

”Ett brunetternas hjärtlösa skratt”¹

Postmodernism och parodi i Monika Fagerholms Underbara kvinnor vid vatten (1994) och Diva (1998)

PARODI HAR UPPFATTATS SOM ETT av de grundläggande dragen i postmodernistiska romaner, och många av de viktigaste försöken att beskriva och definiera postmodernismen har kretsat kring begreppet parodi. Ändå har parodi inte varit speciellt framträdande i undersökningar av postmodernismen i den finlandssvenska romanen, inte heller i studiet av Monika Fagerholms romaner, trots att de upprepade gånger har karaktäriserats som postmoderna.² I forskningen nämns parodi ofta endast i förbigående, främst i beskrivningarna av Fagerholms romaner och utan att man närmare går in på vad som parodieras och ur vilket perspektiv.³ Det närliggande begreppet pastisch förekommer inte alls hos kritiker och forskare som granskat hennes verk.

Därför kommer vi i denna artikel att undersöka förekomsten och arten av parodi i två romaner av Monika Fagerholm, *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) och *Diva* (1998). Vårt syfte är dels att analysera

1. Monika Fagerholm, *Underbara kvinnor vid vatten. En roman om syskon*, Helsingfors: Söderströms 1994, s. 21.
2. Se t.ex. Kaisa Kurikka, ”Tytöksi-tulemisen tilat. Monika Fagerholmin *Diva* utopistisena tekstinä”, Anna Helle & Katriina Kajannes (toim.), *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*, Jyväskylä: Kampus Kustannus 2005, s. 56–72; Kristina Malmio, ”Phoenix-Marvel Girl in the age of fin de siècle. Popular culture as a vehicle to postmodernism in *Diva* by Finland-Swedish author, Monika Fagerholm”, Leena Kirstinä (ed.), *Nodes of Contemporary Finnish Literature*, Helsinki: Finnish Literature Society 2012, s. 72–95.
3. Med undantag för Lena Käreland, ”Flickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms *Diva*”, Eva Heggstad & Anna Williams (red.), *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Lund: Studentlitteratur 2004, s. 121–138; och Pauliina Haasjoki, *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit*. Turun yliopiston julkaisuja, Annales Universitatis Turkuensis Sarja – Ser. C Osa – Tom. 343, Turku: Turun yliopisto 2012.



romanernas parodiska drag, dels att diskutera vad Fagerholms sätt att använda parodi säger om de analyserade romanernas förhållande till postmodernismen, närmare bestämt om de iscensätter en ny strömning i litteraturen som skriver ”över” postmodernismen. Det övergripande syftet med analysen är att öka och fördjupa kunskapen om den finlandssvenska postmodernistiska romanens centrala drag och utveckling. Frågor som vi ställer är: Vilka former av parodi kan man finna i dessa två romaner av Monika Fagerholm? Vilka är de fenomen som utgör föremålet för parodi och vilken funktion har parodi i de analyserade verken?

Det har påpekats att en viss ”senhet” redan från första början var kännetecknande för postmodernismen i dess egenskap av ”post”. Medan modernismen strävade efter att skapa nytt har postmodernisterna anklagats för att ”rota på vinden” efter gamla narrativa grepp, stilar, genrer och texter för att sedan återbruka dem genom parodi, pastisch, rekontextualisering och revidering.⁴ Denna senkomna eller förlegade karaktär stegras ytterligare av det faktum att genombrottet för postmodernismen i den finlandssvenska romanen kom sent. Genombrottet skedde i början på 1990-talet, decennier efter att postmodernismen blomstrat upp i USA, vilket innebär att verk skrivna i Finland på svenska inte bara är postmodernistiska, utan också medvetna om postmodernismen så som den förekommit på andra håll i världen. Detta påpekas av kritikern Kaj Hedman, som i sin recension av *Diva* skriver: ”Men så är boken också postmodern, poststrukturalistisk om man så vill – till max. Den kan upplevas som en tidsinlaga, som skriven enligt moderecept. Men så enkelt är det inte. Snarare kan man ha ett intryck av att Monika Fagerholm på ett skickligt sätt utnyttjar modedefenomen för sina egna syften. Men där är tolkningen fri.”⁵ Också begrepp såsom ”rekonstruktion” och ”postpostmodernism” har använts om den finlandssvenska romanen.⁶

4. Brian McHale, ”Postmodern narrative”, David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London: Routledge 2010, s. 456–460.

5. Kaj Hedman, ”Fagerholm ser allt ur ’Divas’ synvinkel”, *Österbottningen* 11/11 1998.

6. Jussi Ojajarvi, ”Leikki, historia ja kuolema – Lars Sundin *Lanthandlerskans sonin* postmodernismi”, Anna Helle & Katriina Kajannes (toim.), *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*, Jyväskylä: Kampus Kustannus 2005, s. 17–55; Kristina Malmio, ”Ut genom ett så litet hål mellan fiktion och verklighet”. Gränsöverskridningar och postpostmodernitet i Lars Sunds roman *Eriks bok*”, Clas

Diskussionerna om postmodernismen i litteraturen var som hetast under 1980- och 1990-talen och fokuserade på frågor som: Kan postmodernismen uppfattas som en ny fas av det moderna? Är det i så fall postmodernismen som är den nya fasen? Hur ska man förhålla sig till den, vara en anhängare av den eller motsätta sig den? I sin avhandling från år 2006 konstaterar Mika Hallila att diskussionen kring postmodernismen har gått över i diskussion av globalisering, lokalitet, mångkulturalitet, etnicitet och identitet. Dessa ämnen har emellertid sin utgångspunkt i postmodernismen.⁷ På sistone har begreppet postmodernism på nytt aktualiserats, både utomlands⁸ och i Finland, där man inom litteraturforskningen har diskuterat arten och graden av postmodernism i finländsk litteratur. Forskare har ansett att postmodernismen som stilriktning anpassade sig dåligt till Finland och beskriver den som endast en kortvarig, snabbt överstökad fas i den finska romanens utveckling, redan från första början ”trött”. Vidare menar de att de för postmodernismen typiska narrativa greppen – i den mån de över huvud taget togs i bruk – snabbt integrerades i den finska litteraturens kontext samt upptogs endast delvis och i bearbetad form.⁹

Zilliacus (utg.), Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson (red.), *Gränser i nordisk litteratur/Borders in Nordic Literature*, IASS XXVI, Vol 1, Åbo: Åbo Akademis förlag 2008, s. 161–171.

7. Mika Hallila, *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*, Joensuu: Joensuun yliopisto 2006, s. 49. Se även t.ex. Brian McHale, ”What Was Postmodernism?”, *Electronic Book Review* 20/12 2007, <http://www.electronicbookreview.com/thread/fictionspresent/tense> (hämtad 1/11 2016).
8. Se specialnummer ”Postmodernist Fiction: East and West”, 21:3 (October 2013) av tidskriften *Narrative*, som diskuterar postmodernismens globala former på 2000-talet, t.ex. Brian McHale, ”Afterword. Reconstructing Postmodernism”, *Narrative* 21:3 2013, s. 357–364; Irmtraud Huber, *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*, London & New York: Palgrave MacMillan 2014; Eric Prieto, *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*, New York & London: Palgrave MacMillan 2013.
9. Mika Hallila, ”Metafiktiivistä menoa”, Mika Hallila et al. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS) 2013, s. 86; Sari Salin, ”Prinsessarutto Sysi-Suomessa. Ruoka, rakkaus ja äidinkieli Sofi Oksasen romaanissa *Stalinin lehmät*”, Vesa Haapala & Juhani Sipilä (toim.), *Kiviabolinna. Suomalainen romaani*, Helsinki: Avain 2013, s. 375; Mika Hallila, ”Puolikuvassa suomalainen romaani”, Kristina Malmio (toim.), *Joutsen / Swanen. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja* nro 2, Helsinki: Klassikkokirjasto; Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos 2015, s. 166, <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015121624616> (hämtad 10/6 2017).

Det är tydligt att beskrivningen av den finska postmodernismen inte motsvarar postmodernismen i den finlandssvenska romanen. Den var varken kortvarig eller ”utmattad” och tog flitigt i bruk de för postmodernismen karaktäristiska narrativa greppen. Postmodernismen hade en stor genomslagskraft och har beskrivits och diskuterats i samband med många finlandssvenska prosaförfattare, till exempel Monika Fagerholm, Lars Sund, Ulla-Lena Lundberg, Pirkko Lindberg, Kjell Westö, Thomas Wulff och Fredrik Lång.¹⁰ Dess typiska drag såsom metafiktivitet och intertextualitet är även i dag tydligt urskiljbara i verk av författare som redan tidigare använt sig av dessa narrativa grepp, till exempel i Lars Sunds roman *Tre systrar och en berättare* (2014) och Thomas Wulffs *Med bästa vilja i världen* (2012). Likaså använder yngre kvinnliga författare som till exempel Hannele Mikaela Taivassalo, Mikaela Strömberg och Sanna Tahvanainen flitigt konventioner som förknippats med postmodernismen.

Med tanke på i hur hög grad postmodernismen slog igenom i den finlandssvenska prosan är det intressant att notera att ett av dess centrala och typiska tillvägagångssätt, parodin, inte varit föremål för större intresse i analyserna av finlandssvenska postmodernistiska romaner. Desto mera intressant är det då parodi är ett grepp som förekommit tämligen frekvent.

Först presenterar vi kort några centrala uppfattningar om relationen mellan postmodernism och parodi samt definitioner av begreppet parodi och dess viktigaste kännetecken. Efter en granskning av de parodiska dragen och av föremålet för parodi i *Underbara kvinnor vid vatten* och *Diva*, kommer vi att diskutera dem som ett uttryck för det

10. Se t.ex. Kurikka, ”Tytöksi-tulemisen tilat” och Kaisa Kurikka, ”To use and abuse, to write and rewrite: metafictional trends in contemporary Finnish prose”, Samuli Hägg, Erkki Sevänen, & Risto Turunen (eds), *Metaliterary Layers in Finnish Literature*, Helsinki: SKS 2008, s. 48–63; Ojajärvi, ”Leikki, historia ja kuolema” och Jussi Ojajärvi, ”Benson & Hedges -syttytimellä.” Kulutustavaroiden ja tavaramerkkikerroinnan ulottuvuuksia vuosituuhannen vaihteen suomalaisessa romaanissa”, *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2012:2, s. 52–75; Marita Hietasaari, *Totta, tarua vai narrinpeliä? Lars Sundin Siklax-trilogian (meta)fktiivinen historiankirjoitus*, Oulu: Oulun yliopisto 2011; Malmio, ”Phoenix-Marvel Girl!” och Malmio, ”Mötet mellan lokala och globala rum. Bo Carpelans *Axel* och Monika Fagerholms *Diva* som former av kognitiv kartläggning”, *Historiska och litteraturhistoriska studier* 91, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS) 2016, s. 37–65.

Irmtraud Huber menar att är karakteristiskt för romaner som ger sig ut för att skriva "över" postmodernismen. Den drivande idén i *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies* (2014) av Huber är att den för postmodernismen kännetecknande ironin och skepticismen numera har ersatts av sin motsats, engagemang och uppriktighet. Huber analyserar ett antal angloamerikanska romaner från 2000-talets början och menar att man i dem kan finna en försiktig och självkritisk optimistisk tro på fiktionens möjligheter, att fiktionen efter all postmodern kritik och dekonstruktion förmår yttra sig om verkligheten samt att representation och kommunikation är möjlig. Det är naturligtvis svårt eller omöjligt att dra en gräns mellan postmodernistiska romaner och den litteratur som förnyar postmodernismens konventioner, medger Huber. Skillnaden mellan den postmodernistiska romanen och de romaner som skriver över den är inte heller radikal. Det är inte frågan om ett avbrott i romanens utveckling utan snarare om ett skifte av perspektiv. Postmodernismen förnekas inte, i stället skriver författare "trots den" och genom att använda sig av dess konventioner.¹¹ Vi instämmer med Huber i hennes analys men anser att spår av ett skrivande "över" postmodernismen kan iakttas i Monika Fagerholms romaner redan på 1990-talet. Detta har att göra med den finlands-svenska postmodernismens senhet av vilket följer en medvetenhet om den internationella postmodernismens centrala drag.

PARODI, PASTISCH OCH POSTMODERNISM

Parodins existens och kvaliteter i postmodernismens tidevarv är ett ämne som varit föremål för diskussion ett antal gånger. Den mest energiska debatten fördes i slutet av 1980-talet mellan Fredric Jameson och Linda Hutcheon, samtidigt som Fagerholm inledde sin författarbana. I artikeln "Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik" hävdar Fredric Jameson att ett av de kännetecknande dragen för postmodernismen, uppfattad som senkapitalismens kulturella dominant, är det "nära nog universella bruket" av pastisch. Postmodernismen präglas av en ny ytmässighet, en imitationens kultur, en försvagning av historiskt tänkande, en ny emotionell grundton samt av

11. Huber, *Literature after Postmodernism*, s. 6, 22–24, 33, 216.

en nära relation till ny teknologi och därmed även till världsekonomin. I denna kultur har pastischen ersatt parodin.¹² Parodi förutsätter en lingvistisk och kulturell norm som man demonstrativt kan bryta mot. Denna norm finns emellertid inte längre i postmodernismen, menar Jameson. Pastischen är däremot ”det neutrala imiterandet av ett dött språk” utan parodins kritiska udd, samt ”en imitation av döda stilar genom de masker och röster som finns insamlade av global kultur”. Den kommer till uttryck till exempel i en lek med godtyckliga stilistiska allusioner.¹³ Medan parodin hör till modernismen är pastischen kännetecknande för postmodernismen, och i Jamesons presentation utesluter de varandra.

Jamesons uppfattning utsattes för en ingående kritik från många håll.¹⁴ Den mest kritiska var Linda Hutcheon, som i sin bok *A Poetics of Postmodernism* (1988) dels hävdar att parodi i postmodernismen inte alls måste ha den kritiska udd som Jameson menar att den saknar, dels att nutidens arkitektur uppväcker en relation till det förgångna som inte bara är lekfull, utan också produktiv och kritisk. Enligt Hutcheon är Jamesons syn på parodi missvisande och hans uppdelning i parodi och pastisch ohållbar. Hon tar avstånd från ”standardteoriernas” klassiska, historiskt begränsade definition av parodi som en förlöjligande imitation (som hon menar att Jamesons uppfattning bygger på) och föreslår i stället att man ser på parodi som “[...] repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity”.¹⁵ Till skillnad från Jameson som anser att parodi är omöjlig i postmodernismen, tycker

12. Fredric Jameson, ”Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik”, Mikael Löfgren & Anders Molander (red.), *Postmoderna tider?* Stockholm: Norstedts 1986, s. 260–325; Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press 1991.

13. Jameson, ”Postmodernismen”, s. 280–281.

14. Simon Dentith, *Parody*, London & New York: Routledge 2000, s. 155–157; se även Sanna Nyqvist, *Doubled-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature*, Helsinki: University of Helsinki 2010, s. 103–120. Nyqvist sammanfattar i sin avhandling kritiken av Jameson och kommer även med egen kritik av hans behandling av pastisch. Hon påpekar att han använder pastisch på flera olika nivåer samtidigt, utan att skilja mellan dem, samt att han är inkonsekvent i sin användning av begreppet, Nyqvist, *Doubled-Edged Imitation*, s. 109–112.

15. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York & London: Routledge 1988, s. 26, 34.

Hutcheon att parodins ambivalenta ideologiska konnotationer gör den till den ultimata postmoderna formen för kritik, då den är lika motsägelsefull som postmodernismen själv.¹⁶ "Parody is a perfect postmodern form [...] for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies", skriver hon.¹⁷

Medan tyngdpunkten hos Jameson och Hutcheon ligger på postmodernismen, fokuserar Simon Dentith i stället parodin i boken *Parody* (2002) där han vidareutvecklar tankegångarna hos ett antal forskare, till exempel Michail Bachtin, Gérard Genette och Hutcheon. Dentith definierar parodi som "polemical allusive imitation of a preceding text", närmare bestämt som "a mode, or [...] a range in the spectrum of possible intertextual relations",¹⁸ vilket innebär att han inkluderar pastisch i sin definition av parodi. Hans huvudtes är att parodi snarare är ett kontinuum av parodiska praktiker än en genre som går att definiera på ett orubbligt sätt.¹⁹ Dentith betonar parodins utpräglat kontextuella karaktär och motsätter sig Hutcheons och Jamesons försök att ge parodin generella kritiska egenskaper eller uppgifter samt Jamesons strävan att göra pastisch till ett centralt kännetecken för postmodernismen. Parodin är socialt och politiskt "multivalent", flervärd, menar han. Bruket av den är aldrig neutralt, men det går inte att på förhand slå fast vad som parodieras eller hur parodin förhåller sig till det den alluderar till. Den har olika uppgifter i olika sammanhang och måste granskas från fall till fall. Tidvis är den kritisk, tidvis konservativ, tidvis förekommer den i slutna samhällen, tidvis inte.²⁰ Den måste undersökas från fall till fall.

Genomgången ovan är avsedd som en bakgrund till begreppet parodi och dess utveckling samt har syftet att klargöra parodins ställning i diskussioner om postmodernismen. Hutcheons och Dentiths definitioner erbjuder oss också verktyg med hjälp av vilka vi närmar oss frågan om parodi i Fagerholms två romaner från 1990-talet. Det är uppenbart att Dentiths definition av parodi som en relativt polemisk imitation av en annan kulturell praktik lämnar det öppet för tolka-

16. Ibid., s. 129.

17. Ibid., s. 11.

18. Dentith, *Parody*, s. 3, 6, 18–19, 20, 37.

19. Ibid., s. 19.

20. Ibid., s. 28, 164.

ren att bestämma vad hen uppfattar som relativt polemiskt samt var gränsen går mellan det som är polemiskt nog och det som inte är det.

UNDERBARA KVINNOR VID VATTEN – FRÅN IMITATION TILL KOMMUNIKATION

Upprepning och imitation är centrala drag i Monika Fagerholms narrativa teknik, något som har påpekats av många.²¹ Hennes verk och stil kännetecknas av citerade och på olika sätt manipulerade ord, uttryck, slogans och fraser samt intertextuella allusioner, scener och passager som förekommer upprepade gånger, som imiteras och varieras.²² Pia Ingström framhåller att i *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) "ersätts den psykologiserande prosans förklaringar av bland annat repliker utformade som slogans eller klichéer och smalfilmssekvenser i absurd upprepning".²³ Hon frågar även i ett annat sammanhang om det bakom alla de utnötta och medvetet uppradade stereotypierna i *Underbara kvinnor vid vatten* finns en autentisk utsaga av något slag.²⁴ Kaisu Puranen, som har undersökt romanens narrativa grepp, anser att den karakteriseras av ironi och lek samt en självreflexiv upprepning av etablerade kulturella konstruktioner.²⁵ Också Puranen väcker frågan

21. Se t.ex. artiklarna av Lena Käreland, "Re-imagining girlhood", s. 25–37 och Kaisa Kurikka, "Be-coming girl of writing", s. 38–52 i Kristina Malmio & Mia Österlund (eds), *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsinki: SKS 2016. Se även Jenny Holmqvist, "Skott, jag tror jag hör skott". Bruket av repetition i Monika Fagerholms roman *Den amerikanska flickan*", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2016:3–4, s. 79–95.

22. Se t.ex. Kaisu Puranen, 'On vaikea sanoa, mikä on oikein totta.' *Kerronnan rakentuminen Monika Fagerholmin romaaniissa* Ihanat naiset rannalla. Romaani sisaruksista, Avhandling pro gradu, Helsingin yliopisto 2013; Anu Takalo, "'Hör, hör hur klockan tickar under jorden.' Kuuntele vain miten kello tikittää maan alla.' Översättningsstrategier vid lexikaliska upprepningar och konsekvenserna av dem för stilen i romanerna *Den amerikanska flickan* och *Glitterscenen*", Avhandling pro gradu, Helsingfors universitet 2012.

23. Pia Ingström, "Prosa: bred epik och nyanserad novellkonst", Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteratur 1900–2012*, Helsingfors: SLS & Stockholm: Atlantis 2014, s. 299.

24. Pia Ingström, "Leken och det fruktansvärda allvaret hos Monika Fagerholm", <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/leken-och-det-fruktansvarda-allvaret-hos-monika-fagerholm>. 11/11 2014 (hämtad 5/11 2016).

25. Puranen, "On vaikea sanoa", s. 75. Om romanens språkliga upprepning som anknuter till dess användning av fraser på ett sätt som tidvis påminner om reklamer,



Fagerholm parodierar Bellas och Rosas vilja att vara som i bilder och att uppträda som på bilder. Men det är fråga om en kärleksfull parodi som öppnar våra ögon för de komiska, misslyckade och tragiska dimensionerna i imiterandet och i kvinnornas livssyn.

om det finns ett djup bakom romanens till synes ytliga och lätta berättande, och menar att romanen under ytan behandlar djupare teman.²⁶

Vi menar att de frågor om upprepning, yta och djup som Ingström och Puranen ställer kan besvaras genom att man studerar romanen i anknytning till parodi, samt att det ”djup” som de efterlyser i sina analyser handlar om den i romanen eventuellt förekommande kritiska dimensionen. Alla de ingredienser som Hutcheon och Dentith uppfattar som kännetecknande för parodi ingår i beskrivningarna av romanen. Trots det nämns begreppet parodi inte i samband med den.²⁷ Kanske är det för att inslagen av parodi i Fagerholms roman inte är så tydliga som till exempel hos Lars Sund?²⁸ Eller beror det

se Puranen, ”On vaikea sanoa”, s. 68, 73. Se även Takalo, ”Hör, hör hur klockan tickar”, 2012.

26. Puranen, ”On vaikea sanoa”, s. 5.

27. Däremot talar kritikerna om ironi i *Underbara kvinnor vid vatten*, se t.ex. Michel Ekman, ”Sextioalsskildring lyser av detaljskärpa. Fagerholm engagerar med motstridiga historier”, *Svenska Dagbladet* 13/1 1995.

28. Malmio, ”Ut genom”, s. 161–171.

på att den parodiska effekten i Fagerholms romaner uppstår på ett annorlunda vis? Att den byggs upp på ett komplicerat och mångfacetterat sätt som kräver att man är uppmärksam på upprepningen av vissa, återkommande scener? Att den inte endast polemiskt skildrar "ytliga" fenomen utan också problematiserar relationen mellan yta och djup och våra invanda föreställningar om ytlighet?

Underbara kvinnor vid vatten. En roman om syskon är en berättelse om en ung familj, föräldrarna Kajus och Bella samt sonen Thomas, som på 1960-talet tillbringar somrarna i ett "sommarparadis" i skärgården. En dag anländer den förmögna familjen Ängel till huset bredvid, och Bella och lilla Thomas dras till dem. Fagerholm skapar bilden av ett konsumeristiskt 1960-tal med hjälp av detaljerad rekvisita: barskåp, solkräm, drinkar, trädgårdsfester och kakmix, och de "underbara strandkvinnorna" Bella och Rosa Ängel är "nästan som Elizabeth Taylor och Jacqueline Kennedy".²⁹ Typiskt för berättandet i *Underbara kvinnor vid vatten* är en dubbel fokalisering som uppstår i mötet mellan två berättarperspektiv: barnets (Thomas som i början är sju år gammal) och den vuxna berättaren som på olika sätt signalerar avstånd till barnet.³⁰

I det följande fokuserar vi upprepningen av en viktig scen i romanen för att visa hur omtagning fungerar som en central strategi i skapandet av en parodisk dimension. Scenen handlar om att åka vattenskidor, och beskrivs av Ann-Christine Snickars som "den stora metaforen, vattenskidåkningen som samtidigt är allt: uppvisning, njutning, prestation och ett aggressivt upprivande av den lugna fjärdens yta".³¹ Den är en av de många återkommande scenerna, som upprepas och på ett intressant sätt varieras i berättelsen, samt utgör en av romanens inbäddade berättelser som lyfter fram romanens metafiktiva och postmoderna betoning av berättelser och det berättade.³² Den för Fagerholms romaner typiska intermedialiteten (från bild till text) är synlig

29. Fagerholm, *Underbara kvinnor*, s. 21.

30. Puranen, "On vaikea sanoa", s. 40. Puranen hävdar att man i denna roman inte kan tala om dubbel diskurs eftersom berättarens perspektiv inte flyter in i karaktärernas perspektiv, utan i stället håller ett avstånd till gestalterna, Puranen, "On vaikea sanoa", s. 9.

31. Ann-Christine Snickars, "Lek i paradiset", *Astra Nova* 1994:6.

32. Puranen, "On vaikea sanoa", s. 60.

i scenen. Lika vanligt i Fagerholms verk är den rikliga förekomsten av allusioner, inte bara till texter utan också till andra medier. Även i *Underbara kvinnor vid vatten* har många av de upprepade scenerna med reproduktion och det visuella att göra, till exempel i form av framställning av fotografier och filmer. En del av romanens påtalade ”ytlighet” anknyter till att den skildrar bilder, personer, fenomen och handlingar som kan uppfattas som ytliga, i betydelsen icke-seriösa och onyttiga, fenomen som imiterar en importerad, amerikansk livsstil. Att roa sig genom att stå på skidor bakom en motorbåt hör till dessa. Det är en handling som i sig är ”tom” och utan djupare mening, i betydelsen icke-nyttig, icke-produktiv och icke-seriös, även om den är betydelsebärande för de kvinnliga huvudpersonerna i romanen. Det handlar dessutom bokstavligen om att skida på yta.³³

Första gången vattenskidandet skildras är när Thomas ska ta ett foto på sin mamma Bella och grannfrun Rosa liggande på stranden. I bakgrunden syns en av romanens många bifigurer, Tupsu Lindbergh, som åker vattenskidor efter Lindberghs ”skinande mahognybåt”. Hennes en smula löjeväckande, parodiska namn upprepas ofta och hela tiden i sin helhet. ”Tupsu”, betydande en liten tofs, kombineras med ”Lindbergh” med ett h i slutet, ett tillägg som ska göra sin bärare speciell och visa att hon skiljer sig från mängden av ”vanliga” Lindbergar utan h. Hon representerar en annan, högre samhällsklass och status än Bella och Rosa. Första gången Tupsu Lindbergh skildras är hon en idealbild av visuellt slag: ”Tupsu Lindbergh har vit bikini och ljust hår som för tillfället skyddas av en röd-blå-vit scarf. Hon ser vacker ut.”³⁴ Thomas kommentar tar fasta på ytan; han säger inte att Tupsu är vacker, utan att hon ”ser vacker ut”. Enligt Thomas utgör Tupsu på ”water skis” den perfekta bakgrunden för fotot av strandkvinnorna. (Den perfekta bilden blir emellertid inte av på grund av Rosas rebelliska dotter Renée som ställer sig mellan det avbildade objektet – strandkvinnorna – och den vackra bakgrunden, Tupsu Lindbergh på vattenskidor.) Följande gång berättaren återger hur Tupsu Lindbergh åker vattenskidor varierar situationen på ett antal sätt:

33. Tack till Kaisa Kurikka för detta påpekande.

34. Fagerholm, *Underbara kvinnor*, s. 31.

På fjärden gör Tupsu Lindbergh water skiing efter Lindberghs skinande mahognysportbåt. Sveper förbi strandklippan, nära. Vinkar. Ropar "åhåj så det går undan". Thomas höjer handen automatiskt.

"Nu tar bensinen slut", säger Renée.

"Va?"

"Nu tar bensinen slut."

"Ehe ehe", säger Thomas. Vad kan han annat säga?

Men ändå. Samtidigt. Han ser hur det börjar hända. Motorn vrålar till. Hostar, knycker. Knyckarna fortplantar sig längs water ski-repet till Tupsu Lindberghs kropp. [...] Motorn tystnar. Tupsu Lindbergh börjar sjunka. Långsamt, sedan snabbare. Tupsu Lindbergh försvinner under vattenytan. Men innan hon försvinner ser hon sig omkring med ansiktet förvridet i en grimas som är rester av ett leende. Hon förstår inte alls vad som håller på att hända.

"KÖR FÖR FAN!" ropar Tupsu Lindbergh till Robin Lindbergh i båten. [...] Men det hjälps inte. Bensinen är slut. Tupsu Lindbergh försvinner under vattenytan.³⁵

Båten är (som den första gången) "skinande", men gestaltningen av vattenskidandet utvecklas från en "glittrande", perfekt scen till en situation som spårar ur. Den glättiga och lite glamourösa bilden av en vacker kvinna i färd med ett lyxigt tidsfördriv utsätts för en grundlig rekontextualisering, det "höga" blir "lågt". Därmed förvandlas hon till sin motsats, en figur som sjunker, och medan hon sjunker svär, grimaserar och skriker hon. Därefter "korrigeras" beskrivningen: "Åsch. Det händer förstås inte alls." Viktigt är att notera att den parodiska motsättningen mellan högt och lågt i scenen inte bara förekommer på stilens och språkets nivå utan också sker bokstavligen (hon sjunker under vattenytan). Den urartade versionen av skeendet kan tolkas som ett resultat av Thomas fantasi som inspirerats av Renées replik. Situationen präglas av en inbyggd dubbelhet. Å ena sidan har Renées utsaga en performativ kraft, den åstadkommer ett händelseförlopp. Å andra sidan kan händelseförloppet tolkas som ett uttryck för Thomas fantasi som "förvränger" skeendet, producerar det på ett sätt som avviker från det som sker "på riktigt", imiterar "fel". Samtidigt visar scenen det fiktiva som ett resultat av en dynamisk process av "fictio-

35. Ibid., s. 79-80.

nalising acts which negotiate between the real and the imaginary”.³⁶

Repliken efterföljs av den för Fagerholm typiska ”omtagningen”, scenen upprepas med variation. Nu skidar Tupsu igen men åter präglas gestaltningen av ett ”fel”, en skavank, en avvikelse:

Robin Lindbergh fräser vidare mot Lindberghs hus. Tupsu Lindbergh är efter, på skidorna. Knäna något för böjda men inte så att man fäster sig vid det om man inte tittar efter riktigt noga. Bikinibyxa hänger lite i stjärten för att Tupsu Lindbergh är så mager, som ett skelett, den röd-vit-blåa boating-skarfen [...] har glidit lite på sned så att några ljusa testar fladdrar fritt och oregerligt kring hennes huvud; men allt det här blir aktuellt att fästa sig vid först ett par år senare när Bella och Rosa gör water skiing och man får jämförelsematerial.³⁷

Tupsu Lindbergh imiterar en bild där en vacker kvinna åker vattenskidor, Bella och Rosa i sin tur imiterar henne. Bristfälligheten i bilden på Tupsu Lindbergh som åker vattenskidor förs fram på ett indirekt sätt; berättaren berättar att knäna är böjda samtidigt som hen – paradoxalt nog – påpekar att man inte märker det. En omarbetning av händelsen eller minnet av den sker parallellt med att den berättas och en dubbelhet, eller snarare ett dubbelseende, aviseras öppet. Och inte bara imitationen av handlingen (åka vattenskidor, böjda ben) är en smula fel, utan också bilden av Tupsu Lindberghs kropp förändras. Från att ha skildrats som vacker återges hon nu som nästan groteskt mager. Medvetenhet om diskrepansen mellan (en bild av) perfekta kvinnor som åker vattenskidor och Tupsu Lindbergh uppstår samtidigt som perspektivet förskjuts från Thomas till berättaren och förflyttas framåt tidsmässigt. Vidare dras uppmärksamheten till jämförelsen som en procedur i vilken betydelsen, graden och ”riktigheten” av en imitation produceras. Bilder läggs lager på lager när berättaren återger det hen ser, och det berättaren ser varierar från scen till scen. Här kan man återkoppla till Dentith som menar att man i samband med parodi kan ställa frågor om i vilken omfattning parodin överensstämmer med föremålet för parodin, hur lika den är det den imiterar samt hur kritiskt den förhåller sig till sitt objekt. Parodin sätter också i gång

36. Huber, *Literature after Postmodernism*, s. 13.

37. Fagerholm, *Underbara kvinnor*, s. 80.

ett spel mellan ”högt” och ”lågt” som kan undersökas.³⁸ Det som läsaren möter i *Underbara kvinnor vid vatten* är en räkka av imitationer som tillsammans skapar en *process* där avståndet till den ursprungliga bilden av underbara kvinnor som åker vattenskidor gradvis ökar. Det som kritiseras är emellertid inte handlingen i sig eller den som utför den, utan uppfattningen om det ”perfekta” eller en strävan att vara som en bild.

Det parodiska i skildringen av kvinnor som åker vattenskidor uppstår som resultatet av en process, där läsaren ställs inför en räkka scener som på olika sätt alluderar till den ursprungliga scenen (en bild) och i olika grad varierar den, till exempel då berättaren påpekar små ”fel” eller avvikande drag hos de skildrade strandkvinnorna. ”Varför är vattenskidande strandkvinnor vackra? Oemotståndliga? Ofränkomliga? I sina gula och vita baddräkter och fast den ena till och med har orange flytväst på?”, undrar berättaren längre fram.³⁹ Denna lättsamma antydning om en liten skavank, flytvästen, som kontrasteras mot det perfekta hos strandkvinnorna, uppföljs av en mycket mera parodisk beskrivning. Nina Ängel, Renées storasyster, skildrar Bellas misslyckade försök att åka vattenskidor. Spelet mellan ”högt” och ”lågt”, som Dentith menar att parodin aktiverar, syns i hur Ninas tonårsslang stilmässigt bryter mot textens allmänna tonläge och det ”korrigerande” sätt på vilket de vattenskidande kvinnorna tidvis återges:

”Hei kattokaa. Bella hiihtää yhellä suksella. Tai. Hiihti.”

Och också Thomas ser; visst gör han det. Bella på vattenskidan på fjärden, slirar bakåt, släpper water ski-repet och ligger i följande stund i vattnet mitt på fjärden i sin orange flytväst.

”Sun mutsi ui toss fjäärdenillä. Ja naama vispaa edelleen. Eiks se koskaan oo hiljaa Tuumas?” [...]

Thomas rycker på axlarna.⁴⁰

”To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it. And this, once again, is the

38. Dentith, *Parody*, s. 19.

39. Fagerholm, *Underbara kvinnor*, s. 129.

40. *Ibid.*, s. 134.

postmodern paradox”, påpekar Hutcheon.⁴¹ En tid, 1960-talet, bevaras genom att bilden av en vacker kvinna som åker vattenskidor görs till en central symbol för tidsperioden. Sedan ifrågasätts bilden genom att både själva praktiken (att åka vattenskidor) och de konnotationer av lyxig livsstil praktiken bär på imiteras och omarbetas på ett sätt som samtidigt är en hyllning och ett avståndstagande till 1960-talet såsom det gestaltats i bilder. Också den accentuerade medvetenheten om imiterandet och kommentarerna som visar på det felaktiga i imitationerna pekar mot parodin. Gestaltningen av kvinnorna som åker vattenskidor är en polemisk imitation som visar olika avvikelser från det som efterbildats. Effekten av de mer eller mindre parodiska varianterna av handlingen är att de börjar framstå som ”verkliga” eller ”sanna”, eftersom de visar avståndet till den perfekta imitationen av bilden (kopian). Lika viktigt är emellertid att de olika versionerna av skidandet på ett postmodernt sätt ifrågasätter uppfattningar om såväl ursprung som kausalitet.⁴² Upprepningarna av scenen kan också tänkas imitera den rörelse fram och tillbaka som åkandet av vattenskidor innebär, ut på sjön och åter tillbaka, upprepningen i själva handlingen.

Efter ett antal beskrivningar av övningar i att åka vattenskidor, kommer den stund, beskriven som ett ”NU”, när Bella åker på fjärden med ”[k]roppen i perfekt bakåtlutad ställning. Benen absolut raka”. Det som först varit en imitation av en bild förvandlas till försök och misslyckanden, varierande akter av verksamhet i fiktionen, och till slut till en lyckad, perfekt imitation. Först skidar Rosa iväg och lämnar Bella på stranden, sedan kommer den sista gången man åker vattenskidor i romanen. Då är det åter Bellas tur att skida, hon är uppe på skidorna ”hur lätt som helst” och åker ut ur ”bilden”, strandscenen.⁴³ Bella går in i en ny fas i sitt liv.

Fagerholm parodierar kvinnornas imitationer av ytliga handlingar, deras vilja att vara som i bilder och att uppträda som på bilder. Men det är fråga om en kärleksfull och indirekt parodi som öppnar våra ögon för de komiska, misslyckade och tragiska dimensionerna i imiterandet och i kvinnornas livssyn. Dessa upprepningar fäster

41. Hutcheon, *A Poetics*, s. 126.

42. Se även *ibid.*, s. 129.

43. Fagerholm, *Underbara kvinnor*, s. 140, 154, 156, 160.

också uppmärksamheten på den betydelse som fantasi, berättande och kommunikation har. Vattenskidåkningens såsom den gestaltas ur Thomas synvinkel belyser fantasins makt över skeendet, medan berättaren lyfter fram bildens betydelse i kommunikationen mellan Thomas och Renée. Skildringen rör sig mellan två olika dimensioner av berättande, fantasi och verklighetsåtergivning. Upprepningen av scenen med vattenskidåkningens ifrågasätter inte fiktionens trovärdighet, utan gestaltar i stället de olika processer i vilka olika, alternativa versioner av en handling uppstår.

DIVA – DESTABILISERING OCH REKONTEXTUALISERING

Diva. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden) är en omfattande roman, men inte rent intrigmässigt. Handlingen, i den mån en sådan finns, följer inte klassiska mönster – som Kaisa Kurikka har påpekat börjar romanen någonstans i mitten och fortsätter befinna sig där, både formmässigt och tematiskt. Romanen inleds med fem prologer och består av scener som ofta upprepas i resten av romanen, och därmed följer den inte en konventionell logik med början, mitt och slut: "[I]f it were possible to draw the narrative line of Fagerholm's novel, it would inevitably turn out to be a zig-zagging web with various turning-points, returns and detours without a beginning or end."⁴⁴ I grunden är romanen en berättelse om en trettonårig flickas liv i en förort på 1970-talet, berättad av henne själv. Hon går i skolan, hon driver omkring i ett köpcentrum, hon går på bio med sin pojkvän Leo. Dessutom förför hon sin modersmålsvikarie Daniel och förvandlas till olika gestalter, såväl björn som superhjärte. Denna lek med det (o)möjliga, med berättelse, fantasi och sanning, börjar redan på romanens första sida, där Diva uppmanar läsaren att sluta ögonen och drömma.⁴⁵ Leken fortsätter romanen igenom med intertextuella referenser till högt och lågt samt med klichéer och fraser som upprepas och skapar ett eget och idiosynkratiskt språk. Man skulle kunna göra en närmast komiskt uttömmande lista på egenskaper hos

44. Kurikka, "Becoming-girl of writing, s. 39. Se också Kurikka, "Tytöksi-tulemisen tilat", 2005.

45. Monika Fagerholm, *Diva. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*, Helsingfors: Söderström & C:o Förlags Ab 1998, s. 11.

postmodernistiska romaner med utgångspunkt i *Diva*: en relativistisk kunskapssyn, fragmentering, textualitet/intertextualitet, ambivalens, upplösning av gränsen mellan högt och lågt, avsaknad av metanarrativ, spel och lek samt självreflexivitet.⁴⁶ Dessa drag är så betonade i *Diva* att de snarare fungerar som en kommentar till postmodernismen än som ett uttryck för den.

I *Diva* fungerar parodin i hög grad genom en dubbelröstad diskurs, *double-voiced discourse*. Med hänvisning till Michail Bachtin definierar Simon Dentith detta begrepp som text där läsaren samtidigt kan uppfatta både en gestalts och författarens värdering av en utsaga.⁴⁷ Som vi konstaterade i början nämns parodi inte särskilt ofta i samband med Fagerholm, inte ens vad gäller *Diva*. Lena Käreland påpekar dock att romanen som helhet parodierar flickboken som genre. Enligt Käreland ligger parodieringen i romanens sätt att överdriva, driva med och återskapa flickbokens genrekonventioner. Som exempel på detta nämner Käreland protagonistens eventuella opålitlighet som berättare och som talare (jfr L.M. Montgomerys *Unga kvinnor*, där sanning/ärlighet är ett viktigt tema), hennes relation till sin mamma samt syskonkärlek, som i *Diva* har en erotisk anstrykning. Käreland tar också upp protagonistens självsäkerhet som står i kontrast till typiska drag hos huvudpersonerna i klassiska flickböcker, såsom ljuvhet, ödmjukhet, tålighet, och självuppoffring.⁴⁸

Om man ser till romanens innehåll snarare än dess genre har Pauliina Haasjoki diskuterat Divas vägran att anta en sexuell identitet som en parodiering av möjligheten att exakt definiera och fastställa sexualitet. Diva säger explicit att hon inte är lesbisk, och Haasjoki läser hennes avståndstagande från hockeyvardagen som ett avståndstagande från heterosexualitet. Haasjoki konstaterar att Divas paradoxala proklamation att hon inte är ”**per definition [sin] sexualitet, som är per definition vild och obegränsad**” kan läsas som ett ifrågasättande av och en parodierande inställning till själva möjligheten att ha kun-

46. Se t.ex. Hallila, *Metafiktion käsite*, s. 61–62, om den postmodernistiska romanens kännetecken.

47. Dentith, *Parody*, s. 8, 64.

48. Käreland, ”Re-imagining girlhood”, s. 33 f. Se också Käreland, ”Flickbokens nya kläder”, s. 127 f.

skap om sexualitet.⁴⁹ För Haasjoki utkristalliserar sig det parodiska i obestämlbarheten: Hur kan odefinierbarhet vara en definition?⁵⁰

Också nedan kommer diskussionen att handla om kunskapspositioner, det vill säga olika sätt att positionera sig i en (kunskaps)tradition eller i ett kunskapspektrum, som ovan gällande sexualitet. Divas framställning av dels filosofisk diskurs, dels vad som närmast liknar en bildad borgerlighet, kontrasteras mot hennes framställning av de andra tonårsflickorna i hennes omgivning och omgivningens syn på dem. Denna kontrastering visar hur parodi fungerar i romanen, och frågan blir därmed vilka positioner som parodieras samt hur och varför.

På romanens LyckÖn, ursprungligen byggd av en arkitekt som ville skapa ett utopiskt paradiset, finns de finaste husen i Värtbyhamn med omnejd. I dem bor det numera bara humanister, en urvattnad och lite fänig bildad borgerlighet.⁵¹ Hit hör Divas älskare Daniel, hans fru och deras umgänge. Första gången Diva ser humanisterna står hon och tittar på dem i marketbyggnaden, där de veckohandlar. Här påtalar hon att humanister inte köper frukostflingor i storpack – de behöver inte, eller vill inte, framstå som prismedvetna, och det enda de köper i stora förpackningar är kattmat.⁵² Så här säger hon om katten:

Humanisterna har en katt, den heter **Madame Bovary**, detta har Daniel berättat för mig i den västerländska kulturens vaggga, det har han: för att den är så stor, så omättlig. ”**Jag brukar skämta med den**”, har Daniel sagt till mig, **spralligt**, ”säg till den, att inte kunde Flaubert rå för att Emma Bovary inte hade läst sin Marx.”⁵³

49. Haasjoki, *Häilyvyyden liittolaiset*, s. 60–61. Citat ur Fagerholm, *Divva*, s. 84 f, 268 (fet stil enligt originalet om inte annat anges).

50. För diskussion av parodiering av omättlighet, skillnad och mångfald, se också Kristina Malmio, ”A portrait of the technological sublime. *DIVA* and the history of the digital revolution”, Kristina Malmio & Mia Österlund (eds), *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsingfors: SKS 2016, s. 68 f.

51. För diskussion kring humanister samt filosofi i *Divva*, se också Hanna Lahdenperä, ”Reading fiction and/as theory. Monika Fagerholm’s *Divva* as a Barthesian text and feminist theory”, Kristina Malmio & Mia Österlund (eds), *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*, Helsingfors: SKS 2016, s. 53–65.

52. Fagerholm, *Divva*, s. 69.

53. *Ibid.*, s. 69.

Detta är *Diva* och därför är scenen i marketbyggnaden, som övergår i citatet ovan, inte första gången humanisterna förekommer i romanen, även om detta alltså beskrivs som första gången protagonisten ser dem. Vad är det hon ser, vad representerar då humanisterna? Är det fråga om en samhällsklass? En viss typ av kunskap? Ett sätt att tala, en kulturell kod, en diskurs? I citatet ovan ger Daniel uttryck för ett kunskapsideal i och med katten som inte bara har ett litterärt namn, utan också får höra putslustiga, högkulturella skämt. I citatet beskrivs också en klichéartad, närmast romantisk syn på författaren som ett offer för sin musa, sina gestalter – nog kunde Flaubert rå för att Emma Bovary inte hade läst Karl Marx. Dessutom säger Daniel *sin* Marx, vilket antyder att Marx är någon man förväntas känna till och vara du med.

Humanisternas kunskapsideal, deras sätt att ge uttryck för en kulturell och social referensram, parodieras genom rekontextualisering, ett vanligt grepp i *Diva*. Daniel diskuterar inte med en jämbördig om en respekterad, manlig kanonförfattare och en historiskt central person, utan med *en katt*. Samma typ av parodiering sker när Daniel, som *Diva* säger, inte utan ironi döper en sovsäck efter en kunskaps-tradition som går tillbaka på antikens Grekland.⁵⁴ ”Den västerländska kulturens vagga” blir här platsen för något som är solkigt även om det inte framställs som sådant i romanen, det vill säga en lärares utomäktenskapliga förbindelse med en trettonårig elev. Daniel, och med honom traditionell manlighet, blir något patetiskt: han ska ha sex med en mycket ung flicka och talar om det som den västerländska kulturens vagga.⁵⁵

Som om så mycket annat har *Diva* en hel del åsikter om filosofi, och filosofin har olika funktioner i romanen. *Diva* använder filosofin som kontrast, både till sin strävan att nå bortom berättelserna och till sin kroppsliga verklighet: ”Den västerländska kulturens vagga sover Daniel i och det är lustigt, och detta här, vad jag gör sen, är inget filosofiskt ställningstagande, bara lust begär och längtan där huvud förenas med kropp som tinar upp och gör SMACK [...]”⁵⁶ Likaså

54. Ibid., s. 67.

55. För diskussion av sovsäckens namn, se också Malmio, ”A portrait of the technological sublime”, s. 76 och Kurikka, ”Becoming-girl of writing”, s. 49 f.

56. Fagerholm, *Diva*, s. 16. Se också t.ex. s. 138, 225.

parodierar Diva en filosofisk diskurs både genom att ta upp specifika filosofer och företeelser och genom att använda filosofisk-akademiska manér som karakteristika för vissa gestalter, till exempel att citera tänkare och rätta varandras citat.

En enda bror kan hon i nödfall undvara, han är positivist och den tråkigaste av Franses filosofbröder, som alla är sakkunniga i en egen filosofisk inriktning så att det är en formlig glädje att åhöra de stimulerande diskussionerna som äger rum ibland när Franses familj är samlad någon högtid kring Franses familjs middagsbord i Håbbohuset, Håbboskogen.⁵⁷

I Håbboskogen, det vill säga ”i ödemarken”, *lyssnar* man på filosoferna när de lägger ut texten, man deltar inte själv i samtalet.⁵⁸ Beskrivningen av familjen runt matbordet är en kliché, vilket understryks av det plötsligt högtravande tonfallet blandat med omtagningen av ”Franses familj”. Alla Franses bröder vill gifta sig med Diva – naturligtvis, det vill alla – men den Franses kan tänka sig att avvara är i egenskap av positivist upptagen av kunskap som är baserad på empiri och formell logik. Med andra ord är han diametralt olik Diva, som visserligen är verkligt bra på matematik men som också bygger ett universum med alldeles egna språkliga och narrativa regler.

Filosofisk diskurs parodieras på olika sätt i *Diva*, bland annat i användningen av *a priori*, ett begrepp som används om förnuftsbasead kunskap som är oberoende av erfarenhet. Medan den trista positivistbrodern alltså är intresserad av det mätbara, talar Diva om sådant som är sant så att säga av princip, oberoende av testresultat, till exempel det Diva kallar HUNGER och LUST. Det hon då säger är att det stora och oregerliga – känslor, begär, inställning till livet – finns alldeles oberoende av naturvetenskapliga mätningar. Diva använder uttrycket okonventionellt rent syntaktiskt och gör därmed det filosofiska samtalet på ”fel” sätt, vilket skapar en destabiliserande humor, eftersom frasen sammankopplas med en manlig kunskapstradition.⁵⁹ I tillägg till detta kommer också utsagor på en annan nivå än livsfrågorna,

57. Ibid., s. 290.

58. Ibid., s. 153.

59. Lahdenperä, ”Reading fiction and/as theory”, s. 62 f.



Pussochkrampfågglarna, Divas skolkamrater, är inte en parodi på tonårsflickan med banala intressen och bristande fantasi. I stället parodieras omvärldens värdering av tonårsflickan.

Diva säger också: "ett visst fönster, där det finns gardiner och dessa gardiner är per definition storblommiga samt a priori fördragna" och "[d]et är inte snyggt med polisonger a priori".⁶⁰ På samma sätt som i beskrivningen av en Marxdiskussion med en katt appliceras här ett traditionstyngt uttryck på mindre högstämda företeelser som polisonger och storblommiga gardiner. Här byggs parodin alltså genom att det skapas ett avstånd mellan det som traditionellt uppfattas som föremål för filosofisk undersökning och alldeles vardagliga företeelser, med andra ord det Dentith kallar en alluderande imitation av en diskurs.⁶¹

Diva parodierar filosofisk diskurs och en kunskapstradition som mestadels representeras av män, och därmed destabiliseras dessa företeelser i romanen. Det finns förvisso kvinnor som är humanister, till exempel Daniels (icke namngivna) fru, men de som namnges och får uttrycka kunskapstraditionen direkt är män. Däremot av-

60. Fagerholm, *Diva*, s. 141, 133.

61. Dentith, *Parody*, s. 9.

färdas kunskapstraditionen ofta av flickor, såväl av Diva själv som skolflickan SannaMaria. Den enda kvinnliga filosof som nämns är "Hanna Arendt". Felstavningen av namnet, vare sig det är en lapsus eller inte, understryker att filosofi är en verksamhet för män, för att inte tala om det faktum att Arendt beskrivs som "en berömd författare som inspirerade [Divas] mamma när [Divas] mamma skrev sina nonfigurativa diktsamlingar färdigt under stenåldern", och inte som filosof.⁶² Tänkare som Heidegger, Nietzsche och Schopenhauer däremot omnämns i allmänhet utan attribut eller som exempel på filosofi. Tilläggas skall att den specifikt introducerade kvinnliga författaren som förebild för en annan kvinnlig författare kan läsas som en kontrast till filosofer och kända citat som i sin tur är markörer för den kultiverade konversationen snarare än individer.⁶³

Om romanens inställning till den filosofiska diskursen framkommer indirekt är Diva vid första anblicken närmast förringande i beskrivningen av sina kvinnliga skolkamrater, som hon kallar pussochkramfåglar, pk-fåglar eller tipsor efter ett jeansmärke som var populärt på 1970-talet. Hon talar om pk-fåglarnas "sysselsättningar som kan sammanfattas i en sömngivande verksamhetsberättelse" som i stort sett går ut på olika "ordentligt meningslösa verksamheter" samt melodramatiska drömmar om en stilig eller åtminstone hygglig karl, kärlek och barn.⁶⁴ Pk-fåglarna har en förkärlek för populärkultur, inom litteratur såväl som musik och bild, exempelvis Kim Casalis "Love Is ..." -serie med två små figurer och sentenser om vad kärlek är.

Pk-fåglar rör sig i flock, eftersom, som Diva konstaterar, "[d]et inte är meningen att pk-fågeln ska kunna identifieras enskilt, separat. En hel ideologi i Värtbyhamn med omnejd skulle gå sönder om en pk-fågel enskild skulle gå att identifiera enskilt, separat."⁶⁵ Här syns skillnaden mellan Divas beskrivning av pk-fåglarna och av omvärldens syn på dem. Diva kallar sin beskrivning av pk-fåglarna en pragmatisk definition, det vill säga något som avgränsar och definierar – i sig en imitation av filosofisk diskurs.⁶⁶ Men, det framkommer alltså att

62. Fagerholm, *Diva*, s. 59.

63. Se också Lahdenperä, "Reading fiction and/as theory", s. 61.

64. Fagerholm, *Diva*, s. 40.

65. *Ibid.*, s. 77.

66. *Ibid.*, s. 40.

(delar av) detta avgränsande är nödvändigt för att upprätthålla en hel ideologi, som kan illustreras som följer:

Någon har på allvar kommit på att hockey”gossarna” för att trygga divisionsframgången borde fås i umgänge med **det motsatta könet** i lämplig ålder under kontrollerade former på ett mer överskådligt sätt. Det kunde till exempel ordnas fester över **könsgränsen**, har hockey-mammorna kommit på, och till dessa fester kunde ”flickorna” (valda pk-fåglar) i egenskap av **festvärdinnor** bjudas in för att ge tipsorna en självständig uppgift att vara viktiga över i hockeyvardagen. Som komplement till den för samma sportgren över könsgränsen aktiverade **cheerleadertraditionen** som redan är införd i Värtbyhamn med omnejd men lämpar sig främst för gymnastiskt vigare tipsor och det finns ju också hur trevliga flickor som helst som saknar rytmisinne eller har höjdskräck [...].⁶⁷

Här ser läsaren dels en utsaga, dels jagberättarens inställning till den – alltså ett exempel på dubbelröstad diskurs – medan definitionen av pk-fåglarna själva är rakt på sak och förklenande. I stället tydliggörs Divas och därmed romanens åsikter om omvärldens syn på och värdering av pk-fåglarna. Stilmässigt är citatet närmast kansliaktigt jämfört med Divas berättande i övrigt, och orden i fet stil klingar som citat. Dubbelheten blir synlig i kontrasten mellan stilen och innehållet. Den första antydningen kommer alldeles i början av citatet, där det påpekas att någon *på allvar* kommit på idén att flickorna på det stora hela finns till för skolans pojkhockeylag, som om det behöver påpekas att det inte är ett skämt. Detta att flickorna ska få en egen uppgift att känna sig viktiga över visar i sin tur på den låga värderingen av deras självkänsla, och på värderingen av deras insats. Att de ska få känna sig delaktiga gäller inte deras eget liv, utan deras plats i pojkarnas liv, och sammanhanget är skapat pojkarna till gagn.

Samtidigt som Diva genom hela romanen understryker sin egen unicitet, självständighet och autonomi är hon också solidarisk med pk-fåglarna. Dels ser hon på dem med värme, dels påpekar hon att hon ”är, som det heter på tonårssätt, fördjudad i ett **seriemagasin**”⁶⁸

67. Ibid., s. 134–135.

68. Ibid., s. 12.

– en ironisering över hur tonåringar anses vara, men också ett sätt att explicit placera sig själv i samma ringaktade kategori. Pussochkrampfågglarna är alltså ingen parodi på tonårsflickor med banala intressen och bristande fantasi, utan närmast en pastisch som på divaskt manér är uppskruvad till max. Hon nöjer sig inte med att ge tipsorna ett eller två drag som karaktäriserar klichétonåringen, utan så många som möjligt. Det som parodieras är i stället omvärldens värdering av tonårsflickan: Är pussochkrampfågglarnas kulturella smak usel, för att ta ett exempel, eller är det så att pussochkrampfåglar anses ha usel kultursmak? Föremålet för Divas kommentarer är detta *anses ha*, synen på pk-fågglarna som mindre värda för att de anses mindre vetande.

PRAGMATISK MENINGSPRODUKTION

Parodi är ett begrepp som har använts frekvent i karaktäriseringen av postmoderna romaner. Därför är det anmärkningsvärt att det inte tidigare har varit föremål för en närmare analys i Monika Fagerholms så uppenbart postmodernistiska romaner, *Underbara kvinnor vid vatten* och *Diva*. Genom att använda oss av Linda Hutcheons och Simon Dentiths definitioner av parodi har vi i våra läsningar nyanserat och problematiserat förekomsten av parodi i romanerna i fråga. *Underbara kvinnor vid vatten* arbetar med upprepning som ett sätt att framkalla (mer eller mindre kritisk) distans, medan *Diva* är parodisk i sin användning av dubbelröstad diskurs. Här är det värt att fundera på romanernas postmodernitet – är de postmodernistiska romaner, eller är de romaner som laborerar med postmodernistiska strategier?

Som vi har sett är ytligheten och glättigheten i *Underbara kvinnor vid vatten* inte en okritisk reproduktion av sextioalet. Medan Fredric Jameson ser en försvagning av historiskt tänkande och okritisk imitation – pastisch – som nödvändiga för postmodernismen, menar Linda Hutcheon att den postmoderna medvetenheten om historien som konstruktion och narrativ möjliggör såväl historisk (själv)reflexion som kritik. Postmodernismen är alltså inte ahistorisk eller omedveten, inte nostalgisk. Den postmodernistiska romanens behandling av historia, i synnerhet vad gäller parodi, är paradoxal: både potentiellt bevarande

och potentiellt ifrågasättande.⁶⁹ Därför är det av vikt att göra som vi gjort här: bedöma närvaron och graden av polemisk imitation från fall till fall och analysera parodins omfattning, graden av avstånd mellan parodin och dess objekt samt spelet mellan ”högt” och ”lågt” i de granskade verken.

Pia Ingström frågar sig om det finns en autentisk utsaga bakom klichéerna i *Underbara kvinnor vid vatten* och vad den skulle vara i så fall.⁷⁰ I frågan finns dock ett antagande om att ytan inte bara är yta, och vårt svar på Ingströms fråga blir därmed både ja och nej. Ja, eftersom vi ser ”ytligheten” som betydelsebärande för Rosa och Bella och diskuterar vad den betyder. Nej, eftersom det strängt taget inte spelar någon roll om det finns något under ytan: om man läser de fagerholmska gestalternas experimenterande med upprepningar och iscensättande som försök att göra själva klichéerna till autentiska utsagor, riktas fokus i stället på de postmodernistiska dragen. Rosas och Bellas närmast performativa görande av en estetik som pekar på kommersiella fotografier från 1950- och 1960-talet fungerar som en intermedial bearbetning och ett framkallande av en känsla av det förflutna snarare än en så autentisk återgivning som möjligt av en historisk period.⁷¹ Romanens djup framkallas alltså inte nödvändigtvis av en återgivning av ”verklig” historia – snarare överbetonas ytligheten genom upprepandets instabilitet, det vill säga svårigheten eller oviljan att upprepa ”rätt”. I *Diva* förekommer däremot en mera regelrätt parodiering av en diskurs eller en kulturell praktik, den filosofiska diskursen, som ofta brukar fördes med konnotationer som hög, seriös, allvarlig och maskulin. Den utsätts sedan för den trettonåriga tonårsflickans mer eller mindre medvetna och seriösa imitation, bearbetning och värdering. Samtidigt utgör beskrivningen av pussochkramfåglarna, tipsorna, en parodiering av den traditionella värderingen av själva tonårsflickan som mindre vetande och mindre viktig.

Fiktionens relation till det reella i romanerna illustrerar också romanernas relation till själva postmodernismen. Medan postmodernismens projekt är att dekonstruera berättelser – att avslöja deras

69. Hutcheon, *A Poetics*, s. xii, 126.

70. Ingström, ”Leken och det fruktansvärda allvaret hos Monika Fagerholm”.

71. Se Jameson, ”Postmodernismen”.

konstgjordhet – handlar litteraturen efter postmodernismen enligt Huber om rekonstruktion, ett återupprättande av tron på berättelser. Litteraturen efter postmodernismen har i sin strävan efter ärlighet och autenticitet ett sanningsanspråk.

In effect, it does not simply re-establish positivist faith in representation but rather reinforces the generic rules governing its communication. It presents itself as real; it openly displays its mimetic stance and pretences and therefore demands readers/viewers who are willing to accept it on this premise.⁷²

De romaner Huber analyserar sätter en växelverkan mellan det reella och det inbillade i förgrunden samtidigt som de väcker pragmatiska frågor om vad denna växelverkan har för uppgift i texterna. Med andra ord fokuserar de den pragmatiska och etiska dimensionen i meningsproduktionen samt undersöker de stunder av kommunikation som kan förekomma trots (modernismens) epistemologiska och (postmodernismens) ontologiska osäkerhetsmoment.⁷³

Den finlandssvenska litterära postmodernismen är så pass sen – *Underbara kvinnor vid vatten* utkom 1994, *Diva* år 1998 – att det är rimligt att anta att dess strukturer och strategier är en medveten bearbetning av postmodernismen. Dessutom fokuserar Fagerholms två romaner en liknande växelverkan mellan det reella och det inbillade eller det fantastiska som Huber lyfter fram. Fantasi samt olika mer eller mindre lyckade eller misslyckade varianter av en verksamhet som har sitt ursprung i en perfekt bild visar på avståndet mellan bild och ”verklighet”, på det omöjliga i att imitera en bild. Samtidigt görs också anspråk på autenticitet. Det som ser fint ut på bild görs i fiktionen om till olika versioner av ”sanna” handlingar och fantasier, som förmedlar en tro på fiktionens förmåga att framställa det reella.

Där *Underbara kvinnor vid vatten* skapar en känsla av verklighet genom att förankra romanen tidsmässigt med hjälp av tidstypiska föremål och fenomen, lyckas *Diva* vara verklighetstrogen och samtidigt

72. Huber, *Literature after Postmodernism*, s. 43.

73. Ibid., s. 14 f. För diskussion kring en epistemologisk dominant som karaktäristisk för modernismen och en ontologisk dito för postmodernismen, se Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London & New York: Routledge 1978.

bryta gränserna för det trovärdiga. *Diva* är mycket upptagen av sanning, verklighet, lögn och fantasi, och säger både att allt hon berättar är sant och att hon till exempel blir en superhjärte och såväl prinsen i sagan om Rapunzel som Snövit. Medan en del forskare har ansett att den postmodernistiska romanen tendentiellt är realistiskt orienterad, menar Huber att romanen som skriver förbi postmodernismen snarare behandlar det mimetiska och det fantastiska som två poler på ett spektrum. Kombination, sammanblandning och växelverkan mellan det reella och det fantastiska är ett centralt projekt hos romanen som skriver förbi postmodernismen. Den återger subjektiv verklighet genom att tillåta både det mimetiska och det imaginära och genom att betona deras samexistens.⁷⁴ Det fantastiska fungerar som fiktion i fiktionen och blir därmed också betydelsebärande på ett liknande sätt som upprepnin-gen.

Kanske är det också så att tilltron till fiktionens förmåga att kommunicera och förmedla sanning och verklighet i Fagerholms romaner endast kommer till uttryck genom gestalter som är barn eller unga. Både *Underbara kvinnor vid vatten* och *Diva* använder sig av parodi för att skriva över det postmoderna, för att skapa en känsla av realism utan att för den skull använda sig av de konventioner som kännetecknar en exakt, autentisk representation enligt 1800-talsrealismen. I stället använder de sig av den postmodernistiska litteraturens narrativa strategier på nya sätt och i nya betydelser. Med huberska termer kan man säga att det modernistiska antingen-eller och det postmoderna både-och ersätts av ett rekonstruktivt trots-allt.

Bildkällor

s. 159, 171 Rafael Olin/Svenska litteratursällskapet i Finland

74. Huber, *Literature after Postmodernism*, s. 8–11.