kost de moderna människorna går med på att konsumera. Om man relaterar Joukos tankar till det som är kärnan i folkbildningen kan man se att en tydlig förskjutning av makt har skett: förut bestämde den bildade klassen innehållet och kvaliteten i den bildning de "serverade" folket, nu har människornas egna moderna krav på kultur tagit över. Jouko förhåller sig raljerande till förändringen men beskriver den samtidigt i termer som antyder att den moderna utvecklingen innebär ett kulturens skrattretande fördärv, en pågående försämring. Han raljerar inte bara med den nya publiken som inte vill anstränga sig utan också med det han själv är: kåsörer. På ett självvironiskt sätt deklarerar han att kåsörer ingår i den andliga brottningsens lättaste serie.

Enligt Waugh (1984, s. 71) förekommer parodi i samband med kriser i romangenrens utveckling. Men efter att ha analyserat vad Valentins texter riktar sig mot samt efter att ha relaterat hans gyckel till situationen i det samtida finska samhället menar jag att den litteraturens "kris" som Valentin på ett ironiskt-parodiskt-självreflexivt sätt gestaltar inte bara är en litteraturens och kulturens, utan också

den bildade klassens "kris". Den bildade klassen skapade sig på 1800-talet en särskild uppfattning om litteraturen, verkligheten och relationen mellan verkligheten och litteraturen. Den skapade sig även en idealistisk uppfattning om det folk den skulle bilda. När tjugotalet inträder har dessa, den bildade klassens ideal fallit. Alapuro (1973, s. 52) menar att den bildade klassens "kulturkris" på tjugotalet hade sina rötter i inbördeskriget och medelklassificeringen. Han beskriver situationen på ett sätt som gör att den för mig ter sig ambivalent och spänningsfylld. Alapuro påpekar att å ena sidan var den bildade klassens sociala uppskattning på tjugotalet ännu tämligen hög, å andra sidan hade hela den borgerliga kulturen hamnat i kris: den kultur i vilken den bildade klassen hade haft en betydelsefull position hade fått ett hårt slag (Alapuro, 1973, s. 48). Medelklassificeringen, som innebar en stor omvälvning för den bildade klassen, blev allt mer tydlig på tjugotalet. Den var resultatet av en utveckling som pågått en längre tid. Speciellt unga medlemmar av den bildade klassen hade en motstridig och oklar position i samhället. (Alapuro, 1973, s. 49.)

Jag nämnde i början av detta kapitel att Valentin kan ses som en representant för den bildade klassen. I Valentins fall är tillhörigheten i denna diskursiva gemenskap dock mera ambivalent och osynligare än hos de övriga författare jag varit inne på i de tidigare kapitlen. Rislakki var inte en medlem av den litterära och kulturella eliten såsom Söderhjelm, Bergroth, eller Soini. Han skrev inte texter som klassificerades inom den allvarliga konstillitteraturen och deltog inte heller på allvar i den litterära diskursen. Hans val av yrke uppfattades av hans far, en representant av den bildade klassen, som "narraktigt". Valentin är framförallt en företrädare för den bildade klassen som på 1920-talet blir en del av medelklassen. Möjligheterna att inta en position

inom den bildade klassen har i hans fall avsevärt minskat och orsakerna är, åtminstone delvis, av ekonomisk karaktär.

Den berättarposition Valentin intar i parodierna är en placering utanför och ovanför både den gamla bildade klassen, den nya medelklassen och folket. Det som återstår av en tillhörighet i den bildade klassen är fikusen som en "skugga", en skrattretande symbol för litterär och klassmässig identitet samt en lika skrattretande och väl

undagömd strävan att – trots allt – bilda sin läsare. Valentins texter uträttar under sin parodiskt-ironiskt-självreflexiva och moderna mask när allt kommer omkring ärenden som delvis sammanfaller med de uppgifter den bildade klassen satte upp för sig på 1800-talet men gör det på ett för den moderna tiden lämpligt sätt.

KAPITEL 6

visar att gentlemän förekommer i allehanda skepnader i Brummell & C: os¹ detektivroman *Skelettgåtan* (1929)

6.1 Det litterära fältet: Graden av kommersialisering

Det borgerliga Finland strävade efter självständigheten och inbördeskriget att förstärka nationen och återupprätta den nationella enheten (Sevänen, 1994, s. 106). Villkoren för den finska och finlandssvenska publikationsverksamheten var under mellankrigstiden delvis de samma, skriver Erkki Sevänen. De politiska omständigheterna, det vill säga Finlands geografiska läge och den första republikens politiska maktkonstellationer, var givetvis lika för de båda delkulturerna. (Sevänen, 1994, s. 199.) Den intellektuella elitgruppens roll i att uppbygga och förstärka staten och nationen betonades och medlemmarna i gruppen – där även författare ingick – erbjöds betydelsefulla samhällsliga positioner (Sevänen, 1997, s. 36). Sevänen beskriver situationen på det finska litterära fältet efter inbördeskriget som den ”snellmannianska litteratursynens pånyttfödelse”. Även litteraturen skulle göra nationen starkare. (Sevänen, 1994, s. 61.) Här vill jag inflika att nationsbyggandet dock inte räknades till förströrelselitteraturens uppgifter. Dess uppgift var att förströ och roa.

På 1800-talet fungerade förlagen ännu inte på ett marknadsinriktat sätt, menar Sevänen. Han ger som exempel Söderströms och Gummerus

förlag som var inriktade på folkbildning och kristen, moralisk verksamhet. Dessa liksom de övriga förlagen förhöll sig återhållsamt till förströrelselitteratur. (Sevänen, 1994, s. 55; se även Sevänen, 1994, s. 93–94.) Utvecklingen ledde dock mot en allt större kommersialisering, från och med förändringarna i början av 1900-talet fram till 1920-talet då alla betydelsefulla förlag gav ut förströrelselitteratur och var organiserade enligt ekonomiska principer med en strävan att ge ut mycket litteratur och vinna pengar på utgivningen. (Sevänen, 1994, s. 56.) Sevänen anser dock att kommersialiseringen av det finlandssvenska litterära fältet inte var lika tydlig som av det finska. Detta trots att även de finlandssvenska förlagen publicerade en betydelsefull andel förströrelselitteratur. (Sevänen, 1994, s. 202.) Han räknar upp fyra omständigheter som var olika i den finska och finlandssvenska publikationsverksamheten. För det första fanns det inga betydelsefulla finlandssvenska förlag som skulle ha specialiserat sig på förströrelselitteratur. För det andra gjorde den finlandssvenska befolkningens i genomsnitt högre sociala status och utbildning att de hade större förutsättningar att identifiera sig med ”värdelitteraturen” – termen är Sevänen – och acceptera den som sin personliga kulturform. Den tredje faktorn, som anknyter till faktor nummer två, var den finlandssvenska författarkårens anmärkningsvärt höga sociala

¹ Theslöfs signatur skrivs på ett antal sätt. Jag följer här det skrivsätt som förekommer på de ursprungliga bokpärmarna, d.v.s. ”Brummell & C: o”. Samtida recensenter skrev

namnet regelbundet fel, t.ex. som ”Brummer” eller ”Brummel”. Även i bibliografin *Suomen kirjailijat* förekommer det i formen ”Brummel & C: o”.

bakgrund. Det bidrog enligt Sevänen delvis till att det inte fanns många utpräglade förströelseförfattare bland de svenskspråkiga författarna. Den fjärde omständigheten som bidrog till att den finlandssvenska litteraturen inte kommersialiserades i samma grad som den finska var att en stor del av förströselitteraturen importerades från Sverige. (Sevänen, 1994, s. 202–203.) Ytterligare en aspekt förs fram av John Sundholm. Han beskriver den finlandssvenska ”välbärgade minoritetskulturen” som en kultur i vilken skrivandet och läsandet är starkt laddade aktiviteter och påpekar: ”I en sådan starkt symbolisk kultur blir skrivandet av underhållningslitteratur problematiskt därför att varje enskild litterär akt förutsätts vara en insats för den egna kulturen i dess helhet” (Sundholm, 2000, s. 175). Minoritetspositionen inverkar starkt på den svenskspråkiga kultureliten, efter självständigheten koncentrerade den sig på att försäkra den svenska kulturens kontinuitet och traditioner (Sevänen, 1994, s. 199; se även Zilliacus, 2000b, s. 14).

Jag instämmer i Sevänens uppfattning att det inom den finlandssvenska litteraturen funnits få författare som skrivit flera böcker som klassificerats som förströselitteratur. Trots de av Sevänen framförda skillnaderna mellan det finska och det finlandssvenska litterära fältet och anledningarna till dem kvarstår dock det faktum att förströselitteratur i början av 1900-talet skrevs också på svenska i Finland av finlandssvenska författare vars utbildning och sociala status var hög och vars texter präglas av ett teatraliskt metaspråk som liknar det som förekommer i de finska böckerna.

Forskare har diskuterat betydelsen av det så kallade Bern-kontraktet för den finländska förströselitteraturen. Kontraktet undertecknades år 1928 och i det förbjöds publicering av utländska texter utan ersättning. I praktiken innebar Bern-kontraktet att priserna på översättningslitteratur i någon mån höjdes och importen av utländska förströelseböcker, åtminstone delvis, minskade. (Tarkka, 1980, s. 166–167.) Detta kontrakt, den

begynnande depressionen på 1930-talet och ett allmänt intresse för den nationella kulturen förstärkte enligt Katariina Eskola den inhemska litteraturens och även förströselitteraturens ställning. (Eskola, 1982, s. 642; se även Tarkka, 1980, s. 166–167.) Sevänen (1994, s. 172) menar att den växande efterfrågan på litteratur och det faktum att intresset för läsning spred sig till nya samhällsgrupper skapade grunden för den inhemska förströelsen. Dess förutsättningar förbättrades sedan ytterligare av att Finland undertecknade Bern-kontraktet. Urpo Kovala påpekar att mängden utgivna översättningar drastiskt svängde under mellankrigstiden. Den snabba tillväxten av översättningslitteratur som börjat under första världskriget fortsatte under 1920-talet, trots att upplagorna var mindre. I slutet av 1920-talet rasade utgivningen som resultat av Bern-kontraktet och den ekonomiska depressionen (Kovala, 1999, s. 305–306.)

Bern-kontraktet var säkert betydelsefullt för den finländska förströselitteraturen i slutet av 1920-talet och på trettioalet. Men det teatraliska metaspråket förekommer i större omfattning i den finländska förströselitteraturen redan långt före år 1928. För det teatraliska metaspråkets uppkomst är emellertid det Kovala är inne på, nämligen den stora mängden utländsk översatt förströselitteratur som gavs ut under första världskriget och under tjugotalet av central betydelse.

6.2 Teatraliskt metaspråk och diskursen om gentlemän

Skelettgatan, skriven av signaturen Brummell & C: o alias Georg H. Theslöf, utkom år 1929. Romanens omslagsbild signalerar en detektiv- eller kriminalroman, likaså titeln som antyder skräck och mysterium. Händelseförloppet i romanen är följande: ett skelett hittas uppe i en trädtopp, myndigheterna misslyckas med att utreda brottet och fallet glöms bort. Någon månad senare diskuterar ett herrsällskap händelsen och en i gruppen, författaren Balder Ekström, avslöjar att han har lösningen till gåtan. Han återger i en tillbakablick sina försök att komma mördaren på spåret och mördaren

Gustaf Löfströms berättelse. Löfström avslöjar för Balder den mördades identitet samt anledningarna till att han begått brottet. Det som har skett är att Gustaf Löfström, före detta adelsman och löjtnant Gaston Falkensten vid den ryska flottan, sedermera polis och spritsmugglare, har mördat adelsmannen, senare dubbelagenten baron Liewenburg som förrått sina landsmän för bolshevikerna samt förfört den prostituerade dansösen Helena som Löfström passionerat älskar.² Mordet anknyter med andra ord till politik och kärlek. Efter att han strypt Liewenburg hissar Löfström upp liket i en grantopp där det hittas ett år senare av drängen Pekka. Brottet väcker författaren Balder Ekströms intresse. Med hjälp av detektivisk "ratiocination", det vill säga logiskt resonerande och genom att följa olika ledtrådar kommer Balder mördaren-polisen Löfström på spåret. Balder blir varnad, lurad och tillfångatagen både av mördaren och av två olika polisenheter som misstänker honom för kommunistpropaganda och spritsmuggleri men släpps efter en tid. Han bestämmer sig för att dra sig undan från detektivarbetet och får besök av mördaren som berättar hela historien för honom. Därefter tar Löfström ett jobb till sjöss och Helena reser bort. Några år senare återger Balder handlingen för ett herrsällskap eftersom han läst i dagens tidning att Löfström omkommit i en storm.

John Sundholm har beskrivit *Skelettgatan* som "en omvänd detektivberättelse" och som det "stora undantaget bland de tidiga finlandssvenska deckarna" (Sundholm, 1999, s. 122, 125). Den avviker enligt honom från de övriga finlandssvenska detektivromanerna på flera punkter: detektiven Balder är till skillnad från de andra detektiverna "en tragisk person", och utredningen av brottet leder

inte till ett lyckligt slut, varken detektiven eller samhället blir bättre av att mördarens identitet befästs (Sundholm, 1999, s. 122, 125–126). Detektiven har en viktig samhälllig funktion i detektivromaner. Genom att lösa brotten med framgång återskapar detektiven laglydighet och ordning. Brottslingens förlust är samhällets seger. (Lehtonen, 1998, s. 135; Boëthius, 1989, s. 106; Palmer, 1991, s. 133.) I *Skelettgatan* utreds brottet, men "lagen", det statliga rättsväsendet, lämnas utanför den slutliga uppgörelsen. Detektiven tar mördarens parti och låter bli att avslöja honom för polisen. Romanens tonfall, som jag fokuserar på, är däremot inte avvikande: den är skriven på ett liknande parodiskt-ironiskt-metafiktivt sätt som många andra romaner på tjugotalet.

Orden "humor" och "stil" upprepades i omnämningarna av *Skelettgatan*. H. B.-n. skrev i *Allas Krönika* om hur författaren skildrar samtida Helsingfors med "en välgörande, sarkastisk men i grunden godmodig glimt i ögat" (H. B.-n., 1929) och signaturen H-ström. prisade romanen för dess humor och samhällssatir (H-ström., 1929). Även framställningssättet fick beröm, E. C. anmärkte på bokens "flotta stil" som "är känd och uppskattad" (E. C., 1929) och signaturen H. B.-n. noterade: "Speciellt vill jag framhålla stilens lediga elegans och den roligt raljerande (men med en underton av allvar uti) berättaren, som för tanken till den älskvärde och kvicke rikssvenske äventyrsförfattaren Frank Hellers³ akademiska jargong och uddiga skämtlynn" (H. B.-n., 1929). Det som författaren däremot fick kritik för var den moraliska sidan av berättelsen. Kritikerna ansåg att bokens restaurangscener var för många och detaljerade samt att de var olämpliga för unga läsare (-c., 1929; Mr P., 1929; E. C., 1929).⁴

² Mikko Lehtonen (1998, s. 135) påpekar att brottslingar hos Conan Doyle aldrig ingår i borgarklassen eller medelklassen utan vanligtvis är antingen adliga eller uppkomlingar.

³ Timo Kukkola (1985, s. 183–184) beskriver Frank Heller alias Gunnar Serners detektivromaner som utmärkta äventyrsromaner med inslag av intelligent humor och livsvisdom. Berättelserna visar, menar Kukkola, god kännedom om den internationella och europeiska kulturen

och i dem förekommer även satir. Men de finländska förlagen förhöll sig försiktigt till Hellers böcker: "Hän [Heller] teki hyviä kirjoja, mutta niiden ilmapiiri oli aivan liian suvaitsevainen, liian eurooppalainen. Toisaalta niiden satiiri oli liian purevaa ja kohdistui vaarallisiin asioihin," menar Kukkola (1985, s. 185). [Han skrev bra böcker, men atmosfären i dem var alldeles för tolerant, för europeisk. Å andra sidan var satiren i böckerna för bitsk och riktade sig mot farliga saker.] Se även Hedman, 1985.

⁴ Signaturen Mr P. (1929) uppfattade krogscenerna

Det teatraliska metaspråket förekommer i romanen i begränsad omfattning och endast tidvis. *Skelettgåtan*, en detektivroman med skräckromantiska inslag, innehåller en del parodiskt-ironiskt-självreflexiva kommentarer till både detektivromaner och skräckromantik.⁵ I den finns även teatraliskt metaspråkliga diskussioner om konst och litteratur. Utöver de parodiska kommentarerna som riktar sig mot detektivromaner, romantik och skräckromantik, litteratur och konst driver romanen med vad jag kallar för diskursen om gentlemän. I detta kapitel fokuserar jag denna diskurs.

Med diskursen om gentlemän menar jag allt det språk som definierar, identifierar och beskriver gentlemän, som skapar och omskapar dem. I *Nordisk familjebok* beskrivs gentlemannen år 1882 på följande sätt:

Gentleman, pl. Gentlemen [dje'ntlm-], Eng. (af genteel, artig, förfinad, väl uppfostrad), en person, som i fråga om vanor, dräkt, uttryckssätt och i allmänhet yttre uppträdande skickar sig på ett sådant sätt, som brukar iakttagas i högre samhällsklasser; en man, som, tillhörande hvilken samhällsklass som helst, eger god uppfostran samt utmärker sig genom hederskänsla, finkänslighet och öfver hufvud ett ädelt sinne; uti inskränkt bemärkelse, en person, som eger förmögenhet och är af god familj; i plur. nyttjas ordet bl. a. vid tilltal som höflighets-term och för att skilja herrar från damer.
(*Nordisk familjebok*, 1882, s. 1044.)⁶

Diskursen om gentlemän hör ihop med frågor om beteende, klädsel, fasoner, klass och moral. Med ordet *gentleman* menas en man som betar och klär sig väl samt eventuellt ingår

i överklassen. Både hans inre och hans yttre är av hög klass i ordets både betydelser: hög kvalitet och hög position i samhället. Diskursen om gentlemän – som beskrivningen i ordboken är ett exempel på – beskriver de egenskaper en man måste ha samt de regler och normer han måste uppfylla för att duga som en man av hög klass. Den framställer ett mansideal som delvis sammanfallit med tillhörighet i högre samhällsskikt.

Jag ställer följande frågor: varför gycklar *Skelettgåtan* med diskursen om gentlemän och varför just på 1920-talet? Dessutom kan man ställa frågan varför jag fokuserar just diskursen om gentlemän? Det gyckel som tar diskursen om gentlemän till objekt i *Skelettgåtan* är nämligen inte alls lika uppenbart som det teatraliska metaspråk som anknyter till detektivromaner och skräckromantik. Diskursen om gentlemän belyser emellertid relationen mellan teatraliskt metaspråk och den bildade klassen på ytterligare ett sätt. Medan jag i de övriga kapitlen i min läsning har skapat relationen mellan den parodierade diskursen och den bildade klassen, förekommer det i *Skelettgåtan* en tidvis öppen diskussion om klass. I denna diskussion spelar diskursen om gentlemän med dess implikationer av överklass en central roll.

6.3 Berättare nummer 1 identifierar en parodisk gentleman

Skelettgåtan berättas av tre berättare som alla tidvis gycklar med diskursen om gentlemän. Berättare nummer 1 inleder berättelsen genom att introducera brottet, myndigheternas misslyckade försök att reda ut det samt den egentliga berättaren av detektivberättelsen, Balder Ekström. Efter att Balder, berättare nummer 2 tagit över berättandet kommer berättare nummer 1 direkt till tals nästan endast

dessutom som olämpliga med tanke på romanens genre: "Litet för mycket krogscener finnes det förstås i den, och det är ju nästan opassande i en kriminalroman, som bör röra sig i en kylig och abstrakt luft."

⁵ Johan Wopenka (1997, s. 29) beskriver *Skelettgåtan* som "melodramatisk, överdriven och helt orealistisk". Enligt

min mening har han missat det parodiska i boken. När skräckromantiska tongångar inträder dras de vanligen snart ner från sina allvarliga och mörka sfärer genom att kontrasteras av någonting mycket verklighetsanknutet och obetydelsefullt.

⁶ Se Koukkunen (1990, s. 151–152) för ordet "gentleman"s etymologi.

i kapitelrubrikerna. Berättare nummer 3 är Gustaf Lofström.

Läsaren får inga direkta uppgifter om berättare nummer 1 utan måste bilda sig en uppfattning om denne på basis av det språk och de attityder, åsikter, hänvisningar och värderingar han direkt och indirekt uttrycker. Hans språk markerar tidvis bildning och kultur, han använder ord som "ariadnetråd", "ad interim", "Weltschmerz" och kallar affärsmän för "Merkurius".⁷ Hans tonfall är raljerande och han gycklar såväl med myndigheterna som försöker utreda brottet som med de representanter av folket som misstänks för mordet. Berättare nummer 1 är även ironisk; meningen "Saken var utagerad" (Brummell & C: o, 1929, s. 22) utgör början till den egentliga utredningen av brottet, och det som länsmannen uppfattar som "ett nytt och värdefullt spår" (Brummell & C: o, 1929, s.18) visar berättaren att är ytterligare en värdelös ledtråd.

Diskursen om gentlemän uppträder i *Skelettgatan* framförallt i anknytning till frågor om identitet, det vill säga vem man kan känna igen som en gentleman och på vilka grunder. Diskursen tas tydligast upp av berättare nummer 1 i den situation där han på ett sätt som ljuder av dubbel diskurs och gyckel introducerar berättare nummer 2, Balder Ekström, en författare och detektiv. Situationen handlar om berättarens försök att placera Balder socialt och kulturellt. Berättaren börjar med en skämtsam allusion, "Bland djuren i vår Herres hage var författaren Balder Ekström ett sällsamt exemplar" (Brummell & C: o, 1929, s. 28)⁸, och beskriver sedan Balder på följande sätt:

Han var född i någon utkant av huvudstaden, ingen visste riktigt var. Ej heller kände någon hans faders samhällsställning. Man visste egentligen blott att han under skoltiden gick i mossbelupna överrockar och att hans kläder alltid föreföllo vända. Vorden student anlidade han all den kredit han kunde få, och de uppnegocierade medlen använde han främst till att klä upp sig från topp till tå. Med återstoden söp han sig till en viss världsvana och ett trevligt, intellektuellt umgänge. Det var visst då fråga om att han skulle bli juris doktor. (Brummell & C: o, 1929, s. 28.)

Berättare nummer 1 tar fasta på (och värderar) Balders adress som är okänd, hans faders sociala position som även den är obekant samt på hans kläder som signalerar fattigdom. Han försöker slå fast Balders sociala ställning och i brist på de kunskaper som för berättaren är väsentliga, det vill säga uppgifter om adress och social ställning, tar han fasta på det alla kan se: klädseln. Samtidigt befäster berättaren sin egen position inom diskursen om gentlemän: beskrivningen av Balder berättar minst lika mycket om berättaren som den berättar om den han gestaltar. Ordet "ingen" markerar social gräns och Balders utanförskap – det skapar ett avstånd mellan berättaren och Balder. Berättare nummer 1 antyder att han och den gemenskap i vilken han ingår hör till ett annat samhällsskikt än berättare nummer 2. För denna berättare är Balder en social gåta, en uppkomling med ambitioner som berättaren förhåller sig en aning nedlåtande till. Han hänvisar till Balder som "ett sällsamt exemplar" – Balder är på

⁷ Enligt Ulf Boëthius är stilen i Nick Carter-häftena "mycket enkel" och språket "formelartat och förutsägbart". Han skriver: "Främmande ord saknas nästan helt, meningarna är för det mesta korta, ungefär två tredjedelar av böckerna utgörs av dialog. [...] Som regel är språket enkelt, vardagligt och bildfattigt." (Boëthius, 1989, s. 102.) Å andra sidan påpekar han att tonen i böckerna är "munter, lättäm och lekfull" med inslag av "en illusionsbrytande ironi" (Boëthius, 1989, s. 115). Språket och stilen i *Skelettgatan* både liknar och avviker från denna beskrivning. Brummell & C: o språk är tidvis enkelt och rakt på

sak, men däremellan präglas det av ironi, parodi och självreflexivitet. Det är muntert och leksamt men emellanåt varken speciellt enkelt eller vardagligt. I det ingår bl.a. svåra ord, självreflexivitet och dubbel diskurs.

⁸ Denna allusion hänvisar förmodligen till den gamla dansleken "Det underliga djuret". Pelle Holm citerar ur Arwidssons *Svenska fornsånger*: "Det är ett underligt djur uti vår herres hage, Det har gått där i femton år och gjort vår herre stor skade. Ätit upp hans pepparrot (osv) — — — Släpp ut det, släpp ut det, det får fälle råd." (Holm, 1948, s. 336.)

något grundläggande sätt annorlunda och udda. Berättaren beskriver hur Balder med hjälp av lånade pengar utplånar de synliga tecknen på sin fattiga och obestämda bakgrund och strävar efter en ny samhällelig position. Balder har inte fötts till den överklass inom vilken gentlemän, enligt diskursen om gentlemän, vanligtvis uppfostras och förekommer, men uttrycket "att klä upp sig från topp till tå" implicerar att han strävar efter en position som gentleman. Klädsel hade, påpekar Anne Ollila (2002, s. 168, 169), i ständsamhället en viktig betydelse. Den uttryckte social position. Gentlemanen och dandyn igenkändes inte bara på sin stil och sitt beteende utan också på sin klädsel (se Moers, 1978, s. 12; Wilson, 1985, s. 180; se även Molarius, 1998, s. 156). Svårigheten att beskriva en dandy kan tänkas vara en aspekt av dandyismens väsen, påpekar Ritva Hapuli. Hon hänvisar till Jessica R. Feldman som beskriver dandyismen som paradoxal och rörlig. Det går emellertid att känna igen dandyer på vissa egenskaper; enligt Feldman var förkonstling och nästan teatralisk elegans de strategier som dandyer ofta använde för att skapa sin stil och sig själva som stil. (Feldman via Hapuli, 1995, s. 174.) Meningen enligt vilken Balder "klädde upp sig från topp till tå" signalerar med andra ord eventuellt att han är en dandy. Ordet "dandy" definieras i en ordbok från 1925 som "sprätt", "snobb" och "modelejon", och kopplas ihop med överdrift (*Ordbok öfver svenska språket*, 1925, s. 298). Även signaturen Bagheera (alias Erkki Kivijärvi) anser att dandyn – som ursprungligen föddes med gentlemannskapet i blodet – numera gått till överdrift i sin klädsel och i sitt beteende (Bagheera, 1927, s. 23–24). En verklig gentleman däremot väcker aldrig uppmärksamhet och anpassar sig till varje miljö och umgänge, påpekar Bagheera (1927, s. 16).

Med tanke på diskursen om gentlemän sker här samtidigt två saker: å ena sidan beskriver och tolkar berättare nummer 1 Balder utgående från diskursen om gentlemän, å andra sidan

parodierar berättaren denna diskurs. Berättaren är ute för att roa, hans tal präglas av de för komiska genrer typiska inkongruenserna som faller tillbaka på kombinationer av sådant som i kulturen uppfattas som oförenligt "högt" och "lågt".⁹ En komisk motsättning ligger i att en person når en position genom att bete sig på ett "lågt" sätt. På 1800-talet uppfostrades överklassens barn hemma till ett beteende som passar för gentlemän/damer och till viss världsvana. "Nimenomaan kasvatuksen tuoma kultivoituneisuus käytöstavoissa oli se tekijä, joka erotti sivistyneistön rahvaasta ja loi ulkoiset edellytykset sen etuoikeutetulle asemalle", påpekar Ollila (1993, s. 51; se även Ollila, 2002, 190). [Det var framförallt det kultiverade beteendet, resultatet av uppfostran, som var den faktor som skilde den bildade klassen från allmogen och skapade de yttre förutsättningarna för den bildade klassens privilegierade position.] Med hjälp av lånade pengar och supande uppnår Balder en "viss världsvana" samt ett "trevligt intellektuellt umgänge". Med andra ord: han blir delaktig i en gemenskap som består av människor som inte har hans fattiga och obestämda bakgrund. Genom att låna pengar, klä upp sig och supa intar han positionen bland gentlemän. Hans bildning är dock en parodiskt-ironisk motsats till den uppfostran som förut skapat gentlemän. Den signalerar även gentlemännens degradering. Att gentlemannaposition kan uppnås på en krog antyder att den krets Balder når förmodligen är motsatsen till en andligt hög, intelligent gemenskap. Berättare nummer 1 gycklar här emellertid inte bara med samtidens avsigkomna gentlemän utan också med Balders strävan att bli gentleman. Han är i berättarens ögon en skrattretande "self-made" gentleman, en uppkomling som imiterar överklassens beteende, klädsel, språk och stil för att få inträde i dess diskursiva gemenskap. Balder är en udda person, med andra ord svår att placera i diskursen om gentlemän. Samtidigt som berättare nummer 1 ifrågasätter och gycklar med Balders gentlemannaidentitet skriver han

⁹ Palmer (1991, s. 185) hänvisar till en egen undersökning och konstaterar: "It is a commonplace among recent

theories of humour that it arises from incongruity (Palmer, 1987: 19–74)."

indirekt in sig själv i gruppen bestående av gentlemän.

Efter att ha beskrivit författaren och journalisten Ekströms bakgrund, parodiska bildning och uteblivna karriär går berättaren in på de texter Balder skriver. Berättarens replik antyder åter hans egen bildning, han visar på en kännedom i estetik och litteraturkritik när han konstaterar: "Hans [Balders] alltid korta, ofta bisarra uppsatser voro fyllda av en weltschmerz, vilken understundom kunde förbytas till skarpslipad satir över världens dumhet och fåfänga" (Brummell & C: o, 1929, s. 29). För jämförelsens skull återger jag det avsnitt där en polis beskriver Balders produktion. Medan berättare nummer 1 kan identifiera Balders estetiska inriktning och därmed avslöjar sig som en litteraturläsare och litteraturkännare skildrar polisen hans författarskap i betydligt vagare termer: " – Balder Ekström, läste han [polisen], journalist och författare, har skrivit ett par böcker, vilka ansetts misslyckade och sålts blott i ett par hundra exemplar. Dessa böcker innehålla ingenting revolutionärt utan skildra vardagstillvaron under något slags filosofisk synvinkel, som gör deras läsning synnerligen tålmodsprövande." (Brummell & C: o, 1929, s. 96.) Polisens sätt att skildra Balders texter avslöjar att han inte själv har läst dem samt att den polis som sammanställt rapporten om Balder inte är en litteraturkännare utan helt enkelt har uppfattat texterna som svårbegripliga och tråkiga. Balders texter signalerar en litterär bildning som långt ifrån alla gestalter i romanen äger. Socialt är Balder "ett främmande djur", kulturellt sett är han en del av berättare nummer 1:s diskursiva gemenskap. Ordet *Weltschmerz*

anspelar på fin-de-sièclestämningen, en tidsanda som Kersti Bergroth i sina memoarer beskriver som intelligent, hånfull, lätt, dekadent, präglad av ironi och Weltschmerz.¹⁰ Den kom till uttryck i verk skrivna av sådana författare som Hjalmar Söderberg, Anatole France och Oscar Wilde. (Bergroth, 1973, s. 38–46; Hedman, 1985, s. 187; se även Ciaravolo, 2000a) Ungdomen, skriver Bergroth, beundrade dem och påverkades av deras lätta ironi, cynism och blaserade övermod (Bergroth, 1973, s. 62–63). Balder kan alltså på basis av sina texter identifieras som en dekadent, en dandy och även en flanör eller en dagdrivare.¹¹

Berättaren fortsätter sin av kulturell och litterär diskurs präglade beskrivning av Balder:

Hans livs dikt hade en annan diktare en gång formulerat:

"Jag är en ensling, främmande för alla,
som går min egen väg i egen takt
och ser med drömsjukt tigande förakt
det stora mänskohavet tanklöst svalla."
(Brummell & C: o, 1929, s. 29.)

Dikten som berättaren "citerar"¹² skapar bilden av en dekadent och unik ensling som intar en position utanför och ovanför "det stora mänskohavet", det vill säga den stora allmänheten. Passagen alluderar inte bara på det romantiska geniet och den romantiska hjälten utan också på dandyer. Dandyn kan, menar Wilson, uppfattas som en version av den romantiska hjälten (Wilson, 1985, s. 182).¹³ Vidare beskrivs Balders yttre som oberört, oberoende av de strider som pågår inuti honom: "Hans hjärta kunde härjas av cykloner, hans tanke

¹⁰ Ordet anspelar också på Goethes *Die Leiden des Jungen Werther*.

¹¹ Begreppen "dandy", "flanör" och "dagdrivare" angränsar till varandra. Hos Molarius (1998, s. 157) och Hapuli (1995, s. 172) används "flanör" och "dandy" parallellt när de diskuterar olika former av modern manlighet. Ciaravolo (2000b, s. 12) uppfattar dagdrivare som "mer eller mindre synonymt med flanör". Vidare menar Molarius (1998, s. 156–182) att huvudpersonerna i den finlandssvenska dagdrivarlitteraturen är dandy-figurer. Merete Mazzarella har för mig påpekat att Balder lika mycket kan uppfattas

som en dagdrivare som en dandy eller en gentlemannafigur. Jag fokuserar i detta kapitel dock diskursen kring gentlemän och uppfattar dandyer här som en variant av gentlemän.

¹² Om denna dikt finns på riktigt eller är uppdiknad av Theslöf, vet jag inte. Clas Zilliacus har för mig påpekat att den påminner om Hjalmar Procopés dikter.

¹³ Däremot anser Wilson (1985, s. 182) att dandyn inte sammanföll med Konstnären utan snarare tvärtom, även om det på 1800-talet förekom konstnärer som var dandyer. Den sanna dandyn utträttade absolut ingenting.

kunde brottas med djävulen och Gud – alltid var hans anlete lika slött och dött” (Brummell & C: o, 1929, s. 29). Hans inre upptas av känslor känneteckande för en romantisk hjälte eller en dandy, hans yttre är en mask: inga känslor syns på ytan (se Molarius, 1998, s. 158). Här alluderas för första gången till den oberördhet som anknyter till diskursen om gentlemän och dandyer. En dandy är kall utanpå men inuti brinner det, menar Jessica R. Feldman (Feldman via Hapuli, 1995, s. 174). Dandyns oberördhet omfattade det mesta, påpekar Ellen Moers. Hon skriver: ”The epitome of selfish irresponsibility, he was [dandy] ideally free of all human commitments that conflict with taste: passions, moralities, ambitions, politics or occupations” (Moers, 1978, s. 13). Samtidigt som berättaren gestaltar Balder på sätt som alluderar till en dandy och en romantisk hjälte beskrivs han dock med ett språk som är dubbelröstat. Språket berättaren använder är en aning överdrivet och förekommer i ”fel” kontext, i en detektivroman. Det antyder att Balder inte bara är en dandy och en romantisk figur utan eventuellt också en parodi på dem. Likaså kan förekomsten av en dandy inom en detektivroman ses som en parodisk rekontextualisering av dandyer och gentlemän. Att inta positionen som dandy är att medvetet inta en elitposition, allt det som kan tänkas lämpligt för vanligt folk, är olämpligt för en gentleman och ska motarbetas av honom (se Wilson, 1985, s. 182–183, 200; Moers, 1978, s. 13). Dandyer står för en förfining som har som uppgift att skapa dandyns särställning gentemot alla andra människor. Detektivromaner däremot implicerade förströelse och obildad publik och förknippades med elitens motsats, ”massan”, stora läsarskaror.¹⁴

I och med att Balder är en dandy som förekommer inom en detektivroman är han också en parodisk version av litterära detektiver (se även Hedman, 1985, s. 172–173). Enligt

Boëthius är den samtida fiktiva detektiven Nick Carter ”ett borgerligt dygdemönster”. Han var ”[...] inte bara snabb, effektiv, viljestark och uthållig utan också energisk, plikttrogen, modig, självupppoffrande och sanningskär – ja, t o m gudfruktig. Han saknar dessutom alla laster och är mycket måttlig ...”, skriver Boëthius (1989, s. 112).¹⁵ Balders utredningar däremot innebär att han dricker och skriver nya växlar för att komma mördaren på spåret. ”Hela den veckan fortsatte jag mina spaningar. Jag superade och drack såsom aldrig förr i mitt liv. Jag dansade på Socis och på Fennia, Franciskaner och Börs”, beskriver Balder sina uppgifter som detektiv. (Brummell & C: o, 1929, s. 72–73.) Hans beteende är motsatsen till den andliga höghet som förknippats med gentlemän och den borgerliga dygd som Nick Carter exemplifierar enligt Boëthius.

6.4 Berättaren Balder Ekström, den moderna gentlemannen

6.4.1 *Gentlemän på låtsas?*

Den av berättare nummer 1 återgivna, smått parodiska dandy-figuren Balder Ekström intar i berättelsen positionen som en dandy och gentleman och talar även tidvis ett språk som anstår en sådan: elegant och ironiskt.¹⁶ Balder strör – liksom berättare nummer 1 – i sitt tal in markörer för bildning, utländska fraser och höviska uttryck. Han skildrar till exempel en fest på följande sätt: ”Glaset framför varje kuvert voro också sju, vilket gav oss anledning förmoda att de förståndsrudiment som möjligen förekommo, voro dömda att döden dö under kvällens lopp” (Brummell & C: o, 1929, s. 42–43). Språket är indirekt, abstrakt, ironiskt, höviskt, tillgjort. Det är elegant och anknyter till etikett och (överdrivet) formellt beteende. Berättaren talar inte om ”hjärna”, ”berusning” eller om att ”supa sig plakat” utan han pratar om ”förståndsrudiment”, och om hur de är ”dömda

¹⁴ Kombinationen gentleman-detektiv är emellertid vanlig vid denna tidpunkt. Se Hedman, 1985, s. 160–169.

¹⁵ John G. Cawelti (1976, s. 94) anknyter däremot detektiven till dekadens.

¹⁶ Muecke uppfattar ironi som en språklig form av

dandyism. Han skriver: ”Stylistically speaking, irony is dandyism, whose first aim, as Max Beerbohm, ironist and dandy, tells us, is ‘the production of the supreme effect through means the least extravagant.’” (Muecke, 1970, s. 45.)

att döden dö”.¹⁷ Han säger inte ”jag tror”, utan ”vilket gav oss anledning förmoda”. Han skriver in sig i en diskurs om gentlemän genom att med hjälp av de utvalda orden antyda ett elegant och artig betående lämpligt för en gentleman.

Såsom i berättare nummer 1s sätt att tala uppstår det även i Balders tidvis en ironisk klyfta mellan vad som sägs och vad som menas, mellan det ”höga” språk han använder och den ”låga” situation i vilken eller det ”låga” objekt om vilket det används. Balder talar till exempel om ”salong” och ”hotell” när han sitter inspärrad hos polisen (Brummell & C: o, 1929, s. 92, 104). Speciellt bildad och ironisk är han när han talar om de prostituerade kvinnorna. Han jämför dem med den sköna Helena av Sparta (Brummell & C: o, 1929, s. 80), med Circe, Kleopatra och ”en aftonvind eller en skogsbackes andedräkt” (Brummell & C: o, 1929, s. 46). De kallas för ”detta illustra sällskap” och ”den sympatiska klickens representanter” (Brummell & C: o, 1929, s. 69) i sammanhang som antyder att de står för sin egen och även andras moraliska fördärv och olycka. Ett språk som implicerar fint betående, bildning och hövlighet förekommer inte heller längre i dess vanliga miljö, salen eller salongen, utan det talas av en uppkomling på en restaurang i en situation som hänger ihop med moralisk ”låghet”; supande, brott och prostitution (Brummell & C: o, 1929, s. 42–56). Den prostituerade Helena ber Balder på en fyllesfest skriva en dikt om hennes fötter och Balder kopierar Bertil Gripenbergs dikt ”Tretton år” ur samlingen *Aftnar i Tavastland* (1911) på en cigarrettask.¹⁸

En ironisk klyfta mellan ideal och ”verklighet” präglar också Balders gestaltning av herrar i *Skelettgatan*. I den detektivberättelse som Balder återger för sin herrpublik förekommer några ”glada sällskap” bestående av ”herrar”. Där ingår bland annat en häradshövding, ett bergsråd, en kamrer och en trådruksfabrikör. Balder festar tillsammans med dessa herrar när han för första gången kommer i kontakt med Helena, Lofströms älskade. De herrar Balder berättar om är ”gentlemän” i den ironiska, motsatta meningen, den grupp herrar han berättar för kan eventuellt uppfattas som gentlemän på riktigt. De dekadenta herrarna har pengar och bildning, men de för ett liv som i berättelsen gestaltas som omoraliskt. De kopplas ihop med lyx, fritid, okontrollerad sexualitet och fördärv. Balder ger flera exempel på deras omoraliska betående (Brummell & C: o, 1929, s. 42–47, 58–60, 69–72) medan han, enligt sin egen (ironiska) utsaga, betar sig bättre och ställer högre moraliska krav på sig själv. Om språk, bildning och betående är de kännetecknen på basis av vilka man kan känna igen en gentleman motsvarar varken dessa herrars språk eller betående deras bildning och position. Ett exempel på detta utgörs av den passage där kamrer Pihlström, en av de dekadenta herremännen, för Balder återger sitt möte med Lofström i samband med en fest:

– Man måste erkänna att jag fått mig en jädrans sinkadus, sade Pihlström med ett söttsurt grin. Jag försökte hindra Helena från att rymma i den där okända bilen. Då bildörren flög upp, och den väna

¹⁷ I *Skelettgatan* förekommer upprepade ironiska och parodiska hänvisningar till förstånd och förnuft. Balder talar t.ex. om sin ”fina hjärna”, om sina åhörare ”förmörkade hjärnor”, om polisernas sämre utrustade hjärnor, om sitt ”ljusa förstånd”, m.m. (Brummell & C: o, 1929, s. 113, 107, 146, 152). Tidvis förekommer även hänvisningar som anknuter till (och parodierar) modernitet: ”Min hjärnas turbiner” (Brummell & C: o, 1929, s. 64) och ”hjärnans kolvar och hjul arbetade för högtryck” (Brummell & C: o, 1929, s. 81). Dessa meningar tolkar jag som ett parodierande av både dandyer och detektiver. En av dandyns centrala egenskaper och kännetecken är ”the wit”, hans överlägsna intellekt som lyfter upp honom till en kategori ovan de andra (Moers, 1978, s. 19–20, 288).

Detektivromaner är uppbyggda kring intellekt. Läsaren följer i dem å ena sidan detektivens logiska resonemang, å andra sidan använder han/hon sin ”hjärna” när hon eller han försöker lösa de gåtor berättelsen ställer.

¹⁸ Det sammanhang i vilken Gripenberg citeras påminner mycket om den situation i vilken hans dikt förekommer i *Sisko ja kultainen pikari*. I *Skelettgatan* är Gripenbergs politiska konservatism och ”vithet” av betydelse. ”Gripenberg hade just ingen förståelse alls för de demokratiseringssträvanden som förekom också på finlandsvenskt håll”, skriver Sven Willner (1984, s. 272). Det är inte av en slump som Balder, som i romanen gestaltas som mycket vit och politiskt konservativ, citerar Gripenberg.

ängeln skulle stiga in, tog jag henne med milt våld i armen. I samma ögonblick sträcktes en näve ut ur bilens innanmäte. Jag såg en massa himlakroppar dansa för min inre syn och vaknade som ett lik på soffan här. Vad tror du kung Salomo skulle gjort om han råkat ut för en sån här katastrof? (Brummell & C: o, 1929, s. 53–54.)

Här återger Balder, en "self-made" gentleman, för sina åhörare som är gentlemän en situation som kamrer Pihlström skildrat för honom. I den slåss två herrar, Löfström och Pihström, om en prostituerad kvinna. Deras beteende är utpräglat "lågt". Historikern Eino Jutikkala citerar greve C. G. Mannerheim som ansåg att det i de högre samhällsklasserna förekom en djupare sedlighet. Den hade de bildade föräldrarna fortplantat i sina barn (Jutikkala, 1968, s. 185). Gestaltningen av Pihlström och de övriga dekadenta herrarna är en ironiskt-parodisk motbild till uppfattningen om de högre samhällsklassernas högre moral.

Det tillstånd av fördärv som råder bland gentlemännen i romanen anknyter till förbudslagen. Signaturen H-ström skrev i *Viborgs Nyheter*: "Icke heller samhällssatiren, d.v.s. här enbart satiren över de förhållanden, som i vårt land skapats av sådana utomordentligt lyckade lagar som totalförbudet m.m. är helt bannlyst ur Brummel (sic!) & C: os nya bok" (H-ström., 1929). Forskare har påpekat att förbudslagen som trädde i kraft år 1919 kan beskrivas som en lag vars inverkan resulterade i en motsats till de hälsosamma levnadsvanor och den nationella rakrygghet som eftersträvades. Den ledde till lönbränning, receptmissbruk och insmuggling av estnisk och tysk sprit och dryckenskapen snarare tilltog än minskade på grund av spritens lättillgänglighet. (Kallio, 1982, s. 24.) Dessutom minskade förbudslagen människornas respekt för lagen och ledde till en omfattande kriminalitet. Under tjugotalet dog människor i Finland i våldsbrott 16 gånger oftare än i Sverige. (Filpus, 2001, s. 20.) En

stor del av finländarna uppfattade inte brott mot förbudslagen som verkliga brott (Sillanpää, 2002, s. 57).¹⁹ Merja Sillanpää beskriver hur en tysk doktor vid namnet Gustav Mainz i en senare utgiven bok skildrade sin studieresa till Finland år 1924. Mainz beskrev ett omoraliskt beteende, ökat våld samt en vettlös livsföring hos dem som nyligen blivit rika på spritsmuggling. Mainz tyckte att han i alla folkgrupper kunde se spår av demoralisering (Sillanpää, 2002, s. 61 62.)

De herrar som på basis av bildning och position i samhället kan tänkas vara gentlemän framställs av berättaren Balder som parodiska motbilder till gentlemän. Men inte heller Balders självupptagna position som dandy och gentleman är säker. Den ifrågasätts under berättelsens gång på ett mer eller mindre parodiskt-ironiskt sätt inte bara av berättare nummer 1 utan också av andra gestalter och även av honom själv. I ett kapitel som heter "Amatördetektiven anhålles, misstänkt för landsförräderi" (Brummell & C: o, 1929, s. 92) återger Balder hur han grips av den politiska centralpolisen. Gustaf Löfström, polisen och mördaren, har lagt kommunistiska pamfletter i hans kappsäck samt spridit pamfletterna på de områden där Balder rört sig och sedan låtit polisen få reda på saken. Resultatet blir att Balder grips. På detta sätt försöker Löfström hindra Balder från att reda ut brottet. Då Balder förhörs misstänkt för att vara kommunist konstaterar polisen: " – Vad tjänar det till att neka, då bevisen äro klara? Ni vill ju gälla för herremän. Herremän bruka bekänna öppet när de en gång råkat fast." (Brummell & C: o, 1929, s. 98.) I polisens ögon bär Balders gentlemän-identitet prägeln av låtsad identitet. Han identifieras som en man som strävar efter att höra till gruppen av gentleman men som inte självklart ingår i den. Polisen låter förstå att herremän, även då de utför brottsliga handlingar, förväntas bete sig enligt vissa ideal. För att duga som gentleman krävs att Balder betar sig hederligt, vilket – ironiskt nog – i hans fall skulle innebära ohederlighet. Han förväntas erkänna ett brott han inte är skyldig till. Polisen

¹⁹ Sillanpää (2002, s. 60) menar att framförallt den bildade klassen var besviken på förbudslagen för nu gällde lagen

alla. Det alkoholförbud som förekommit under första världskriget hade nämligen inte hindrat verksamheten på första klassens restauranger.

ifrågasätter Balders position som herreman men Balder bevarar masken av oberördhet trots att han inser sin prekära situation. Med andra ord: han fortsätter att agera enligt diskursen om gentleman. Här möter läsaren åter oberördheten, kännetecknet på en gentleman och en dandy (se Moers, 1978, s. 13).

Inte bara polisen utan också Ekström använder diskursen om gentlemän till att diskutera sin identitet. Balder, som inte anar något ont, följer Löfström till en öde stuga och blir instängd i husets källare. Han luras av en polis som visar sig vara den eftertraktade brottslingen. Nu faller Balders mask av oberördhet och han utbrister: "En gentleman blir aldrig förvånad, säger Wilde. I detta ögonblick var jag säkert så långt från en gentleman som aldrig förr." (Brummell & C: o, 1929, s. 128.) Situationen bygger på den ironiska skillnaden mellan sken och verklighet.²⁰ Löfström ser ut att vara en polis och detektiv, men hans rätta identitet är adelsmannens, gentlemannens och mördarens. Balder har själv intagit en gentlemannaposition medan Löfström ursprungligen ingår i gruppen av herremän. Situationen iscensätter en kamp mellan två varianter av gentlemän, "uppkomlingen" versus den "äkta" men numera fallne herremannen. Balder befinner sig – bokstavligen – i underläge: han är instängd i en källare. I denna situation kullkastas nu hans position som gentleman helt och hållet. Balders replik är ett teatraliskt metaspråkligt yttrande som tydligt riktar sig mot diskursen om gentlemän. Den yttre oberördheten som var ett ideal eller en norm för dandyer på 1700-talet gick vidare till den nya dandyismen i slutet på 1800-talet, skriver Ellen Moers. Den nya dandyismen förkroppsligades framförallt av Oscar Wilde. (Moers, 1978, s. 288, 295.) Huvudpersonen Balder identifierar sig på ett parodiskt-ironiskt sätt som en icke-gentleman genom att citera dandyn Oscar Wilde och genom att hänvisa till den oberördhet som är

kännetecknande för en gentleman. På andra håll i boken imiterar Balder det för dandyer – och även för Oscar Wilde – typiska ironiska sättet att tala och det blaserade beteendet. Här citerar han Wilde i en situation som är skrattretande med tanke på hans identitet som dandy, gentleman och detektiv. Balder identifierar sig som en negation av en gentleman medan brottslingen Löfström, ironiskt nog, enligt Balder "uppträtt som en fulländad gentleman" (Brummell & C: o, 1929, s. 128). Hänvisningen till Wilde är emellertid ambivalent: att hänvisa till Oscar Wilde i en situation i vilken han förnekar sin identitet som gentleman är en akt som samtidigt tillskriver Balder en position inom den bildade klassen och diskursen kring gentlemän. Hänvisningen kan kopplas ihop med bildning och kulturellt kapital.

6. 4. 2 (Klass) skelettet i Balders garderob

I det ovan nämnda polisförhøret ifrågasätter förhörarna inte bara Balders position som gentleman utan avslöjar också hans bakgrund för hans åhörare och för läsaren. Polisen, som Balder ger det parodiska namnet "Pilatus", har nämligen tillgång till de uppgifter som berättare nummer 1 saknade.²¹ Förhöraren börjar med att redogöra för Balders yrke, hans litterära verksamhet och ekonomiska situation samt vad han på sistone haft för sig. Därefter följer ett repliksskifte som Balder återger på följande sätt: " – Er far var arbetaren Karl Ekström, fortsatte Pilatus. – Ja. – Han deltog i frihetskriget. – Ja. – På den orätta sidan." (Brummell & C: o, 1929, s. 96–97.) Det avslöjas att Balder är son till en rödgardist. Att vara röd hängde med stor sannolikhet i den samtida kontexten ihop med att man ingick i arbetarklassen, talade finska och hade dåliga ekonomiska förutsättningar (se Ylikangas, 1993, s. 18–21).²² Balders bakgrund

²⁰ I egenskap av berättare är Balder en variant av "situational irony": han gestaltar inför publiken den skillnad mellan sken och verklighet han själv fallit offer för när han i sin godtrogenhet låter mördaren lura honom (se Muecke, 1970, s. 28; se även Kinnunen, 1994, s. 140–141). Han är

både observatör och offer när han i romanen återberättar sina äventyr för åhörarna. Denna dubbla roll leder till en del självironiska kommentarer.

²¹ Balder intar här en parodisk position som Jesus.

kan med andra ord uppfattas som socialt ”låg” medan han i berättelsens nu strävar efter en ”hög” social status.

I och med detta avslöjande är det dags att begrunda romanens titel, ”Skelettgåtan”. För det första anspelar titeln på den för detektivromaner typiska frågan om offrets och mördarens identitet. ”Skelettgåtan”: vems är skelettet i grantoppen, vem har hissat upp det och varför? Dessa frågor anknyter i berättelsen till diskursen om gentlemän och till överklass: liket är en adelsmans. Han har mördats för att han betett sig på ett sätt som är oförenligt med diskursen om gentlemän. Han har svikit sin klass och den diskursiva gemenskap som består av gentleman. För det andra anknyter titeln till skräckromantiska genrekonventioner, ”Skelettgåtan”, som även de i romanen anknyts till frågan om gentlemän. I skräckromaner är benrangel ett regelbundet återkommande element (Lehtonen, 1995, s. 8).²³ Men alla de mer eller mindre parodiska skelett som förekommer i romanen är herremannaskelett. Skelettet uppe i grantoppen beskrivs i äkta skräckromantiska ordalag: det är hemskt att skåda och får blodet att isa sig i Pekkas ådror. Det för skräckromantiken typiska temat, av Yvonne Leffler (1991, s. 25) kallad för ”människan som utlämnad åt något hotande”, inträder. Strax därpå jämförs det emellertid med ett skelett Pekka sett på marknaden, motsatsen till skelettet i grantoppen: ”Men det [skelettet på marknaden] hade varit fint och vitt och gemytligt, med cylinder och käpp och slängkappa, och det hade rökt cigarretter”

(Brummell & C: o, 1929, s. 11). Skelettet på marknaden kan uppfattas som en parodi på ett skräckromantiskt benrangel, och – vidare – även som en parodi på en gentleman. Det är försett med attribut som kännetecknar en herreman. Skelettet uppe i grantoppen identifieras som en herremans på basis av naglarna som ”utvisade vård och ans” samt ”felfria tänder” (Brummell & C: o, 1929, s. 22, 65). Samhällsposition kan befästas till och med på ett benrangel. För det tredje anknyter titeln ”Skelettgåtan” till gåtan om Balders ursprung och identitet som även den anknyter till klass. Inte bara Löfström har ”ett skelett i garderoben”, det vill säga vill dölja en skamlig eller kriminell handling i det förflutna, utan också Balder bär på en hemlighet.²⁴ Hans bakgrund utgör ett (klassmässigt och politiskt) ”skelett i garderoben”. Hans far har hört till arbetarklassen och de röda.

Balder förkroppsligar en motsättning som kan uppfattas ironiskt (se Muecke, 1970, s. 10). Han intar en herremannaposition, men ”på riktigt” är han en uppkomling och son till en rödgardist som stupat i inbördeskriget. Med tanke på diskursen kring gentlemän och dess anknytning till överklassen är Balder en ytterst motsägelsefull och avvikande figur, en kombination av ”högt” och ”lågt”, en gentlemannadandy **och** son till en röd. Berättaren började sin skildring av Balder med att konstatera att han är ”ett sällsamt exemplar” (Brummell & C: o, 1929, s. 28). Han är udda, annorlunda och avvikande inte bara i berättarens diskursiva gemenskap utan också med tanke på de klass- och kulturgränser han överskridit. Han talar ett språk som är i kontrast

²² Jan Sundberg beskriver den finlandssvenska arbetarklassen som en grupp präglad av en alltid latent närvarande lojalitetskonflikt mellan klass och etnisk gruppillhörighet (Sundberg, 1985, s. 90–92). Han framställer de språkliga, ekonomiska och sociala hinder som stod i vägen för en svensk arbetares politiska radikalisering och konstaterar: ”En politisk radikalisering var förknippad med risker, där de förväntade ekonomiska fördelarna lätt kunde vändas till förlust av redan uppnådda positioner. Dessutom innebar ett eventuellt engagemang lätt konflikter med nära släktingar och en distansiering till den kulturella gemenskapen i bysamhället.” (Sundberg, 1985, s. 59.) Att samtidigt vara röd och svenskspråkig var med andra ord nästan en avvikelse. Se även Hämäläinen, 1978, s. 31.

²³ Kukkola (1985, s. 177; se även Leffler, 1991) nämner att den skandinaviska brottslitteraturen på 1800-talet hade den anglosaxiska och tyska skräckromantiken som förebild. *Skelettgåtan*s parodi på skräckromantik kan uppfattas som berättelsens ”arkeologi”, dess självreflexiva medvetenhet om sin egen historia. Se Rose, 1979, s. 13.

²⁴ Lehtonen (1995, s. 13) påpekar att intrigen i Topelius’ berättelser med skräckromantiska inslag ofta baserar sig på “[...] en hemlighet, särskilt ett brott som har begåtts i det förflutna – antingen av någon av de handlande personerna eller av en tidigare generation – och som måste försonas på berättelsens nu-plan. En persons gåtfulla förflutna är ett typiskt spänningsskapande element i skräckromantiken.”

till hans ursprungliga samhälleliga position och är från början utomstående i den diskursiva gemenskap han berättar för och vars språk han imiterar. Han spelar rollen som gentleman.²⁵ Pertti Haapala påpekar att social mobilitet i slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet var en ny sak i det finländska samhället. Den väckte både stor förvirring och optimism och omskakade samhällets grunder. Samhället var i början av 1900-talet allt annat än stabilt, skriver Haapala, men den sociala mobilitet som förekom handlade inte om att överskrida klass- eller ståndsgränser. Det var snarare frågan om folk som gick över från lantbruksarbete till stadsarbete. (Haapala, 2003, s. 165.)

Balder är en gestalt som blivit möjlig tack vare förändringarna i samhället och den sociala mobilitet som moderniteten innebar (se Kilpi, 1917, s. 95–104; Sundberg, 1985, s. 73; Åström, 1956, s. 49–50; Jutikkala, 1968, s. 185). Ståndssamhället byggde på att varje människa visste sin plats och förväntades hålla fast vid den medan det moderna samhället kännetecknas av individens strävan ”uppåt” på den sociala skalan (Kilpi, 1917, s. 95–101). Moderniseringen utökar antalet personer som med hjälp av utbildning rör sig uppåt i samhället och Balder förkroppsligar det faktum att det språk och beteende som varit överklassens övertas av andra grupper i samhället. Här är det viktigt att lägga märke till att berättaren definierar Balder på ett gammaldags sätt med

utgångspunkt i hans fars position medan Balder förkroppsligar modernitet: hans position i samhället sammanfaller inte med pappans. Han är en dandy som själv har arbetat sig upp och en parodiskt-ironisk symbol för den uppstigande medelklassen. Han motsvarar på många punkter den beskrivning av en dandy som Elizabeth Wilson för fram. Hon påpekar att dandyn ”[...] often had no family, no calling, apparently no sexual life, no visible means of financial support. He was the very archetype of the new urban man who came from nowhere and for whom appearance was reality.” (Wilson, 1985, s. 180.)

Med tanke på att det teatraliska metaspråket i de texter jag analyserat talas av gestalter som kan identifieras som representanter för den bildade klassen är Balder i egenskap av talare av teatraliskt metaspråk en anomali, en nästan iögonenfallande avvikelse.²⁶ Varför har Theslöf då gett sin berättare och gentleman en bakgrund bland de röda? Inbördeskriget, av flera forskare karakteriserat som ett klasskrig (Alapuro, 1980, s. 74; Hämäläinen, 1978, s. 18), delade nationen i två oförenliga och oförsonliga läger.²⁷ Efter kriget stämplades personer som ingick i arbetarrörelsen av de borgerliga partierna som fosterlandsfientliga och icke-nationella (Sevänen, 1994, s. 23). Pekka Hämäläinen påpekar att både borgarna och socialisterna efter kriget bar på stereotypiska uppfattningar om varandra. Socialdemokraterna hade svårt att släppa bilden av Svenska Folkpartiet som en

²⁵ Lea Rojola skriver: ”Siirtyminen esimodernista moderniin urbaaniin elämään ja nimenomaan säätyläispiireihin johtaa yksilön maailmaan, jota Pertti Karkama on luonnehtinut teatraliseksi. Se on myös nousukkaiden maailmaa. Agraarisessa yhteisössä jokainen tunsii toisensa, eikä kenelläkään ollut mahdollisuutta esittää roolia, jonka taakse olisi kätkeytynyt jotain muille täysin vierasta ja outoa. Kukaan ei voinut rakentaa itselleen sellaista minua, joka olisi peittänyt täysin hänen luonteensa. Modernissa yhteiskunnassa vallitsee sosiaalisen ja yksilöllisen minuuden välillä ristiriita.” (Rojola, 1999, s. 171–172.) [Förflyttning från ett förmodernt till ett modernt urbant liv och framförallt till societeten leder individen in en värld som Pertti Karkama har beskrivit som teatralisk. Den är även en uppkomlingarnas värld. I det agrara samhället kände alla varandra och ingen hade en möjlighet att uppträda i en roll bakom vilken någonting för de andra helt främmande och underligt skulle ha gömt sig. Ingen hade en möjlighet att

skapa sig ett sådant jag som helt och hållet skulle ha gömt undan hans karaktär. I det moderna samhället råder en motsättning mellan det sociala och det individuella jaget.]

²⁶ Anna Makkonen (1991, s. 23) redogör i en artikel för Michael Riffaterres tankar om hur det i läsprocessen uppstår situationer där läsaren ställs inför ett tolkningsproblem. Läsarens uppmärksamhet riktas på ”intertextuella anomalier”, udda uttryck, talesätt och normavvikelser som inte förklaras av kontexten. Dessa normbrott är spår av en frånvarande subtext som inte kan klagöras med hjälp av den undersökta texten eller ordboken. Läsaren tvingas att leta efter den subtext som erbjuder ett svar på tolkningsproblemet.

²⁷ Sevänen (1994, s. 210) konstaterar att den finlandssvenska författarkåren så gott som helt identifierade sig med den vita sidan. Även författare som före kriget hade haft vänstersympatier tog efter kriget tydligt avstånd från arbetarrörelsen.

reaktionär högergruppering med nära kontakter till den traditionella överklassen och landets rikaste kapitalister, industri- och affärsmän. De svenskspråkiga icke-socialisterna upprätthöll i sin tur en uppfattning om socialdemokrater som ett blodtörstigt och primitivt underklassfolk som var ofosterländskt. Det hade gjort sig skyldigt till landsförräderi och kunde eventuellt förnya sitt försök om tillfälle gavs. (Hämäläinen, 1978, s. 107.)²⁸ Det ligger en djup inre motsättning i det borgerliga projektet på 1920-talet. Man strävade efter att förenhetliga nationen och återskapa den sociala integrationen, men samtidigt stämplades de som deltagit i inbördeskriget på de rödas sida som brottslingar och upprorsmän. Denna konflikt krävde en lösning. Fredric Jameson påpekar att i litteraturen och mytologin förekommer ett antal gestalter som har en förmedlande funktion, till exempel

[...] the trickster, whose function is essentially to unite positive and negative, to solve or resolve the opposition through their own complex personal characteristics or through the nimbleness of their actions. The imaginative vision is thus a kind of logical proof or demonstration in its own right: if the listener can visualize such a mediatory figure, then he has implicitly admitted the possibility of a concrete solution to his abstract dilemma. (Jameson, 1972, s. 165–166.)²⁹

Balder är enligt min mening en förmedlande skälmgestalt av den art Jameson beskriver. Han hamnar i skrattretande situationer, han blir utsatt för berättarens gycklande värdering och driver även med sig själv. Även hans åhörare gycklar med honom. I hans gestalt förenar Theslöf flera motsättningar: de vita och de röda, överklassen och arbetarklassen, de bildade och de icke-bildade, "herrar" och "folket", elit och

"massa". Balder är i sin egenskap av anomali en gestalt som pekar på klass som en underliggande diskurs av betydelse för tolkningen av romanen och dess sätt att rikta sig mot diskursen kring gentlemän. Han är bäraren av klass och han markerar klassamhällets inträde, en utveckling som skedde åren efter inbördeskriget (se Ollila, 1993, s. 151). Han är tecknet på att klyftan mellan överklassen och arbetarklassen, de bildade och de icke-bildade är möjlig att överskrida, men han talar ur en position som präglas av maktdiskrepans och socialt underläge.

Jag tolkar Balder som ett (ambivalent och skrattretande) försök att integrera arbetarklassen i en diskursiv gemenskap som består av överklassherrar. Han får inträde endast på överklassens villkor och hans position är en skrattretande narrs. Han är en gränsöverskridande person med tanke på både kultur och klass, en fiktiv symbolisk lösning som bär på tydliga ideologiska markörer. Med hjälp av Balders gestalt underordnas inbördeskriget och de röda den bildade klassens värderingar. Han har rötter i "den blodtörstiga underklassen", men är ofarlig. När han har avslöjat sin bakgrund för sina åhörare övertygar han dem i flera repris och på olika sätt om sin lojalitet för deras diskursiva gemenskap. Balder bekräftar och bestyrker de vitas ideologi. Han tar avstånd från sin fars åsikter (Brummell & C: o, 1929, s. 97) och talar ironiskt om "mordet" på denna (Brummell & C: o, 1929, s. 101).

6.4.3 Författaren Balder, Theslöfs motbild och dubbelgångare

Balder är inte bara en (delvis parodisk) dandy och gentleman utan också författare och journalist. Via hans gestalt kommenterar Theslöf på ett parodiskt-ironiskt och självreflexivt sätt den

²⁸ Hämäläinen (1978, s. 108–109) menar att den svenskspråkiga överklassen uppfattade socialisterna som ansvariga för att ståndslantdagen gick till historien och ersattes av en allmän och lika rösträtt. Denna förändring innebar för den svenskspråkiga överklassen en betydelsefull förlust av politisk makt.

²⁹ Andrew Wiget ser "trickstern" som en figur som gestaltar alternativ som inte förekommer i det samhälle vi lever i men som kunde förekomma (Ashley, 2003, s. 31).

allvarliga konstillitteraturen, *Skelettgatan* och även sig själv.

Balder och hans texter implicerar allvar, ensamhet, konst, smärta, poesi och litterär elit. Han, en allvarlig konstförfattare och dandy, är – liksom dagdrivaren Olle Björck i *Guldgruvan* – en komisk figur uppbyggd med hjälp av parodisk transkontextualisering. Han är en gestalt som hör ihop med en ”hög” litterär kontext men placeras i ”fel” berättelse. Hans motiv för att utreda brottet är konstnärligt-litterärt: ”Jag har spanat efter en människa för att kanske en gång om jag bleve diktare här ha det stoft, varav en tragisk hjälte kunde skapas” (Brummell & C: o, 1929, s. 37).³⁰ Det brott han undersöker ska inte vara ”något dåd av en vanlig brottsling utan ett sorgespel där människohjärtats lidelser tornat upp sig så att endast döden kunde skänka lisa” (Brummell & C: o, 1929, s. 38). I egenskap av författare är Balder författaren Theslöfs parodiska motbild: Balders författarskap utgör en motsats till den litteratur Theslöf producerat och här i denna roman skapar. Medan de samtida kritikerna placerade Theslöfs texter i kategorierna ”kåseri” och ”förströelse”, förkroppsligar Balder däremot den allvarliga konstillitteraturen. Samtidigt är han emellertid tidvis gestaltad på ett språk som ljuder av dubbel diskurs och som antyder att han är en aning löjlig.³¹

Berättaren-författaren Balder kommer i början av berättelsen med följande litterärt-estetiska deklARATION:

Jag tror ingen konstnär diktar fritt.
Han stöder sig alltid på något som timat i
verkligheten. En målare tar en sergeant till

modell för sin Hermes, en gatflicka står
modell för ängeln på Aurora Karavajevs
grav, och Gösta Berling, vilken slusk var
han ej i verkligheten! [...] Så välja också
konstnärerna ut människor och händelser
ur den ström som passerar förbi dem, och
smida sedan om dem till konstverk enligt
sin andes ingivelser.

(Brummell & C: o, 1929, s. 37.)

Balders intresse för det oupplösta brottet är estetiskt och hans konstnärliga metod går ut på att omforma människor och händelser ur verkligheten till konst. Deklarationen avslöjar emellertid inte bara Balders konstnärliga strävanden utan kan också uppfattas som författaren Theslöfs parodiskt-ironiskt-självreflexiva kommentar till den egna litterära metoden. Flera av de samtida recensenterna påpekade att *Skelettgatan* baserade sig på verkliga händelser (E. C., 1929; -c., 1929; D-s., 1929; H-ström., 1929; Mr P., 1929). Till exempel kritikern E. C. memorerade:

När man läser titeln, ”Skelettgatan”,
vaknar ett dunkelt minne om ett hemskt
fynd i en öde skog inne i landet, där man
fann ett lik dinglande i ett träd. Det är
måhända den notisen, som givit Brummell
& C: o [sic!] uppslaget till hans berättelse.
Om myndigheterna någonsin lyckades
klara upp det mystiska fyndet har jag
glömt, men författaren till ”Skelettgatan”
löser i varje fall problemet på sitt sätt. Han
låter Balder Ekström, en ung litteratör,
aus Liebe zur Kunst slå sig på detektivyrket
och lista ut sammanhanget.
(E. C., 1929.)

Balders litterära och konstnärliga metod – att

³⁰ Senare förändras emellertid Balders motiv. Han förklarar för Löfström anledningen till sitt sökande på följande sätt: ”Jag sökte lösa ett intressant problem så där som folk löser korsordsgåtor” (Brummell & C: o, 1929, s. 131). Han motiverar nu sin jakt efter mördaren med tidsfördriv.

³¹ Konsten utgör en av de ”höga” diskurserna som i romanen utsätts för teatraliskt metaspråk. Inte bara Balder, en representant för den allvarliga konstillitteraturen, utan också andra utövare av konst är föremål för gyckel. Den

andra ”konstnären” i berättelsen heter Jaffa Jehkonen. Han är en ”konstmålare” och ”strykare av herremannatyp” som åker runt på gårdarna, målar porträtt av bondhustrur och deras barn samt förför sina modeller (Brummell & C: o, 1929, s. 66). Jehkonens konstnärskap går även ut på att lura dem som i framtiden vill göra pengar på konst. Han signerar sina tavlor med namn såsom Edelfelt, Favén och Gallen-Kallela. Helena är en misslyckad dansös som haft konstnärliga ambitioner och den ironiska benämningen ”konstlärare” används om en man som har

stödja sig på det som hänt i verkligheten och omforma det – är densamma Theslöf använt sig av när han skrivit sin detektivroman. Balder är i sin egenskap av författare med andra ord inte bara Theslöfs parodiska motbild utan också hans dubbelgångare.

Det finns även andra likheter mellan Balder och Theslöf. I och med att författaren-berättaren Balder berättar en detektivhistoria sammanfaller hans berättelse med den Brummell & C: o berättar. En del av (själv) ironin i konstellationen Balder – Theslöf ligger i den motsättning som finns mellan det mål Balder strävar mot och det han sedan åstadkommer genom att berätta. Han har tagit itu med mordet i hopp om att komma på ett litterärt-konstnärligt motiv men resultatet blir en detektivhistoria. Denna genre klassificerades av samtida recensenter som ”förströelseläsning” och ”sommarlektyr” (E. C., 1929; H-ström, 1929). Till exempel signaturen D-s. (Elmer Diktonius) skildrade *Skelettgåtan* på ett synnerligen ironiskt sätt och kopplade ihop den med dålig litteratur. Han skrev: ”För att vara nästan lika spirituella i vårt omdöme som A/B Brummel [sic!] i sitt senaste mästerverk: det betyder en milstolpe på vår sämre litteraturs bättringsväg” (D-s., 1929; se även Sundholm, 1999, s. 123).³² Detektivromaner uppfattades som motsatsen till allvarlig konstilliteratur. Balder beskrivs, när hans allvarliga alster kommer på tal, som en ”misslyckad författare” (Brummell & C: o, 1929, s. 96, s. 102). Resultatet av den misslyckade författarens strävan att

omforma och gestalta verkligheten på ett konstnärligt sätt är – ironiskt nog – en detektivberättelse, en genre Balder tar avstånd från. ”Jag är ingen Sherlock Holmes och intresserar mig ej för hans yrke” (Brummell & C: o, 1929, s. 27), deklarerar han men sätter sedan paradoxalt nog i gång med att berätta sin detektivhistoria i vilken han reder ut brottet enligt konventionerna i en detektivroman.³³ Han tar på ett parodiskt och självvironiskt sätt avstånd från den genre inom vilken han berättar och den berättelse inom vilken han förekommer som gestalt. Även Balders åhörare förhåller sig skämtande till detektivromaner. Publiken består av en grupp herrar och en av dem, en journalist, föreslår när de diskuterar det ouppklarade brottet följande: ”Kanske du, ljuslockige Balder, vill axla Sherlock Holmes’ mantel?” (Brummell & C: o, 1929, s. 27).³⁴ Herrarna som skämtar med detektivromaner är emellertid samtidigt publiken i en detektivroman och begär ivrigt att få höra en detektivhistoria. I och med att sällskapet cyklar med detektivromaner driver de även med sig själva som gestalter i en detektivhistoria samt som läsare och åhörare av detektivhistorier. Balder talar ett språk som infriar hans åhörars förväntningar på två nivåer: han inte bara berättar historien publiken vill höra utan driver också med den. Han värderar sin berättelse med samma kriterier som hans åhörare värderar genren han berättar inom. De delar uppfattningen att detektivgenren är en aning skrattretande.

De gentlemän Balder umgås och festar med är

sexuellt umgänge med en skådespelerska. Konsten och konstnärskapet, en diskurs med ”höga” konnotationer, kopplas i berättelsen på ett parodiskt-ironiskt sätt ihop med sådant som kan uppfattas som ”lägt”, såsom bedrägeri, kopiering, fattigdom och prostitution.

³² Inte heller skräckromanen, den andra genren romanen bär spår av, uppskattades av kritikerna. Skräckromaner klassades t.o.m. lägre än detektivromaner. Signaturen H. B-n. skrev i sin recension av *Skelettgåtan*: “[...] detta ’undagömmande’ [av den skyldige] av huvudförmålet, denna korsordsgåta, vars vita rutor småningom utfyllas med de rätta tecknen, bör väl vara en av de viktigaste uppgifterna för en detektivförfattare och utvecklas på bekostnad av den bloddrypande skräckromartiken [sic!], som i längden både irriterar och förlöjar” (H. B-n., 1929). Recensenten föredrog med andra ord förnuft och logiskt resonerande framför känslor av skräck. (Se även Leffler,

1991, s. 47 för tidigare värderingar av skräckromanen.)

³³ Kukkola (1985, s. 208) påpekar i samband med *Herr Corpwieth, gentlemendetektiv* (1914) att så gott som alla detektivromaner som utkom vid denna tidpunkt i mindre eller större utsträckning hade Conan Doyle’s Sherlock Holmes-historier som förebild.

³⁴ Balders namn och journalistens replik utgör en allusion på den fornnordiska guden Balder, en ”skön, rättvis, hjälpsam och mild gud med epitet ’den gode’”. Balder dödas av den blinde Höder genom Lokes svek. Det förekommer flera likheter mellan traditionen om den vite Balder och Vite Krist. (*Nationalencyklopedin*, 1990, s. 230.) Guden Balder beskrivs som den ”vitaste” av asagudarna, vilket får mig att tänka att Balder även på denna punkt är en parodi, en överdriven och ”läg” version av asaguden Balders vithet. Medan asaguden Balders vithet är av andlig och gudomlig art, är Balders vithet till sin natur politisk.

moraliskt fördärvade medan de han berättar för eventuellt kan uppfattas som litterärt förfallna. Balders konstnärliga alster saknar nästan helt läsare³⁵ (Brummell & C: o, 1929, s. 96) men i egenskap av berättare av en detektivroman har han en ivrig publik bestående av herremän. Anne Ollila skriver att den moraliska norm som den bildade klassen satte upp för sig på 1800-talet kan beskrivas med ordet "pliktetik". Man betonade plikten framförallt. I den bildade klassens skyldigheter ingick inte bara att civilisera folket utan man skulle också kontinuerligt utveckla sig själv. (Ollila, 1993, s. 50; se även Ortega y Gasset, 1934, s. 12–14.) Situationen i vilken Balder berättar handlar emellertid för herremannapublikens del inte om att utveckla sig intellektuellt eller moraliskt, inte heller om att bilda folket utan det handlar om att förströ sig. Själva idén om förströelse kan uppfattas stå i konflikt med de ideal som tillskrevs den bildade klassens medlemmar på 1800-talet. Den bildade klassen hade burit på en uppfattning om sig själv som moraliskt och andligt överlägsen. Här gestaltas nu åhörare som ingår i den bildade klassen ivrigt lyssnande på en underhållande berättelse.

Det skämtsamma förhållningssättet till detektivromaner som Balder och hans åhörare uttrycker i berättelsen är ett gyckel som på ett parodiskt och självreflexivt sätt riktar sig även mot *Skelettgatan* och Theslöf i egenskap

av författare av en detektivroman. Brummell & C: o leker och spelar med å ena sidan allvarlig konstilliteratur och uppfattningarna om allvarliga konstförfattare, å andra sidan med detektivromaner och sin roll som författare av en detektivroman.

6.5 Från herreman till "frackpolis"

Gustaf Löfström är berättelsens tredje berättare. Trots att Balder berättar en stor del av historien är Löfströms berättelse berättelsens (klassmässiga) "kärna". Den är berättelsen i berättelsen och ger svaret på alla frågor och gåtor som uppstått.³⁶ De för romanen centrala gåtorna, vem mördaren är och vem den mördade är, sammanfaller med frågan om Löfströms identitet. Genom att läsaren får ta del av vem Löfström är avslöjas även varför han begått sitt brott och vem han mördat. Löfström är en gentleman, en riddare eller kavaljer och den romantiska och skräckromantiska diskursen förkroppsligad.³⁷ Vidare är hans berättelse historien om de ekonomiska och sociala förändringar som på ett grundläggande sätt påverkat överklassens och gentlemännens status och position i samhället.

På samma sätt som Balder först uppträder som en gestalt i berättare nummer 1s berättelse, förekommer även berättare nummer 3, Löfström, till att börja med som en person i Balders berättelse. Balder beskriver mördaren

³⁵ Balders situation liknar Antti Aronens i Bergroths pjäs. Både Balders och Anttis konstnärliga anspråk faller på publikens krav på en underhållande berättelse.

³⁶ Det finns en relation av s.k. mise en abyme-karaktär mellan Balders och Löfströms berättelser. Rojola (1995, s. 58) konstaterar att i en mise en abyme-struktur är berättelsen i berättelsen också en berättelse om berättelsen, d.v.s. en replik eller en kommentar som hänvisar till sin egen ram. Balders berättelse är för det första en detektivhistoria (han återger sina utredningar) och för det andra en indirekt skildring av hur en detektivberättelse kommer till (han berättar berättelsen för åhörare i fiktionen). För det tredje innehåller Balders berättelse ytterligare en berättelse om hur en detektivhistoria kommer till, nämligen Löfströms redogörelse för de sociala och politiska anledningar som lett till att han begått ett mord. Romanen återspeglar inte bara sin egen intrig utan utgör också en replik om de omständigheter under vilka

detektivromanen skapas, vilken den publik är de riktar sig till samt hurdana brott och situationer som skapar berättelser av detta slag.

³⁷ Med den romantiska och skräckromantiska diskursen menas här allt tal som anknuter till kärlek och skräck. Ordet "romantik" uppväcker å ena sidan associationer till romantiken som en period i (litteratur) historien, å andra sidan till kärleksromaner som genre. Romantiken uppfattades som en process i vilken det vanliga gavs en sublim innebörd och det vardagliga en hemlig sida, det kända förvandlades till någonting främmande. I och med att man romantiserade världen fann man enligt romantiker dess ursprungliga betydelse. (Salminen, 1992, s. 19; se även Leffler, 1991, s. 16.) Både kärleken och skräcken hade som motiv sin plats i den historiska romantiken som betonade känslans rätt mot ensidig dyrkan av förnuft. Enligt Lehtonen (1995, s. 11) har skräckromanen uppfattats som ett uttryck för den "mörka" eller "negativa" romantikens existentiella ångest.

i ordalag som både utnyttjar och parodierar en skräckromantisk diskurs. Han återges som en mystisk och överlägsen sjöofficer, en ”skugga” som ”skymtar i bakgrunden” (Brummell & C: o, 1929, s. 42, 62), en hemlighetsfull och även komisk gestalt döpt av Balder till ”Lord Boxing”, en man man inte ska leka med (Brummell & C: o, 1929, s. 56, 113). Vidare skildras han på basis av det lik han lämnat efter sig som ”en oförfärad, intelligent, sjöfarande man för vilken döden ej mer har nån fasa” (Brummell & C: o, 1929, s. 36). Detta är en beskrivning som befäster hans position bland skräckromantikens genretypiska skurkar (se Leffler, 1991, s. 30). Såväl Lofströms yttre som hans beteende signalerar skräckromantik. Han beskrivs ”blek som döden”, han inträder oväntat och objuden klockan tolv på natten, han bär på en hemsk hemlighet (se Leffler, 1991, s. 28, 23–37). Här är nu den tragiska, romantiska hjälte Balder drömt om att skapa och som han gett sig ut för att hitta (Brummell & C: o, 1929, s. 37), förkroppsligad i Gustaf Lofström. Till synes polis, i verkligheten mördare, en blandning av hjälte och skurk, en tragisk, romantisk hjälte och tidvis även en parodi på en sådan.³⁸

Diskursen om gentlemän upptas åter i samband med fastställande av identitet. I Balders beskrivningar av Lofström intar implikationerna till förfining och bildning en viktig plats. Balder befäster upprepade gånger Lofströms position inom ”herrska”. När Balder ligger instängd i källaren, reflekterar han över Lofströms överlägsenhet och noterar: ”Han [Lofström] gjorde också ett civiliserat intryck. Han var högväxt och ståtlig till figuren. Ansiktet var blekt, verkade utvakat, och i pannan hade sorg och bekymmer ristat nog så läsbara runor. I de mörka ögonen glimmade en dyster eld. Hur kom det sig att jag aldrig observerat det belevade i hela hans uppträdande!” (Brummell & C: o, 1929, s. 136.) Vid sidan

om Lofströms kluvenhet, dystra passioner och dunkla skuld känslor, egenskaper som anknytits till romantiska och skräckromantiska hjältar (Lehtonen, 1995, s. 11), antyds hans andliga och sociala överlägsenhet. Balder fattar sympati för mördaren och betonar att han är en gentleman. ”Hans [Lofströms] uppförande och tal verkade avgjort herremann, skillnaden mellan honom och Lillback var himmelsvid”, noterar Balder som jämför Lofström, av överklassföräldrar, med polisen Lillback, en bondson (Brummell & C: o, 1929, s. 153). Balder, själv en ”uppkomling”, reflekterar över skillnaden mellan de olika sociala klasserna och beskriver olikheten som väldig. Beteende och sätt att tala är de markörer med hjälp av vilka han fastställer Lofströms tillhörighet i herrskapet. Här finns emellertid en motstridighet: å ena sidan anser Balder att gentlemän är lätta att identifiera, å andra sidan har han inte ursprungligen kunnat identifiera Lofström som en gentleman. Med andra ord: de kännetecken – beteende och tal – som enligt Balder skiljer en herremann från en bondson är inte längre säkra.

Berättare nummer 1s position bland gentlemän avslöjades indirekt i den passage där han identifierade Balders strävan att uppnå en ställning bland gentlemän. Balders identitet inom denna diskursiva gemenskap ifrågasätts, såsom jag visat, i flera repriser. Lofström är däremot den riktiga gentlemannen, den som någon gång i berättelsens förflutna socialt, ekomiskt och kulturellt uppfyllt alla kriterier på en gentleman. Han är en representant för ståndssamhället, den ryska tiden och 1800-talet. Han har agerat under namnet Gustaf Lofström bara i tre år, innan det hette han Gaston Falkenstein. Namnbytet signalerar klassbyte, från adlig går han över till att uppträda som medelklass. Hans skäl för att uppta ett nytt namn återspeglar ideal som sammanfaller med 1800-talet, den romantiska diskursen och det förgångna. ”Detta för att

³⁸ Även Helena, Lofströms älskade, är samtidigt en romantisk hjältinga och en parodisk motbild till en sådan. Hjältingan som i en romantisk och skräckromantisk berättelse förkroppsligar renhet och oskuld (se Leffler, 1991, s. 30) är i *Skelettgatan* prostituerad och alkoholiserad.

Även skildringen av hennes utseende får mig att tänka att hon är en parodi på en romantisk hjältinga. Å ena sidan beskrivs hon som fin och förmäm, å andra sidan nämns det att hennes ögon är lite trista och ögonbrynen nästan har växt ihop (Brummell & C: o, 1929, s. 44–45).

icke befläcka sina faders blanka sköld med gärningar som enligt gängse terminologi kallas brott”, förklarar han namnbytet (Brummell & C: o, 1929, s. 157). Lofströms tal alluderar på riddare, adel, långa anor och stränga normer för beteende.³⁹ Han är en brottsling vars moral sträcker sig tillbaka till ståndssamhällets tid. Mordet är nämligen på en symbolisk nivå ett återupprättande av ståndssamhällets normer. Den mördade baronen Liewenburg har svikit de regler av heder och solidaritet, det vill säga den gentlemannakod som antas styra ädlingarnas och överklassens handlingar. Han hängs för att han förrått sitt stånd och de ideal som i romanen anknyts till adel och överklass. Lofström påpekar att adelsmän under den svenska tiden skulle avrättas med svärd samt tillägger: ”Repet hörde plebsen till” (Brummell & C: o, 1929, s. 195).⁴⁰ I och med att han hänger dubbelagenten nerklassar han den förrådiska adelsmannen till ”underklassen”.

Men även i Lofströms fall är gentlemannaidentiteten tidvis skrattretande och ifrågasatt. Lofström ironiserar över sig själv, den romantiska kärleken och sin position som Helenas ”kavaljer” när han konstaterar för Balder: ”Men ni har läst Manon Lescaut, ni som är författare. Helena var av samma virke. Hon älskade mig, endast mig, liksom Manon älskade chevalier des Grioux. Men hon kunde bedra mig när som helst med Per eller Pål, som ställt till kalas med ett lagom kvantum vin.” (Brummell & C: o, 1929, s. 172–173.) Abbé Prévosts roman *Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut* (1731) är berättelsen om chevalier des Grioux, en ung och oerfaren man av god familj som förälskar sig i den sköna och bedrägliga Manon. Hon rymmer med honom, de lever tillsammans en tid men hon överger honom flera gånger för män med socialt och ekonomiskt bättre positioner. ”Kärleken hade, mirabile dictu, blivit

ett andligt grepp”, konstaterar Lofström ironiskt om Helena som älskar honom men bedrar honom (Brummell & C: o, 1929, s. 171). Kropp och själ har, slutgiltigt, separerats från varandra. Lofströms och Helenas kärlekshistoria är en parodiskt-ironiskt-självreflexiv version av *Manon Lescaut*, en gammaldags romantisk kärleksroman, och mördaren och spritsmugglaren Lofström en parodisk och självironisk version av den romantiske och bedragne hjälten i abbé Prévosts romantiska roman. Allusionen till Manon Lescaut har två uppgifter: å ena sidan uppväcker Lofström med hjälp av den ett tal om riddare och kavaljerer, å andra sidan identifierar han sig som en parodi på gammaldags romantiska hjältar och riddare. Vidare är berättelsen om Manon Lescaut *Skelettgätans* mise en abyme-berättelse.⁴¹

Lofström är liksom berättarna nummer ett och nummer två bildad och ironisk. Han talar om sitt ”ämbetsverk” då det ingår i hans jobb att använda en kulspruta och säger sig stå ”i främsta ledet” när han uppträder iklädd i en frack (Brummell & C: o, 1929, s. 164–165). Ironin i Lofströms tal föds av en klyfta mellan situationen förr och situationen i berättelsens nu, hans utgångspunkter och den verklighet som möter honom när han efter revolutionen återvänder till Finland från Ryssland. Hans berättelse är historien om en överklassyngling med god bakgrund, bildning och begåvning för vilken det inte finns plats i självständighetstidens Finland. Han förlorar såväl sin sociala som sin ekonomiska ställning. Ironin framkommer när han för Balder skildrar sina misslyckanden och även sin naivitet: ”Gott, jag var ju ung och frisk, kunde sex språk perfekt, kände mig alls icke obegåvad. Alltid skulle man slå sig ut. Tänkte jag. Och ganska riktigt, efter tre månaders ansträngningar blev jag kapten på Högholmsfärjan” (Brummell & C: o, 1929, s. 161). Han har förväntningar på

³⁹ I *Bonniers synonym ordbok* ges ordet gentleman inte bara betydelserna ”artig man”, ”hederlig karl”, ”hedersman” och ”taktfull herre” utan också ”kavaljer” och ”riddare”. (Walter, 2000, s. 185). Se även *Ordbok över svenska språket*, 1929, s. 318.

⁴⁰ Jutikkala (1968, s. 74) påpekar att enligt adelns privilegier hade endast den jämbördige rätten att döma en adelsman.

⁴¹ En mise en abyme-struktur inför i berättelsen alltid en aspekt av metafiktivitet, menar Rojola (1995, s. 58–59).

en betydelsefull och hög social position, men i brist på annat tar han ett jobb där han forslar folk till en djurpark. Han byter inte bara namn utan också sysselsättning och status. I det ryska riket innehade han en befattning som äldre löjtnant vid flottan, i den självständiga Finland får han nöja sig med jobb av mycket lägre status. Senare verkar Löfström som polis och smugglare. Efter några år av ren misär blir han till sist anställd av politiska centralpolisen, en händelse han återger på följande sätt:

Två veckor senare blev jag [Löfström] engagerad, främst som frackpolis. Politiska centralpolisen arbetar naturligtvis främst i arbetarkretsar, men den är stundom i behov av folk som kan uppträda i frack. Och folk som överhuvud kan uppträda som herremän. Dessutom är den i stort behov av språkkunskaper, ty den står ju i förbindelse med hela världens antibolshevikiska organisationer. Mina meriter passade alltså, [...] (Brummell & C: o, 1929, s. 164.)

Löfström identifierar sig som "frackpolis", en ytterst ironiskt-parodisk ställning med tanke på diskursen om gentlemän och överklass. I och med hans nya roll kullkastas slutligen hans status. Tidigare har han på grund av sin höga position i samhället roat sig klädd i frack – han erinrar sig sina utlandsresor, "flydda tider" i London då han haft pengar, fritid och älskarinna (Brummell & C: o, 1929, s. 167) – nu är fracken en arbetsdräkt som han tar på sig för att tjäna pengar till sitt leverne. Den är en maskeradkostym som döljer hans verksamhet som polis. Från att ha varit en gentleman på riktigt tvingas Löfström av ekonomiska skäl nu att spela rollen som gentleman. Han utnyttjar sitt symboliska kapital, det vill säga sina kunskaper i etikett och herremannabeteende i ett sammanhang som på ett radikalt (komiskt) sätt är motsatsen till det förgångna. Löfström, den verkliga gentlemannen, utsätts för en parodisk transkontextualisering som är resultatet av alla de förändringar som skett i samhället. Hans position som "frackpolis" är en teatraliskt

metaspråklig replik riktad mot diskursen om gentlemän. Han är en skrattretande kvarleva från 1800-talet, från en tid där diskursen om gentlemän ursprungligen hörde hemma och där den hade sin motsvarighet i ideal som män som ingick i överklassen strävade att upprätthålla. Löfström är samtidigt både den ursprungliga gentlemannen och en parodisk version av densamma. Kampen mellan Balder och Löfström är inte bara kampen mellan två olika versioner av gentlemän och två olika klasser, det är också en kamp mellan ståndssamhället och klassamhället, där ståndssamhället, som på ett retoriskt plan framhålls som överlägset – jag tänker här på Balders konstateranden att Löfström är honom övermäktig – på berättelseplanet går under i och med att Löfström är ståndssamhällets sista representant i berättelsen. Löfström säger till Balder: "Jag är den siste av min ätt, och i sådana fall lär det höra till pjäsen att vapenskölden krossas" (Brummell & C: o, 1929, s. 203).

I *Skelettgåtan* lösgörs ordet "gentlemän", ett ord som ursprungligen betecknade en herreman av ädel börd, från sitt överklassammanhang. I kategorin gentleman kan numera ingå en man vars far har varit en röd arbetare. Löfström, som förut på ett självfallet sätt hört till kategorin gentlemän, kan däremot inte längre direkt identifieras som en gentleman. Romanen diskuterar på ett lyckande sätt frågan hur det är möjligt att i moderna tider känna igen en gentleman, när de tidigare kriterierna inte längre fungerar. I den pågår även ett omdefinierande av innebörden i ordet "gentleman". Det verkar som om det är en parodiskt-ironiskt-självreflexiv klasskamp på gång inom diskursen om gentlemän. Romanen gestaltar en situation i vilken sociala hierarkier är kullkastade. De socialt och kulturellt "låga" har blivit "höga" och de socialt, kulturellt och andligt "höga" har blivit "låga". Relationen mellan en gentlemannaidentitet och en överklasstillhörighet har upphört eller håller på att upphöra. Det går inte längre att på basis av det yttre anta någonting om det "inre", klädsel, språk och beteende avslöjar inte nödvändigtvis längre en persons sociala tillhörighet.

6.6 ”Mina herrar” – den inskrivna publiken

Gentlemän intar många roller i *Skelettgåtan*: de uppträder som författare, berättare, personer i berättelsen och/eller åhörare/läsare. Balder, en författare som berättar en detektivberättelse, är i romanen inte bara omringad av två ”överklass” berättare, berättare nummer 1 och Löfström, utan berättar också för en överklasspublik. Balders situation är egentligen en parallell till den prostituerade Helenas: båda ser till att överklassen får tiden att gå, båda förser ”gentlemän” med tidsfördriv (se även Wilson, 1985, s. 182–183).

Berättare nummer 1 beskriver författaren Balder Ekströms åhörare som ”ett glatt sällskap” (Brummell & C: o, 1929, s. 24). Det består av en godsägare, en jurist, några affärsmän och en journalist. Sällskapet har ätit middag på Societetshuset i Helsingfors och diskuterar brott vid kaffe och cigarr.⁴² Balder kallar sitt sällskap upprepade gånger för ”mina herrar”, ett ordval som även skriver in honom själv i den diskursiva gemenskap han talar för. Han blir därmed en herre. Det framkommer att åhörarna är ”herrar”, ”gentlemän”, och ingår i en bildad överklass. Godsägaren Faberman och hans umgänge strör in latinska, franska, tyska och engelska meningar i sitt tal, liksom också hänvisningar till grekisk och nordisk mytologi, konsthistoria och Don Quijote. Utöver det innehar de även kunskaper i brottsmålshistorier och detektivromaner.

Tonfallet i ett yttrande bestäms av hur talaren uppfattar mottagaren och hur talaren föreställer sig dennas reaktioner, skriver Bachtin (1986, s. 95–96). Balders sätt att tala är anpassat till hans publik; åhörarna är herrar och kommunikationen

grundar sig på det sätt att tala som kännetecknar gentlemän. Trots att Balder talar ett språk som kan kopplas ihop med etikett, form och avstånd, signalerar hans tonfall närhet, direktitet, gemenskap och även intimitet. ”Nå, mina herrar”, (Brummell & C: o, 1929, s. 34) säger han eller ”Men låt oss gå till saken!” (Brummell & C: o, 1929, s. 41) när han inleder sin berättelse. Situationen i vilken Balder berättar är informell och intim, språket han använder signalerar däremot ett formellt beteende med noggranna regler för hur man får tilltala den andra, det vill säga regler för etikett. Han riktar retoriska frågor och (överdrivet) artiga repliker till sin publik. ”Mina herrar, skymtar ej bakom denna gåtas dunkel en sjöofficer, ...”, frågar han (Brummell & C: o, 1929, s. 36) eller: ”I polemik med en föregående ärad talare och cirkusvän tillåter jag mig här fråga herrarna, inom vilket yrke kikare användes mera, på cirkus eller på sjön?” (Brummell & C: o, 1929, s. 39). För mig ljuder dessa repliker av diskursen om gentlemän, av en artighet och ett språkbruk typisk för denna diskurs. Men samtidigt klingar replikerna av dubbel diskurs, de är en smula överdrivna och förekommer i kombination med aspekter de inte brukar förekomma i samband med såsom till exempel cirkus. Det artiga språk Balder talar är både ett språk mottagarna i egenskap av gentlemän och herrar talar och tidvis även en parodi på detta språk. Språkbruket signalerar att Balder intagit en (komiker) roll. ”Du vet att jag aldrig skämtar” (Brummell & C: o, 1929, s. 30), försäkrar han godsägaren Faberman men hans sätt att berätta sin historia präglas av både ironi och parodi.

I kapitlet om *Guldgruvan* var jag redan inne på att skrivande och läsning av detektivhistorier verkar ha varit en hobby för välutbildade

⁴² Miljön i vilken berättelsen berättas har en anknytning till (över) klass. I texten talas om ”guldkrogar” (Brummell & C: o, 1929, s. 69). Merja Sillanpää konstaterar att vid sekelskiftet, då samhället var differentierat i olika klasser, uppdelades restaurangerna i Helsingfors och Åbo i tre kategorier som återspeglade samhällsstrukturen. Första klassens restauranger, såsom Kämp, var menade för överklassen. (Sillanpää, 2002, s. 34.) Sillanpää skriver: ”Suomessa oli pieni ryhmä, joka saattoi nauttia

eurooppalaistyylisestä ravintolakulttuurista. Se lounasti Luodolla ja Kappelissa sekä nautti sherrykobeileita Kämpin Barissa.” (Sillanpää, 2002, s. 42.) [I Finland fanns en liten grupp som kunde njuta av en europeisk restaurangkultur. Denna grupp åt lunch på Luoto och Kappeli och intog sherrykobbels på Kämps bar.] Restaurangliv och prostitution hörde ihop från slutet på 1800-talet ända fram till 1950-talet och prostitutionen verkar ha ökat under förbudslagen, menar Sillanpää (2002, s. 38). Om den bildade klassen och förbudslagen, se även Peltonen, 1992.

herrar, ett internt skämtande vänner mellan (Söderhjelm, 1962, s. 87; Stjernschantz, 1981; Sundholm, 1999, s. 124; Sundholm, 2000, s. 175). De åhörare som förekommer i *Skelettgatan* påminner mycket om denna, de finlandssvenska detektivromanernas diskursiva gemenskap. Även den skildring Balder ger av läsning av detektivromaner pekar i samma riktning. Balder uppträder i romanen nämligen även som en läsare av en detektivroman. Löfström lämnar honom instängd i källaren med en flaska whisky och en samling detektivhistorier. Där hittar två poliser sedan honom. Han beskriver situationen på följande parodiskt-ironiska sätt: "Situationen var kanske en smula förvirrande: i ett öde hus med hänglås för dörren anträffas en lönnkällare och i källarn ligger en herre rökande cigarr och läskande sig delvis med Sherlock Holmes, delvis med konjak" (Brummell & C: o, 1929, s. 145–146). Situationen i vilken Balder läser är en parodi: här sker detektivromanläsandet delvis på "rätt" sätt – en herre förströr sig genom att röka cigarr och dricka konjak – delvis på "fel" sätt i och med att läsaren egentligen är en fånge som inte ligger och förströr sig på den egna soffan utan ligger instängd i en källare.

De i metafiktiva romaner förekommande åhörarna har uppfattats som återspeglings- eller dubbelgångare till publiken utanför texten, som textens gestaltningar av dess kommande läsare (Rose, 1979, s. 101). Ser jag på åhörarna i *Skelettgatan* ur detta perspektiv kan de uppfattas som romanens självreflexiva antagande om vem som kommer att läsa boken när den utkommit. Men åhörarna kan även – något som jag i detta sammanhang uppfattar är viktigare – uppfattas som en bild av vem berättelsen och boken **föredrar** som sin läsare. Uppfattningen om mottagaren styr valet av talgenre, skriver Bachtin (1986, s. 95–96) och tillägger att varje talgenre inom de olika områdena för kommunikation har

sin egen typiska adressat.⁴³ Detektivromanen kopplades i Finland på 1920-talet ihop med en stor, icke-bildad masspublik. I *Skelettgatan* har författaren ersatt en stor och anonym publik med en specifik och utvald till överklassen hörande bildad elitpublik, en herramannapublik. Den masspublik som genren antas förutsätta har bytts ut till en annan. Faberman och hans umgänge kan alltså uppfattas som publiken berättaren föredrar. Likaså kan det parodiskt-ironiska tonfallet i romanen tänkas signalera samma sak: att författaren vänder sig till en publik bestående av herrar, gentlemän.

6.7 Brummell & C: o och social mobilitet

Georg H. Theslöf arbetade i början av 1900-talet som konst- och teaterkritiker, reporter och kåsör bland annat på tidningarna *Fyren*, *Helsingfors Posten*, *Nya Pressen* och *Åbo Underrättelser*. Därefter ledde han Finska Notisbyrån, fungerade som affärsman, attaché, legationsråd och byråchef för pressavdelningen vid utrikesministeriet. Från slutet av tjugotalet framåt jobbade han som journalist på *Hufvudstadsbladet*.⁴⁴ Han var främst känd för sina kåserier, vilket även syns i recensionerna av *Skelettgatan*. De samtida recensenterna menade att berättarens sätt att berätta liksom det allmänna tonfallet i romanen tidvis påminner om det som förekommer i kåserier. Recensenten H-ström konstaterade att detektivromanförfattaren Brummell & C: o hade "en utomordentligt effektiv medhjälpare i kåsören Brummell & C: o" (H-ström., 1929) och signaturen Mr P. (1929) påpekade: "Framställningen har formen av ett lätt nedkastat kåseri, och Brummel [sic!] kåserar ju bra." Enligt John Sundholm (1999, s. 123) var mottagandet av *Skelettgatan* enbart kåserande. Han menar att recensenterna inte uppfattade det ovanliga och genreöverskridande

⁴³ Enligt Bachtin är "speech genres", talgenrer, relativt fasta och stabila former av tal med typiska teman, stil, komposition och mottagare. Litteratur är en talgenre bland andra. (Bachtin, 1986, s. 60–61, 78, 87.)

⁴⁴ I *Suomen lehdistön historia 2* konstateras att vid sekelskiftet var journalisternas bildningsnivå hög samt att

de kom från högre samhällsskikt. År 1905 var närmare 60 % av journalisterna studenter och över 43 % hade universitetsstudier bakom sig. Efter 1905 började bildningsnivån sjunka, en trend som fortsatte under hela perioden mellan världskrigen. (*Suomen lehdistön historia 2*, 1987, s. 114–115, 359.)

i romanen. Detta gäller även för de övriga finlandssvenska detektivromanerna, även de recenserades på ett ”kåserande och överseende” sätt, menar han (Sundholm, 1999, s. 124). Enligt min mening är tonfallet i recensionerna av *Skelettgatan* inte bara kåserande och överseende utan också instämmande. Att författaren genom sin signatur samt genom sitt kåserande sätt att skriva signalerade att han inte tagit sin uppgift på allvar, utan snarare ämnat roa, bidrog till att romanen inte heller togs på allvar av recensenterna. De mottog boken såsom ”mycket läsvärd och roande lektyr” (H-ström., 1929), ”roande förströelseläsning” (E.C., 1929), ”en verkligt rolig och spännande bok” (H. B-n., 1929). På detta sätt tillkännagav de att de var på samma våglängd som författaren vars verk de granskade, att de hade samma sinne för humor och att de delade samma värderingar för vad som är skrattretande och vad som är det inte. Med andra ord: de skrev in sig i samma diskursiva gemenskap, i en samhörighet som skapas av gemensam kunskap, tro, sedvänjor, värderingar och kommunikativa strategier (se Hutcheon, 1994, s. 91). Dessutom var ”humor” – den klass inom vilken romanen placerades – en rätt så statusfylld kategori på 1920-talet såsom jag redan påpekat i kapitlet om Valentin.

Det gyckel som riktar sig mot gentlemän inleds i Theslöfs litterära verksamhet redan före *Skelettgatan*. Signaturen ”Brummell & C: o” var en av Theslöfs många pseudonymer, ett namn som på ett komiskt inkongruent sätt kombinerar diskursen om gentlemän med litterär marknad och implicerar en motsättning mellan ”högt” och ”lågt”.⁴⁵ Han nämner i en intervju i *Allas Krönika* 1928: ”Min sista signatur Brummel [sic!] & C:

o härstammar som man vet från den engelska dandyn Beau Brummel [sic!], vilken ju på sin tid var Europas bäst klädda man” (Pennskaft, 1928). Ursprungligen handlade dandyismen om medveten och utarberad elegans, originalitet och överlägsenhet. De för dandyn centrala dragen – oavhängighet, originalitet, kontroll och förfining, med andra ord (andlig och social) överlägsenhet – skulle synas i klädernas skärningar och elegans (Hapuli, 1995, s. 173; Moers, 1978, s. 21). George, även kallad för ”Beau”, Brummell uppfattades som skaparen av dandyismen, han kallades för ”snobbarnas konung” och representerade en dandyism som betonade isolering och överlägsenhet (Hapuli, 1995, s. 31, 173). Både ”Beau Brummell” och ”dandy” hör ihop med diskursen om gentleman. Ellen Moers som undersökt dandyns historia skriver: ”To the question – *What is a gentleman?* – which was to obsess poets and philosophers, novelists and divines, radicals and conservatives, the dandy made the most frivolous answer conceivable. He was a gentleman – it was a visible fact – by virtue of a ‘certain something’, a ‘je-ne-sais-quoi’ which could not be defined – or denied.” (Moers, 1978, s. 17.)

Genom att anta namnet av den kända 1800-talssnobben uppväcker Theslöf konnotationer till gentlemän, förfining, överlägsenhet, höghet och överklass. ”C: o” kopplar i sin tur författarskapet och skrivandet ihop med en handling som går ut på att producera (litterära) varor för en stor publik. Den aknyter till företag, marknad och ekonomi. Följaktligen kallade kritikerna Theslöf för ”författaraktiebolaget” och ”den omtyckta firman” (D-s., 1929; -c., 1929).⁴⁶ Signaturen anspelar på kulturens

⁴⁵ I en intervju 1928 räknade Theslöf upp sina signaturer, bl.a. Jacobus, Marcelle, Lasse Löök, Lasse Lut och Brummell & C: o. Han tyckte att en signatur skulle vara både jovialisk och frätande och påpekade följande: ”De flesta kåsörer ha åtminstone tvenne signaturer: en paradsignatur under vilken de kåsera i den högre stilen samt en annan som de låta svara för vad de också själva anse vara skräp.” (Pennskaft, 1928.) Theslöfs uppfattning om nyttan med att använda en signatur är motstridig: å ena sidan påpekar han att den gemenskap inom vilken han skrev är så liten att folk känner igen varandra på stilen, å andra

sidan erkänner han att även han tidvis har gömt sig under ”anonymitetens täckmantel” när han skrivit sådant han skämts för. (Pennskaft, 1928.)

⁴⁶ I den ovannämnda intervjun kommer Theslöf även med sin förklaring till vad ”C: o” står för: ”Ni frågar vad C: o har här att göra? Jo det var så att jag ursprungligen tänkte samarbeta med andra kåsörer. Detta blev dock ej av. *Mannen i sino prydn* skrev jag ensam, men *Kvinnan i sino prydn* hade jag två medarbetare. Bland annat skrev Ture Janson det eleganta kapitlet om En ädel dam till häst.” (Pennskaft, 1928.)

pågående kommersialisering. Brummell-namnets elitistiska finhet kopplas ihop med affärsverksamhet, massproduktion och masspublik, en verksamhet som inte uppfattades som fin. Ellen Moers beskriver Oscar Wildes liv och verk som en dandyism försvagad av fin de siècle-estetism och förgrovd av fin de siècle-kommersialism (Moers, 1978, s. 295). Hon menar att man, när man analyserar dandyns posering i England på 1890-talet, måste hålla i minnet den masspublik för vilken Wilde skrev. Hon påpekar att perioden präglades av en genomgående kommersialism och skriver: "Little of the posing of the time makes sense unless we remember the enormous public before which it was performed." (Moers, 1978, s. 292.)⁴⁷ Liksom i Wildes fall är det skäl att i samband med Theslöf tänka på den situation i vilken han påtar sig rollen som den parodiska dubbelgångaren till den välkända dandyn Beau Brummell. Även Theslöfs berättarsituation anknyter till den litterära marknaden och den ökande kommersialiseringen av litteraturen – om också i en mycket anspråklös skala i jämförelse med Wilde. Genom att uppta namnet "Brummell & C: o" förenar Theslöf kommersialism och elitposition, marknad och rollspel. Signaturen är en självironisk replik som riktar sig både mot den ökade marknadsinriktningen på det litterära fältet och mot hans egen verksamhet inom denna kommersialism. Theslöf skrev nämligen inom två genrer – etikettguider och detektivromaner – som på 1920-talet sålde tämligen väl och lästes av många. Han riktar sig med andra ord till en stor publik men samtidigt kan hans signatur även uppfattas som ett avståndstagande från samma stora publik. Att inta en dandyposition signalerar även ett förakt för demokratiseringen. Ellen Moers skriver: "Throughout the nineteenth century the rising majority called for equality, responsibility, energy; the dandy

stood for superiority, irresponsibility, inactivity" (Moers, 1978, s. 13). Dandyism är en form av elitism. Att inta positionen som dandy kan uppfattas som ett försök att i tider som präglas av förändringar i maktstrukturer bygga upp en ny form av aristokrati (se Molarius, 1998, s. 166; Wilson, 1985, s. 182–183).

Brummell & C: o var aktuell på 1920-talet som författare till två etikettböcker, *Mannen i sino prydno. En kursbok i savoir-vivre* (1925)⁴⁸ och *Kvinnan i sino prydno* (1926). Böckerna ingick i den populära kategorin rådgivningsböcker (se även kapitlet om Valentin). I dem undervisar Theslöf män och kvinnor i hur de ska bete sig om de vill uppföra sig som en gentleman eller en fin dam. Enligt kritikerna var böckerna nyttiga och samtidsaktuella och av tidningsartiklarna att döma fann de även köpare. P-s. kallar *Mannen i sino prydno* för "julmarknadens succés" (P-s., 1925) och artikeln med namnet "Ture Jansons Helsingforsbok publiksuccés" (1926) har den talande undertiteln "Brummell & C: o finner dock de flesta köparna". I en genomgång i *Allas Krönika* 9.1.1926 av julens mest sålda litteratur nämns att Brummell & C: os *Mannen i sino prydno* och Bagheera alias Erkki Kivijärvis *Seurustelun taito* [Konsten att umgås] har gjort försäljningsrekord. Detta får skribenten Eric Olsoni att ställa följande retoriska och gycklande fråga:

Vilket tyder på verkligt bildningsbehov, eller hur? Både svenskar och finnar i detta land längta lidelsefullt efter rättigheten att kallas gentleman. "Tavallinen mies" vill lära sig bära frack och landets talrika ministerfruar skola lära sig gå, sitta och tala. Med känd "sisu" skola finnarna tillvinna sig benämningen [sic!] – nordens fransmän! Men till en början skall boken

⁴⁷ "Wilde wollte den Abgrund, der im gewinnorientierten XIX. Jahrhundert zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Dandy-Schriftsteller und dem breiten Publikum klaffte, überbrücken", skriver Susanne Rossbach (2002, s. 22).

⁴⁸ "Savoir-vivre" beskrivs i *Stora synonymordboken*

(Strömberg, 2002) som "levnadskonst", "belevnhet", "världsvana", "god uppfostran". På finska lyder undertiteln på *Mannen i sino prydno* "Elämäntaidon ja säädyllisyyden oppikirja". [En lärobok i levnadskonst och sedlighet.] Kunskafer i etikett kopplades med sedlighet, med ett beteende som höll moraliska mått.

i levnadsvett och puukkogniven framtvinga en fruktansvärd dualism i det finska själslivet. (Olsoni, 1926.)

I sitt resonemang om folkets bildningsbehov är skribenten enligt min mening utpräglad ironisk.⁴⁹ Innan Olsoni går in på bildningsbehovet beskriver han de böcker som människorna köper till jul. De är, skriver han, ”konventionella” och ”sentationsfäktade” och tillägger: ”Julens bokmarknad har en skarpt markerad businessprägel [...]”. Den litteratur som han uppfattar värdefull är däremot mindre eftertraktad. (Olsoni, 1926.) Han antyder indirekt att de böcker i vilka människorna söker kunskaper inte är speciellt bildande samt driver med deras iver att lära sig att uppträda väl. Han beskriver en situation som enligt hans uppfattning går ut på att många strävar att bli gentlemän eller fina kvinnor, det vill säga att inta en position som förut varit öppen endast för en liten elit. Dessa människor gestaltas på ett sätt som antyder att de är skrattretande. Passagen iscensätter en motsättning som skribenten signalerar att är komisk. Den ”vanliga människan” är motsatsen till mannen i frack, gentlemannen, på samma sätt som finnarna utgör motsatsen till ”fransmän”. Uppfostran och kunskaper i ett elegant och världsvant beteende står i kontrast till finnarnas främsta kännetecken, kniven, ett föremål som implicerar ett ohämmat och okontrollerat, aggressivt beteende (se även Ollila, 1993, s. 38, 51).⁵⁰ Olsoni skriver dessutom ”den vanliga mannen” på finska och antyder därmed att ”uppkomlingarna” framförallt är finskspråkiga.

⁴⁹ Hutcheon skriver: ”My perspective on ironic signals – as on ironic’s semantics and on the role of intentionality – is a pragmatic one: whatever they are, to be called ironic markers, an interpreter has to have decided that they have worked in context to provoke an ironic interpretation. In addition, I suspect that they have to have been, in the first place, what have been called ‘gestures of noticeability’ (Rabinowitz 1987: 53).” (Hutcheon, 1994, s. 154.)

⁵⁰ Olsoni använder finskspråkiga ord även när han beskriver ”folkets” främsta kännetecken. Folket associeras här framförallt till de finskspråkiga fast skribenten i början även nämner de svenskspråkiga.

⁵¹ Den samtida signalaturen von Klancken (Einar Holmberg), även det ett namn som signalerar höghet på låtsas, påpekade om *Mannen i sino prydno* att den inte bara är en ”handbok

Det är tydligt att skribenten föredrar män som redan kan bära frack och ministerfruar som kan gå, sitta och tala, det vill säga: har en uppfostran och ett beteende som passar deras position. Han pläderar med andra ord för en stabil samhällsordning där olika sociala klasser stannar på sin (gamla) plats. Samtidigt (åter) skapar skribenten genom att betona hur (skrattretande) svår och stor förändringen är för ”folket” (se även Hj. D., 1925) inte bara den egna positionen som socialt överlägsen utan också skillnaden mellan samhällsklasser i ett samhälle där allt flera strävar efter att socialt röra sig uppåt.⁵¹

Olsonis gyckel an knyter till aktuella fenomen i samtiden. På 1920-talet förekom i många sociala skikt en strävan efter social och kulturell finess. Matti Klinge (1990, s. 67) anser att societetslivets förfining var ett viktigt drag i det ”glada” tjugotalet framförallt i Helsingfors. Den nya finessen hade sina grunder i att välståndet växte samt i det faktum att landets nya självständiga statliga position förde med sig en utländsk diplomatkår till Helsingfors. Den högre societén frigjorde sig från den gamla umgängeskulturen som i stort hade baserat sig på prästerståndets traditioner, menar Klinge. Enligt Tarkka (1980, s. 135) började sökandet efter ”värdslig förfining” och ”mondäna” beteendeformer sprida sig bland den nya medelklassen.⁵²

Juhani U. E. Lehtonen (1982, s. 593) har beskrivit de förändringar i kulturen, uppfattad i vid mening, som till slut nådde alla skikt i

i fina manér” utan också ”en bok i takt” (von Klancken, 1925). von Klancken ansåg att en person kan ha läst flera guider i hur han ska bete sig, men så snart han hamnar i en situation som är oförutsedd, är han illa ute. Det som gör den ”verkliga” gentlemannen, nämligen takt, kan inte läras i böcker. I en situation som präglas av en pågående bildningens och beteendets demokratisering betonar von Klancken skillnaden mellan de som kan ”på riktigt” och de som endast har lärt sig fint beteende ur en bok. De som redan behärskar etiketten kan enligt von Klancken emellertid läsa *Mannen i sino prydno* för den är humoristisk (von Klancken, 1925). Se även P-s., 1925.

⁵² Tarkka (1980, s. 135–136) nämner i detta sammanhang Bagheeras, Brummell & C: os och Kersti Bergroths guideböcker och anser att dessa författare förhöll sig en aning cyniskt till sin uppgift att sprida förfining bland folket.

samhället. Den nya urbana kulturen uppstod i Finland som resultatet av en process som startade i slutet av 1800-talet och pågick under de första decennierna av 1900-talet. Förändringen var enligt Lehtonen mera omfattande än någon tidigare förändring och påverkade alla delområden inom kulturen, den materiella såväl som den sociala och andliga kulturen. Utvecklingen satte igång då ett översta skikt bestående av höga tjänstemän och rika affärsmän bosatta i städer blev den grupp som styrde riktningarna inom mode, beteende och kultur i stället för ett stånd, adeln eller prästerskapet. Det nya översta skiktets position baserade sig på förmögenhet och samhällsställning (se även Åström, 1957, s. 41; Jutikkala, 1968, s. 183–185). Den unga urbana elitens kultur hade givetvis i hög grad sina rötter i den gamla ståndskulturen med dess starka intryck från fransk hovetikett men den hade även anpassat sig till urbana förhållanden och penninghushållning. Som en följd av sociala och ekonomiska förändringar, urbanisering och industrialisering spred sig denna nya kulturform vidare från det översta borgarskapet i städerna till andra befolkningsgrupper. (Lehtonen, 1982, s. 593.) Den urbana borgerliga överklasskulturen, dess värderingar, regler för beteende, vanor och mode, andliga och sociala kultur blev en förebild som imiterades av andra grupper i samhället, skriver Lehtonen (1982, s. 594). En allt större del av befolkningen var ekonomiskt och mentalt redo att överta en förenklad och förenhetligad version av den ursprungligen mycket elitistiska borgarkulturen. Den urbana borgerliga överklasskulturens utveckling ledde på grund av socialt-ekonomiska men även politiska och ideologiska bakgrundsfaktorer mot en kulturens ”medelklassificering”. Lehtonen skriver:

Tämä keskiluokkainen yleiskulttuuri muodostui siksi konkreettiseksi

tavoitteeksi, johon alemmat sosiaaliryhmät pyrkivät ja johon ne varallisuuserojen itsenäisyyden aikana kaventuessa pääsivätkin. Se oli myös se kulttuuri, jonka ylimmät ryhmät joutuivat olosuhteiden pakosta omaksumaan, kun – ehkä joitakin harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta – niillä ei ollut resursseja ylläpitää eliittikulttuuria vanhassa muodossaan. (Lehtonen, 1982, s. 594.)

[Denna medelklassiga allmänkultur utgjorde det konkreta målet som de lägre socialklasserna eftersträvade och som de uppnådde i och med att skillnaderna i förmögenhet under självständigheten minskade. Den utgjorde även den kultur som de översta grupperna på grund av omständigheterna var tvungna att omfatta då de – med undantag för några enstaka avvikelser – inte hade resurser att upprätthålla elitkulturen i dess gamla form.]

Det är i detta sammanhang både Brummell & C: os etikettböcker och hans detektivroman *Skelettgatan* ingick. Aino Sinnemäki, som har undersökt finska etikettböcker, skriver att böckerna förmedlade det traditionella översta ståndets etikett till dem som ville komma upp i samhället (Sinnemäki, 1991, s. 187, 188). ”Brummell & C: o” iscensätter sig som dubbelgångaren till den perfekta gentlemanen, Beau Brummell, för att sälja sina kunskaper om gentlemän till den stora publiken. Theslöf var son till en krigskommissarie⁵³, student och hade inlett studier i humanistiska ämnen vid Helsingfors universitet.⁵⁴ Kritikerna associerade i samband med Brummell & C: o framförallt till en stil som uppfattades som elegant, sprituell och förfinad. De drog paralleller mellan författaren, hans ämne och framställningssätt.

⁵³ En krigskommissarie är en lägre befattning inom armén. Krigskommissarierna tar hand om utrustning och underhåll. Theslöf beskriver sin familj på ett sätt som antyder att de ingick i den bildade klassen. Han påpekar, på svenska, att svenskan under hans uppväxttid var de högre ständernas språk. Finska talades i hans barndomshem endast i köket.

(Theslöf, 1948, s. 98.) Enligt Theslöf härstammade fadern, en ”civil ämbetsman”, från en militärsläkt med officerare i flera generationer och modern kom från en familj med präster (Theslöf, 1948, s. 95–96). ”På fäderne var det bössan, på moderne bibeln plus pianot som gav mitt barndomshem dess klangbotten”, skriver han (Theslöf, 1948, s. 95).

Till exempel signaturen Hj. D. (1925) påpekade i anslutning till *Mannen i sino pryddo*: "[...] denne författares stil, elegant, spänstig och naturlig, har ett mycket starkt tycke med den verkliga gentlemannens dress. Den omsluter inte någon vanvårdad själ." Theslöfs stil blir på samma sätt som en gentlemans eller en dandys klädsel ett tecken på inre kvaliteter. Språklig förfining är ett kännetecken på en gentleman och ett tecken på hans inre finhet. Ordet "elegant" förekommer upprepade gånger i kritikernas beskrivningar av Theslöf och hans texter. Y. K. (1920) skildrade Brummell & C: o i följande ordalag: "[...] han har varit pressens charmör, Georg H., elegant och frejdig på samma gång, med skarp tunga och ändå ett romantiskt stänk över tinningen [...]" och signaturen W. berömde honom med följande ord: "[...] på en gång överlägsen, underhållande, kvick och fyndig författare med en elegant, fint och vårdat vässad penna". (W., 1927) Tidningsskribenterna såg i Theslöf en representant för den diskurs han undervisade i, en äkta gentleman som visste hur en man skulle bete sig. Han var en garanti för den kunskap han framförde. "Mr Brummell [sic!] har rört sig bland mycket folk och fint folk och han har haft ögonen med sig", påpekade von Klancken (1925) och signaturen H-n. skrev:

Man får ett övertygande intryck av att författaren nogga känner sitt ämne, att han rest mycket och rört sig mycket i de finaste kretsar. Han har säkert mer än en gång blivit upprörd över den bristande umgängeskunsten, det bristande levnadsvettet, ja vi kunna tillägga folkvettet, hos en finländsk gentleman,

och han har känt sin [sic!] manad att ge honom en lärobok. (H-n., 1925.)

Signaturen, innehållet i de guideböcker Brummell & C: o skrev och böckernas språk förknippades med etikett och normer, fasoner och förfining som utmärkte "societeten". Signaturen, ämnet på Theslöfs etikettböcker samt mottagandet av dem faller under diskursen kring gentlemän, det tal som går ut på att beskriva de främsta kännetecknen för en herre av hög klass. Att Theslöf väljer att kalla sig efter Beau Brummell är en självvironisk akt. Den riktar sig även mot den i dandyer och gentlemän inskrivna elitpositionen som en som står andligt och socialt ovanför de vanliga människorna.

I de övre skiktens familjer uppfostrades barnen till att uppföra sig och följa etiketten (se t.ex. Ollila, 2002, s. 198), men som en följd av den sociala rörligheten och ståndsgrensarnas försvinnande kom personer som inte hade lärt sig fasoner och etikett hemma, in i societeten. Etikettböckernas och beteendeguidernas råd fick ersätta bristen på uppfostran, skriver Lehtonen. (Lehtonen, 1982, s. 612.)⁵⁵ Theslöf förvandlar i etikettböckerna ett symboliskt, kulturellt kapital i form av kunskaper i etikett till ekonomiskt mervärde. Det gör han emellertid i ett tonfall som är glättigt, kåserande och ambivalent. Redan namnet "Brummell" gycklar med diskursen om gentlemän. Den förknippar författarskapet på ett parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt med (en förställd) andlig och social överlägsenhet. Samtidigt är den en parodiskt-ironiskt-självreflexiv replik som riktar sig mot den egna positionen och

⁵⁴ Åström (1956, s. 285) drar gränsen mellan ståndspersoner och medelklass (han beskriver situationen i slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet) på följande sätt: "Vad den ofta svårangivna gränsen mellan ståndspersoner och övre medelklass beträffar kan som generell regel sägas, att ståndspersonernas yrken ansetts förutsätta universitetsbildning (resp. kadettskola), medan de högre medelklassyrkena i de flesta fall torde ha krävt lärdomsskola som bildningsunderlag."

⁵⁵ Lehtonen (1982, s. 612) skriver att en beteende- och klädkultur som hängde ihop med ståndsetikettens

traditioner så gott som bröts av det andra världskriget. Den var med andra ord i kraft ännu på 1920-talet.

⁵⁶ Att gentlemän på 1920-talet blev någonting tvetydigt och skratretande kan iaktas även på andra håll. I *Ordbok över svenska språket* från 1929 beskrivs "gentleman" på ett liknande sätt som i *Nordisk familjebok* år 1882 men med ett undantag. Först kommer redogörelsen som tar fasta på gentlemannens karaktär, beteende och höga klass, därefter kommer det nya tillägget, en reservation: "[...] herre; **stundom ironiskt**." (*Ordbok över svenska språket*, 1929, s. 318, fetstil KM; se även Hapuli, 1995, s. 173).

verksamheten som gentleman och förebild för kommande gentlemän.⁵⁶ Genom sitt gyckel med gentlemän driver Theslöf med en diskursiv gemenskap som han anses ingå i och vara expert på. Han skämtar med andra ord även med sig själv. Recensenterna bekräftade och förstärkte kopplingen mellan författaren och diskursen om gentlemän för sin del.

Diskursen om gentlemän, som Brummell & C: o enligt kritikerna inte bara på ett sakkunnigt utan också gycklande sätt undervisat i, återkommer sedan i *Skelettgatan*. Anspelningar på den överförs redan i och med att Theslöf inte byter signatur utan ger ut sin detektivroman under namnet Brummell & C: o. I *Skelettgatan* utsätts diskursen om gentlemän fortsättningsvis för parodi, ironi, självreflexivitet samt för en omvärdering. Å ena sidan undervisar Brummell & C: o män i hur de kan bli gentlemän, å andra sidan gycklar han både med traditionella gentlemän och med ”uppkomlingen” Balder. I och med att berättare nummer 1 driver med det språk och beteende som är kännetecknande för gentlemän driver han inte bara med sig själv och sin diskursiva gemenskap utan också med Brummell & C: o, författaren och gentlemanen. När Theslöf gycklar med Balder gycklar han med den uppstigande medelklassen, den sociala grupp som han med sina etikettböcker varit med om att uppfostra till ett beteende som följer konventionen. Bland annat kravet på den yttre oöberördheten som Balder upprepade gånger uttrycker förekommer i *Mannen i sino pryddo*. Ett av Brummell & C: os råd till en gentleman lyder: ”Låt icke förleda dig till avund, vrede eller förargelse!” (Brummell & C: o, 1925, s. 5; se även Bagheera, 1927, s. 21).

6.8 Klass och ideal

De viktigaste markörerna för gränsen mellan den bildade klassen och folket utgjordes

av skillnader i bildning, livsstil, kultur och språk, menar Alapuro (1973, s. 11). Samma markörer förekommer även i samband med kriterierna för gentlemän. Förut innebar en gentlemannaidentitet att man tillhörde en liten elitgrupp, att man ingick i den bildade överklassen och intog en till klass anknuten elitposition.⁵⁷ I det nu som *Skelettgatan* skildrar har språkets, beteendets och klädselns makt att signalera elitposition delvis upphört. Det har blivit svårt att känna igen ”riktiga” gentlemän. Å ena sidan strävar nya folkgrupper, representerade av Balder, efter en plats inom den diskursiva gemenskapen bestående av gentlemän. Å andra sidan har den som inom ståndssamhället på ett självklart sätt ingått i gruppen av gentlemän – Löfström – inte längre möjlighet att inta positionen som gentleman ”på riktigt”. Dessutom visar det sig att herrar med bildning och hög social status är moraliskt och andligen förfallna – de är parodier på riktiga gentlemän. Och skrattretande gentlemän förekommer inte endast inom fiktionen utan också författaren Theslöf som upptagit det parodiska namnet Brummell & C: o iscensätter sig på ett sätt som antyder att en gentlemannaposition är en aning skrattretande. Allt detta gyckel med gentlemän tolkar jag som ett tecken på att det har blivit problematiskt för män som ingår i den bildade klassen att identifiera sig som gentleman. Diskursens kraft att skapa och upprätthålla skillnader mellan klasser har försvunnit som resultat av förändringar i samhället.

Romanen befattar sig framförallt med två frågor: frågan om klass och frågan om ideal. Klass och ideal diskuteras via diskursen om gentlemän. Frågorna har en aktualitet i det samtida samhället och situationen i Finland. Alapuro (1996, s. 78) ser samband mellan förekomsten av ett teatraliskt metaspråk och samhällen som är hierarkiska och differentierade. Finland var i

⁵⁶ Bagheera funderar på hur man ska översätta det engelska ordet ”gentleman” till finska och konstaterar: ”Vastauksia on tullut, mutta ei ainoatakaan oikeaa. Ehkä se riippuu siitä, etteivät oikeat gentlemannit ota osaa moisiin kilpailuihin. Gentlemanni tietää hyvin, mitä sanalla tarkoitetaan, mutta hän ei sitä sano – hän pitää asian omana ja muiden

gentlemannien salaisuutena.” (Bagheera, 1927, s. 14.) [Svar har anlänt men det rätta saknas. Det beror kanske på att riktiga gentlemän inte deltar i dylika tävlingar. En gentleman vet väl vad man menar med ordet men han avslöjar det inte – han behåller kunskapen som sin och de övriga gentlemännens hemlighet.]

slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet enligt historiker ett samhälle som var tydligt tudelat. Sven-Erik Åström menar att det finska samhället byggde på en dikotomi mellan borgare och arbetare (Åström, 1956, s. 46). Redan på 1870-talet hade andra villkor än tillhörighet i ett stånd börjat gälla som kriterier när en individ placerades på den samhällliga rangskalan. Kulturella kännetecken spelade vid sidan om de ekonomiska en viktig roll som uttryck för den sociala strukturen, när man skulle skilja mellan ”över-” och ”underklass”. (Åström, 1956, s. 41.) Åström citerar Leo Mechelin som vid sekelskiftet skrev:

De på privilegier grundade ståndsskilnaderna hafva dels upphäfts, dels förlorat sin imponerande betydelse men öfverklassen och underklassen hafva, ehuru ingalunda på grund af lagbud, gestaltat sig uti det moderna samhället såsom motsatser mot hvarandra. Öfverklassen, omfattande icke endast de rika, utan äfven de många, som genom statsfunktionernas ständiga ökning försättas i en jämförelsevis god ekonomisk ställning, öfverklassen har sina kännemärken därjämte i den högre bildningen. (Mechelin via Åström, 1956, s. 41.)

Åström (1956, s. 46) talar om ett ”rådande två-klasssystem”. I samtida uttalanden uppdelas befolkningen i två kategorier, de bildade och obildade.⁵⁸ ”Ett gemensamt av klassmedlemmarna accepterat kulturmönster kompletterade inkomsten och yrket vid klassbildningen i den tidiga industrialismens samhälle”, skriver Åström (1956, s. 46). Omkring 1906 frigjorde arbetare

sig från de borgerligas kulturmönster och gick in för att skapa ett ”eget system av beteenderegler” (Åström, 1956, s. 46). Eino Jutikkala påpekar att det var härkomsten och bildningen som var det väsentliga – inte egendomen – i uppdelningen mellan herrskap och allmoge (Jutikkala, 1968, s. 183–184). Jutikkala illustrerar hur djup klyftan mellan herrskapet och folket var genom att citera ett utlåtande om spårvagnar från år 1883. I det konstateras att de tänkta resenärerna ingår i två klasser – herrskap och arbetarklass – och att dessa klasser inte är vana vid att umgås. Därför rekommenderas i utlåtandet att spårvagnar ska ha två separata avdelningar för man befarade att annars skulle endast någondera klassen använda spårvagnarna. Jutikkala understryker att det i utlåtandet talas om ”klasser” istället för ”stånd”. Han påpekar att ordet ”klass” och speciellt benämningen ”työtekevä luokka”, ”arbetarklass”, är gamla uttryck i Finland. Begreppet ”stånd” ersattes så småningom av ”klass” utan att det man syftade på märkbart förändrades. Den vid sekelskiftet 1800–1900 synliga klassgränsen var egentligen en kvarleva av den klyfta mellan herrskapet och allmogen som oberoende av ståndsgränser präglade den finska samhällsstrukturen under ståndssamhällets tid, menar han. (Jutikkala, 1968, s. 184.) I slutet av 1800-talet började de klassgränser som varit synliga i vardagligt umgänge att försvinna. Utvecklingen fortsatte allt kraftigare under självständigheten, påpekar Jutikkala (Jutikkala, 1968, s. 185). Det försvinnande eller utsuddande av hierarkier och distinktioner som *Skelettgatan* gestaltar hade med andra ord sin motsvarighet i situationen i Finland i början av 1900-talet.

⁵⁸ Om den nya medelklassen som så småningom växte fram till en grupp mellan överklassen och arbetarklassen, se Åström, 1956, s. 47–50.

⁵⁹ I *Suomen lehdistön historia 2* (1987, s. 353) beskrivs förändringarna på följande sätt: ”Tulo- ja varallisuuserot kaventuivat Suomessa maailmansotien välisenä kautena. Teollisuustyöväen palkat nousivat – lamavuosina kyllä oli joukkotyöttömyyttä – kun taas henkisen työn tekijöiden ja varsinkin alempien virkamiesten palkat vakiintuivat selvästi alemmalle tasolle kuin ennen ensimmäistä maailmansotaa. Enemmistö kumminkin pääsi noususta osalliseksi, ja

elintason rinnalla kohosi sivistystaso, mikä oli sanomalehtien kulutukselle merkittävää. Vuoden 1921 oppivelvollisuuslaki ulotti ilmaisen kansanopetuksen kaikille.” [Skillnaderna i inkomster och förmögenhet minskade i Finland under mellankrigstiden. Industriarbetarnas löner steg – under depressionen förekom dock massarbetslöshet – samtidigt som lönerna hos personer med intellektuellt arbete och framförallt hos de lägre tjänstemännen fastnade på en klart lägre nivå än tiden före det första världskriget. Majoriteten fick emellertid ta del av tillväxten och vid sidan om den stigande levnadstandarden steg bildningsnivån, vilket var betydelsefullt för konsumtionen av tidningar. År 1921

Såsom jag redan påpekat utsattes den bildade klassen i början av 1900-talet för omfattande förändringar.⁵⁹ Dessa omständigheter är sådana som enligt Risto Alapuro lyfter fram frågor om klass. Alapuro konstaterar att den bildade klassen hade många drag av en status-grupp. Här utnyttjar han Max Webers distinktion mellan "klass" och "statusgrupper", där klass anknyter till ekonomi och status till social aktning. En statusgrupp kännetecknas av egen, enhetlig, särskild livsstil och bildning samt av begränsningar i socialt umgänge. Den har en egen kultur, skriver Alapuro, och konstaterar att den bildade klassen i Finland hade många drag av statusgrupp. Enligt Weber blir statusgruppens anknytning till klass osynlig under tider av stabila och institutionaliserade samhällsliga relationer, medan klassituationen, det vill säga positionen på marknaden, framträder under perioder av ekonomisk och teknologisk förändring. I slutet på 1800-talet blev klassituationen i Finland starkt påtaglig som resultatet av den pågående kapitaliska utvecklingen. Kyrkans och tjänstemännens status och betydelse minskade samtidigt som industrins och handelns ökade. (Alapuro, 1973, s. 13–14.) Detta innebar för den bildade klassen statusproblem och -motsättningar, påpekar Alapuro (1973, s. 27). Slutgiltigt kulminerade klassaspekten och klassamhället i inbördeskriget, som innebar en grundlig kris för den bildade klassen. Balder förkroppsligar denna kris i *Skelettgatan*. Han är markören för klass, klasskris, klassamhälle.

Det är inte bara frågan om klass utan också frågan om ideal som är av betydelse vid denna tidpunkt. Diskursen om gentlemän bygger på ett ideal, den ädla och ridderliga gentlemanen.⁶⁰ Den får vid denna tidpunkt ge vika liksom många andra diskurser som har en anknytning till det förgångna och 1800-talet. 1920-talet var en period som i Finland och i Europa innebar ett kritiskt förhållningssätt till ideal, attityder,

värderingar och traditioner av alla slag. Tiden präglades av ett ifrågasättande av traditioner, normer, moral och ideal. (Lehtonen, 1982, s. 607; Hapuli, 2000, s. 89.) Hanne Koivisto (1993, s. 78–79) konstaterar: "[...] den viktigaste skillnaden mellan unga och gamla var den fullständiga upplösning av värderingar som följde med världskriget."

I *Skelettgatan* gestaltas den inhemska situationen präglad av politisk kamp och förbudslagen som skrattretande och/eller avsigkommen. Den här sortens beskrivningar av den finländska "verkligheten" förekom även annanstans. Signaturen Sioux kåserade i *Garm n*: o 11, 1924 under (den ironiska) titeln "Salongskonversation i Helsingfors" om skillnader mellan åren 1904 och 1924. Detta nummer var ett temanummer i vilken tidskriften "firade" – i ironisk mening – förbudslagens femårsdag. Enligt kåsören diskuterade människor år 1904 bland annat smuggling av *Fria ord*, Bertel Gripenbergs diktning, Edelfelt och Gallén och hur "den svenska stammens djupa led" skulle väckas. Sioux nämner även Henri Bergsons filosofiska tankar om själslivets kännetecken som ett aktuellt ämne. Vidare "citerar" kåsören en replik som han uppfattar är typisk för år 1904: "Studenternas folkbildningsarbete adlar hela det uppväxande släktets själsliv. Det sammanför herreman och bonde, det drager ungdomens tankar från struntet och skräpet, det siktar på sjärnorna" (Sioux, 1924). De ämnen som Sioux tar upp kan kopplas ihop med idealism, andlighet och estetik, med "höga" samhällsliga mål som går ut på att bilda sig själv och folket. År 1924 innehåller samtalen enligt kåsören däremot meningar av följande slag: "Andersson är nog den bästa träkaren.", "Apelsinlikören är nog den bästa likör som kan bryggas i det här landet." och "Kommer polisen är det bara att dricka ut alltsammans så fort som möjligt." Alla samtalsämnen hänger

infördes lagen om allmän läroplikt och alla fick rätt till gratis undervisning.]

⁶⁰ I definitionen av gentlemanen från år 1929 sägs att en gentleman är en "[...] mansperson som har högsinnad karaktär o. ett sätt att vara som tillhör de övre

samhällslagren, man av heder, ädel o. **ridderlig** man, 'fin karl'; äv. med försvagad bet., om person som bl. gm sitt yttre uppträdande l. sin klädsel gör intryck av att tillhöra de bildade klasserna; [...]." (*Ordbok över svenska språket*, 1929, s. 318. Fetstil KM.) Se även Bagheera, 1927, s. 29.

ihop med förbudslagen. Replikerna handlar om spritens pris, damernas drickande, böter och om hur goda framtidsutsikter en man inom statsförvaltningen har om han två gånger inom en vecka har "hamnat på halmen". (Sioux, 1924.) Ordet "salong" anger inte bara den omgivning i vilken dessa diskussioner förs utan signalerar även om den klass i vilken de som talar ingår. Den syftar på den bildade klassen liksom de samtalsämnen som diskuteras 1904. Den "fullständiga upplösning av värderingar" som Koivisto beskriver syns tydligt. Den iscensätts i den komiska motsättningen mellan åren 1904 och 1924. Allt det "höga", idealistiska, andliga, estetiska och kultiverande har ersatts av det "låga", materiella, kroppsliga, försämrade och nerklassande. Den förändring som Sioux och även Theslöf beskriver är ett "förfall" som är tydligt och synligt och som skett snabbt. De ideal den bildade klassen har arbetat för har fallit på endast tio år.

Typiskt för den andra gradens kultur är, skriver Alapuro, "prétention", en medveten blick riktad mot den egna positionen och ett försök att frigöra sig från denna position genom skådespel och spel, genom att vara någonting annat. "Prétention", förställning innebär att man är medveten om att gränserna för sociala positioner inte kan överskridas, men att man även som fånge kan leka med gränserna. (Alapuro, 1996, s. 79.) Theslöfs verksamhet som Brummell & C: o visar Georg Theslöf, en man med rötter i den bildade klassen, som

leker och spelar med den egna positionen som gentleman. Hans gentlemannaidentitet tillskrivs honom både av de samtida recensenterna och av honom själv då han tar namnet "Brummell" till sin signatur. Å ena sidan signalerar han att han ingår i förfinad elit, å andra sidan antyder han att denna position är skrattretande. Detta kan enligt min mening kopplas ihop med den pågående demokratiseringen. För det första är en elitposition problematisk under en period som strävar att införa jämlikhet i samhället. För det andra har gentlemännens elitposition blivit ifrågasatt dels av de nya klasser som strävar efter inträde bland gentlemän, dels av att gentlemän inte längre är gentlemän om de relateras till de ideal och normer som på 1800-talet definierade en gentleman. Att undervisa de "lägre" klasserna i diskursen om gentlemän är för en medlem i den bildade klassen även en handling som med tanke på makt och social status är djupt ambivalent. Det är en handling som leder till att hans egen gentlemannastatus samt den makt och elitposition som hört ihop med en identitet som gentleman upphör. Det gyckel som *Skelettgatan* riktar mot diskursen om gentlemän är ett sätt för författaren, en medlem av den bildade klassen och en gentleman samt för de andra medlemmarna i hans diskursiva gemenskap, att förhålla sig till de förändringar som håller på att ske inom diskursen om gentlemän och den diskursiva gemenskap bestående av gentlemän. Dessa förändringar anknyter till klass och till ideal.

SAMMANFATTNING

Självreflexiva texter har ofta jämförts med speglar (se t.ex. Rose, 1979; Dällenbach, 1989; Hutcheon, 1980) och undersökts som litteratur som reflekterar över sig själv som litteratur. Jag har i detta arbete försökt se bakom spegeln, komma på andra sidan litteraturens avspeglning av sig själv för att se vem det är som håller i spegeln och i vilka syften.

Materialet består av två detektivromaner, en pjäs, en kåserisamling och en kärleksroman – alla verk i vilka det förekommer explicit självreflexivitet. I sin samtida kontext placerades dessa texter inom kategorin ”förströelselitteratur”. Min avsikt har varit att besvara frågan varför fem författare – Söderhjelm, Bergroth, Soini, Valentin och Brummell & C: o – i verk publicerade på 1910- och 1920-talen skrev på ett utpräglat parodiskt-ironiskt-självreflexivt sätt. För att ge svar på min fråga analyserar jag det parodiskt-ironiskt-självreflexiva språket – här kallat *det teatraliska metaspråket* – som förekommer i texterna från en diskursiv synvinkel. Begreppet *det teatraliska metaspråket* hämtar jag från Jean Baudrillard. Jag utnyttjar även Baudrillards och Risto Alapuros beskrivning av de sociala omständigheter som ger upphov till en andra gradens kultur. Undersökningen inför ett nytt perspektiv på forskningen i självreflexiva texter. Den diskursiva synvinkeln har tidigare använts i forskningen om parodi och ironi (Hutcheon, 1985; Hutcheon, 1994; Dentith, 2000) men har ännu inte slagit igenom i forskningen kring metafiktioner. Likaså är ämnet jag undersöker – självreflexiviteten i den finländska förströelselitteraturen – nytt.

Undersökningar av metafiktivitet har ofta fokuserat ”kanoniska” texter, det vill säga texter uppskattade av den litterära eliten. Den finländska förströelselitteraturen har inte heller tidigare varit föremål för en egen undersökning utan har främst beskrivits i översiktsverk och litteraturhistorier eller i samband med litteratursociologiska gestaltningar av det finländska litterära fältet.¹

Det finns flera anledningar till att jag i denna undersökning tar till ett diskursivt närmelsesätt och till begreppet *det teatraliska metaspråket*. Metafiktivitet anknyter, såsom begreppet låter förstå, framförallt till fiktionens återspeglning av fiktionen. Begreppet *teatraliskt metaspråk* antyder däremot att självreflexivitet förekommer även i samband med andra diskurser utöver den direkt litterära diskursen. Det åskådliggör det att jag här istället för att – såsom i tidigare metafiktionsforskning – tolka självreflexiviteten som en egenskap hos fiktionen ser på självreflexiviteten i anknytning till talaren. Det diskursiva närmelsesättet gör det möjligt att besvara den för arbetet centrala frågan: varför valde författare att skriva på detta sätt just i denna situation i detta samhälle vid denna tid? I det ingår en uppfattning om relationen mellan texten, dess tonfall och den historiska, samhällseliga och kulturella situationen (eller, snarare: andra diskurser i den) i vilken detta tal förs som ett språk bland andra. Det beaktar sådana aspekter som frågan om talarens avsikt med sitt yttrande och dennas uppfattning om den tilltänkta mottagaren. Texter som är

¹ John Sundholms (1999) avhandling är ett undantag. I den analyserar han ett antal finlandssvenska detektivromaner. Hans fokus ligger emellertid inte på de analyserade texterna

utan han strävar att skapa en modell för analys av populära texter.

litterärt reflexiva såsom dessa för på många olika sätt fram sig själva som litteratur, de rekommenderar en litterär läsning av sig själva. Att ta till diskursbegreppet är ett sätt att komma över texternas uppenbara iver att framställa sig själva framförallt som litteratur. Vidare ligger en viktig motivering till begreppet det *teatraliska metaspråket* i det förhållande som enligt Baudrillard råder mellan reflexivitet å ena sidan och samhälle, makt, social position och klass å andra sidan. Alapuros från Baudrillard härledda tankar om de omständigheter som leder till en andra gradens kultur erbjuder en tankemodell som hjälper mig att besvara frågan varför all denna självreflexivitet blir aktuell just vid denna tidpunkt – en fråga som teorier kring metafiktivitet sällan ställer och som de – då de ställer den – inte besvarar på ett för mina ändamål tillfredställande sätt. Vissa egenskaper i forskningen kring metafiktivitet utgör ytterligare en anledning till att jag tillämpar det diskursiva närmelsesättet. De mest betydelsefulla undersökningarna av metafiktivitet (Hutcheon, 1980; Waugh, 1984) är formalistiskt inriktade. Det innebär att de inte fokuserar frågan om **varför** metafiktivitet förekommer utan främst är inne på att undersöka **hur** den förekommer. Dessa två undersökningar erbjuder vissa förklaringar på metafiktivitet, men förklaringarna är antingen utpräglat litterära eller anknyter till postmoderniteten. De hjälper mig inte att besvara frågan varför det förekom så rikligt med självreflexivitet just på 1910- och 1920-talen i Finland.

Det diskursiva närmelsesättet innebär att jag i de enskilda textanalyskapitlen ställer följande frågor: vem talar det teatraliska metaspråket i den analyserade boken, vem talas det till, i hurdana situationer, varför och vilka diskurser cyklar texten med? Varje kapitel inleds med ett avsnitt som heter "Det litterära fältet". I dessa avsnitt presenterar jag det samtida litterära fältet och hur det samtida litterära fältet värderade litteratur och förströelselitteratur. Den så

kallade *förströelselitteraturen* skapas, beskrivs och evalueras nämligen (delvis) i de diskussioner som förs mellan aktörer på det litterära fältet. Smakdomare av olika slag bestämmer vilka verk som ingår i förströelselitteraturen liksom kriterierna för god och dålig, värdefull och mindre värdefull litteratur. De berättar för en nutida läsare hur människor på det litterära fältet i Finland på 1910- och 1920-talen såg på förströelselitteraturen och hur de värderade författare av förströelselitteratur. "Det litterära fältet"-avsnitten utgör inte bara en kontext för den i kapitlet analyserade texten utan också för de övriga böckerna som behandlas i undersökningen.

I de analyserade texterna talas det parodiskt-ironiskt-självreflexiva språket av berättare och gestalter som på olika sätt antyder att de är bildade. De använder ord som vid denna tidpunkt inte ingick i varje människas repertoar, likaså hänvisar de flitigt till litteratur och kultur. De utnyttjar diskursiva strategier som kräver en kulturell kompetens och visar på en kritisk attityd som många forskare har kopplat ihop med intelligentian. Det teatraliska metaspråket används i situationer som präglas av berättarnas och gestalternas brist på makt och det talas till andra medlemmar av samma bildade diskursiva gemenskap. Det har i de analyserade texterna två uppgifter: det ska roa och signalera avstånd.

De lyckande, bildade och kritiska berättarna och gestalterna driver i texterna framförallt med två objekt. För det första cyklar de med genrer, konventioner, författare, verk och läsare som kan kopplas ihop med samtida förströelselitteratur. För det andra parodierar berättarna och gestalterna diskurser som hänger ihop med den bildade klassens ideal, normer, kultur och världsbild. I alla de analyserade texterna riktar sig cyckleriet både mot förströelselitteraturen och mot den bildade klassen. Oberoende om berättelsen driver med förströelselitteratur eller med den bildade klassen är cycklet självreflexivt,

det vill säga: det råder en identitet mellan den som gycklar och det han eller hon gycklar med. Lennart Wikströms detektivroman *Guldgruvan* skämtar med detektivromaner samtidigt som berättaren berättar en detektivroman. Men den parodierar även dagdrivare och dagdrivarlitteratur och har i huvudrollen en dagdrivare som i Amerika förvandlas till en modern detektiv. Kersti Bergroths pjäs *Herra Vento* driver med allvarliga författare och författare av förströelselitteratur, med förläggare och läsare. Den gestaltar en allvarlig, skrattretande konstförfattare som skriver en modern kärleksroman för att tjäna pengar. Men pjäsens gyckleri med kärleksromaner och förströelselitteratur är självreflexivt. Den bygger på en kärleksintrig och mottogs av sin samtid som populär förströelse. Elsa Soinis kärleksroman *Sisko ja kultainen pikari* driver med den bildade klassens syn på moral men romanen skämtar även med kärleksromaner och med författare av sådana. I Brummell & C: os detektivroman *Skelettgatan* är gentlemän under kritisk och parodisk granskning. Parodierandet av diskursen kring gentlemän sträcker sig även till författaren av romanen. Med hjälp av sin pseudonym iscensätter Georg Theslöf sig som den parodiska dubbelgångaren till den främsta dandy-gentlemanen, Beau Brummell. Valentins kåserier gycklar bland annat med en litteraturuppfattning enligt vilken texternas relation till den omgivande världen är direkt och "sann". Den parodierar även den bildade klassens folkbildningsprojekt. Samtidigt går Valentins eget projekt emellertid ut på att bilda människor och han försöker övertyga dem om sanningen och trovärdigheten i hans egen framställning av relationen mellan litteratur och verklighet.

Texterna präglas av en genomgående dubbelhet. De utnyttjar genrekonventioner från förströelselitteraturen samtidigt som de gycklar med dem och ifrågasätter dem. Berättarna använder samtidigt både invecklade litterära

strategier och konventioner som hör hemma i förströelseromaner. Berättandet av en berättelse som använder sig av förströelseromaners konventioner gestaltas på ett tudelat sätt. Det innefattar – såsom Kersti Bergroths pjäs *Herra Vento* visar – dels litterär och social nedgång, dels ny identitet, modernitet, stor publik och ekonomisk framgång. Berättelser som kopplas ihop med allvarlig konstlitteratur är likaså ambivalenta: både betydelsefulla och maktlösa på samma gång. En dubbelhet präglar även texternas tilltal. Det verkar som de samtidigt strävade efter att både roa den bildade klassen och nå en stor, ny medelklasspublik som vid denna tidpunkt håller på att växa fram som resultatet av den i samhället pågående moderniseringen.

I texterna gycklas genomgående med den egna identiteten. Här är det emellertid inte frågan om en texters lek med sin identitet som texter – ett synsätt som karakteriserat 1980-tals forskningen i metafiktioner – utan om talarnas självreflexivitet. Den bild som berättarna och gestalterna, representanter för den bildade klassen, i romanerna ger av sig själva är djupt självvironisk. Talarna leker och spelar på ett självreflexivt sätt med sina olika identiteter. De beskriver sig själva och varandra i termer som anknyter till litterärt, kulturellt, socialt, moraliskt och andligt förfall. Men även nedgången skildras som skrattretande. Gestalterna är fördärvade, medvetna om det och driver med det.

Texternas självreflexivitet tar inte slut inom pärmarna på de analyserade böckerna. Dessa verks självreflexivitet handlar enligt min mening inte endast om litterära gestalter som i romaner gycklar med sin litterära identitet eller om den bildade klassens representanter som driver med den bildade klassens nuvarande, "låga" tillstånd. Det gyckel som pågår innefattar nämligen även texternas författare. Likheten mellan de parodiska representanterna för den

bildade klassen och deras skapare framträder när jag placerar författarna i deras litterära och sociala kontext. I de analyserade böckerna skrattas åt det författarna Söderhjelm, Bergroth, Soini, Rislakki och Theslöf är: allvarliga konstförfattare, dagdrivare, esteter, medlemmar av den bildade klassen, författare av förströelseromaner, folkbildare, herremän, kritiker. I böckerna skämtas det dessutom med dessa författares egna handlingar; att de berättar, skriver eller kritiserar en berättelse inom de genrer som samtidigt kopplade ihop med förströelselitteratur, masspublik och modernitet.

Baudrillard och den finska sociologen Risto Alapuro som i en artikel utvecklat Baudrillards tankar och relaterat dem till det finska samhället anknuter förekomsten av det teatraliska metaspråket till sådana samhällen och situationer som präglas av hierarkier och maktdiskrepans. Enligt Alapuro uppstår det teatraliska metaspråket i den klyfta eller spänning som finns när en diskurs dubblas, när den samtidigt förekommer i två motsatta versioner. Baudrillard beskriver den ambivalenta hållningen hos servitören som å ena sidan är underordnad sin servitörposition, å andra sidan med hjälp av teatraliskt metaspråk ger sken av en jämlikhet han på riktigt i sin ställning saknar. Alapuro menar att det teatraliska metaspråket handlar om en lek och ett spel med den egna identiteten i en situation i vilken man vet att de samhälleliga gränserna inte går att överskrida. På ett liknande sätt präglas de analyserade böckerna av en genomgående ambivalens och en lek och ett spel med de olika egna identiteterna. Leken med den egna positionen utmärker såväl gestalter, berättare som författare. De antyder alla att de inte "på riktigt" är det de ser ut att vara eller att de inte i verkligheten gör det de ser ut att göra. Här tänker jag såväl på författarnas rollspel (till exempel användning av pseudonym) som på gestalternas och berättarnas rollspel i texten (förställning, självironi, masker,

roller och falska namn). De är ute för att roa och skrattar även åt sig själva.

Det är framförallt två kontexter som är centrala för förståelsen av det teatraliska metaspråket i de analyserade böckerna: den bildade klassen och litteraturen. För dessa kontexter gäller det som flera forskare har påpekat: kontexter finns inte i bakgrunden eller utanför det analyserade verket utan de uppstår i en forskares dialog med de texter hon undersöker. Enligt min tolkning pekar de undersökta texterna framförallt på dessa två kontexter, litteraturen samt den bildade klassen. Kontexterna hänger dessutom ihop på ett intrikat sätt. På 1800-talet och ännu i början av 1900-talet var den bildade klassen i Finland en liten elitgrupp bestående av människor med hög utbildning och hög social ställning. Den bildade klassens kultur var enhetlig och dess status hög. Den bildade klassen ledde den andliga diskussionen samt skapade och upprätthöll den nationella gemenskapen. Denna grupp stod för allt tal som fördes om konst, litteratur, religion, politik, moral, identitet, med mera. Enligt den bildade klassens ideal på 1800-talet skulle medlemmarna i den bildade klassen sträva efter den egna och även andras bildning, en själens och andens kultivering och förädling. Ett viktigt verktyg i den bildade klassens strävan att utveckla sig och folket var litteratur. Litteraturen uppfattades som den viktigaste och mest inflytelserika av de olika konstformerna för den nådde alla skikt i samhället. Den skulle utnyttjas till att utveckla samhället och till att bygga upp en nära relation till folket. Den skulle förse läsarna inte bara med skildringar av känslor och skönhetsupplevelser utan också med sann kunskap och vägledning i etiska frågor. Författare skulle drivas av fosterländska mål och deras verk förväntades uttrycka nationella ideal. Denna kontext – den bildade klassen och allt den stod för, litteraturen och allt den konnoterade samt relationen mellan dessa två – är väsentlig för förståelsen av det teatraliska metaspråket i de analyserade

texterna. Böckerna driver med denna kontext på olika sätt.

En grundlig förändring av samhället som börjat redan tidigare nådde sin kulmen och blev speciellt framträdande just på 1910- och 1920-talen. Förändringarna innebar att den bildade klassens kulturella betydelse minskade som resultat av en pågående demokratiseringprocess. I en tid då ekonomin blev en allt viktigare markör för social position försämrades även den bildade klassens ekonomiska förutsättningar och dess möjligheter att upprätthålla en livsstil passande för den bildade klassen försvagades. Samtidigt skedde det förändringar även inom litteraturen och det litterära fältet. Förlagen publicerade allt mer utländsk och inhemsk förströrelselitteratur, förströrelselitteraturen fick en allt mer framstående roll och nya grupper av läsare med nya förväntningar på litteratur inträdde på det litterära fältet. I och med industrialiseringen och demokratiseringen steg levnadstandarden och läskunnigheten. Böcker och utbildning blev tillgängliga för allt större grupper i samhället. De markörer – språk, bildning och livsstil – som på 1800-talet och ännu i början av 1900-talet signalerade en elitposition och markerade gränsen mellan de bildade och de obildade var inte längre säkra tecken på att en person hörde till den bildade klassen. På 1910- och 1920-talen förändrades även den bildade klassens sociala status. Utbildning garanterade inte längre en hög position i samhället. Den bildade klassen som förut ingått i de översta skikten i samhället blev så småningom, åtminstone delvis, en del av medelklassen. Ytterligare en aspekt är viktig med tanke på den bildade klassens situation på 1910- och 1920-talen. Under den här perioden skedde en grundlig omvärdering av traditioner, normer, moral, värderingar och ideal. Denna omvärdering var av speciellt stor betydelse för den bildade klassen eftersom dess uppgift i samhället som nämnt bestod av att skapa och upprätthålla värden, normer, värderingar. Kort sagt: den bildade klassens situation förändrades

mycket på 1910- och 1920-talen. Det är klyftan mellan "då", 1800-tal, och "nu", 1900-tal som ger upphov till det teatraliska metaspråket. Det uppstår i den spänning som råder mellan den bildade klassens position och status förr och i den nya situationen.

De omställningar den bildade klassen i början av 1900-talet utsattes för gestaltas i de analyserade romanerna i termer som anknyter till försämring, fördärv och förfall. Jag visar hur författare som är medlemmar av den bildade klassen, en före detta elitkultur, tar till det teatraliska metaspråket i en situation då de börjar skriva så kallad förströrelselitteratur, verk som varken strävar efter att bilda eller förädla. Det teatraliska metaspråket används för att på ett självreflexivt sätt leka och spela med den "klyfta" som uppstår mellan deras "höga" status som bildade och "lågheten" i de genrer och litterära modeller de utnyttjar. Med hjälp av det teatraliska metaspråket förhåller sig den bildade klassens representanter till samtida förändringar inom litteratur, kultur, samhälle och den bildade klassens identitet. Det teatraliska metaspråket är den bildade klassens språk. Det används av den bildade klassens medlemmar då de på ett självironiskt sätt dels gycklar med det de uppfattar som sin egen litterära, kulturella och sociala nedgång, dels markerar avstånd till förströrelselitteratur och framförallt till den obildade masspublik som förknippas med förströrelselitteratur på 1910- och 1920-talen. Det teatraliska metaspråket utgör ett slags "rollspråk", en mask under vilken den bildade klassens representant utför en handling som är starkt ambivalent. Förströrelselitteratur har blivit centralt och viktigt på det litterära fältet och den utgör för författare ett möjligt sätt att uppnå modernitet, stor publik och ekonomisk framgång. Att skriva förströrelselitteratur handlar med andra ord om att anpassa sig till de förändringar som pågår på det litterära fältet. Det teatraliska metaspråket har emellertid uppgiften att signalera att författaren inte

skriver "på allvar". Det vill säga: att han eller hon inte är en förströelseförfattare "på riktigt" utan intar en position ovanför och utanför den egna handlingen.

I Finland finns det ingen andra nivå, hävdar sociologen Risto Alapuro när han överför Jean Baudrillards uppfattning om den amerikanska kulturen på Finland. Mitt svar till Alapuros påstående är både jakande och nekande, "ja" och "nej". Ja, Alapuro har rätt: den finska kulturen präglas i allmänhet inte av en genomgående reflexivitet som skulle ge skäl att kalla den för en andra gradens kultur. Och nej: min undersökning visar att det i Finland har förekommit en andra gradens kultur. Den finska och finlandssvenska förströselitteraturen skriven på 1910- och 1920-talen uppfyller de flesta kriterierna på den andra graden. Förströselitteraturen präglas, liksom den andra nivåns kultur, av en medvetenhet om sig själv, reflexivitet. Den relaterar medvetet sin position till omgivningen, den leker och spelar med fakta från den första nivån och överskrider den. Det teatraliska

metaspråket som förekommer i texterna drar läsarens uppmärksamhet till tecknets relation till ett annat tecken, inte tecknets relation till verkligheten. I texterna finns den "prétention", förställning och det teatraliska metaspråket typiska för den andra graden. I de verk jag analyserat finns med andra ord en andra gradens kultur men i den begränsade betydelsen av ordet "kultur". De ger uttryck för en särskild diskursiv gemenskaps kultur under en begränsad tid i en situation präglad av maktförskjutning och hierarkiförändringar. Författarna, medlemmar i den bildade klassen, ser i sin litterära spegel en skattretande och löjlig gestalt, närmare bestämt sig själva i akt med att skriva förströselitteratur. Det är en handling som i böckerna gestaltas som ett skattretande (för) fall.

Otryckt material

HALLILA, Mika, 2001a, *Metafiktio. Nyt. Metafiktio käsitteena, genrenä ja romaanin elementtinä. Lisensiaatintutkimus*, Joensuun yliopisto.

KAARKOLA, Jaana, 1997, *Jumalten keinusta tumman virran pyörteisiin. Uusi nainen Elsa Soinin 1920- ja 1930-luvun romaaneissa. Pro gradu-tutkimus*, Helsingin Yliopisto.

Otavas arkiv, mapp KK Bergroth Kersti, kirjeenvaihto 1920–29:

Kersti Bergroth-Matson till K. Herra Johtaja, Vanaja, Parkku, Niemelä 11.3.1925.

Kersti Bergroth-Matson till K. Herra Johtaja! Tyrisevä 24.3.1926.

Kersti Bergroth-Matson till K. Herra Maisteri! Tyrisevä 9.4.1926.

Kersti Bergroth-Matson till K. Herra Maisteri! Tyrisevä 18.5.1926.

Tryckt material

–a., 1921, *Keskisuomalainen* 1.11.1921. Otavas arkiv, mapp Bergroth, Kersti, kuvert: Kangas, Verna, Rikas tyttö.

AGAPETUS/Yrjö Soini, 1928, *Aatamin puvussa... ja vähän Eevankin. Kevyt romaani*. Otava, Helsinki.

AGAPETUS/Yrjö Soini, 1927, *Olenko minä tullut haaremiin? Kolminäytöksinen farsssi*. Otava, Helsinki.

AHLUND, Claes, 1994, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*. Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 18, Uppsala.

AHRENBERG, René, 1921, *Testamentet*. Schildts, Helsingfors.

A.K., 1922, Kersti Bergroth: Herra Vento. 3-näyt. huvinäytelmä. *Karjala*, 21.1.1922.

A. K-o./Antero Kajanto, 1928, Parodioja. *Suomen Sosialidemokraatti*, 10.11.1928.

ALAPUIRO, Risto, 1973, *Akateeminen Karjala-Seura. Ylioppilasliike ja kansa 1920- ja 1930-luvulla. Väestötieteellisen yhdistyksen julkaisusarja. Poliitiikan tutkimuksia 14*. WSOY, Porvoo, Helsinki.

ALAPUIRO, Risto, 1997, *Suomen älymystö Venäjän varjossa*. Tammi, Helsinki.

ALAPUIRO, Risto, 1980, Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat 1870-luvulta toiseen maailmansotaan. *Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana* (red. Tapani Valkonen et al.). WSOY, Helsinki.

ALAPUIRO, Risto, 1988, Suomalainen Bourdieu ja Musta leski. *Sosiologia* 1/88, s. 3–7.

ALAPUIRO, Risto, 1996, Ensimmäinen ja toinen aste. *Boken om vårt land 1996. Festskrift till professor Matti Klinge* (red. Kerstin Smeds, Rainer Knapas, John Strömberg), s. 73–81. Otava, Söderström & Co., Helsingfors.

- ALASUUTARI, Pertti, 1998, Älymystö ja kansakunta. *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti* (red. Pertti Alasuutari & Petri Ruuska), s. 153–174. Vastapaino, Tampere.
- ALASUUTARI, Pertti & PETRI RUUSKA, 1998, Johdanto. *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti* (red. Pertti Alasuutari & Petri Ruuska), s. 5–18. Vastapaino, Tampere.
- ALEKSIS KIVESTÄ MARTTI MERENMAAHAN. *Suomalaisten kirjailijain elämäkertoja*, 1954, WSOY, Helsinki.
- ALESTALO, Matti, 1980, Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat toisen maailmansodan jälkeen. *Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana* (red. Tapani Valkonen et al.). WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- ALTER, Robert, 1975, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press, Berkeley.
- ALLARDT, Erik & STARCK, Christian, 1981, *Vähemmistö, kieli ja yhteiskunta. Suomenruotsalaiset vertailevasta näkökulmasta*. WSOY, Porvoo.
- APPELBERG, Eilif, 1966, *Söderström & C: o Förlagsaktiebolag 1891–1915*. Söderström & C: o, Helsingfors.
- ARKIO, Leena, 1985, *Rakkaat vanhat huonekasvit. Ikkunapuutarhan historiaa Suomessa*. Otava, Helsinki.
- ASHLEY, Kathleen, 2003, Toni Morrisonin trickster-hahmot. *Vieraaseen kotiin. Kulttuurinen identiteetti ja muuttoliike kirjallisuudessa* (red. Pirjo Ahokas och Lotta Kähkönen). Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 52, Turku.
- AUER, Eino, 1929, *Merta edemmäs kalaan. Kesäinen seikkailu*. Gummerus, Jyväskylä.
- BACHTIN, M. M., 1991/ 1963, *Dostojevskijs poetik*. Antropos, Gråbo.
- BACHTIN, M.M., 1986, The Problem of Speech Genres. *Speech Genres & Other Late Essays* (red. Caryl Emerson och Michael Holquist). University of Texas Press, Austin.
- BAGHEERA/Erkki Kivijärvi, 1927, *Luomakunnan herra. Miehisen pukeutumisen laki- ja ohjekirja*. Otava, Helsinki.
- BARTHES, Roland, 1967, *Kritiska essäer*. Cavefors, Uddevalla.
- BAUDRILLARD, Jean, 1990/1986, *Amerika*. Översatt av Johan Öberg. Korpen, Göteborg.
- BAUDRILLARD, Jean, 1991/1986, *Amerikka*. Översatt av Tiina Arppe. Loki-kirjat, Helsinki.
- BERGH, John, 1916, Romanens framtid. Hvad säga våra författare?. *Veckans Krönika*, n: o 6, 5.2.1916.
- BERGROTH, Kersti, 1921, *Herra Vento. Näytelmä*. Otava, Helsinki.
- BERGROTH, Kersti, 1973, *Löytöretki*. Otava, Helsinki.
- BERGSON, Henri, 1994/1900, *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Loki-kirjat, Helsinki.
- BERMAN, Marshall, 1982, *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. Verso, London.
- BINOCLÉ, 1925, Litterära kuriositeter. Honorar och förskott genom tiderna, poeternas kredit m.m. *Garm*, N: o 3, 1.2.1925.
- BJÖRKIN, Mats, 1998, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*. Aura, Stockholm.
- BOËTHIUS, Ulf, 1989, *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot 'smutslitteraturen' i Sverige 1908–1909*. Gidlund, Stockholm.
- BOËTHIUS, Ulf, 1991, Populärlitteraturen – finns den? *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2/1991, s. 3–17. Lund.
- BOHNET, Christine, 1998, *Der metafiktionale Roman. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs*. Slavistische Beiträge 356. Verlag Otto Sagner, München.

- BRINK, André, 1998, *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. MacMillan, Basingstoke.
- BRUMMELL & C: o/Georg Theslöf, 1925, *Mannen i sino pryldno. Kursbok i savoir-vivre*. Holger Schildts förlag, Helsingfors.
- BRUMMELL & C: o/Georg Theslöf, 1926, *Kvinnan i sino pryldno*. Holger Schildts förlag, Helsingfors.
- BRUMMELL & C: o/Georg Theslöf, 1929, *Skelettgåtan*. Holger Schildts förlag, Helsingfors.
- BRUNILA, Birger, 1909, Karikatyrer och humor. *Argus*, nr 3. Helsingfors.
- c-. , 1929, Brummell och C: o som detektiv. *Hufvudstadsbladet*, 18.5.1929.
- CALINESCU, Matei, 1987, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, Durham.
- CANNELIN, Helle, 1924, Ajanvietekirjallisuus yleisissä kirjastoissa. *Kansanvalistus ja kirjastolehti*. Kansanvalistusseuran ja Suomen kirjastoseuran julkaisema, N:o 1 (red. Helle Cannelin, Onni Tolvanen), s. 1–5.
- CAREY, John, 1992, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*. Faber and Faber, London, Boston.
- CAWELTI, John G., 1976, *Adventure, Mystery, Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. The University of Chicago Press, Chicago och London.
- CHRISTENSEN, Inger, 1981, *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Universitetsforlaget, Bergen.
- CIARAVOLO, Massimo, 2000a, *En ungdomsvän från Sverige. Om mottagandet av Hjalmar Söderbergs verk i Finland 1895–1920*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 621, Söderbergsällskapets skriftserie nr 11. Svenska litteratursällskapet i Finland, Söderbergsällskapet, Helsingfors, Stockholm.
- CIARAVOLO, Massimo, 2000b, *Dagdrivare och Runar Schildt. Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.
- COHN, Jan, 1988, *Romance and the Erotics of Property. Mass-Market Fiction for Women*. Duke university press, Durham.
- CURRIE, Mark, 1995, Introduction. *Metafiction* (red. Mark Currie), s. 1–18. Longman Critical Readers, London.
- DAVIS MILNER, Jessica, 1978, *Farce. The Critical Idiom* 39. Methuen, London.
- DENTITH, Simon, 2000, *Parody. The New Critical Idiom*. Routledge, London and New York.
- Det akademiska proletariatet. Till Rektors inskriptionstal., 1914, *Dagens Tidning*, 20.1.1914.
- Det andliga och materiella arbetet., 1921, *Östra Nyland*, 26.1.1921. Brages pressarkiv, mapp 841A. Universitet 1910–1923.
- DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS. *Forms, Techniques, Criticism*, 1970 (red. Joseph T. Shipley). Allen & Unwin, London.
- DOLL, Lars/Ulla Bjerne, 1938, *Getingboet. Helsingfors-roman*. Schildt, Helsingfors.
- D-s./Elmer Diktonius, 1929, Man lär oss. *Arbetarbladet*, 24.5.1929.
- D. U. J., 1924, Lahden teatteri. Ensi-ilta: 'Herra Vento'. *Etelä-Suomen Sanomat*, 4.3.1924.
- DÄLLENBACH, Lucien, 1989/1977, *The Mirror in the Text*. Polity Press, Cambridge.
- EAGLETON, Terry, 1983, *Literary Theory. An Introduction*. Blackwell, Oxford.
- E. C., 1929, En inhemsk detektivbok. *Åbo Underrättelser*, 24.5.1929.
- E. E., 1928, Taide-clämä. Naiskirjailijoitamme. *Uusi Aura*, 17.5.1928.

- EINO JOHANNES/E. J.V. Sipilä, 1928, Fiikuksen varjossa. Aatamin puvussa ja vähän Eevankin. *Savonmaa*, 13.11.1928.
- Elsa Soini, Sisko ja kultainen pikari, 1928, *New Yorkin Uutiset*, 10.5.1928.
- E. P.-la., 1940, 'Herra Vento' Ylioppilasteatterissa, *Helsingin Sanomat* 14.12.1940.
- ESKOLA, Katarina, 1982, Populaarikulttuuri. Kirjallisuus. *Suomen kulttuurihistoria* 3. (red. Päiviö Tommila *et al.*). WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- FABIAN, Warner/ Samuel Hopkins Adams, 1923, *Flaming Youth*.
- F. D./Fanni Davidsson, 1928, Elsa Soinin romaani. *Tampereen Sanomat*, 8.4.1928.
- FILPUS, Kari, 2001, *Alkoholien salakuljetus ja sen valvonta Perämeren rannikolla kieltoain aikana 1919–1932*. Acta Universitatis Ouluensis. Series B Humaniora 39. Oulun yliopisto, Oulu.
- FORSSELL, Pia, 2000, Skönandar och engagemang. *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.
- FRYE, Northrop, 1973/1957, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- FRYKMAN, Jonas & Orvar LÖFGREN, 1979, *Den kultiverade människan*. Skrifter utgivna av Etnologiska sällskapet i Lund 11. Liber, Lund.
- G. C., 1907, Inhemsk svensk prosa. *Argus*, provnummer 2.
- GENETTE, Gérard, 1980, *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell University Press, Ithaca, New York.
- GENETTE, Gérard, 1997/1982, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Stages, vol. 8. University of Nebraska, Lincoln.
- GERDT BOKPRÄNTARE, 1921, Graphomani. *Nya Argus*, 15.4.1921.
- GIDDENS, Anthony, 1991, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press, Cambridge.
- GLASGOW, R.D.V., 1995, *Madness, Masks, and Laughter. An Essay on Comedy*. Fairleigh Dickinson University Press, Madison Teaneck.
- GRIPENBERG, Bertel, 1903, *Dikter*. Hagelstam, Helsingfors.
- GRONOW, Jukka, 1997, *The Sociology of Taste*. Routledge, New York.
- HAAPALA, Pertti, "Rihkamakansa" – työväki sivistyneiden silmin. *Suomen kulttuurihistoria* 3. *Oma maa ja maailma* (red. Anja Kervanto Nevanlinna och Laura Kolbe). Tammi, Helsinki.
- HALILA, Aimo, 1982, Koululaitos ja vapaa kansansivistystyö. *Suomen kulttuurihistoria* 3. *Itsenäisyyden aika* (red. Päiviö Tommila *et al.*). WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- HALILA, Aimo, 1983, Kaupunkien kunnallinen kulttuuripolitiikka. *Suomen kaupunkilaitoksen historia 2. 1870-luvulta autonomian ajan loppuun* (huvudred. Päiviö Tommila). Suomen kaupunkiliitto, Helsinki.
- HALL, Stuart, 1996, Introduction: Who needs identity? *Questions of Cultural Identity* (red. Stuart Hall & Paul du Gay). Sage, London.
- HALLILA, Mika, 2001b, Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa. *Kohti ymmärtävää dialogia. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 54* (red. Mika Hallila och Tellervo Krogerus), s. 118–130. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- HALLILA, Mika, 2004, Mitä metafiktiio reflektoi? Metafiktiio ja sen suhde romaanin traditioon. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon* (red. Katriina Kajannes

- et al.), s. 207–219. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 966. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- HAPULI, Ritva, 1995, *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 628. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- HAPULI, Ritva 2000, Ihminen ensimmäisen maailmansodan pyörteissä. *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta* (red. Kari Immonen et al.), s. 80–100. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- HAPULI, Ritva, KOIVUNEN, Anu, LAPPALAINEN, Päivi, ROJOLA, Lea, 1992, Uutta naista etsimässä. *Vampyyrinainen ja Kenkuunniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus* (red. Tapio Onnela), s. 98–112. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 574. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 2. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- HAWTHORN, Jeremy, 2000, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. Fourth edition. Arnold, London.
- H. B.-n., 1929, Detektiv-böcker och deras mission. Brummel [sic!] & C:o: ”Skelettgatan, Holger Schildt.” *Allas Krönika*, 31.5.1929.
- H. C., 1921, Kersti Bergroth: Herra Wentto. *Naisten Ääni*, n: o 24, 1921.
- H. C./Helle Cannelin, 1928, Mitä kirjoja eniten lainataan. Tietokirjallisuus. *Kansanvalistus ja kirjastoletti* (red. Helle Cannelin, Onni Tolvanen) n:o 8, s. 255–263. Kansanvalistusseuran ja Suomen kirjastoseuran julkaisema.
- HEDMAN, Dag, 1985, *Eleganta eskapader. Frank Hellers författarskap till och med Kejsarens gamla kläder*. Bokförlaget Settern, Uppsala.
- HEINO, Mirjam/ Kersti Bergroth, 1926, *Ilojen tie. Romaani*. Otava, Helsinki.
- HEIKKINEN, Hannes, 1919, *Nykyajan kulttuurikriisi. Yliopisto- y.m. kulttuurikysymyksiä*. Otava, Helsinki.
- HERKMAN, Juha, 2000, Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys – populaarin kokemuksen jäljillä. *Populaarin lumo – mediat ja arki* (red. Anu Koivunen, Susanna Paasonen och Mari Pajala), s. 372–388. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja, sarja A, n:o 46. Turun yliopisto, Mediatutkimus, Turku.
- HERTZBERG JOHNSEN, Birgit, 1996, Humor i menneskelig samspill. *Humor och kultur* (red. Ulf Palmfelt), s. 67–85. NIF Publications 34, NIF, Turku.
- Hj. D./Hjalmar Dahl?, 1925, Vår bokrevy. *Nya Tidningen*, 28.11.1925.
- Hj. L./Hjalmar Lenning, 1904, En inhemska detektivroman. *Hufvudstadsbladet*, 11.12.1904.
- H. N./ Holger Nohrström?, 1916, En sommarbok. *Hufvudstadsbladet*, 28.5.1916.
- H.-n., 1925, En bok för våra herrar. *Hufvudstadsbladet*, 2.12.1925. Brages pressarkiv, Bro-Bru 157.
- HOLM, Pelle, 1948/1942, *Bevingade ord och andra stående uttryck och benämningar*. Bonniers, Stockholm.
- HOLMBERG, Claes-Göran & Anders OHLSSON, 1999, *Epikanalys. En introduktion*. Studentlitteratur, Lund.
- HOLMSTRÖM, Roger, 1988, *Karakteristik och värdering. Studier i finlandssvensk litteraturkritik 1916–1929*. Åbo akademis förlag, Åbo.
- H. S./Henning Söderhjelm, 1910, De unga. *Argus*, nr 17, Helsingfors.
- H-ström., 1929, Brummell & C: o debuterar som detektivromanförfattare. *Viborgs Nyheter*, 25.5.1929.
- HUHTALA, Liisi, 1986, Hurmaava, hiottu, satasärmäinen nykyajan nainen? Elsa Soinin romaanien naiset nykyaikaa etsimässä. *Kirjoja kätöistä. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun unohtuneeseen kirjallisuuteen* (red. Kerttu Saarenheimo och Ulla-Maija Juutila),

- s. 35–47. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos, Sarja A, n:o 15.
Turun yliopisto, Turku.
- HUHTALA, Liisi, 1989, Hengästyttää olla moderni. ”Sain roolin johon en mahdu”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* (red. Maria-Liisa Nevala). Otava, Helsinki.
- HUTCHENS, Eleanor N., 1960, The identification of irony. *ELH*, Volume 27, Issue 4 Dec., 1960, s. 352–363. Johns Hopkins University Press.
- HUTCHEON, Linda, 1980, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo.
- HUTCHEON, Linda, 1985, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, London.
- HUTCHEON, Linda, 1994, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Routledge, London.
- HUYSSSEN, Andreas, 1986, Mass culture as woman. Modernism's Other. *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture* (red. Tania Modleski), s. 188–207. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- H. V., 1922, Alkuperäinen huvinäytelmä. *Suomen Sosialidemokraatti*, 19.2.1922.
- HÄGGMAN, Kai, 2001, *Piispankadulta Bulevardille. Werner Söderström Osakeyhtiö 1878–1939*. WSOY, Helsinki.
- HÄMÄLÄINEN, Pekka Kalevi, 1978, *Luokka ja kieli vallankumouksen Suomessa*. Historiallisia tutkimuksia 107. Suomen historiallinen seura, Helsinki.
- IMMONEN, Kari, MÄKINEN, Katriina, ONNELA, Tapio, 1992, Kaksikymmenluku – oliko sitä? *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus* (red. Tapio Onnela), s. 7–17. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 574. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 2. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- JALAVA, Marja, 2002, J. V. Snellmanin kirjallisuuskäsitys. *Suomen kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto* (red. Rainer Knapas och Nils Erik Forsgård). Tammi, Helsinki.
- J. A. P., 1922, Tampereen Teatteri. Kersti Bergroth: 'Herra Vento'. *Maaseudun Sanomat*, 7.3.1922.
- JAMESON, Fredric, 1972, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton Essays in Literature. Princeton University Press, Princeton N.J.
- JAMESON, Fredric, 1984, Reifikaatio ja utopia massakulttuurissa. *Tiedotustutkimus* 3/1984, s. 29–45. Tiedotusopillinen yhdistys, Helsinki.
- JENSEN, Joli, 1990, *Redeeming Modernity. Contradictions in Media Criticism*. Communication and Human Values. Sage Publications, Newsbury Park, London, New Delhi.
- JOKINEN, Arja, JUHILA, Kirsi, SUONINEN, Eero (red.) 1993, *Diskurssianalyysin aakkoset*. Vastapaino, Tampere.
- JOKINEN, Kimmo, 1997, *Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet*. SoPhi, Yhteiskuntatieteiden, valtio-opin ja filosofian julkaisuja 14. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 56. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- JOUKO, 1920, Pakinoitsijoista ja kulttuurifilosofiasta. *Otava. Kuvallinen kuukausilehti* (red. Ilmari Ahma). Tammikuu.
- JULKUNEN, Kaarlo, 1923, Runoilija ja leipä eli: Ei saa nähdä nälkää! *Maailma*, toukokuu.
- JUTIKKALA, Eino, 1968, Sääty-yhteiskunta och Sääty-yhteiskunnan hajoaminen. *Suomen talous- ja sosiaalhistorian kehityslinjoja* (red. Eino Jutikkala), s. 68–82, 174–188. Historian korkeakoulu 2. Werner Söderström, Porvoo.

- K-aa., 1928, Suomalaisia parodioja. Valentin. Uninen, mutta onnellinen. *Uusi Suomi*, 25.3.1928.
- KALLIO, Veikko, 1982, Aate ja yhteiskunta. *Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika* (red. Päiviö Tommila et al.). WSOY, Helsinki, Juva.
- KANGAS, Verna/Kersti Bergroth, 1921, *Rikas tyttö*. Otava, Helsinki.
- KARILA, Olli/Niilo Pärnänen, 1922, *Kahden reporterin seikkailut. Seikkailuromaani*. Gummerus, Jyväskylä.
- KARKAMA, Pertti, 1989, *J. V. Snellmanin kirjallisuuspoliittika*. *Suomi 144*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KARKAMA, Pertti, 1994, *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. *Suomi 173*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KARKAMA, Pertti, 1997, Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulma 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä* (red. Pertti Karkama och Hanne Koivisto), s. 214–236. *Tietolipas 151*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KARKAMA, Pertti, 1998, Kontekstualismin haasteet. Tutkija ja konteksti. *Konteksti – tutkimuksen avainsana? Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 51*, del I (red. Päivi Molarius), s. 78–83. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KARKAMA, Pertti, KOIVISTO, Hanne, 1997, Sivistyneistö ja älymystö Suomessa. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä* (red. Pertti Karkama och Hanne Koivisto), s. 9–29. *Tietolipas 151*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KARKAMA, Pertti, KOIVISTO, Hanne, 1999, Lukijalle. *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta* (red. Pertti Karkama och Hanne Koivisto), s. 7–15. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KATALOG ÖFVER DEN SVENSKA LITTERATUREN I FINLAND samt arbeten på främmande språk af finländske författare eller utgifna i Finland, 1902, 1896–1900 (red. H. Bergroth). Skrifter utgifna af Svenska litteratursällskapet i Finland LIII, Helsingfors.
- KETTUNEN, Keijo, 1986, Kehto ja kirjapaino. *Parnasso 8/1986*, s. 465–471.
- KILPI, O.K., 1917, *Suomen siirtolaisuus ja 19. vuosisadan kansantalous*. Taloustieteellisiä tutkimuksia julkaissut kansantaloudellinen yhdistys XXII. Sana, Helsinki.
- KINNUNEN, Aarne, 1994, *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- von KLANCKEN/Einar Holmberg, 1925, Boken som varje herre önskat sig. *Åbo Underrättelser* 30.11.1925.
- KLINGE, Matti, 1975, *Bernadotten ja Leninin välissä. Tutkielmia kansallisista aiheista*. *Taskutieto 128*. Werner Söderström, Porvoo, Helsinki.
- KLINGE, Matti, 1990, Vallankumouksesta talvisotaan. *Helsingin yliopisto 1640–1990. Kolmas osa: Helsingin yliopisto 1917–1990* (förf. Matti Klinge och Rainer Knapas, Anto Leikola, John Strömberg). Otava, Helsinki.
- KLINGE, Matti, 1977, Kansanvalistus vai taideteollisuus? Fennomanian ja liberalismin maailmankuvista sata vuotta sitten. *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Näkökulmia teollistumisajan Suomeen* (red. Matti Kuusi, Risto Alapuro, Matti Klinge), s. 148–158. Otava, Helsinki.
- KNAPAS, Rainer, 2000a, *Tidskrifterna under 1900-talet. I Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.
- KNAPAS, Rainer, 2000b, *Två årtionden: 1899–1917. Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.

- KNUUTTILA, Seppo, 1988, Miljardien kulttuuri och Suomalaisen populaarikulttuurin alkumatka. *Suomen historia 8. Paasikiven aika, Kekkonen aika* (redaktionskommitté Yrjö Blomstedt et al., red. Paula Avikainen ja Ilmari Hetemäki). Weilin + Göös, Espoo.
- KNUUTTILA, Seppo, 1996, Humorforskningens teori och praktik. *Humor och kultur* (red. Ulf Palmfelt), s. 37–59. NIF Publications 34, NIF, Turku.
- KOISTINEN, Tero, SEVÄNEN, Erkki ja TURUNEN, Risto, 1995, Johdanto. Populaari- ja massakulttuurin tutkimisen lähtökohdista. *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista* (red. Tero Koistinen, Erkki Sevänen och Risto Turunen), s. 6–16. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia n:o 8. Joensuu University Press, Joensuu.
- KOIVISTO, Hanne, 1992, Kaksi Amerikkaa. Suomenkielisten kulttuuripiirien suhde amerikkalaisuuteen 1920-luvulla. *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus* (red. Tapio Onnela), s. 38–60. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 574. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 2. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KOIVISTO, Hanne, 1993, Europabild och identitet i 20- och 30-talens Finland. *Nya Argus*, nr 3, s. 77–81.
- KOLI, Mari, 1999, Suomenruotsalaista kaupunkielämää. *Suomen kirjallisuushistoria osa 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan* (huvudred. Yrjö Varpio, red. Lea Rojola). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KOSKELA, Lasse, 1999, Kansa taisteli, valkoiset kertoivat, Täyttä nykyaikaa och Nykyajan lumous särky. *Suomen kirjallisuushistoria osa 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan* (huvudred. Yrjö Varpio, red. Lea Rojola). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KOSKIMIES, RAFAEL, 1965, *Suomen kirjallisuus IV. Minna Canthista Eino Leinoon*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava, Helsinki.
- KOSKIMIES, Rafael, 1972, *Suomen kansallisteatteri. Osa 2: 1917–1950*. Otava, Helsinki.
- KOUKKUNEN, Kalevi, 1990, *Atomi ja missi. Vierassanojen etymologinen sanakirja*. Werner Söderström, Porvoo, Helsinki, Juva.
- KOVALA, Urpo, 1998, Skylla ja Kharybdis? *Konteksti – tutkimuksen avainsana? Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 51*, del I (red. Päivi Molarius), s. 89–95. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KOVALA, Urpo, 1999, Käännöskirjallisuuden vanhat ja uudet tehtävät. *Suomen kirjallisuushistoria osa 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan* (huvudred. Yrjö Varpio, red. Lea Rojola). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- KUKKOLA, Timo, 1980, *Hornanlinnan perilliset. 70 vuotta suomalaista salapoliisikirjallisuutta*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- KUKKOLA, Timo, 1985, *Sherlock Holmes & Co.* Suomen dekkariseuran julkaisuja 1. Suomen dekkariseura, Helsinki.
- KUPIAINEN, Unto, 1954, *Huumorin sukupolvi 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa. Suurlakon ja 1. maailmansodan välisenä aikana humoristisen tuotantonsa aloittaneet kertoma- ja näytelmäkirjailijat*. WSOY, Porvoo, Helsinki.
- I., 1922, Herra Vento. *Aamulehti*, 12.3.1922.
- LAGUS, Hugo, 1920, *Assistenten Aristides Tejtus äventyr*. Söderström, Helsingfors.
- LAITINEN, Kai, 1981, *Suomen kirjallisuuden historia*. Otava, Helsinki.
- LAPPALAINEN, Päivi, 1991, Body or mind: the difficulty of integration in the representations of the female self. *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS)*, arrangeret av Nordisk institutt, Universitetet i Trondheim, 29.

- juli–3. august 1990, (red. Asmund Lien), s. 355–361. Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim.
- LAPPALAINEN, Päivi, 1992, Hilpeätä hulluttelua vai totisinta totta? Elsa Soinin *Isänsä tytär* taiteilijaromaanina. *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista* (red. Tarja-Liisa Hypén), s. 75–94. Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 26. Turun yliopisto, Turku.
- LARSSON, Lisbeth, 1993, Den farliga romanen. Läsaren, romanförfattaren och genren. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria band 2.*, 1993: Fadershuset, 1800-talet (huvudred. Elisabeth Möller Jensen). Wiken, Höganäs.
- LASSILA, Pertti, 1987, *Uuden aikakauden runous. Ekspressionistinen tematiikka 1910- ja 1920-luvun suomenkielisessä lyriikassa.* Otava, Helsinki.
- LEACOCK, Stephen, 1926/1920, *Naurua naamion takaa. Uusia romaani-parodioja.* Gummerus, Jyväskylä. Original: *Winsome Winnie, and Other New Nonsense novels.* S.P. Gundy, Toronto.
- LEFFLER, Yvonne, 1991, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner.* Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nummer 21, Göteborg.
- LEHTONEN, Juhani U. E., 1982, Kaupungistuva kansankulttuuri. *Suomen kulttuurihistoria 3* (red. Päiviö Tommila et al.). WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- LEHTONEN, Maija, 1995, Den topelianska världsbildens mörka sida. Topelius och skräckromantiken. *Historiska och litteraturhistoriska studier 70*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 590, s. 7–27. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors.
- LEHTONEN, Mikko, 1998, *Tutkainta vastaan. Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen dialogeja.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 698. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- LEO, 1922, Kirjallisuus ja taide. Oulun teatteri. Kersti Bergroth: Herra Vento. *Kaleva*, 15.1.1922.
- LILIUS, Aleko, 1919, *Herr C. Gs politiska äventyr.* Söderström, Helsingfors.
- LONDEN, Anne-Marie, 1989, *Litterärt talspråk. Studier i Runar Schildts berättarteknik med särskild hänsyn till dialogen.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 557. Humanistiska avhandlingar 3. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors.
- LOOS, Anita, 1925, *Gentlemen Prefer Blondes.* New York.
- LUTHERSSON, Peter, 1986, *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart.* Samhällsvetenskapligt bibliotek. Symposium, Stockholm/Lund.
- L. V: nen/ Viljanen, Lauri, 1928, Elsa Soini ja hänen uusi kirjansa. *Helsingin Sanomat*, 29.4.1928.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo, 1997, *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 678. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo, 1995, Kirjallisuuskäsitys kirjallisuushistorian käsitteenä Michel Foucault'n arkeologian valossa. *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa* (red. Juhani Sipilä), s. 11–23. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 4. Yliopistopaino, Helsinki.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo, 1998a, Dekadenssi – rappion runous. *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa* (red. Pirjo Lyytikäinen), s. 7–15. Tietolipas 153. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo, 1998b, Tekstin historialliset kontekstit. *Konteksti – tutkimuksen avainsana? Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 51*, del I (red. Päivi Molarius), s. 84–88. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

- LYYTIKÄINEN, Pirjo, 1999, Symbolismi ja dekadenssi. *Suomen kirjallisuushistoria osa 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan* (huvudred. Yrjö Varpio, red. Lea Rojola). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- MAKKONEN, Anna, 1991, Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia* (red. Auli Viikari), s. 9–30. Tietolipas 121. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- MALMIO, Kristina, 1996, En pikara i det romantiska landskapet. Pia Ingström – Maria Österlund – Kristina Malmio, *Hemmet, rummet och revolten. Studier i litterärt gränsöverskridande*. Litteraturvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi, Åbo.
- MALMIO, Kristina, 1996, Kotitekoista samppanjaa kirjallisessa erämaassa. Naiskirjailijoita ja kritiikin kielikuvia 1920-luvun Suomessa. *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille* (red. Tero Norkola, Eila Rikkinen), s. 112–127. Tietolipas 148. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- MALMIO, Kristina, 1998, Den romantiska diskursens fall. Kärlek och verklighet i några romaner skrivna av finska och svenska kvinnliga författare på 20-talet. *Kvinnelitteraturhistorier. Rapport fra forskarsymposiet Nordisk kvinnors litteratur* (red. Unni Langås), s. 177–186. Højskolen i Agder. Forskningsserien nr 7. Avdelning for humanistiske fag, Kristiansand.
- MALMIO, Kristina, 1999, Älykästä sukkeluutta ja reipasta realismia – 1920-luvun ajanvietekirjallisuus. *Suomen kirjallisuushistoria osa 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan* (huvudred. Yrjö Varpio, red. Lea Rojola). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- MALMIO, Kristina, 2000, Populärlitteraturen. *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.
- MALMIO, Kristina, 2003, Berättelsen är medveten om sig själv – varför? Några exempel på hur man inom litteraturvetenskapen förklarar metafiction och ett av sociologin inspirerat förslag till kontextualisering av reflexivitet. *Kunskapens hugvalse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus* (red. Roger Holmström och Michel Ekman), s. 121–134. Åbo Akademis förlag, Åbo.
- MALMIO, Kristina, 2004, Using and refusing America: 'America' as a way of creating modernity and national identity. A case study of a finnish-swedish detective novel from 1916. *Cultural Identity in Transition. Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon* (red. Jari Kupiainen, Erkki Sevänen och John S. Stotesbury), s. 365–382. Atlantic Publishers and Distributions, New Delhi, India.
- MANNINEN, Kirsti, 1987, *Ollista Bisquitiin. Ylioppilaslehden pakinat 1913–1968*. Otava, Helsinki.
- MANNINEN, Kirsti & Suvi AHOLA, 1989, Verhona taide – Kersti Bergroth. ”Sain roolin johon en mahdu”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* (red. Maria-Liisa Nevala). Otava, Helsinki.
- MAZZARELLA, Merete, 1993, 'Nu nalkas Teodora' – tankar kring Bertel Gripenbergs erotiska diktning. *Historiska och litteraturhistoriska studier 68, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland*, s. 177–188. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors.
- MEISTÄ TULI KIRJAILIJOITA. 44 kirjailijaa kertoo kirjallisista ensiaskeleistaan, 1947 (red. Sorjonen, K., Rekola, V.). Gummerus, Jyväskylä.
- MELMAN, Billie, 1988, *Women and the Popular Imagination in the Twenties. Flappers and Nymphs*. St. Martin's Press, New York.
- MIKKONEN, Kai, 1997, *The Writer's Metamorphosis. Tropes of Literary Reflection and Revision*. Tampere studies in literature and textuality. Tampere University Press, Tampere.

- M-n., 1921, *Karjalan Aamulehti*, 9.11.1921. Otavas arkiv, mapp Bergroth, Kersti, kuvert: Kangas, Verna, Rikas tyttö.
- M. N., 1928, Elsa Soinin uusi romaani. *Vaasa*, 18.5.1928.
- MOERS, Ellen, 1978, *The Dandy. Brummell to Beerbohm*. University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- MOLARIUS, Päivi, 1998, Suomenruotsalaisen dagdrivare-kirjallisuuden dandy ja modernin subjektin itsehahmotus. *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa* (red. Pirjo Lyytikäinen), s. 156–182. Tietolipas 153. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Mr P., 1929, *Inhemska detektivroman. Vasabladet*, 23.6.1929.
- MUECKE, D. C., 1970, *Irony. The Critical Idiom 13*. Methuen, London.
- MUSTELIN, Olof, 1983, *En förläggare och några av hans författare. Kring Holger Schildts förläggardebut 1913–1917*. Svenska folkskolans vänner, Helsingfors.
- MÄKELÄ, Klaus, 1985, Kulttuurisen muuntelun yhteisöllinen rakenne Suomessa. *Sosiologia 4/1985*, s. 247–260. Westermarck-seura, Tampere.
- MÄKINEN, Ilkka, 1997, "Nödvändighet af LainaKirjasto". *Modernin lukuhalun tulo Suomeen ja lukemisen instituutiot*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 668. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- MÄKINEN, Kari, 1989, *Unelma jälkikristillisestä kulttuurista ja uskonnosta. Tulenkantajien oppositio kansankirkollista arvomaailmaa vastaan 1924–1930*. Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran toimituksia 145. Suomen Kirkkohistoriallinen Seura, Helsinki.
- MÄKINEN, Katriina, 1992, Ihmeellinen kone – haave uudesta ihmisestä. *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus* (red. Tapio Onnela), s. 18–37. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 574. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 2. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- NATIONALENCYKLOPEDIN. Ett uppslagsverk på vetenskaplig grund utarbetat på initiativ av Statens kulturråd, 1990, Andra bandet, Asb–Bis (chefredaktör Kari Marklund). Bra Böcker, Höganäs.
- NIEMI, Irmeli, 1965, Näytelmäkirjailijoita. *Suomen Kirjallisuus V* (red. Annamari Sarajas), s. 471–493. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava, Helsinki.
- NIEMINEN, Armas, 1951, *Taistelu sukupuolimoraalista. Avioliitto- ja seksuaalikäsymyksiä suomalaisen hengenlämän ja yhteiskunnan murroksessa sääty-yhteiskunnan ajoilta 1910-luvulle*. Väestöpoliittisen tutkimuslaitoksen julkaisuja, Sarja A:6. WSOY, Porvoo, Helsinki.
- N-o-n., 1922, Joensuun teatteri. 'Herra Vento'. *Suur-Karjala*, 21.2.1922.
- NORDENFELT, Lennart, 1979, *Kunskap, värdering, förståelse. Introduktion till humanvetenskapernas teori och metod*. Publica. LiberFörlag, Stockholm.
- NORDENSTRENG, Rolf, 1915, I bokhandeln. Frank Heller: Herr Collins affärer i London. *Finsk Tidskrift*, 1915: I.
- NORDISK FAMILJEBOK. *Konversationslexikon och realencyklopedi innehållande upplysningar och förklaringar om märkvärdiga namn, föremål och begrepp*, 1882, Femte bandet: Folkvisor – Grimmesmål. Expeditionen af Nordisk familjebok, Stockholm, Gernandts boktryckeri-aktiebolag.
- N-va., 1922, Seikkailukirjallisuutta. *Uusi Suomi*, 12.12.1922.
- O. H./Olaf Homén, 1909, Detektivlitteraturen. *Argus* nr 22.
- OLLI/Väinö Nuorteva, 1928, Huumoria. *Uusi Suomi* 11.11.1928.

- OLLILA, Anne, 1993, *Suomen kotien päivä valkenee... Marttajärjestö suomalaisessa yhteiskunnassa vuoteen 1939*. Historiallisia Tutkimuksia 173. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki.
- OLLILA, Anne, 1998, *Jalo velvollisuus. Virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 711. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- OLLILA, Anne, 2002, *Elämää puutalokaupungissa och Tapoja, tunteita ja uskomuksia. Suomen kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto* (red. Rainer Knapas och Nils Erik Forsgård). Tammi, Helsinki.
- OLSONI, Eric, 1926, Litteratursidan. *Allas Krönika* n:o 2, 9.1.1926.
- ONNELA, Tapio, 1990, *Modernin unelma. Kuvia ja tunnelmia 1920-luvulta*. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 1. Otava, Helsinki.
- ORDBOK ÖFVER SVENSKA SPRÅKET, 1925, utgiven av Svenska Akademien. Sjätte bandet D-distinguera. G.W. Gleerups förlag, Lund.
- ORDBOK ÖVER SVENSKA SPRÅKET, 1929, utgiven av Svenska Akademien. Tionde bandet G-Göttnisk. A.-B. Ph. Lindstedts univ.-bokhandel, Lund.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1934/1929, *Massornas uppror*. Bokförlaget Natur och kultur, Stockholm.
- P., 1922, Kirjallisuus ja taide. Oulun teatteri. Kirsti [sic!] Bergroth: Herra Vento. *Kaiku* 15.1.1922.
- PALMER, Jerry, 1991, *Potboilers. Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*. Routledge, London.
- PEARCE, Lynne, 1994, *Reading Dialogics*. Edward Arnold, London.
- PEKKARINEN, Aino, Pekkarinen, Tatu, 1930, *Päiväpaistetta. Ihmismäistä ilkeyttä ynnä leppoisa lempeäkin*. Kirja, Helsinki.
- PELTONEN, Matti, 1992, Sivistyneet, 1920-luku ja kieltolaki. *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus* (red. Tapio Onnela), s. 61–78. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 574. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 2. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- PENNANEN, Eila, 1970, Ajanvietekirjallisuus. *Suomen Kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja* (red. Pekka Tarkka), s. 299–321. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- PENNSKAFT, 1928, Huru kom Ni att välja Er signatur. Våra svenska journalister bryta hemlighetsfullheten kring sina signaturer och berätta för en gångs skull om sig själva. *Allas Krönika* 11.2.1928.
- PENTTILÄ, Simo/Uuno Hirvonen, 1922, *Haaremin ruusu. Seikkailuromaani*. Otava, Helsinki.
- PÈRE NOBLE/Svante Dahlström, 1917, *Sommar*. Schildt, Helsingfors.
- PERKINS, David, 1992, *Is Literary History Possible?* The John Hopkins University Press, Baltimore.
- PERSSON, Magnus, 2002, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm.
- PETTERSSON, Torsten, 1986, Det svårgripbara livet: Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen. *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur* (red. Sven Linnér), s. 9–39. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors.
- PETTERSSON, Torsten, 2002, *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier*. Studentlitteratur, Lund.
- PFISTER, Manfred, 1988/1977, *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, Cambridge.
- PRINCE, Gerald, 1982, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Janua Linguarum, Series Maior, 108. Mouton, Berlin.

- PROCOPE, Hjalmar, 1923, Skämtarn. *Garm*, julen 1923 (red. Henry Rein, Ture Janson). P-s., 1925, Korta bokanmålningar. *Borgåbladet* 17.12. 1925.
- PYRHÖNEN, Heta, 1994, *Murder from an Academic Angle. An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Literary Criticism in Perspective. Camden House, Columbia (SC).
- R., 1907, Röjd ur vägen: kriminalroman af Edv. Christiansson. *Hufvudstadsbladet* 17.12.1907.
- R. af H./Raoul af Hällström, 1923, Det var en gång en ung flicka – . *Svenska Pressen* 30.6.1923.
- RAILO, Eino, 1925, Eräitä näkökohtia n.s. 'ajanvietekirjallisuudesta'. *Valvoja-Aika* 1925, s. 177–185.
- RANTAVAARA, Irma, 1952, Johdanto: Kersti Bergroth. Kersti Bergroth *Teokset I*. Otava, Helsinki.
- R. P., 1928, Pirteä romaani. *Kaleva* 8.5.1928.
- Rektor öppnar terminen vid universitetet. Inskriptionstalet behandlar den bildade medelklassens betryck och farorna därav., 1921, *Dagens Press* 18.1.1921.
- ROJOLA, Lea, 1995, *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 627. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- ROJOLA, Lea, 1999, Veren ääni och Modernia minuutta rakentamassa. *Suomen kirjallisuushistoria osa 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan* (huvudred. Yrjö Varpio, red. Lea Rojola). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- ROSE, Margaret A., 1979, *Parody // Meta-fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Croom Helm, London.
- ROSE, Margaret A., 1993, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge University Press, Cambridge.
- ROSSBACH, Susanne, 2002, *Des Dandys Wort als Waffe. Dandyismus, narrative Vertextungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys*. Mimesis 38. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- SAARENHEIMO, Kerttu, 1966, *Tulenkantajat. Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. Werner Söderström osakeyhtiö, Helsinki.
- SALMINEN, Kari, 1992, Tunteen, ihmeen ja salaperäisyyden puolesta. Romanttinen sankari ja valituksen pimennys. *Lähikuva* 3: 1992, s. 19–32.
- SEVÄNEN, Erkki, 1994, *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 612. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- SEVÄNEN, Erkki, 1997, Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä* (red. Pertti Karkama och Hanne Koivisto), s. 33–63. Tietolipas 151. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- SHEPHERD, David, 1992, *Beyond Metafiction. Self-Consciousness in Soviet Literature*. Clarendon Press, Oxford.
- SHIACH, Morag, 1989, *Discourse on Popular Culture. Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present*. Polity Press, Cambridge.
- SHIPLEY, Joseph T. (ed.), 1970, *Dictionary of World Literary Terms. Forms, Techniques, Criticism*. George Allen & Unwin, London.
- SILLANPÄÄ, Merja, 2002, *Säännöstely huvi. Suomalainen ravintola 1900-luvulla*. Bibliotheca Historica 72. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

- SINNEMÄKI, Aino, 1991, 'Kun herra maksaa laskun, katselkaa muualle'. Sadan vuoden tapasuositukset Suomessa. *Sociologia* 3/9, s. 176–191.
- SIOUX, 1924, Salongskonversation i Helsingfors. *Garm*, n: o 11, 1.6.1924.
- SOINI, Elsa, 1926, *Jumalten ja ihmisten suosikit. Romaani*. Otava, Helsinki.
- SOINI, Elsa, 1928, *Sisko ja kultainen pikari. Romaani*. Otava, Helsinki.
- STJERNSCHANTZ, Göran, 1981, Herr Corpwiet och hans vänner på gamla UB 1914–1916. *Opusculum* vol. 1 (1981). No 1, s. 28–41.
- STRINATI, Dominic, 1995, *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Routledge, London.
- STRÅLKASTARE., 1930, *Arbetarbladet* 17.1.1930.
- SUNDBERG, Jan, 1985, *Svenskhetens dilemma i Finland. Finlandssvenskarnas samling och splittring under 1900-talet*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk, Societas Scientiarum Fennica. Finska vetenskaps-societeten H. 133, Helsingfors.
- SUNDHOLM, John, 1999, *Populärt berättande och offentlighet. Sujet, excess, den sociala detektiven och den privata familjen*. Åbo Akademis förlag, Åbo.
- SUNDHOLM, John, 2000, Den klassiska detektivromanen. *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.
- SUOMEN LEHDISTÖN HISTORIA 2., 1987, *Sanomalehdistö. Suurlakosta talvisotaan* (huvudred. Päiviö Tommila, förf. Toivo Nygård, Raimo Salokangas). Kustannuskiila, Kuopio.
- SUOMEN LEHDISTÖN HISTORIA 10., 1992, *Aikakauslehdistön historia. Aikakauslehdistön kehityslinjat* (förf. Päiviö Tommila et al.). Kustannuskiila, Kuopio.
- SVEDJEDAL, Johan, 1998, Litteratursociologi. *Litteraturvetenskap – en inledning* (red. Staffan Bergsten), s. 77–94. Studentlitteratur, Lund.
- SVEDJEDAL, Johan, 2000, Utanför marginalen. Litteraturvetenskap på 2000-talet. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2000: 3–4, s. 52–59.
- SYMONS, Julian, 1985, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. Viking, London.
- SÖDERHJELM, Henning, 1916, I bokhandeln. *Finsk Tidskrift* Augusti 1916:II, s. 151–152. Föreningen Granskaren, Åbo.
- SÖDERHJELM, Henning, 1962, *Unga år*. Holger Schildts förlag, Helsingfors.
- SÖDERSKÄR, Sten/Ragnar Öller, 1936, *Romanpristävlingen*. Helsingfors.
- TAANILA, Hannu, 1970, Pakina. *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja* (red. Pekka Tarkka), s. 266–298. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura och Otava, Helsinki.
- Tampereen Teatteri. 'Herra Vento', 1922, *Satakunnan Kansa* 22.3.1922.
- TARKKA, Pekka, 1980, *Otavan historia. Toinen osa 1918–1940*. Otava, Helsinki.
- TARKKA, Pekka, 1992, Nuoren tasavallan taide ja tiede. *Suomi 75. Itsenäisen Suomen historia 4* (huvudred. Jukka Tarkka). Weilin & Göös, Espoo.
- Terminsinskriftionen vid Helsingfors universitet. Rektor, professor Ivar Heikels tal., 1922, *Svenska Pressen* 18.1.1922.
- THESLÖF, Georg H., 1948, Bössan, bibeln och pianot. *Barndomshemmet i våra minnen. Nitton finlandssvenskar berättar om sin barndom*, s. 95–108. Holger Schildts förlag, Helsingfors.
- TIIHONEN, Kristiina, 2000, Puhtaan nuoruuden ihanne. Sukupuolikasvatusta nuorison opaskirjoissa 1920- ja 1930-luvuilla. *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta* (red. Kari Immonen et al.), s. 169–208. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- TIUSANEN, Timo, 1963, *Tapa puhua. Esseitä ja kirjoituksia*. Kirjayhtymä, Helsinki.
- TOIVONEN, Timo, 1992, Maat, luokat ja kulutus 1920- ja 1930-luvuilla. *Vampyyrinainen ja*

- Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus* (red. Tapio Onnela), s. 79–97. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 574. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 2. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- TOLVANEN, Onni, 1922, Kirjastohoitajat ja kirjallisuus. Humoristinen kirjallisuus. *Kansanvalistus ja kirjastolehti*. Kansanvalistusseuran ja Suomen kirjastoseuran julkaisema (red. Helle Cannelin, Onni Tolvanen), n:o 8, s. 145–151.
- TRE HERRAR/Emil Hasselblatt, Olaf Homén och Henning Söderhjelm, 1914, *Herr Corpwieih. Gentleman-detektiv. Hans första äventyr framställda av Tre Herrar*. Holger Schildt, Borgå.
- T. S. J., 1928, Kotimaista tuotantoa. *Uusmaan Työmies* 15.5.1928.
- T. S.-m., 1928, Hauskaa matkalukemista. *Satakunnan Kansa* 16.6.1928.
- Ture Jansons Helsingforsbok publiksuccès, 1926, *Hufvudstadsbladet* 21.12.1926.
- TURUNEN, Risto, 1995, Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalisesta asemasta. *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista* (red. Tero Koistinen, Erkki Sevänen och Risto Turunen), s. 18–46. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia n:o 8. Joensuu University Press, Joensuu.
- T. V., 1926, Uusia kirjoja. Tyttöromaani. *Etelä-Suomi* 4.12.1926.
- UIINO, Ari, 1988, Poliittikka huumorin varjolla. *Suomen historia 8. Paasikiven aika, Kekkosen aika* (redaktionskommitté Yrjö Blomstedt et al., red. Paula Avikainen och Ilmari Hetemäki). Weilin + Göös, Espoo.
- U. S.-n/Unto Seppänen, 1928, Romaani pienestä tytönsydämeestä. *Uusi Suomi* 22.4.1928.
- UUNO KAILAUSTA AILA MERILUOTOON. *Suomalaisten kirjailijain elämäkertoja*, 1947 (red. Toivo Pekkanen och Reino Rauanheimo). WSOY, Helsinki, Porvoo.
- U. U. U., 1928, Kullalla koreiltu kirja. *Työläisnuoriso* 9.5.1928.
- V., 1926, Kaksi Otavan romaaniutuutta. *Sosialisti* 7.12.1926.
- W., 1927, Alla rökares bok. *Hangö* 17.12.1927.
- VALENTIN/Ensio Rislakki, 1928a, *Fiikuksen varjossa. Ivamukailuja*. Gummerus, Jyväskylä.
- VALENTIN/Ensio Rislakki, 1928b, *Musta kilpa-auto. Kertomus reippaista pojista ja huimasta kilpailusta*. Otava, Helsinki.
- VALENTIN/Ensio Rislakki, 1928c, *Uninen mutta onnellinen. Novelliparodioja*. Gummerus, Jyväskylä.
- VALENTIN/Ensio Rislakki, 1968, *Narriko vain*. Otava, Helsinki.
- WALTER, Göran, 2000, *Bonniers synonymordbok*. Bonnier, Stockholm.
- VALTONEN, Hilja, 1927, *Älä nuolaise ennen kuin tipahtaa! Romaani*. Otava, Helsinki.
- WARBURTON, Thomas, 1984, *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Schildt, Helsingfors.
- VARPIO, Yrjö, 2002, Kirjallisuus, kansa ja kulttuuri. *Suomen kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto* (red. Rainer Knapas och Nils Erik Forsgård). Tammi, Helsinki.
- WAUGH, Patricia, 1984, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London and New York.
- WENDELIUS, Lars, 1982, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 16. Uppsala universitet, Uppsala.
- WENDT, Ernst von, 1922, *Pensionatet Skogshyddan. Historien om en yngre lektors sommarnöje berättad av honom själv*. Söderström, Helsingfors.
- V. H., 1919, Viikon kirjakuulumisia. *Helsingin Sanomat* 26.1.1919.
- WIKSTRÖM, Lennart/Henning Söderhjelm, 1916, *Guldgruvan. Detektiv- och äventyrsroman*. Holger Schildts förlag, Borgå.

- VILJANEN, Lauri, 1954, Kersti Bergrothin tie. *Kersti Bergroth kahdentoista kirjoittajan kuvaamana*, s. 34–46. Otava, Helsinki.
- WILLNER, Sven, 1984, De finlandssvenska författarna och nationalitetsfrågan. *Svenskt i Finland 2. Demografiska och socialhistoriska studier* (red. Max Engman, Henrik Stenius). Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 519. Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors.
- WILSON, Elizabeth, 1985, *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. Virago, London.
- VINGE, Louise, 1975, *Litteraturvetenskapens fackuttryck. Artiklar i urval ur Svenskt litteraturllexikon* (utgivna av Louise Vinge). CWK Gleerup, Lund.
- WIRILANDER, Kaarlo, 1982, *Herrskapsfolk. Ståndspersoner i Finland 1721–1870*. Nordiska museets Handlingar 98. Nordiska museet, Stockholm.
- VIRRANKOSKI, Pentti, 1982, Maatalousmaasta teollisuusmaaksi. *Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika* (red. Päiviö Tommila et al.). WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- VIRTANEN, Keijo, 1988, *Atlantin yhteys. Tutkimus amerikkalaisesta kulttuurista, sen suhteesta ja välittymisestä Eurooppaan vuosina 1776–1917*. Historiallisia tutkimuksia 144. Suomen historiallinen seura, Helsinki.
- WOPENKA, Johan, 1997, *Murha – men på svenska. Finlandssvensk kriminallitteratur 1904–1996*. 333-serien: 4. BjW-förlaget, Göteborg.
- WREDE, Johan, 2000, Den traditionella poesin. *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.
- ZETTERBERG, Seppo, 1995, *Itsenäisen Suomen historia*. Otava, Helsinki.
- ZILLIACUS, Clas, 2000a, Forskare, essäister och färdmän. *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.
- ZILLIACUS, Clas, 2000b, Finlandssvensk litteratur. *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman). Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Helsingfors, Stockholm.
- ZUCK, Virpi, 1983, *Runar Schildt and His Tradition: an Approach Through Genre*. Meddelanden från avdelningen för svensk litteratur, Nordica, Helsingfors universitet 3. Nordica, Helsingfors.
- ZWEYGBERGK, Ola, 1958, *Om bokförlag och bokförläggare i Finland. En översikt*. Helsingfors.
- ÅSTRÖM, Sven-Erik, 1956, *Helsingfors stads historia IV delen. Andra bandet. Perioden 1875–1918. Stadssamhällets omdaning*. Helsingfors.
- ÅSTRÖM, Sven-Erik, 1957, *Samhällsplanering och regionsbildning i kejsartidens Helsingfors. Studier i stadens inre differentiering 1810–1910*. Helsingfors stads publikationer n: o 6, Helsingfors.
- Y. K., 1920, En svensk. Georg H. Theslöf. *Svenska Tidningen* 11.10.1920.
- YLIKANGAS, Heikki, 1993, *Tie Tampereelle. Dokumentoitu kuvaus Tampereen antautumiseen johtaneista sotatapahtumista Suomen sisällissodassa*. Porvoo Helsinki Juva, WSOY.
- ÖHMAN, Anders, 2002, *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*. Studentlitteratur, Lund.

SUMMARY

A laughable decay: Theatrical metalanguage, popular literature and the educated class in Finland during the 1910s and 1920s

Researchers have often compared self-reflexive texts to mirrors (see e.g., Rose, 1979; Hutcheon, 1980; Dällenbach, 1989) and have apprehended metafiction as literature reflecting itself. My emphasis in this study has been to look behind the self-reflexive literary mirror, that is, to find out who is the one holding the mirror and why?

During the 1910s and 1920s many popular novels characterised by an explicit self-reflexiveness were published in Finland. Furthermore, the stories were written in a playful and ambivalent style. The first signs of this kind of writing could be seen during the 1910s; gradually it grew more and more dominant during the 1920s and then came to an end at the beginning of the 1930s. This literary style could be found in Finnish as well as in Finnish-Swedish literature of the period and within many different genres: in detective novels, romances, plays, short stories and causeries. The texts are parodically and ironically self-conscious of their literary identity and status as narrations belonging to genres usually associated with popular literature. This obvious self-reflexivity is what aroused my interest. Literary researchers have mainly focused on metafictional features within “high” literature or in serious modernist and postmodernist writing, but I was intrigued by popular texts with visible and explicit self-reflexivity. Moreover, studies have mostly been concerned with determining how to categorise and identify metafictional traits in texts. I, however, wanted to know why the texts were so self-conscious precisely at this time and in

this context. My general research question can be expressed as follows: Why did the authors use parodic, ironic and meta-fictional literary strategies in Finland in the 1910s and 1920s when writing popular literature?

In this study I have examined the parodic, ironic and metafictional writing in five texts published between 1916 and 1929. The subjects of my study were: *Guldgruvan* [The Gold Mine: a detective and adventure novel] published under the penname Lennart Wikström (Henning Söderhjelm); *Herra Vento* [Mr. Vento: a play] by Kersti Bergroth; *Sisko ja kultainen pikari* [Sisko and the Golden Bowl] by Elsa Soini; *Fiikuksen varjossa* [In the Shadow of a Rubber Tree: a collection of parodies] published under the pseudonym Valentin (Ensio Rislakki), and *Skelettgåtan* [The Skeleton Mystery] published under the penname Brummell & C: o (Georg Theslöf). The works chosen are representative examples of the self-reflexive writing of this time. Their self-reflexivity is obvious, not a result of a metafictional reading of the texts, but an explicit feature in the texts themselves. The texts also represent a variety of genres across which this kind of writing was found in the 1910s and 1920s. The books chosen take not only literature, but also several other discourses as their object of mockery, which makes it possible to approach the question of their self-reflexivity from several angles. Additionally, the authors I have chosen also wrote a number of other works in the same fashion. Thus, a parodic, ironic and self-reflexive style is typical for them, not an approach they apply only occasionally.

In order to answer my research question I make use of the term “theatrical metalanguage” and a discursive perspective. I call the parodic, ironic

and meta-fictional literary strategies of the texts “theatrical metalanguage”, a term borrowed from the French philosopher Jean Baudrillard (1986). I have decided to use it for several reasons. First, it depicts accurately the quality of the texts scrutinised. They are exaggerated and also make use of roleplay. Second, the texts are of a meta-character; they comment on other texts rather than refer to the world outside the text. More importantly the term “theatrical metalanguage” signals a change of focus in analysis of self-reflexivity: instead of analysing the self-reflexivity of the texts as self-reflexivity of *texts* (as is the case in much research on metafiction), it focuses on the self-reflexivity of the *speakers* using a theatrical metalanguage in the texts analysed. The last reason for utilising the term “theatrical metalanguage” is the social aspect that Baudrillard and the Finnish sociologist Risto Alapuro attach to it. According to Baudrillard and Alapuro, theatrical metalanguage is used in hierarchical societies in situations characterised by social tension and power struggles. This way of explaining self-reflexivity opens up the possibility of analysing literary self-reflexivity not only from a literary, but also from a wider cultural and social perspective.

I have also made use of a discursive approach. I focus on questions about the kinds of people who use theatrical metalanguage, in different kinds of situations and contexts. I wanted to learn what discourses were the targets of the mockery of the speakers. I have chosen this approach in order to answer my question. It seemed to me that studies on metafiction have not shown any special interest in examining self-reflexivity in a specific, social and cultural context. The two most important theoretical studies on metafiction, Linda Hutcheon’s *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980) and Patricia Waugh’s *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) have mainly analysed metafiction from two perspectives. Hutcheon wants to discover the

consequences of metafiction for the theory of the novel. She aims to create a typology of metafiction; that is, she describes all the different ways in which metafictional features can occur in a text. Waugh, on the other hand, discusses the relation between metafiction and postmodernity. Both Hutcheon and Waugh argue that self-reflexivity is a feature inherent in all novels and typical of the novel genre. However, an approach that emphasises self-reflexivity as a feature inherent in all novels does not explain why self-reflexivity is so obvious at a certain time in literary history and at other times not visible at all.

Hutcheon and Waugh are only occasionally interested in the question of why self-reflexivity occurs. Their answers are only partially adequate. First, Hutcheon and Waugh relate self-reflexivity in texts to parody. According to Waugh, the function of parody is to reflect upon the dead conventions of outdated literature and in this way to create new literature. For her, parody and self-reflexivity occur at crisis periods in the development of the novel. I want to pose the following question here: can one say that *literature* suffers from a crisis? From a discursive point of view literature is not born out of nothing, but is created by someone in a specific situation. Additionally, this explanation is a very literary one; that is, it only explains self-reflexivity in a literary context. Secondly, self-reflexivity is related to postmodernism. Waugh sees the self-reflexivity of texts as a reflection of the postmodern condition. Viewed from a postmodern perspective, the world, language and history are seen as constructed and artificial, and postmodern; self-reflexive literature mirrors this experience. Waugh perceives postmodern society as oppressive and chaotic, but does not analyse who exactly is oppressing whom, why, how and in what kinds of situations. Neither does she answer the question of why authors choose to write in a self-reflexive way in a society characterised by

oppression and chaos. Why not choose some other literary strategy instead? For Waugh, then, society is abstract, oppressive and anonymous. A discursive approach, however, offers a perspective from within, a possibility to focus on the context within which an utterance is enunciated and to look at questions of power precisely at the point at which they are used.

In my particular texts theatrical metalanguage is the language of storytellers and characters that posit themselves in different ways as members of an educated class. The theatrical metalanguage is used in the works in situations distinguished by loss of power and status and it is spoken to other members of the educated class. The targets of parodic, ironic and self-reflexive play of the educated class story-tellers and characters are two: first, they joke about the genres, conventions, authors and readers related to contemporary popular literature, and secondly they make fun of discourses related to the ideals, norms and worldview of the educated class in the 19th century. For example in *Guldgruvan*, Chapter one, the protagonist parodically identifies himself at the beginning of the story as a *Dagdrivare*, a Finnish-Swedish flaneur, a protagonist typical of many novels written in Finland during the 1910s. His girlfriend is kidnapped by an American self-made man and villain. The flaneur, a passive and unambitious upper-class member and observer, enters a detective story and is forced by the genre conventions of such a story to act as a detective. He then suddenly changes (a change that is a parody upon the ideas according to which modernity makes people change), becomes a “real” detective, an active, strong and determined man, who manages to save his girlfriend. During his visit to America the flaneur becomes a modern man and a member of the working class. In the story the discourse on flaneurs is ridiculed, but fun is also made of the detective novel genre to which the story belongs. The flaneur criticises the conventions

of detective novels while acting as a character in a detective novel and by deciding not to follow the example of Sherlock Holmes. At the end of the novel he decides that he will – instead of becoming a modern man – become a writer of detective novels. The author then pokes fun at both the serious, esteemed literature of the time and at detective novels, a popular genre associated at the time with a large, uneducated audience and with modernity. In *Guldgruvan* as well as in the other texts I analyse in my thesis the popular novels are associated with contradictory things: on the one hand they mean a decline in terms of culture and class; on the other hand they become a means of change, and symbolise modernity, activity and masculinity. The joking that takes place in the texts is self-reflexive also in the sense that it points to the writers themselves. For example in the case of Söderhjelm he was himself considered to be a *Dagdrivare*, a member of the young, urban, Finnish-Swedish male, upper-class, who was disappointed and passive due to the changes taking place within Finnish society at this time. Eventually those changes forced the leaders of society and culture from their dominant positions. Thus, when making fun of flaneurs and detectives, Söderhjelm makes actually fun of himself. What is additionally ironic about the theatrical metalanguage in *Guldgruvan* is that the author, Söderhjelm, wrote a critique of his own book, which he published under a pseudonym. In the review he ironically criticised his own book for lacking originality, a feature the reviewers of time usually did not expect of detective novels.

In Chapter two I suggest that the struggle between two authors, two kinds of literary tastes and economic interests in Kersti Bergroth’s comedy *Herra Vento* can be seen as Bergroth’s self-reflexive play on her own identity as author. In the play Bergroth creates a ridiculous author of serious literature who in order to marry the woman he loves writes

a popular novel under a penname and becomes a “celebrity”, a popular and wealthy author. In the 1920s Bergroth, a member of the literary elite, wrote several popular books aimed at a large audience besides “high” literature. She had several pennames and the critics could not always identify Bergroth as the author of certain love stories. Bergroth’s jokes about serious literature and popular literature and romances are jokes that take herself and her own writing as their objects of parody. In the play she also parodies the new literary audiences and the “bad” taste of the lower class members in society. However, these new audiences were the readers of her popular novels.

Chapter three looks at the discourse on morality and decay in the romance *Sisko ja kultainen pikari* written by Elsa Soini. The novel is the story of a young girl, Sisko, who gives up her high morals and becomes a modern young woman during a couple of sunny summer days. The discourse on decadence is used in the novel in several ways: it describes the people depicted in the story, it is the main theme of the story, and it also links the story to the educated class. The ironic and parodic, decadent storyteller, a member of the educated class, makes fun of Sisko’s and the other character’s literary and moral decay. Soini was a member of the educated class and the joking that has as its object the members of the educated class is a joke that includes herself as well.

In Chapter four I use the example of the journalist and parodist Valentin who makes fun of those readers who believe that texts refer to a real world. He parodies the ways texts depict something as natural, and cuts off the relation between texts and “reality”. I demonstrate the importance of this apprehension for the Finnish educated class during the 19th century. In his causeries Valentin aims to educate his audience, but does it in an ambivalent way. On the one hand he imposes his own apprehension of reality on the reader; on the other hand, he makes

fun of those he is educating. He also ridicules those among common people who have been educated. He writes from the position of an intellectual – he positions himself outside and above the subjects he writes about – but in a low genre, parody. Also Valentin relates in an ambivalent way his readers: he strives to amuse them, but also declares their lack of humour.

The last chapter focuses on the discourse on gentlemen and questions of class in the novel *Skelettgåtan*, written under the penname Brummell & C: o. The detective story is about a flaneur, an author, a self-made gentleman and a detective, Balder Ekström, who becomes interested in a case where a skeleton is found hanging in a tree. The story, which is told by Ekström to a group of interested gentlemen after a dinner at a first-class restaurant, is about a former gentleman madly in love with a prostitute. Due to the changes that had taken place in Russia and Finland in 1918, the former nobleman has lost his profession, his fortune and his position in society. Instead of attending parties as a gentleman dressed in a tailcoat, he now makes his appearance playing the role of a gentleman, who is really an under-cover policeman. The gentlemen depicted in the story are of two sorts. There are the traditional upper-class types who are described as decayed and ridiculous, and there is a modern gentleman, a self-made man who, several times during the story, becomes humiliated by the “real” gentlemen and who even depicts himself as ridiculous. But the parodying of the language, manners and dress of the “real” gentlemen does not end within the covers of the novel: the penname “Brummell & C:o” of the author Georg H. Theslöf is also a parodic and self-reflexive comment upon the discourse on gentlemen. Beau Brummell was a very well known and famous English gentleman, often held up as the king of gentlemen. Theslöf, who had written two books on etiquette and manners during the 1920s, was apprehended by his contemporaries

as a real gentleman and an expert on the subject he taught. By taking up the penname Brummell, Theslöf makes a self-ironic comment upon his own identity, and by combining the name of a superior gentleman with the C: o, he creates a parodic stance towards his own earlier literary career in which he made profit by educating the new classes who were striving upwards in society and were in need of education in upper-class behaviour. Finally, it seems to me that there is a parodic class struggle going on within the discourse on gentlemen during the 1920s. An earlier upper-class discourse was being “invaded” by newcomers and thus is – in the books of a former upper-class member – ridiculed.

The ambivalence typical of the texts is due to the fact that the authors simultaneously appeal to two audiences. They write within popular genres and to new audiences. However, the textual strategies they use, mainly irony, parody and self-reflexion, are usually directed to well-educated readers and intellectuals. The authors also evaluate the popular genres in the same manner as the – usually well-educated – critics and speak the same critical language as the critics. It is easy to see why these texts were positively received by the critics. The authors and the critics were members of the same discourse community; they kept the same distance from the popular genres and shared the same criteria concerning literary values and taste.

Two contexts are crucial for the understanding of the theatrical metalanguage in Finland during this period: the Finnish educated class and literature. The authors of the texts I analyse belonged to the educated class, a small elite group that belonged to the upper-class during the 19th century. Literature was of importance for this educated class; it was the tool used in cultivating oneself as well as the means by which knowledge and manners were brought to uneducated people. At the beginning of the 20th

century the position and status of the educated class changed due to the modernisation and democratisation of culture and society. The former educated class lost literary, cultural and also social power and status. In addition, the economic situation of the educated class grew worse in a period during which the economy became even more important than earlier for one’s social status and position. Changes also took place within literature: the amount as well as the impact of popular literature was growing. Popular literature was perceived in ambivalent ways; it was regarded as a lower class phenomenon, but also as the literature of new, modern people in modern society.

My main point is that theatrical metalanguage was, then, a way of coping used by the members of the educated class in an ambivalent cultural and social situation. It was used to make fun of oneself – a member of the educated class in a state of ridiculous failure – but also to mark a difference from the “real” authors and readers of mass literature depicted by the elite as low class authors with low taste and directed to uneducated readers. Finally, the theatrical metalanguage was used to articulate ongoing changes within the identities of the members of the educated class. The texts I have analysed depict the ridiculous mirror image of the educated class, who hold up the mirror in order to ask the question: what is becoming of me?

- a. 64
- Abbé Prevost** 161
- Agapetus** 15, 77, 108, 119, 122, 123
- Ahlund, Claes** 80, 106
- Ahma, Ilmari** 122
- Ahrenberg, René** 15
- A.K.** 52, 56, 62, 71
- A. K-o.** 113, 122, 125
- Alapuro, Risto** 14, 17, 21, 22, 23, 44, 46, 47, 58, 75, 76, 90, 105, 106, 109, 110, 118, 136, 139, 140, 155, 170, 172, 173, 175, 176, 178, 180
- Alasuutari, Pertti** 17, 46, 91, 106
- Alasuutari & Ruuska** 17
- Alestalo, Matti** 46, 136
- Alter, Robert** 19, 78, 114
- Allardt & Starck** 41, 45
- Appelberg, Eilif** 28, 29, 37
- Arkio, Leena** 117
- Arlen, Michael** 93, 99, 101, 102, 103
- Ashley, Kathleen** 156
- Auer, Eino** 14
- Bachtin, M. M.** 11, 12, 34, 55, 163, 164
- Bagheera** 112, 113, 114, 122, 135, 148, 166, 167, 170, 172
- Bang, Herman** 45
- Barclay, Florence** 56
- Barthes, Roland** 51
- Baudrillard, Jean** 7, 8, 14, 21, 22, 23, 175, 176, 178, 180
- Bergh, John** 25, 26
- Bergroth, Kersti** 28, 45, 46, 73, 77, 81, 112, 113, 114, 122, 131, 140, 149, 167
- Bergson, Henri** 36, 65, 106, 172
- Berman, Marshall** 62
- Binocle** 65
- Björkin, Mats** 41, 42
- Blicher-Clausen, Jenny** 56
- Boëthius, Ulf** 14, 25, 26, 36, 37, 38, 40, 41, 49, 145, 147, 150
- Bohnet, Christine** 9, 19, 20, 121
- Bourdieu, Pierre** 15, 70
- Brink, André** 12
- Brummell, Georg** 165, 166
- Brunila, Birger** 111
- c-. 78, 145, 157, 165
- Calinescu, Matei** 41, 46, 78, 96, 99
- Cannelin, Helle** 26, 27, 44, 63, 134
- Carey, John** 20, 38, 139
- Cawelti, John G.** 20, 27, 32, 33, 35, 150
- Christensen, Inger** 20, 82
- Christianson, Edwin** 38
- Ciaravolo, Massimo** 28, 31, 41, 42, 46, 149
- Cohn, Jan** 61, 63
- Conan Doyle, Arthur** 33, 34, 37, 38, 39, 145, 158
- Courths-Mahler, Hedwig** 56, 57, 64, 101, 102, 103, 128, 133
- Currie, Mark** 9, 10, 15, 19, 73, 78, 114, 115
- Davis, Jessica** 71
- Dentith, Simon** 11, 12, 20, 22, 30, 34, 46, 47, 91, 125, 130, 175
- Doll, Lars** 15
- D-s.** 157, 158, 165
- D. U. J.** 52, 63, 64
- Dumas, Alexandre** 93
- Dällenbach, Lucien** 10, 20, 175
- Eagleton, Terry** 13

E. C. 78, 145, 157, 158, 165
 E. E. 95
 Eino Johannes 122, 123
 Eje, Anders 38
 Elias, Norbert 70
 Enckell, Olof 87
 E. P-la. 52
 Eskola, Katarina 7, 50, 78, 144

 Fabian, Warner 101, 102
 F. D. 86, 95
 Feldman, Jessica F. 148, 150
 Filpus, Kari 152
 Flygare-Carlén, Emilie 56
 Forssell, Pia 28
 France, Anatole 45, 149
 Frehsee, M. 59
 Frye, Northrop 50, 51, 65, 70, 72
 Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar 23, 25, 26, 41, 59, 130

 G. C. 38
 Genette, Gérard 9, 20, 31, 115, 126
 Gerdt Bokprantare 106
 Giddens, Anthony 23
 Glasgow, R.D.V. 9, 22, 23, 31, 32, 111
 Glyn, Eleanor 101, 102
 Goethe, Johann W. von 93, 101, 105, 106, 149
 Gripenberg, Bertel 79, 80, 81, 82, 93, 96, 97, 98, 99, 103, 151, 172
 Gronow, Jukka 55, 59, 60, 69, 70

 Haanpää, Pentti 112, 113, 114, 131
 Haapala, Pertti 90, 155
 Halila, Aimo 17, 18, 44, 136, 138
 Hall, Stuart 32, 33
 Hallila, Mika 9, 10, 18, 19
 Hapuli, Ritva 59, 62, 84, 89, 98, 109, 148, 149, 150, 165, 169, 172

 Hapuli et al.. 62, 68, 89
 Hawthorn, Jeremy 8
 H. B-n. 145, 158, 165
 H. C. 50, 52, 63, 64, 134, 135
 Hedman, Dag 145, 149, 150
 Heikel, Ivar 75, 76
 Heino, Mirjam 15, 65, 73
 Heikkinen, Hannes 75
 Heller, Frank 27, 38, 119, 145
 Herkman, Juha 91, 111
 Hertzberg Johnsen, Birgit 44, 112
 Hj. D. 167, 169
 Hj. L 50
 H. N. 26, 27, 28, 38, 39
 H-n. 169
 Holm, Pelle 147
 Holmberg, Claes-Göran & Ohlsson, Anders 126
 Holmström, Roger 46
 H. S. 46
 H-ström. 145, 152, 157, 158, 164, 165
 Huhtala, Liisi 62, 96
 Hutchens, Eleanor N. 10
 Hutcheon, Linda 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 30, 32, 36, 37, 43, 52, 66, 72, 78, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 114, 120, 126, 130, 132, 165, 167, 175, 176
 Huysen, Andreas 62, 99
 H. V. 50, 52, 71
 Häggman, Kai 57, 71, 75, 86, 91, 98, 118, 131, 135
 Hällström, Raoul af 59
 Hämäläinen, Pekka Kalevi 154, 155, 156

 Ibsen, Henrik 74, 88, 89, 93
 Immonen et al. 42, 57, 59, 84
 Jalava, Marja 130, 131, 136, 137
 J. A. P. 50, 52
 Jameson, Fredric 15, 156
 Jensen, Joli 69

Jokinen et al. 8, 9, 13
Jokinen, Kimmo 22, 23, 25
Jouko 139, 140
Julkunen, Kaarlo 104
Jutikkala, Eino 152, 155, 161, 168, 171
Järventausta, Arvi 116

K-aa. 78, 112, 113, 119, 122
Kaakkola, Jaana 103
Kallio, Veikko 84, 98, 138, 152
Kangas, Verna 64, 65
Karila, Olli 15, 119
Karkama, Pertti 16, 43, 72, 94, 131, 134, 136, 137, 138, 155
Karkama & Koivisto 17, 131
Kehn, A. 59
Kennedy, Margaret 93, 100, 103
Kettunen, Keijo 10, 124, 126
Kianto, Ilmari 116
Kilpi, O. K. 41, 155
Kinnunen, Aarne 1, 31, 32, 33, 36, 66, 82, 91, 98, 110, 111, 117, 153
Kivimaa, Arvi 112, 113, 114, 131
von Klancken 167, 169
Klinge, Matti 53, 75, 167
Knapas, Rainer 39, 41
Knuuttila, Seppo 25, 74, 112
Koistinen et al. 14
Koivisto, Hanne 25, 42, 98, 116, 172
Koli, Mari 28, 46
Kolkkala, Väinö 122
Koskela, Lasse 37, 42, 81, 84, 89, 98, 109, 114, 116
Koskimies, Rafael 59, 131
Koukkunen, Kalevi 146
Kovala, Urpo 16, 25, 102, 144
Kukkola, Timo 28, 37, 38, 114, 145, 154, 158
Kupiainen, Unto 112

-I. 50, 52, 71

Lagus, Hugo 15
Laitinen, Kai 113
Lappalainen, Päivi 62, 82, 87, 117
Larsson, Lisbeth 58
Lassila, Pertti 98, 102
Leacock, Stephen 119
Leffler, Yvonne 154, 158, 159, 160
Lehtonen, Juhani U. E. 75, 167, 168, 169, 172
Lehtonen, Maija 154, 159, 160
Lehtonen, Mikko 16, 17, 20, 145
Leinonen, Artturi 116
Leo 50, 52, 71
Lilius, Aleko 15, 119
Londen, Anne-Marie 12
Loos, Anita 7, 101, 102, 119
Luthersson, Peter 78
L. V: nen 90, 96, 102, 104
Lyytikäinen, Pirjo 16, 80, 81, 96, 97, 115

Mainz, Gustav 152
Makkonen, Anna 155
Malmio, Kristina 7, 16, 18, 27, 42, 50, 57, 78, 89, 95, 102, 107, 108
Mann, Thomas 134
Mannerheim, C. G. 152
Manninen, Kirsti 83, 113, 126, 136
Manninen, Kirsti & Ahola, Suvi 72
Marck, Mary 73
Mazzarella, Merete 80, 149
Mechelin, Leo 171
Melman, Billie 86, 89, 100, 103
Mikkonen, Kai 16
M-n. 64
M. N. 79, 83, 90, 96
Moers, Ellen 148, 150, 151, 153, 165, 166
Molarius, Päivi 29, 148, 149, 150, 166
Mr P. 78, 145, 157, 164
Muecke, D. C. 9, 10, 29, 34, 72, 150, 153, 154
Mustelin, Olof 47, 48

Mäkelä, Klaus 22, 23
Mäkinen, Ilkka 23
Mäkinen, Kari 42, 91, 98, 100, 102, 109, 116
Mäkinen, Katriina 42

Niemi, Irmeli 113
Nieminen, Armas 80
Nietzsche, Friedrich 91
N-o-n. 50, 52, 56, 71
Nordenfelt, Lennart 12
Nordenstreng, Rolf 27, 45, 111
N-va. 140

O. H. 34, 38, 39, 43
Olli 122
Ollila, Anne 23, 91, 130, 131, 135, 136, 137, 148, 156, 159, 167, 169
Olsoni, Eric 166, 167
Onnela, Tapio 23, 84
Ortega y Gasset, José 76, 106, 137, 159

P. 52, 56, 63, 64, 65, 71
Paavolainen, Olavi 59, 98
Palmer, Jerry 8, 13, 20, 145, 148
Pearce, Lynne 12, 13, 16
Pekkarinen, Aino, Tatu 14
Peltonen, Matti 90, 118, 163
Pennanen, Eila 7, 14
Pennskaft 165
Penttilä, Simo 15, 16, 37, 112, 113, 114, 119, 122
Père Noble 15
Perkins, David 8, 16
Persson, Magnus 53, 56, 105
Pettersson, Torsten 8, 16, 20, 28, 29, 32, 41, 45, 46
Pfister, Manfred 54, 58, 65, 66, 68, 69, 74
Poe, Edgar Allan 33, 35, 39
Prince, Gerald 9, 10, 121
Procopé, Hjalmar 1

P-s. 166, 167
Pyrhönen, Heta 20, 33, 35, 37, 38

R. 38
R. af H. 102
Railo, Eino 140
Rantavaara, Irma 72
Riffaterre, Michael 155
Riverton, Stein 38
R. P. 95
Rojola, Lea 8, 10, 18, 62, 78, 80, 97, 115, 124, 126, 129, 155, 159, 161
Rose, Margaret A. 9, 11, 12, 29, 32, 51, 52, 61, 68, 70, 78, 120, 126, 154, 164, 175
Rosbach, Susanne 166
Ruck, Berta 101, 102
Runa 56

Saarenheimo, Kerttu 54, 56, 57, 87, 89, 102, 116
Salminen, Kari 159
Sanden, Gabriel 15
Selmer-Geeth, Harald 37
Setälä, Salme 102
Sevänen, Erkki 7, 18, 25, 26, 39, 41, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 63, 68, 71, 72, 77, 78, 81, 91, 95, 99, 100, 107, 108, 116, 117, 122, 131, 132, 135, 137, 143, 144, 155
Shakespeare, William 101, 105, 106
Shepherd, David 19, 20
Shiach, Morag 13, 16, 17, 25
Shiple, Joseph T. 65
Sick, Maria 56
Sillanpää, Merja 98, 152, 163
Sinnemäki, Aino 168
Sioux 172, 173
Snellman, J. V. 130, 131, 134, 136, 143
Stjernschantz, Göran 40, 164
Strinati, Dominic 25, 42
Strömberg, Alva 166
Sundberg, Jan 154, 155

Sundholm, John 7, 14, 38, 40, 41, 48, 144, 145, 158, 164, 165, 175
Svedjedal, Johan 8, 9, 15, 20
Symons, Julian 33
Söderberg, Hjalmar 45, 72, 149
Söderhjelm, Henning 15, 26, 38, 39, 40, 46, 47, 48, 113, 140, 164
Söderskär, Sten 15

Taanila, Hannu 136
Talvio, Maila 57
Tarkka, Pekka 7, 14, 23, 25, 50, 53, 54, 57, 62, 65, 75, 78, 84, 102, 112, 113, 122, 123, 134, 135, 136, 138, 144, 167
Tet 73
Theslöf, Georg H. 118, 168
Tiihonen, Kristiina 134, 136
Tiusanen, Timo 111
Toivonen, Timo 90
Tolstoj, Lev 84, 88, 91, 93, 99, 101, 105, 106
Tolvanen, Onni 111, 112
Topelius, Zacharias 154
Tre Herrar 16, 37, 47
T. S. J. 95, 96
T. S-m. 102
Turunen, Risto 7, 16, 25, 50, 77, 78
T. V. 102

Uino, Ari 112
Undset, Sigrid 99
U. S-n 95
U. U. U. 78, 96

V. 83
W. 169
Valentin 113, 117, 123
Waltari, Mika 77
Walter, Göran 161
Valtonen, Hilja 15, 16, 77, 123
Warburton, Thomas 28, 31, 39, 41, 46
Varpio, Yrjö 25, 131

Waugh, Patricia 9, 10, 12, 18, 19, 36, 70, 114, 115, 120, 121, 123, 128, 132, 140, 176
Weber, Max 172
Veblen, Thorstein 70
Wendelius, Lars 40, 50
Wendt, Ernst von 15
Verlaine, Paul 80
V. H. 135
Wiget, Andrew 156
Wilde, Oscar 71, 74, 149, 153, 166
Viljanen, Lauri 57, 72, 73, 104, 105
Williams, Raymond 56
Willner, Sven 151
Wilson, Elizabeth 148, 149, 150, 155, 163, 166
Vinge, Louise 71
Wirilander, Kaarlo 44, 135
Virrankoski, Pentti 81
Virtanen, Keijo 42
Wopenka, Johan 146
Wrede, Johan 80, 81

Zetterberg, Seppo 118
Zilliacus, Clas 46, 144, 149
Zola, Emile 65
Zuck, Virpi 41
Zweybergk, Ola 25

Åström, Sven-Erik 136, 155, 168, 169, 170, 171

Y. K. 169
Ylikangas, Heikki 153