

MASSIMO CIARAVOLO

HUMORN I STADENS MÅNGSTÄMMIGA RUM

En läsning av romanen *Markurells i Wadköping* av
Hjalmar Bergman

Problemställning och syfte

Hjalmar Bergmans humor har inte uppskattats enhälligt. Det råder enighet om att *Markurells i Wadköping* (1919) innehåller både humor och allvar, komik och tragik; men hur förhåller sig dessa kategorier till varandra? Är de sammanvävda i en och samma text, eller ska skrattet ses som en mask, som får bokläsarna att lättare anamma författarens pessimistiska determinism eller kritiska samhällsbild? Den sistnämnda ståndpunkten har dominerat i forskningen och innebär en nedvärdering av humorn, betraktad som ett lägre och billigare element. Dessutom undermineras verkets enhet, när man ser humorn i det som mask och ornament. Denna artikel har två sinsemellan relaterade syften: dels att revidera denna bild, genom att undersöka sambandet mellan humor och allvar i en av Bergmans främsta romaner, och dessutom hans mest framgångsrika och översatta verk;¹ dels att granska hur det komiska finner uttryck i ett speciellt sätt att hantera de många rösterna i *Markurells i Wadköping*.

Tidigare forskning

Inger Borgström läser denna roman inom ramen för en filosofisk tradition, så att den blir en avspeglning av allvarliga, existentiella tankar hos Spinoza, Kierkegaard, Schopenhauer, Hartmann, Nietzsche, Freud och Jung. Den komiska romanen blir suspekt som sådan; Borgström anser utan vidare att Bergman kände ”[t]vånget att vara rolig” för att kunna formulera sin deterministiska världsåskådning så att den uppskattades och boken sålde bra.² Andra forskare är mindre drastiska, men rör sig i samma riktning. Erik Hjalmar Linder, vars närläsning av *Markurells i Wadköping* är rik på grundläggande iakttagelser och förblir en ofrånkomlig utgångspunkt,³ visar å ena sidan förståelse för den mångsidiga och flertydiga humorn i texten, men underordnar den å andra sidan allvaret i romanen. Han citerar ur ett brev som Bergman sände sin vän

och mentor, Lundaprofessorn i filosofi Hans Larsson, den 21 februari 1922 – en känd passus som utgör författarens återblickande programförklaring:

Mina tre sista böcker ha för mig havt en viss s.a.s. proclamatorisk betydelse. De äro avskedstaganden. I Markurell från kärlek och familjeliv, i von Hancken från ärelystnad och allehanda utopier, i Farmor från den borgerliga miljö, ur vilken jag utgått. Avsked i godo vill jag gärna hoppas – eljes intet värda vare sig för mig eller andra. Att jag grinar, betyder ingenting. Blyga och tafatta människor ha det felet. Och fega!! Man får förlåta dem eller låta bli – någon ändring åstadkommes icke.⁴

Bergman förringar sig här, när han ser sin humor som en karaktärsbrist. För att understryka sitt ämnes allvar, påstår han att det inte betyder något att han grinar, alltså skrattar. Linder erkänner i sin kommentar att skämtet i *Markurells i Wadköping* är festligt, ett uttryck för konstnärlig frihet och högre, filosofisk munterhet. Men han finner också stöd i Bergmans ord, och menar att författaren ville ”kamouflera sig själv och sitt syfte med skämt”.⁵ Just denna metafor om maskering är återkommande i litteraturkritiken om Bergman, och den är, hävdar jag, problematisk.

Linders analys av den ekonomiska realismen i *Markurells i Wadköping* är relevant,⁶ och har utvecklats vidare på ett fruktbart sätt av litteraturvetare och författare som har behandlat Bergmans romankonst, som Sven Delblanc, Per Wallroth, Erik Furumark och Kerstin Ekman.⁷ Wadköpings moderna kapitalistiska utveckling styrs av en högborgerlig familjesammanhållning med aristokratiska anor och stora ekonomiska tillgångar, en societet som avskyr den plebejiska uppkomlingen Markurell, och som vägrar ta emot honom i sina led. De vägrar alltså erkänna att Markurell är en råare, effektivare och i allo tidsenligare representant för samma borgerskap. Den exklusiva societeten använder istället förnämhet, religion och bildning som symboliskt kapital för att utestänga Markurell såsom inte fin nog. Småstaden avskyr Markurell, men samtidigt behöver den honom, eftersom han äger ett överlägset affärssinne; ur dubbelmoralen uppstår humorn. Enligt Linder borde dock det realistiska-ekonomiska ämnet ha fått seriösare behandling; komiken blir ”en krokan av underhållande ornament, karikatyrer och komiska överdrifter som minskar den realistiska soliditeten”.⁸ Kerstin Dahlbäck ser romanens allvar snarare i dess existentiella sfär. *Markurells i Wadköping* karakteriseras således som ”föreningen av komik och tragik” där humorn ”nödtorftigt maskerar människans grymma natur och belägenhet”.⁹

Biografismen spelar en roll i detta komplex. Om man är böjd att uppmärksamma Bergman som splittrad och olycklig människa (äktenskapet med Stina och den bortträngda homosexualiteten; den despotiska svartsjukan mot hustrun; de misslyckade befrielseförsöken; det borgerliga föraktet och självföraktet mot konstnären; alkoholmissbruket, och så vidare), ser man hans humor som compensation, och det blir svårare att referera hans talang till bredare kontexter, som till exempel utvecklingen av den moderna komiska romanen. Bergmans biograf Linder är medveten om biografismens risker och tillgångar, och bekänner en brist i sitt forskningsarbete; han hade nämligen velat ”inpassa Hjalmar Bergmans verk i ett europeiskt idé- och litteratursammanhang. Men den uppgiften har överstigit mina krafter”.¹⁰ Insikten om att Bergmans diktning äger en europeisk dimension är dock fruktbar.

Hur tolkade Bergman själv sin humor? Som man märker i brevet till Larsson, hade han en tendens att blanda bort korten. Han hade svårt att frigöra sig från sin borgerliga miljöns värderingar, speciellt när de fann uttryck i litteraturkritiken, vilken han var beroende av som författare på marknaden.¹¹ Bergman verkade under en tid då den värdekonserverade kritikern Fredrik Böök bestämde måttet för god och dålig litteratur i Sverige, och Böök var, som Elisabeth Hästbacka och Lars Furumark visat, genomgående negativ och även personligt kränkande mot Bergman, hos vilken han fann, förutom begåvningen, ”en djup defekt”.¹² Böök var besatt av de svenska borgerliga författare – med Hjalmar Söderberg och Hjalmar Bergman i spetsen – som framställde borgerskapets sönderfall under förra sekelskiftet och i början av 1900-talet. Han lockades av samtida borgerliga, krisfyllda prosaister, så till den grad att han mot sin vilja blev en effektiv seismograf av tidens andliga sjukdom. Men hans kritik dröp av entonig, fördömande moralism mot krisen och det osunda. Han förespråkade en sund konst, vilket i längden blev ett intetsägande mantra.¹³

Lyckligtvis förödmjukade Bergman sig inte alltid under kritikerna. Han var visserligen ambivalent, men inte sällan stolt i sin självförståelse; humorn var en del av hans konstnärliga identitet. Till Per Lindberg meddelade Bergman den 26 september 1919, efter att ha skrivit klart *Markurells i Wadköping*:

Jag har nu avslutat en komisk roman som påstås vara mycket sorglig och hemsk. Det är kanske bäst att jag skriver en tragedi nu, så åstadkommer jag någonting riktigt skrattretande.¹⁴

Paradoxens insikt är att den komiska romanen visserligen bygger på en pessimistisk världsåskådning; det skulle dock vara konstnärligt ogynnsamt om den avstod från humorn av den anledningen; först då skulle de allvarliga dimensionerna resultera i ett ”skrattretande”, alltså, löjligt, dåligt verk. Som resonerande essäist kan Bergman ytterligare motivera sin ståndpunkt. I ”Leendet och landsorten” från 1920 hyllar han Stockholm, den huvudstad som sedan 1700-talet introducerat en mer världsvan, ironisk och självvironisk skrattekultur i Sverige. Det är något som kan förvåna svensken från provinsen, vilken oftare visar ett stramt lynne:

Därför förbryllar det stockholmska lynnet landsortssvensken som någonting främmande, lockande och oroande. Osvenskt är det dock icke utan tvärtom ett djupt källsprång, som brutit sig fram i dagen ur svenskt lynne. Ty utan en stark underström av leende, självvironiskt lättsinne finns intet verkligt, intet dådkraftigt allvar.¹⁵

Detta stämmer väl överens med den etymologi och betydelse av ordet ”humor” som SAOB anger. Ordets innebörd har väsentligen utvecklats i engelskan, och det upptogs i svenskan därifrån, genom romantikens förmedling, under 1800-talets första decennier:

temperament l. själsläggning som utmärker sig gm benägenhet att uppfatta livsforetelserna, i sht ofullkomligheterna i livet, på ett sätt som framhäver det löjeväckande o. komiska, men samtidigt präglas av sympati o. förståelse äv. för det bristfälliga o. ringa; i sht förr (framför allt hos nyromantiska förf.) med särskilt betonande av att på sådant sätt uppstår ett skiftande mellan skämt o. allvar.¹⁶

Bergmans grundläggande insikt om sambandet mellan humor och allvar paras med tanken att 1700-talets kultur bidrog till att sprida en särskild känsla i Sveriges urbana del, som vi kan kalla *humour*, *wit*, eller *esprit*, och som vi finner i Bergmans romaner.

Om Bööks omdöme bör betraktas som förlegat, kan man inte påstå detsamma om Sven Delblancs, som ger upprättelse åt Bergmans snille. Men om man vill hävda just värdet av humorn i *Markurells i Wadköping*, blir Delblancs ståndpunkt en stötesten. Redan 1974 menar Delblanc att ”*Markurells i Wadköping* är ett storslaget misslyckande, storslaget men dock misslyckande”.¹⁷ Han definierar också själsfrändskapen som förbinder honom till Bergman: ”är man det ringaste disponerad för en deterministisk och pessimistisk människosyn, är det självklart att man tvingas i dialog med Hjalmar Bergman”.¹⁸ Utgångspunkten bestämmer Delblancs senare kapitel om Bergman i *Den Svenska Litteraturen*. Trots att Bergman rehabiliteras som en av den moderna svenska litteraturens mästare och förnyare av romangenren, blir resultatet nedgörande vad gäller ”[s]uccéromanen” *Markurells i Wadköping*.¹⁹ Bergmans skildring av borgerskapet erbjuder ”fruktansvärda scener” och det borde inte finnas mycket att skratta åt i den, menar Delblanc; att tolka *Markurells i Wadköping* som ”komiskt mästerverk” är ”en besynnerlig läsart”.²⁰ Entreprenören, finansmannen och skojaren Carl-Magnus de Lorche, Markurells före detta kompanjon och numera motståndare, är representanten för överklassen i Wadköping, och han anses av småstaden vara välståndets beskyddare, ett status quo som Markurells egendomliga machinationer riskerar att omkullkasta den 6 juni 1913, (national)dagen som romanen utspelar sig på. Delblanc kommenterar:

För denna genomruttna person [Carl-Magnus de Lorche] bemödar sig det gamla Wadköping, för hans temporära räddning förväntas läsaren glädja sig, se där ett ’lyckligt slut’.

Men hur har detta kunnat uppfattas som ett komiskt mästerverk?²¹

Det komiska krockar på ett osammanhängande sätt med den dystra, realistiska bild författaren ger av det skenheliga borgerskapet, vilket slutligen bestämmer Delblancs omdöme om romanens verkan som ”ohjälplig konstnärlig splittring”.²² Satirikern i Delblanc finner det svårt att acceptera att *Markurells i Wadköping* inte är en renodlad satir, fast verket onekligen har sådana inslag.²³

Den som på det mest övertygande sättet motsagt föreställningen om humor som brist hos Bergman är författaren Ulf Stark. I en självbiografisk och självvironisk berättelse skriver han om betydelsen som *Markurells i Wadköping* fick för hans bildning under tonåren och i realskolan på 1960-talet. Det är så att Markurell trots allt letar efter acceptans och inträde i Wadköpings fina kretsar. Han blir rasande, när familjen de Lorche avlägsnar den nittonårige Johan Markurell – Markurells ende och älskade son – från umgänget i de Lorcheska huset. Under dagen för studentexamen, den 6 juni 1913, hittar Markurell på strategier för att hämnas mot småstadens elit och samtidigt hjälpa Johan, som inte är så flitig i sina studier (och svag i religionshistoria, särskilt gnosticismen), att bestå proven och ta studenten. Ödets nyck vill dock att Markurell just då får veta att Johan inte är hans biologiske son, utan sonen till just häradshövding Carl-Magnus de Lorche. Romanen slutar i komedi efter den spända dagen. Även Johan är bland de nybakade studenter som hela småstaden firar på Markurells värdshus

Kupan; sonen söker kontakt med sin numera förvirrade far, Markurell, med repliken: ”Gubbe lilla – är du nöjd med mig?”²⁴ Stark berättar om sina intryck av läsningen:

Det var som en uppenbarelse [...]. För första gången hade jag stött på en tragisk komedi som möjligtvis var en komisk tragedi: Om en faders hjälplösa kärlek till en son som inte är hans son på riktigt. Och om sonens kärlek till sin falska far.²⁵

Stark berättar också – i en egen, typisk olöslig förening av humor och allvar som vi känner igen i hans författarskap – om samtalet med sin pappa som följde efter, och som handlade om bandet mellan far och son, biologiskt eller inte:

- Gubbe lilla – är du nöjd med mej? sa jag.
- Han tittade på mig med undrande ögon.
- Ja, visst är jag väl det.
- Och jag är nöjd med dej med, sa jag. Det gör inget att du bara är tandläkare.
- Nähä, sa han. Det var ju roligt att höra.
- Och skulle det visa sig att du inte är min riktiga, biologiska, pappa så spelar det heller ingen roll. Jag älskar dej ändå.
- Det var bra det, sa han och tände en cigarett. För ibland har jag en känsla av att du kommer från Mars.²⁶

Mot uttalandena om Bergmans humor som mask, nödtorftig förklädnad och clown-aktig gest, vill jag ställa Starks perspektiv. Den litteraturintresserade, något blaserade skoleleven Stark – berättas det – dyrkade Harry Martinson, då hans lärare Ringqvist tipsade honom om Bergman:

- Inte skriver han som Harry Martinson, inte. Men han skriver som sig själv. Och så är det med alla författare som det är något med. Dom är ärliga mot sig själva, hur mycket dom än ljuger och hittar på. Det är genom deras lögner som vi anar en annan och djupare sanning.
- Kanske det, sa jag. Vad heter boken, då?
 - Markurells i Wadköping, sa han.²⁷

En mask eller ett konstnärligt uttrycksbehov, en väg till kunskap och insikt genom ”lögner”? Ringqvists definition anger inte mindre än summan av Aristoteles *Poetik*. Aristoteles hävdar nämligen litteraturens särskilda värde och autenticitet, den existentiella insikt den ger oss om vad det betyder att vara människa, trots, ja, tack vare, påhitt och fiktionerna den bygger på, genom de möjliga världar den framställer med konstnärlig nödvändighet och konsekvens. Denna insikt, som Starks självbiografiska skiss förmedlar i sin anspråkslöshet, är en grundval för litteraturvetenskapen från Aristoteles till exempelvis Tzvetan Todorov i våra dagar.²⁸ Käte Hamburger har observerat att verkligheten bara *är* men inte *betyder*, och att endast det inte-verkliga har makten att förvandla det verkliga till mening och betydelse.²⁹

Andra förutsättningar för läsning: skratt och kör

Även andra källor inspirerar till en högre uppskattning av humorn i *Markurells i Wadköping*, och för att förstå fundamentet som närläsningarna i nästa avsnitt bygger på, är en teoretisk utläggning nödvändig. Den förbinder tre för artikeln grundläggande tänkare: filosofen Simon Critchley, filosofen och litteraturvetaren Michail Bachtin, och litteraturvetaren Leo Spitzer. I min läsning befinner sig Bachtin i en nyckelposition i mitten. Som filosof delar han med Critchley en syn på humor som högre förmåga hos människan; som litteraturvetare öppnar han, genom sina relaterade begrepp om karneval, mångstämmighet och polyfoni, ett stilistiskt och narratologiskt perspektiv, som han delar med Spitzer: det vill säga insikten om att romangenren ofta bygger på ett mångstämtigt socialt rum och att romanförfattarens konst består i förmågan att låta sin individuella röst präglas och färgas av de andras röster samt förmågan att låta romanpersonernas röster och världsåskådningar agera i växelverkan, polyfont.

Ett huvudargument i Critchleys essä *On Humour* är att humor och allvar, komik och tragik, betingar varandra. Genom att dementera förväntningarna som bygger på vardagsvanor, rituella handlingar och sociala kontrakt river komiken håll i verkligheten och visar dess *incongruous* (inkongruenta, osammanhängande, absurda) sida. Humorns främmandegöring av verkligheten låter oss beskåda vårt tillstånd och kan därmed få kritisk potential; det vanliga är inte orubbligt utan kan förändras.³⁰ Humorn får dock framför allt en existentiell innebörd, eftersom den fångar vår tragiska position mellan kropp och själ. Insikten om det kan inge svärmod och svartsyn, vilket av Critchley betecknas som "[t]he black sun at the centre of the comic universe".³¹ Men i humorn blir responsen en klarsynt desillusion, som ger en form av andlig tröst utan metafysiska illusioner, en *elevation* (förhöjning) som både har kritiska och terapeutiska effekter.³² Om vi skrattar med och åt kroppen, sker det i ett metafysiskt rum som vi aldrig kan bli kvitt; därför beskrivs humorn som "the return of the physical into the metaphysical".³³

Bachtins bok *Rabelais och skrattets historia* betraktar skrattet som "en universell filosofisk princip, med kraft att läka och pånyttföda".³⁴ Det skratt som Bachtin granskar formades i en europeisk stadskultur under medeltiden, i de kollektiva former av kulturuttryck som ägde rum på gator och torg. Karnevalen var en folklig strategi som motverkade trycket av kyrkliga auktoriteter och världsliga maktstrukturer och den rädsla som de ingav. När man genom skrattet parodierade och profanerade det (sken-) heliga och höga, och när man bejakade det låga, kroppsliga och sinnliga, öppnade man sig för förnyelse och pånyttfödelse, bortom de stelnade strukturer som befälde lydnad och underkastelse.³⁵ I sina romaner om Gargantua och Pantagruel lyckades François Rabelais att både fullfölja denna medeltida tradition och förverkliga renässansen. Bachtin menar visserligen att karnevalen bör förstås i sitt historiska sammanhang, och att vår samtida, borgerliga och individualistiska kultur har tappat kontakt med dess rötter; men han hävdar också att Rabelais omdanade språket från gator och torg till något litterärt, som kommer till uttryck i form av en grotesk realism som utvecklades i den moderna romanen av Cervantes, Swift, Sterne, Balzac, Dickens och flera andra författare ända fram till 1900-talet:

I världslitteraturen finns verk i vilka de två aspekterna av världen – den allvarliga och den komiska – existerar sida vid sida och ömsesidigt återspeglar varandra [...].

Det ambivalenta och universella verkliga skrattet förnekar inte allvaret, utan renar och kompletterar det.³⁶

Inom Bergmanforskningen har Bachtins studie om karnevalen och Rabelais redan använts i Wallroths avhandling *Eländets triumfator* (1992), som erbjuder en närläsning av Bergmans roman *Knutmässa marknaden* (1916). Den är relevant i detta sammanhang i den mån Wallroth betonar småstaden som socialt rum och kollektiv, dess mångstämmighet och blandning av högt och lågt under mässan i januari, årets viktigaste händelse. Även här tjänar det karnevaliska till att lyfta fram en samhällskritisk potential i Bergmans skildring av de sociala skrankorna och av borgerskapets grymma rollspel.³⁷ En annan viktig iakttagelse i denna studie är att Bergman hade fått starka intryck av läsningen av både Rabelais, Cervantes och Dostojevskij, det vill säga framstående representanter för vad Bachtin ser som den europeiska romanens dialogiska och mångstämmiga linje.³⁸

I ytterligare studier fördjupar Bachtin analysen av romangenren. I ”Epos och roman” ser han en avgörande skillnad mellan romanen, som arbetar i nära, dialogisk kontakt med en kontroversiell verklighet i vardande, och eposet, som framställer en absolut förfluten och avslutad tid, en sfär som tillhör fäderna och som man inte får ifrågasätta utan bara vörda.³⁹ ”Discourse in the novel” föreslår en narratologisk analys som visar sig särskilt fruktbar för en förnyad läsning av Bergmans *Markurells i Wadköping*.⁴⁰ Bachtin hävdar att romanförfattaren utvecklar ett personligt konstnärligt språk genom mötet med de andras språk; hen ’orkestrerar’ ordets sociala liv och fångar det offentliga rummets diskurser med dess stilar, register, stämmor, åsikter och föreställningar. Ett sådant perspektiv betonar det mångstämmiga och mångspråkiga i romanen: ”the style of a novel is to be found in the combination of its styles; the language of a novel is the system of its ’languages’”, och ”[t]he word in language is half someone else’s”.⁴¹ För att analysera Fjodor Dostojevskijs romankonst i boken *Dostojevskijs poetik* använder Bachtin termen ”polyfoni”, som i mångt och mycket kan förknippas med ”mångstämmigheten” i essän ”Discourse in the novel”. Det finns dock en skillnad: medan ”mångstämmigheten” betonar det anonyma kollektivets och det sociala rummets ord, syftar ”polyfonin” snarare på gestaltningen av det enskilda, individuella medvetandet hos flera romanpersoner, ofta i konflikt med varandra, där det visar sig att även den inre dimensionen ständigt är dialogisk, genomträngd av de andras ord och åskådningar.⁴²

Bachtins perspektiv används också i Elisabeth Hästbackas avhandling om Bergmans romaner, *Det mångstämmiga rummet* (1990).⁴³ Den tillämpar en textcentrerad analys som erbjuder ett alternativ till den biografiska förklaringsmodellen och den värdesätter de egenskaper i den mångstämmiga och sammansatta framställning som brukade förbrylla Bergmans samtida kritiker. Hästbacka väljer dock bort *Markurells i Wadköping*, eftersom denna roman, som uppskattats av publiken och kritiken som en mer helgjuten och sammanhängande berättelse, inför en ny typ av berättare: ”den allvetande auktoritative berättare som flera av kritikerna efterlyste i recensionerna [...]”.⁴⁴

Jag menar att den suveräna orkestreringen av rösterna utmärker humorn i *Markurells i Wadköping*. Dess allvetande berättare har anor i den komiska romanen (det främsta exemplet är Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759–1767) och innebär inte någon tillbakagång till en konservativ stil, utan utvecklar mångstämmigheten. Delblanc påpekar att Bergman ”företrädde en berättarteknisk förfining som redan var på väg i Europa och som i Norden fått en representant i dansken

Herman Bang”.⁴⁵ Det är träffande att nämna Bang i sammanhanget, författaren som genom en egen, impressionistisk och scenisk stil fångade de många rösterna, både i Köpenhamn och i de små samhällena ute i den danska provinsen.⁴⁶

Berättaren i *Markurells i Wadköping* utger sig för att vara en krönikör av ”annaler”, men som sådan visar hen sig egendomligt subjektiv och rörlig i sina hållningar. Till exempel får hens röst relief genom egna antaganden, kommentarer, återblickar och även prolepser. Vi hör dessutom romanpersonernas individuella röster i dialogerna, men också genom deras tankar och känslor i verbaliserad form, det vill säga genom intern fokalisering. Sist men inte minst ekar småstadens röster hos berättaren som en kör, ett kollektivt minne och medvetande, en gemensam syn på världen som konsekvent ledsagar handlingen. Berättarrösten skildrar således en prismatisk verklighet, i vilken det är omöjligt att finna en allmängiltig sanning. Berättaren intar flera roller, får den individuella och den kollektiva rösten att samspela, varierar avstånd och närhet, exteriör och interiör, doserar kunskapen hen äger om handlingen och personerna och, framför allt, betraktar körens röst (småstadens ideologi) med växelvis ironisk distans och empati. I Bergmans romaner, *Markurells i Wadköping* inberäknad, blir den fiktiva småstaden i Bergslagen ett socialt rum som konstrueras av diskurser, lika mycket som rummet skapas av spatiala förhållanden. *Markurells i Wadköping* skildrar inte bara vissa handlingar, utan framför allt småstadens språk som förmedlar och kommenterar, ja, formar dem till vad Bachtin träffande kallar ”ett språks konstnärliga bild”.⁴⁷

Användningen av anföringens hela spektrum skänker berättelsen variation. Diegesen används i berättarens återblickande, historiskt-legendariska berättelse om staden, som fyller det långa första kapitlet; men här ekar det konstant av småstadens kollektiv, så att det är omöjligt att helt skilja berättarens röst från körens. Indirekt anföring används när berättaren återger personernas tal i sin egen berättelse; men igen sker detta ofta i en mer täckt form genom *erlebte Rede*, det vill säga fri indirekt anföring, där vi hör replikerna invävda i berättarens röst. Direkt anföring, där vi hör individernas tonfall, används flitigt i scenerna som fyller kapitel två till åtta och utspelar sig under handlingens enda dag. Språkregistren varierar och stilarna blandas. Arbetarklassen må vara frånvarande i romanen, men den starka sceniska närvaron av uppkomlingen Markurell, och av hans vackra hustru med statarbakgrund, gör att lågt och högt, underklass och överklass, blandas.

Om romangenrens specifika hybriditet skriver Bachtin sammanfattande:

With only three templates for speech transcription (direct speech [...], indirect speech [...] and quasi-direct speech [...]) a great diversity is nevertheless made possible in the treatment of character speech – i.e., the way characters overlap and infect each other – the main thing being how the authorial context succeeds in exploiting the various means for replicating frames and re-stratifying them.⁴⁸

Vad som här översätts från ryskan med ”quasi-direct speech” är fri indirekt anföring eller *erlebte Rede*. ’Det upplevda talet’ är ett sätt orkestrera rösterna på. Analysen av fenomenet har utvecklats av Spitzer, en av de främsta företrädarna för den litterära stilistiken. Bachtin refererar till honom och till framstegen inom de stilistiska studierna under 1900-talet första hälft, vad gäller den litterära framställningen av andras ord.⁴⁹ Min användning av termen ”kör” bygger på en essä som romanisten Spitzer ägnar åt

Giovanni Vergas roman *I Malavoglia* (1881; *Familjen Malavoglia* på svenska), huvudverket i verismen, den italienska varianten av naturalismen.⁵⁰ I denna essä, skriven på italienska, granskar Spitzer den konsekventa användningen av *erlebte Rede* i romanen, och den stilistiska markör som skapas genom ”en halvverklig kör av folkliga talare”.⁵¹ Huvudpersonerna i förgrunden är medlemmarna i en fattig fiskarfamilj på Sicilien, men hela fiskarbyn Acitrezza deltar i handlingen genom den kollektiva rösten och kommentarerna som är invävda i berättarens tal, ett tal där berättaren – enligt naturalismens normer och till skillnad från berättaren i *Markurells i Wadköping* – gör sig osynlig bakom byns talare. Spitzer påpekar att det cirkulerande ordet är både talat och hört, att det är just det hörda och återberättade ordet, som utgör *erlebte Rede*,⁵² som skapar handlingen i Vergas roman; detta är en viktig stilistisk-strukturell iakttagelse, också för en bättre förståelse av *Markurells i Wadköping*. Körfunktionen i Spitzers bemärkelse har hittills inte uppmärksammats i analyser av *Markurells i Wadköping*.

Bergmans roman delar körfunktionen med en rad andra pärlor i den skandinaviska 1900-talsromanen, till exempel danska kollektivromaner som *Legetøj* av H.C. Branner (1936), *Den forsømte forår* av Hans Scherfig (1940) och den norska romanen *Kranes konditori* av Cora Sandel (1945). Detta hjälper mig att belysa en viktig aspekt av min tolkning. Jag postulerar inte något nödvändigt samband i *Markurells i Wadköping* mellan humorn och användningen av fri indirekt anföring. De andra romaner som just nämnts använder en liknande teknik i helt andra syften; Vergas *I Malavoglia* är en sorglig och tragisk roman utan mycket plats för skratt, medan Branners, Scherfigs och Sandels romaner anlägger ett mer uttalat socialkritiskt och satiriskt perspektiv. Mitt syfte är snarare att visa hur torget, det mångstämmiga och polyfona, skapar ett specifikt och strukturellt utrymme för Bergmans sammanflätning av skratt och allvar, komik och tragik i *Markurells i Wadköping*.

Läsningar

I första kapitlet av *Markurells i Wadköping* introduceras staden som både fysiskt rum och ett rum som skapats av traderade berättelser. Som sagt, betar sig berättaren gärna som krönikör, och texten antar annalernas form:

I hörnet av Vedbotorget och Klockaregränd ligger ett lågt, långt gammalt hus, som av ålder kallas Markurellska huset. Ännu så sent som i början av åttioalet ägdes och beboddes huset av en fröken Markurell. Hon hade hos sig en svagsint gosse, som var hennes son eller systerson, ovisst vilket. Man vet över huvud taget mycket litet om fröken och gossen. Blott det, att fröken varje lördagskväll klockan sex spelade koraler på en kammarorgel och att gossen samtidigt satt i ett fönster åt torget och grät. Varför han grät är obekant. Men barnen från kvarteren kring torget brukade samlas på gångbanan utanför fönstret. De gjorde icke narr av den gråtande, svagsinte gossen, vilket hade varit synd; de endast betraktade honom. Ackompanjerad av orgeln grät den stackars gossen så ihärdigt och trofast, som om han trots sin hjärnas svaghet hade förstått, vilket nöje han beredde de kära små kamraterna på andra sidan rutan.⁵³

Det berättas vidare att en ängel kom från himlen en lördag och hämtade gossen:

Barnen voro mangrant församlade. När de blevo ängeln varse, stego de något åt sidan så att han kom åt att öppna fönstret och lyfta ut gossen. Med gossen tryckt i sin famn svävade ängeln snett över torget, vilade en stund på domkyrkotuppen och fortsatte sedan färden mot det osynliga.⁵⁴

”Koral” (kyrkosång, psalmmelodi) kommer av latinets *choralis*, körsång, som i sin tur kommer av *chorus*, kör. Det är kanske ingen tillfällighet att ordet används i detta kollektiva och för romanen tongivande avsnitt, med barnskaran på torget och berättelsen om den svagsinte pojken, som sprider sig i stadens rum:

Därpå gingo de hem, glada över vad de bevittnat men på samma gång missnöjda med att de icke vidare skulle få se gossen gråta. Mödrarna tröstade dem med, att den svagsinte gossen nu vunnit sin befrielse. Och ehuru det ju snarare vare en tröst för honom än för dem, funno de en viss tillfredsställelse i medvetandet att en liten kamrat icke längre led.⁵⁵

Den kollektiva närvaron av en publik som hör, ser och berättar vidare är en viktig strukturell förutsättning för romanen, och barnen spelar en avgörande roll i denna publik. Vad Crichtley kallar ”a *surrealization* of the real” kännetecknar Bergmans humor, som ibland leder till skratt och ibland, som här, snarare framkallar leende och förundran.⁵⁶ Berättaren återger, här och annorstädes, legender och mirakel. De skapar en surrealistisk romanvärld i vilken det komiska blandas med allvarliga och heliga ting (här sinnessjukdom, död och själens frälsning, samt njutningen man får av andras lidande). Man kan fråga sig om gnosticismen, som Johan inte förstår sig på, bara bör ses som en tokrolig detalj i romanen. Crichtley förbinder humorn med en känsla av inkongruens (*incongruity*) mellan vår tro, våra ideal och normer, å ena sidan, och det absurda som sker i den komiska situationen, som dementerar våra rimliga förväntningar, å andra sidan.⁵⁷ Denna inkongruens utspelar sig i det sociala rummet, men hänvisar också till den metafysiska dimensionen: ”humour takes root in the unbridgeable gap between the physical and the metaphysical, between body and soul”.⁵⁸ Vårt mänskliga tillstånd mellan kropp och själ, hävdar Crichtley, kan inge en känsla av inkongruens och således främmandegöra vår materialitet: ”[i]n humour, it is as if we temporarily inhabited a Gnostic universe, where the fact of our materiality comes as some-thing (*sic*) of a surprise”.⁵⁹ Handlar inte gnosticismen om att frigöra själen från en kropp och en sinnlig verklighet som blivit ett fångelse, som hos den svagsinte gossen? Vi ser hur humorn förmedlar Bergmans allvar, den maskerar det inte.

Också i romanens öppningsscen ges den komiska inkongruensen en särskilt vertikal riktning, i den absurda bilden av tegeltakets längtan till flykt, och senare besinning:

Solen gick upp, markerande i staden Wadköping's annaler en märklig dag, den 6 juni år 1913.

Tegeltaket på utvårdshuset Kupan flammade som eldslågor, vajade sakta av och an, lyftes av längtan till flykt men besinnade sig och sjönk åter tillbaka mot takstolarna som det tunga, ärliga och vällagda tegeltak det i själva verket var.⁶⁰

Som Jonas Asklund visar i sin avhandling *Humor i romantisk text* (2008), är det inkongruenta centralt i den humorteori som den tyska författaren Jean Paul formulerade redan i början av 1800-talet. Jean Paul, liksom Critchley två århundraden senare, hänvisar till en allvarlig existentiell och metafysisk frågeställning som kommer till uttryck i humorn; det finns en 'vertikal' inkongruens mellan vårt jordiska liv och tanken på, eller förhoppningen om, det som är hinsides.⁶¹ Den avgörande skillnaden är dock att Critchleys teori utgår från den postdarwinistiska metafysiska desillusionen och därför ligger närmare Hjalmar Bergmans idéhistoriska horisont, medan Jean Pauls romantiska teori fortfarande förutsätter en stark gudstro och en säker metafysisk ram, eller åtminstone en metafysisk längtan som sätter det oändliga mycket högre än det futtiga världsliga. När Critchley skriver att "humour does not redeem us from this world, but returns us to it ineluctably by showing that there is no alternative",⁶² uttrycker han däremot en hållning som också är typisk för Bergmans humor i *Markurells i Wadköping*. Vi är så att säga hänvisade till småstaden, denna horisontella, flacka plats på jorden där barnatron på försyren och änglarna faktiskt inte kan råda och där taken av tegel inte kan lyfta och fly iväg.

Fri indirekt anföring finner man inledningsvis, i och med karakterinseringen av lektor Barfoth, en av Markurells vänner. Han vaknar bakfull i trädgården vid Markurells världshus Kupan tidigt på morgonen. Barfoth har sett en stor råtta och vet inte vad han ska tro. Efter fokaliseringen i Barfoths tankar uttrycker berättaren en åsikt:

Få människor i Wadköping ha så illa brukat sin ungdom och mandom att de på äldre dagar nödgas betvivla en rättas existens. Lektorn i historia, Ivar Barfoth, var icke heller någon äkta Wadköpingsbo och dessutom tillhörde han den Markurellska kretsen. Allt dåligt eller misstänkt hade en viss benägenhet att samla sig kring herr Markurell, som även han var en utsocknes. Sådana män fostras icke i Wadköping.⁶³

Critchley påpekar att inkongruensen också skapas av upp- och nervändningen av det normerande, dominerande sunda förnuftet. Inkongruensen river hål i vår verklighetsuppfattning genom att visa dess absurda sida; som sådan får den, som sagt, också samhällskritisk potential.⁶⁴ Den fördömande kritiken i det ovancerade avsnittet är inte huvudsakligen berättarens; berättaren blir snarare ett parodierande språkrör för småstadens borgerliga och anständiga ideologi, som här exponeras och löjliggörs, lika mycket som objektet för småstadsskvallret, lektor Barfoth, blir komisk. Det är småstadens 'vi', kören, som talar genom berättaren, vilket också märks av användningen av titeln "herr Markurell" (liknande titlar tillskrivs flera personer i romanen och fungerar som offentlighetsmarkörer). Fri indirekt anföring och närvaron av småstadens kör behöver alltså inte innebära den implicita författarens närhet till och empati för de talande; tvärt om innebär de ofta distans och kritik, som i det här anförda exemplet. Berättarrösten i *Markurells i Wadköping* är dock, som vi ska se, rörlig i detta avseende, vilket gör romantexten ambivalent och komplex.

Det sociala och det existentiella är sammanflätat i romanen. Episoden om Markurells katta Susanna och råttan i trädgården, berättad ur Barfoths synvinkel, har, hur rolig och grotesk den än är, betydelse för romanens struktur och blir en sinnebild för den deterministiska och pessimistiska världsåskådning som finner uttryck i den.⁶⁵ Ödet väntar råttan. Efter cirka åttio sidor i romanens första kapitel, fulla av Wadköpings an-

naler, återkommer handlingen till nutiden, då den förlamade rätten äntligen försöker röra på sig, för att strax efter bli fångad av Susanna.

”Stadens grund” – observerar Linder – ”är en viktoriansk moral. Grunden går med exemplarisk komik i dagen i förhistorien”,⁶⁶ det vill säga i romanens första kapitel. Om det finns en tongivande, individuell röst i romanens kör, så tillhör den tante Rüttenschöld, som man kanske skulle kunna kalla stadens koryfé. Tante Rüttenschöld är en äldre ogift och mycket religiös kvinna, den veritabla hövdingen i stadens förnäma släkt. Hennes mening om Markurell är inte heller privat utan cirkulerar i det sociala rummet:

Vem var herr Markurell? Varifrån kom han? Enligt fröken Rüttenschölds mångfaldiga gånger uttalade åsikt kom han direkt från helvetet och skulle en gång dit återvända följd av den skara osaliga Wadköpingsandar, som släckt sin timliga törst på hans krog.⁶⁷

Igen, som hos det tidigare hatobjektet Barfoth, karakteriseras här genom fri indirekt anföring både det uttalade objektet – Markurell, ursprunget till allt det dåliga – och uttalen, den anständiga kören med koryfén tante Rüttenschöld i spetsen. Utbölningen Markurell utmanar stadens borgerliga viktorianska normer, och skapar därmed vad Critchley kallar inkongruens, en komisk effekt.

Enligt tante Rüttenschöld är Markurell alltså en djävul. Skrattets upplösande och förlöjligande effekt kallar Milan Kundera just för djävulnars domän, vilken änglarna – ordningens och de bestående normernas beskyddare – försöker värja sig mot.⁶⁸ Vid två särskilda tillfällen omkullkastar Markurell småstadens riter och institutioner, vilket gör honom till småstadens komiska motståndare. Det ena omkullkastandet angår religion (Jesu födelse), det andra utbildning (studentexamen). I båda fall handlar det om interiörer, men som snart blir stadens egendom; körens funktion är alltid närvarande.

Småstadens societet samlas på välgörenhetsföreningen Jesu Krubba. Bakom fasaden används dess fonder av Carl-Magnus de Lorche, släkt med Rüttenschöld och allas gunstling, för olagliga finansiella transaktioner. I en återblick berättas det om den nio månader gamla Johan Markurell som spelade Jesusbarnet i Jesu Krubbas tablå 1895. Under föreställningen rev han plötsligt upp Jungfru Marias, spelad av den vackra och redan skandalomsusade Fru de Lorche i tablån, slöjor för att dricka mjölk från hennes bröst, så att en ny skandal uppstod. Den ende som blev förtjust och stolt över spektaklet var den applåderande Markurell. Det blev så anstötligt att tante Rüttenschöld, föreningens eldsjäl, avbröt föreställningen.⁶⁹ Bachtin beskriver hur travesti och parodi av de kristna heliga skrifterna är ett centralt moment i karnevalen; man tar allt som är upphöjt ned till det sinnliga och kroppsliga planet: erotik, hunger och törst.⁷⁰ Visserligen får Bachtins teori om det karnevaliska inte tillämpas automatiskt på en borgerlig 1900-talsroman. För det första representerar Markurell inte någon sådan karnevalisk, kollektiv och folklig kraft, som enligt Bachtin fanns i europeiska städer under sen medeltid och renässans, utan Markurell representerar bara sig själv. Stadens borgerliga och småborgerliga kollektiv, som direkt eller indirekt bevittnar handlingen, skrattar dessutom inte med, och skrattar förresten inte heller åt, utan bara bävar för vad uppkomlingens fräckhet medför. Trots detta, menar jag, blir Markurell ett i bachtinsk bemärkelse karnevaliskt redskap såtillvida att han får oss, läsarpubliken, att skratta både med honom och åt honom samt åt hela skeendet, tack vare sina påhitt, sin mimik

och sitt plebejiska beteende; hans brist på takt river håll i Wadköpings officiella och hycklande självförståelse.⁷¹

I sammanhanget sammanflätas ytterligare en återblick, längre tillbaka i tiden, om den tonåriga grevinnan Elsa von Battwyhl, senare fru de Lorche. Grevinnan hade varit ful, berättas det, och hade levt kyskt som en av tante Rüttschölds så kallade vestaler. Från en dag till en annan blev hon vacker och började stämma träff med pojkar (inkongruensen som avslöjar pryderiet: ett till synes övernaturligt fenomen, som faktiskt är mycket naturligt och inte alls exeptionellt). Elsa övergav sin roll som vestal, och droppen blev när hon på en dag fick åtta kärleksbrev.⁷² Händelsens harmsna eko i stadens kör blir ett komiskt ledmotiv; just för att komma över den skandalen bestämde man att Jungfru Maria skulle spelas av den unga fru de Lorche i tablån 1895. Inkongruensen skapas här dessutom av spänningen mellan gudomligt och alltför mänskligt, mellan urscenen i evangeliernas budskap och den pryda borgerlighetens sociala riter:

Tablån tycktes skola bliva den vackraste i Jesu Krubbas sekellånga historia. [...] Ett ögonblick glömde Wadköping att denna unga kvinna faktiskt för två år sedan mottagit åtta kärleksbrev på en och samma morgon.⁷³

De tre sista citaten ur romanen åskådliggör vad Bachtin kallar språkets hybrida konstruktioner i den flerstämmiga romanen, genom vilka författarens konstnärliga ord fångar och omdanar ordets sociala liv. I närläsningen av Charles Dickens roman *Little Dorrit* visar Bachtin det stilistiska greppet som den engelska romanförfattaren använder för att skapa en parodisk och satirisk stilisering av offentlighetens (körens) officiella och hycklande röst. Konstruktionen är ”hybrid”, därför att berättarrösten anammar någon annans tal, föreställningar och världsåskådningar i ”täckt” form.⁷⁴ Det sammanfaller med vad som inom stilistiken kallas för täckt anföring eller fri indirekt anföring eller, efter Spitzer, *erlebte Rede*.

Arton år senare bestämmer sig Markurell för att muta lärarkollegiet, så att sonen Johan ska klara studentexamen. Det ska ske genom en bankett under examens korta lunchpaus, på själva läroverket. En generös donation ska ingå, till instiftandet av ”Den Markurellska fonden till åminnelse av Carl Johan Harald Markurells med heder avlagda mogenhetsexamen den 6 juni 1913” – innan resultatet av studentexamen är avgjort.⁷⁵ Denna centrala scen i fjärde kapitlet har en överlägsen teatralisk och komisk kvalitet. Den vulgäre och listige Markurell vet hur man går rakt på sak; han kränker även detta heliga rum, utbildningens tysta tempel. Inkongruensen skapas av Markurells brutala nedbrytning av småstadssamhällets riter, och av det onekliga faktum, som hela lärarkollegiet är medvetet om, att stadens välstånd och respektabilitet i grund och botten vilar på uppkomlingens finansiella resurser, vilka i sin tur skulle kunna rädda en skojare (Carl-Magnus de Lorche) ur den totala ekonomiska kollapsen. Det borgerliga hyckleriet blir därför lika komiskt som plebejens manér. Även här hör vi körens fördömande kommentar i berättarens fria indirekta anföring, genom en mästerligt lapidarisk formulering: ”[e]ndast i herr Markurells hänsynslösa själ kunde idén födas att förvandla ett kollegierum till en krog”.⁷⁶ Hungern och maten blir hans redskap för att profanera kollegiets värdighet; lärarna börjar äta och dricka för mycket. Den direkta anföringen spelar en viktig roll i scenen, vilket inte utesluter en smidig

användning av dieges, indirekt och fri indirekt anföring. Genom intern fokalisering hos den bekymrade rektorn Blidberg läser vi hans tankar:

Före kvällen vet hela Wadköping att Markurell försökt muta mig och censorerna med mat och dryck. De äta, olyckan är redan skedd. Konsekvensen blir att vi måste underkänna unge Markurell. Det skall tysta onda tungor. Å andra sidan skall det göra fadern ursinnig. Tänk på Carl-Magnus! Jag vet varken ut eller in. Men jag vet, att olyckan knappast kan bli större, om jag tar mig en smörgås.⁷⁷

Romanpersonens tysta tankar står i direkt förbindelse med stadens röst, ja, är ett uttryck för ”hela Wadköping”. Markurell vill hämnas på de Lorche och försätta honom i konkurs, och Wadköping bävar vid tanken. I likhet med ”de åtta kärleksbrevnen” fungerar ”tänk på Carl-Magnus!” som ett återkommande komiskt eko från kören.

Trots ett starkt inslag av satirisk skildring, är romanens helhetsintryck, som sagt, inte satiriskt. Småstadens kollektiv visar också en munter och godmodig sida, där framför allt barn, ungdomar och familjer agerar. Vi har redan sett berättelsen om den svagsinte gossen, koralerna och barnskaran på torget. Bergman tar visserligen kritiskt avsked från sin värld, men det sker ”i godo”, inte utan kärlek och längtan. I sin teori om humor betonar Critchley leendets betydelse, till och med ”the priority of smiling over laughter”, just som tecken på humorns förmåga till andlig tröst, dess filosofiska, högre försoning med vårt bristfälliga mänskliga tillstånd. Som sagt framkallar *Markurells i Wadköping* skratt, men också en hel del leende i en sådan bemärkelse: ”it is the smile that is powerfully emblematic of the human, the quiet acknowledgement of one’s limitedness”.⁷⁸ Låt oss inte heller glömma Bergmans programmatiska förklaring i den tidigare nämnda artikeln ”Leendet och landsorten”.

Ett sådant leende finns i skildringen av Wadköping som myllrande kollektiv. Den når en höjdpunkt vid den stora almen, kallad Barfothens alm, som står på skolgården och fyller en samlande funktion under studentexamen. Den inleds i fjärde kapitlet:

Visserligen klättra i Barfothens alm en skara första- och andraklassister oförtrutet upp och ned, upp och ned. Men det sker icke för nöjes skull. Från almens övre grenar kan man kasta en blick in i de närmaste klassrummen. Till dessa rum förlägges sedan gammalt mogenhetsexamen, och de behjärtade gossarna äro samhällets utkik. Barfothens alm är den dagen att förlikna vid de berömda ekarna i Dodona. Rektor Blidberg är den pelagiske Zeus. För den som vet att rätt tolka hans anletes uttryck, där det med hakan vilande i handen stirrar ut över gården, för honom är ingenting fördolt. Tysta glida dagens timmar, och tysta glida oroliga mödrar fram till almen och lyssnar till suset i dess grenar. Endast viskningar! En helig sed förbjuder dessa gossar att höja rösten utöver det knappt urskiljbara.⁷⁹

I och kring almen sjunger (viskar) Wadköpings kör som bäst. Det stämmer, som Linder påpekar, att almen, förvandlad till Dodonas ek, ”lyfter det realistiska upp i en sagans rymd där allt kan hända”, men jag anser att detta inte blott är ”uppsluppen lek”,⁸⁰ utan en framställning av stadens kollektiv som samspelar med romanens främsta stildrag, genom vilken berättarrösten blir språkröret för småstadskollektivets röst och medvetande.

Studentexamen skildras, denna gång empatiskt, som en samhällsrit som skapar sammanhållning och identitet. Almen blir Wadköpings vårdträd, ja, ett världsträd av mytiska proportioner. De lärda referenserna till klassisk myt (teckentydning och orakel vid eklunden i Dodona, en helig plats i Grekland) tillhör berättarens encyklopediska kunskap, vilket igen ger hen en viss relief som 'romanperson', men de samspelar också med familjernas medvetenhet om det svåra lärdomsprovets sociala betydelse. Körfunktionen kulminerar i det avslutande åttonde kapitlet med skildringen av den spända väntan på studentexamens resultat vid Barfothens alm, där Wadköpings alla samhällsklasser samlats.⁸¹ Denna längre passus är så rik att en detaljerad analys av den skulle fylla flera sidor. Här uppmärksammas ett kortare avsnitt, där stadens röster och Blidbergs tankar igen sammanflätas på så sätt, att den satiriska, inkongruenta humorn (de faktiska förhållandena kontra hyckleriet) blir olösligt (och ambivalent) förbunden med det empatiska, försonande leendet:

Om Blidberg, den pelagiske Zeus, där han stod i fönstersmygen med pannan tungt stödjande mot rutan, rätt förstått att tyda de stirrande blickarnas skrift, skulle han ha läst de välkända orden:

Tänk på Carl-Magnus! Tänk på Carl-Magnus!

Ja, över hela skolgården, kors och tvärs, över hela Wadköping, kors och tvärs stod skrivet med ängslans röda bläck:

Tänk på Carl-Magnus! Tänk på Markurell! Låt dina gnostiska villomeningar fara och betänk att du icke blott är den pelagiske Zeus utan även en god medborgare i Wadköping, styrelseledamot i "Jesu Krubba" och dessutom släkt med släkten.⁸²

Critchley skriver: "true humour does not wound a specific victim and always contains self-mockery. The object of laughter is the subject who laughs."⁸³ Vi kan säga att detta innehåller en sanning också med hänsyn till Bergman och den romanvärld han skapar, till exempel i det just citerade avsnittet. Författaren tar visserligen kritiskt avsked från Wadköping och allt vad småstaden representerar, men förblir ytterst medveten om hur fäst han är vid den värld han kritiserar och vill ta avsked ifrån. Hans humor blir därför allvarlig, ett tecken på en stark inre motsättning, eller inkongruens. När Linder kallar romanens slut "en mångtydig försoning", läser jag karakteriseringen i just detta avseende.⁸⁴ På tal om körfunktionen i *Markurells i Wadköping* skriver jag ovan, i avsnittet "Andra förutsättningar för läsningar: skrat och kör", om en prismatisk verklighet, i vilken det är omöjligt att formulera en allmängiltig sanning. Denna omständighet betecknas av Bachtin som "den principiella ofullbordan", något som enligt honom starkt karakteriserat samtidsromanen sedan Dostojevskij skapade den polyfona romanen.⁸⁵ Litteratur- och idéhistoriskt befinner sig Hjalmar Bergmans *Markurells i Wadköping* i samma principiella ofullbordan.

Till slut kan Blidberg ge det efterlängtrade tecknet – tre viftningar med näsduken – som betyder att ingen blivit kuggad, alltså inte Johan Markurell heller. Romanens slut sker i försoningens tecken, även om man frågar sig om ett sådant slut faktiskt är lyckligt.⁸⁶ En ironisk och satirisk innebörd består i att småborgarna och hela staden anpassar sig efter det rådande hyckleriet; man vill inte se sanningen, utan det räcker med att de Lorche, och staden med honom, räddas från konkursen. I Bergmans perspektiv – i denna artikel granskat genom Critchleys teori om humor – erbjuder dock

skrattet och leendet en högre insikt, som omfattar det ironiska, parodiska och satiriska, men överträffar det för att betrakta livet som tragisk komedi eller komisk tragedi, enligt Starks träffande definition. Bergmans text förblir ambivalent och sammansatt, så att komedins så kallade lyckliga slut inte hindrar pessimismen och desillusionen från att prägla framställningen både existentiellt och socialt-historiskt.

Upprepade gånger skyller Carl-Magnus de Lorche misslyckandena i sitt finansiella hasardspel på de samtidiga konflikterna på "Balkan",⁸⁷ vilka som bekant ledde till utbrottet av Första världskriget 1914–18. *Markurells i Wadköping* utkom 1919. Balkan är därför en viktig, tragisk markör; romanens handling utspelar sig på den gamla goda tiden, medan den lider mot sitt slut. Den tiden är inte mer när Bergman skriver, och författaren ser på den med en blandning av kritisk distans och nostalgi. Huvudmotståndarna i romanen, Markurell och tante Rüttenschöld, den uppstigande respektive nedstigande sidan av samma borgerskap, får röster som gör att de aldrig blir schabloner. Deras möte och samtal på Markurells värdshus i tredje kapitlet, där Rüttenschöld förgäves försöker övertala Markurell att avstå från att försätta de Lorche i konkurs, är en annan höjdpunkt i romanen, som berättar om oförenliga världsbilder vilka ändå nödvändigtvis måste förhålla sig till varandra och därför skapar vad Bachtin kallar polyfoni i sin bok om Dostojevskij. Markurell försvarar sin världsbild, enligt vilken han och hans släkt inte är någonting värda utan mycket pengar; Rüttenschöld försöker i sin tur rädda det "gamla Wadköping", sin försvinnande, anständiga 1800-talsvärld.⁸⁸ På avstånd bevittnar stadens kör, "Wadköpings bedrövade och oroliga småborgare",⁸⁹ också detta privata samtal:

De [Wadköpings småborgare] gräto visserligen icke men påminde likväl på något sätt om den där gossen Markurell, som brukade sitta i fönstret vid Vedbotorget och gråta. Tills en dag en ängel steg ned från himlen och förde honom bort från de stirrande wadköpingsbarnen.⁹⁰

Erik Hjalmar Linder känner igen kollektivet och kören i närvaron av dessa oroliga småborgare som spänt men passivt följer de mäktigas spel i Wadköping den 6 juni 1913. Han tillmäter dock endast denna närvaro en "symboliskt-rituell roll",⁹¹ medan jag hävdar att körens sceniska närvaro är förbunden med romanens grundläggande stildrag, dess tilltal och röst.

Denna långa scen i tredje kapitlet, med konfrontationen mellan Markurell och tante Rüttenschöld, visar Bergmans suveräna talang som romanförfattare, exempelvis i förmågan att, som i citatet ovan, elegant anknyta till körmotivet såsom det införts i början av romanen och således skapa den konsekvens och sammanhållning i fiktionen som Aristoteles skriver om; således blir Wadköping ett kollektivt kosmos i romanen. Här visar Bergman dessutom att han, såsom romanförfattare, skickligt kan hantera den dramatiska formen. Scenen är verkligen en scen i narratologisk bemärkelse, i och med att den mest består av repliker och vad man skulle kunna kalla 'scenanvisningar'; motståndarnas inre rörelser, tankar och känslor antyds främst genom yttre tecken: tal, rörelser, mimik, blickar och gester. Ett exempel på detta är när Rüttenschöld – mitt i den hårda, oförsonliga drabbningen med Markurell – bereder Markurells katta Susanna plats i sitt knä, underrättar sig om hennes ålder och antalet ungar, frågar om hon är en god råttkatt (att Susanna är en förträfflig sådan vet läsarna redan från första

kapitlet) och snällt och lugnt stryker hennes rygg. Endast i slutet av scenen får Rüttschölds tankar en mer intern fokalisering, som berättar om hennes förkänsla av den stundande döden (och som samtidigt ger berättarrösten tillfälle till öppen proleps).

Rüttschöld är, enligt Bachtins kategorier, en detroniserad storhet, men hon blir också hjältninna i sitt desperata försök. På liknande sätt är Markurell både en karnevallisk detroniserare av den högborgerliga makten och en kung för en dag, en narrkung som själv detroniseras i hanrejsens typiska figur.⁹² I romanen finns det en speciell ömhet i skildringen av dem, mitt i allt det komiskt-satiriska. Varken Rüttschöld eller Markurell kommer att leva länge. Samma dag den 6 juni 1913 dör hon och allt tyder på att processen inleds under samtalet med Markurell. Markurell kommer att gå ur tiden först tre år senare, men även han börjar långsamt att dö denna dag, som berättaren informerar om, igen, med öppet auktoritativa ingrepp.⁹³

Sång på världshuset Kupan avslutar romanen, igen i stadskörens tecken. Wadköpingsborna är samlade, lyssnar och deltar, utom familjerna de Lorche och Rüttschöld som har sorg. Gluntarnes inledningssång, dialogen mellan Magistern och Glunten, ”Minns du hur ödet oss förde tillhoppa”, fångar 1800-talets gamla goda tid som världskriget snart kommer att radera.⁹⁴ Indirekt blir titeln i sången också en hylning till ett fader-son-förhållande som inte är biologiskt betingat, utan som ödet – eller slumpen – har skapat. Livets disharmonier och tillkortakommanden finner en tröst i skattet och leendet, en form av kärlek till livet trots allt, som är Hjalmar Bergmans *vox humana*.

Slutsatsen jag drar av läsningarna ovan är att *Markurells i Wadköping* är en stor roman, som kan förena humor och allvar, komik och tragik, på olösligt sätt. Den fiktiva småstaden blir ett kollektivt subjekt, hos vilket Bergmans utpräglade känsla för den mångfaldiga mänskliga rösten finner sin konstnärliga form. Med all respekt för Delblancs i övrigt utmärkta kapitel i *Den Svenska Litteraturen*, anser jag att det, till skillnad från den avgörande vägledning som Stark fick av Ringqvist, tyvärr inte väcker någon lust att läsa *Markurells i Wadköping*. Romanen förtjänar nya läsningar och nya läsare, bland annat i ljuset av det komiska och det mångstämmiga.

Att översätta humorn. En epilog

Ett incitament till denna studie har varit Critchleys filosofiska uppskattning av skatt och leende. Jag har dock två invändningar mot *On Humour*. Critchley identifierar för entydigt humorn med *the joke* (kvickheten, vitsen, skämtet) och menar sålunda att humorn endast fungerar när den är blixtnabb. Det snabba skämtet bygger, påpekar Critchley dessutom, på kulturspecifika kontexter, som oftast är svåröversatta.⁹⁵

Som *Markurells i Wadköping* visar, kan humorn emellertid bygga på längre narrativ. Krocken mellan de konventionella förväntningarna och det upplösande överraskningsmomentet, som skapar *the incongruous*, kan resultera av den berättade, spännande situationen i sig, utan att någon enstaka kvickhet blir avgörande. Vad gäller kravet på kulturspecifika kontexter för att humorn ska framträda, kan man undra hur en internationell publik då kunnat tillgodogöra sig humorn genom översättningar av Rabelais, Cervantes, Swifts, Sternes, Dickens och många andra författare. *Markurells i Wadköping* hör hemma i denna tradition; de situationer boken bygger på är lätta att känna igen inom ramen för europeisk historia, samhälle och kultur och är inte

sverigespecifika. Det handlar om internationellt välbekanta företeelser som industrialism, borgerskap, världskrig och kriskänsla; uppkomlingar, ekonomiska skandaler och korruption; småstad, religion och pryda fasader; studentexamen och bildning. Trots att Bergman utan tvekan skildrar den historiskt existerande provins- och småstadskultur som han är förtrogen med, är ingredienserna i hans romaner europeiska.

Linder menar till och med att Bergman kan ha hämtat inspiration för tablån med Jesu födelse från sin personliga och livslånga kontakt med Italien.⁹⁶ Det kan så vara, eller inte. Huvudsaken är att en italiensk romanläsare inte uppfattar tablån som något främmande. Detsamma gäller för studentexamen som kunskapsprov och samhällsrit. Ada(maria) Terzianis italienska översättning av *Markurells i Wadköping* kom ut första gången 1945 med ett förord av författaren Carlo Emilio Gadda. Samma översättning, med samma förord samt en ny, kort inledning av skandinavistikprofessorn Ludovica Koch, publicerades igen på det stora förlaget Einaudi 1982. Och år 2017 publicerades den en tredje gång av kvalitetsförläggaren Federico Tozzi, utan Gaddas och Kochs förord, men med en ny efterskrift av skandinavisten Maria Pia Muscarello.⁹⁷ Denna, trots en del sakfel, seglivade översättning – Bergmans enda roman på italienska hittills – visar att dess humor håller både över tid och över nationsgränser.⁹⁸ I sitt förord vill Gadda inte tolka Bergman genom ett diffust begrepp om 'det nordiska'. Han understryker istället Bergmans känsla för kollektiv och kör, Wadköping som en samling av tankar och handlingar som samordnas i stadens rum. Han observerar almens funktion och status, och hänvisar till den skandinaviska, germanska och keltiska traditionen av vårdträd och heliga träd. Gadda uppskattar Bergmans dialogkonst, och påpekar: "förmågan att verkligen få folk att tala, och att verkligen röra sig på scenen är, även hos goda författare, inte så vanlig som man skulle vilja tro". Slutligen sätts Bergmans konst i en romantradition i sällskap med bland andra Swift, Balzac, Flaubert, Dickens, Dostojevskij, France och Pirandello.⁹⁹ Koch tillägger ett annat namn, Sterne.¹⁰⁰ I sin recension av utgåvan från 1982 går litteraturkritikern Italo Alighiero Chiusano i Gaddas spår och nämner, förutom de tidigare nämnda författarna, Jens Peter Jacobsen, Jean Paul och den unge Thomas Mann. Han tillägger dock att denna kontextualisering inte bör uppfattas så att Bergman är en epigon till dessa författare. Bergman tar däremot avsked från ett döende, borgerligt 1800-tal på ett personligt sätt, någonstans mellan realism och surrealism.¹⁰¹

Exemplet visar hur kvalificerade icke-svenska bokläsare, även de som saknar specifika kunskaper inom skandinavistiken, som alla andra skapar egna referensramar för sin läsning, och således kan äga andra, ibland bättre förutsättningar för att förstå romanen transnationellt, bortom den biografiska förklaringsmodellen. Översättningen har faktiskt lyckats förmedla den svenska komiska romanen i världen.¹⁰²

Noter

- 1 Databasen Libris.kb.se anger översättningar till tretton främmande språk av *Markurells i Wadköping*, en siffra som inget annat av Hjalmar Bergmans verk uppnår (2023-01-31). Till översättningsfrågan – det vill säga frågan om den omöjliga respektive möjliga översättningen av humor i den komiska romanen – återvänder jag i denna artikels sista avsnitt och epilög.

- 2 Inger Borgström, *Den determinerade Markurell. Den fria viljan, kärleken och övermänniskan i Hjalmar Bergmans roman Markurells i Wadköping och hans novell Herr Markurells död* (Stockholm: Ekerlids Förlag, 2019), 258–262.
- 3 Erik Hjalmar Linder, *Kärlek och fadershus farväl. Hjalmar Bergmans liv och diktning från Markurells i Wadköping till Farmor och Vår Herre* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1973), 53–103.
- 4 Hjalmar Bergman, *Brev*, 3, 1916–1924, Kerstin Dahlbäck red. (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2012), 438–439. Se också Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 53. Stället citeras i flera källor.
- 5 Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 53.
- 6 Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 59–76.
- 7 Sven Delblanc, ”Sex texter av Sven Delblanc om Hjalmar Bergman”, i *Svarstyn och humor. Om Hjalmar Bergman och Sven Delblanc*, Lars Ahlbom, Kerstin Dahlbäck red. (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2013), 172–176; Sven Delblanc, ”Diktaren som clown – Hjalmar Bergman 1883–1931”, i *Den Svenska Litteraturen*, 2, *Genombrottstiden 1830–1920*, Lars Lönnorth, Sven Delblanc red. (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1999), 477–498; Per Wallroth, *Eländets triumfator. Studier i Hjalmar Bergmans roman Knutmässa marknaden* (Stockholm: Hjalmar Bergman Samfundet, 1992), 15–19; Erik Furumark, *Besinningens konst. Hjalmar Bergmans romaner* (Nora: Nya Doxa, 2001), 18–26, 70–74, 104–105, 109–114; Kerstin Ekman, ”Vi Bookar, Krokar och Rothar”, i *Himmel, helvete och galenskap. Elva författare läser Hjalmar Bergman*, Anders Clason red. (Stockholm: Lind & Co., 2004), 51–69.
- 8 Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 64.
- 9 Kerstin Dahlbäck, ”Förord”, i Bergman, *Brev*, 3, 1916–1924, 9–10.
- 10 Erik Hjalmar Linder, *Sju världars herre. Hjalmar Bergmans liv och diktning till och med En döds memorarer* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1962), 10.
- 11 Relevanta läsningar av konstnärsproblematiken hos Bergman finns i Delblanc, ”Diktaren som clown”, 477–478, 482–483, 488–491, 496–498.
- 12 Elisabeth Hästbacka, *Det mångstämmiga rummet. Hjalmar Bergmans romankonst 1913–1918* (Stockholm: Hjalmar Bergman Samfundet, 1990), 27–47, 265–267; Furumark, *Besinningens konst*, 128–132. Formuleringen om ”en djup defekt” hos Bergman förekommer i Bööks recension av romanen *Vi Bookar, Krokar och Rothar* i *Svenska Dagbladet* 30/05/1912; här cit. efter Hästbacka, *Det mångstämmiga rummet*, 32, och Furumark, *Besinningens konst*, 129.
- 13 Kritikerns sammanfattande presentation och bedömning av Bergmans författarskap finns i Fredrik Böök, ”Hjalmar Bergman”, i *Resa kring Svenska Parnassen* (Stockholm: Norstedts, 1926), 195–219.
- 14 Bergman, *Brev*, 3, 1916–1924, 219.
- 15 Hjalmar Bergman, ”Leendet och landsorten”, i ”Ty utan en stark underström av leende, självironiskt lättsinne finns intet dådkraftigt, intet verkligt allvar.” *Texter av och om Hjalmar Bergman*, Signe Westin red. (Örebro: Hjalmar Bergman Samfundet, 2000), 24. Se också Sverker Ek, ”Två essäer av Hjalmar Bergman”, i ”Ty utan en stark underström av leende...”, Westin red., 14–15.
- 16 *Svenska Akademiens ordböcker*, <https://svenska.se/tre/?sok=humor&pz=2> (2023-01-31).
- 17 Delblanc, ”Sex texter...”, 175.
- 18 Delblanc, ”Sex texter...”, 173.
- 19 Delblanc, ”Diktaren som clown”, 491–492.
- 20 Delblanc, ”Diktaren som clown”, 491.
- 21 Delblanc, ”Diktaren som clown”, 491.
- 22 Delblanc, ”Diktaren som clown”, 492.

- 23 Sten Wistrands artikel ”Misantropi och tragedi hos Hjalmar Bergman och Sven Delblanc”, i *Svarstyn och humor*, Ahlbom, Dalbäck red., 111–124, diskuterar huruvida de två författarna visar en gemensam dragning åt misantropi i sina verk och på vilket sätt Bergman, trots oneklig svarstyn, inte kan betraktas som världsföraktare på samma sätt som Delblanc. Läsningen erbjuder en indirekt förklaring till varför Delblanc reagerar mot *Markurells i Wadköping* som han gör. Jag finner det dock problematiskt att Wistrand tolkar Bergmans romaner som ”tragedier” i aristotelisk bemärkelse (i Markurells fall: hybris, felsteg, lyckokast, insikt och besinnelse, katharsiseffekt) och att även han ser det komiska i romanen som mask (”Bergman maskerar gärna sina tragedier som komedier”, s. 118). Jag anser att antikens tragedier inte uppvisar någon sådan stillblandning, som är specifik för (den komiska) romankonsten och för Bergmans romaner. Wistrands tolkning bygger på tesen han utvecklar i doktorsavhandlingen *Att slå till insikt. Hjalmar Bergmans roman Clownen Jac* (Örebro: Örebro universitet/Hjalmar Bergman Samfundet, 1999), se i synnerhet s. 30, 61–64, 68–76. Här preciserar Wistrand att han använder begreppet tragedi i bemärkelsen ”en berättelse vars struktur överensstämmer med tragedins” och hävdar: ”Bergman draperar som bekant gärna även sina mörkaste verk i komiskt underhållande kostymer – som *Markurells i Wadköping* [...]” (båda citaten s. 69). Men är inte Wistrands centrala tes – tolkningen av Clownen Jacs katekesföreställning – i sig ett bevis på motsatsen, på att humorn och komiken är allvarliga, existentiella angelägenheter i och med att de fyller en ”katharsisfunktion” (s. 181–185, 188–193)?
- 24 Hjalmar Bergman, *Markurells i Wadköping* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1919), 298, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/BergmanHj/titlar/MarkurellsIWadk%C3%B6ping/sida/3/etext> (2023-01-31).
- 25 Ulf Stark, ”Hjalmar Bergman och jag”, i *Himmel, helvete och galenskap*, Clason red., 35.
- 26 Stark, ”Hjalmar Bergman och jag”, 37.
- 27 Stark, ”Hjalmar Bergman och jag”, 35.
- 28 Se Aristoteles, *Poetik*, Jan Stolpe övers. (Uppsala: Institutionen för estetik, Uppsala universitet, 1993), i synnerhet s. 9–10 (kap. 4 [1448 b 4–16]: sammanfattningsvis, att imitera verkligheten och framställa den i diktkonsten ger nöje, kunskaper och insikt), 19 (kap. 9 [1451 a 36–39]: diktarens uppgift är inte att säga det som hänt utan det som skulle kunna hända efter sannolikhet eller nödvändighet), 50, 55 (kap. 24 och 25 [1460 a 17–27; 1461 b 11–12]: det överraskande/förunderliga i diktkonsten är behagligt; man bör föredra sannolika omöjligheter framför osannolika möjligheter). Se också Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril* (Paris: Flammarion, 2007), 15–16.
- 29 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968 [andra utgåvan]), 186: ”Die Wirklichkeit selbst ist nur, aber bedeutet nicht. Nur das Nicht-Wirkliche hat die Macht, das Wirkliche in Sinn, Bedeutung zu verwandeln.”
- 30 Simon Critchley, *On Humour* (London: Routledge, 2002), 1–6, 10–11, 86–91.
- 31 Critchley, *On Humour*, 50–52, 94–102; citatet s. 50.
- 32 Critchley, *On Humour*, 9, 15–18, 102–111
- 33 Critchley, *On Humour*, 7–9, 27–28, 34–36, 41–44, 51; citatet s. 51.
- 34 Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, Lars Fyhr övers. (Gråbo: Anthropos, 1991), 73–81; citatet s. 76. Boken var klar 1941. Bachtin disputerade på den 1947, men den publicerades först 1965 i Sovjetunionen. Se Michael Holquist, *Dialogism. Bakhtin and His World* (London och New York: Routledge, 1990), 10–11.
- 35 Bachtin, *Rabelais...*, 13–186.
- 36 Bachtin, *Rabelais...*, 121.
- 37 Wallroth, *Eländets triumfator*, 22–23, 26–93, 182–186.
- 38 Wallroth, *Eländets triumfator*, 62–63.
- 39 Michail Bachtin, ”Epos och roman. Om romanstudiets metodologi”, i *Det dialogiska*

- ordet, Johan Öberg övers. (Gråbo: Anthropos, 1990), 166–197. Essän skrevs mellan 1938 och 1941.
- 40 Mikhail Bakhtin, "Discourse in the Novel", i *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Michael Holquist red., Caryl Emerson och Michael Holquist övers. (Austin, Tx: University of Texas Press, 2004), 259–422. Essän skrevs mellan 1934 och 1935; se Holquist, *Dialogism*, 9.
- 41 Bakhtin, "Discourse in the Novel", 262 respektive 293.
- 42 Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, Lars Fyhr och Johan Öberg övers. (Gråbo: Anthropos, 1991), se i synnerhet s. 9–57, 219–46. Boken publicerades första gången 1929 och igen, i bearbetad version, 1963. Den andra utgåvan gjorde Bachtin känd i Sovjetunionen; se Holquist, *Dialogism*, 8, 11.
- 43 Hästbacka, *Det mångstämmiga rummet*, 13–25, 82–87.
- 44 Hästbacka, *Det mångstämmiga rummet*, 63.
- 45 Delblanc, "Diktaren som clown", 481.
- 46 Se Torbjörn Nilsson, *Impressionisten Herman Bang. Studier i Herman Bangs författarskap till och med Tine* (Stockholm: Norstedts, 1965); Camilla Storskog, *Literary Impressionisms. Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900* (Milano: Ledizioni, 2018), 13–25, 49–57.
- 47 Bakhtin, "Discourse in the Novel", 359: "The artistic image of a language must by its very nature be a linguistic hybrid [an intentional hybrid]: it is obligatory for two linguistic consciousnesses to be present, the one being represented and the other doing the representing". Jfr. Hästbacka, *Det mångstämmiga rummet*, 86–87.
- 48 Bakhtin, "Discourse in the Novel", 320.
- 49 Bakhtin, "Discourse in the Novel", 337. Bakhtin refererar till Spitzer också i sin analys av återgivandet av det muntliga talet genom skaz, stilisering och parodi i *Dostojevskijs poetik*, s. 223–244 (i synnerhet om Spitzer s. 234–235).
- 50 Leo Spitzer, "L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*" (Berättandets egenart i *Familjen Malavoglia*), i *Studi italiani* (Milano: Vita e pensiero, 1976), 293–316. Essän utkom första gången 1956.
- 51 Leo Spitzer, "L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*", 305–306: "un coro di parlanti popolari semi-reale".
- 52 Leo Spitzer, "L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*", 306: "è proprio 'quello che si ode' che forma la trama del romanzo. E 'quello che si ode' è proprio il terreno dell'*erlebte Rede*".
- 53 Bergman, *Markurells...*, 8–9.
- 54 Bergman, *Markurells...*, 9.
- 55 Bergman, *Markurells...*, 9–10.
- 56 Critchley, *On Humour*, 10. Kursiveringen i originalet.
- 57 Critchley, *On Humour*, 1–3.
- 58 Critchley, *On Humour*, 60.
- 59 Critchley, *On Humour*, 44.
- 60 Bergman, *Markurells...*, 5.
- 61 Jonas Asklund, *Humor I romantisk text. Om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C.F Dahlgrens Molbergs epistlar (1820), C.J.L. Almqvists Amorina (1822) och C. Livijns Spader Dame (1825)* (Lund: Lunds universitet, 2008), 14–25.
- 62 Critchley, *On Humour*, 17.
- 63 Bergman, *Markurells...*, 8.
- 64 Critchley, *On Humour*, 5 respektive 10: "[J]okes are *anti-rites*. They mock, parody or deride the ritual practice of a given society"; "jokes are a play upon form, where what is played with are the accepted practices of a given society. [...] The anti-rite of the joke

- shows the sheer contingency or arbitrariness of the social rites in which we engage”.
- 65 Bergman, *Markurells...*, 6–8, 85–89.
- 66 Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 64–67; citatet s. 66.
- 67 Bergman, *Markurells...*, 12–13.
- 68 Milan Kundera, *Skrattets och glömskans bok*, Lennart Holst övers. (Stockholm: Bonniers, 1981), 72–73.
- 69 Bergman, *Markurells...*, 15–18, 34–37.
- 70 Bachtin, *Rabelais...*, 25, 30, 80–90. Se också Wallroth, *Eländets triumfator*, 61–66, 82–85.
- 71 Bachtin menar att karnevalen nådde en höjdpunkt under medeltiden och renässansen (hos Rabelais), för att sedan försvagas och försvinna genom moderniseringsprocessen och det borgerliga samhällets genombrott. Han finner dock att gnistor av karnevalstraditionen lever kvar ända fram till samtidslitteraturen, tack vare stora litterära förebilder som Rabelais och Cervantes, vilka skapade den europeiska komiska romanen. Poängen förefaller kontroversiell genom hela Bachtins bok: är ”karnevalen” ett levande arv i den moderna litteraturen, eller är den specifik för en avslutad epok? Är Rabelais en fullföljare av medeltiden eller en banbrytare för det moderna? Jfr. Bachtin, *Rabelais...*, 13–16, 34–47, 60–62, 119–121, 438.
- 72 Bergman, *Markurells...*, 18–34.
- 73 Bergman, *Markurells...*, 36.
- 74 Bakhtin, ”Discourse in the Novel”, 302–308.
- 75 Bergman, *Markurells...*, 145–164; citatet s. 160.
- 76 Bergman, *Markurells...*, 147.
- 77 Bergman, *Markurells...*, 151.
- 78 Critchley, *On Humour*, 97 respektive 109. Se också s. 94–111.
- 79 Bergman, *Markurells...*, 146.
- 80 Båda citaten i Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 65.
- 81 Bergman, *Markurells...*, 278–282.
- 82 Bergman, *Markurells...*, 280–281.
- 83 Critchley, *On Humour*, 14. Se också s. 107: ”[i]t is the smile of knowing self-mockery and self-ridicule that interests me.”
- 84 Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 60.
- 85 Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, 327–329. Det är bokens avslutning; citatet s. 329.
- 86 Delblanc, ”Diktaren som clown”, 491–492, har redan nämnts. Se också Sarah A. Stevenson, ”Comedy and Tragedy in *Markurells i Wadköping*”, *Edda* vol. 74 (1974:3), 191–200.
- 87 Bergman, *Markurells...*, 100–102, 104, 110, 112, 194.
- 88 Bergman, *Markurells...*, 131–140.
- 89 Bergman, *Markurells...*, 135.
- 90 Bergman, *Markurells...*, 135.
- 91 Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 65.
- 92 Om detroniseraren och hanrej-temat se Bachtin, *Rabelais...*, 188, 227. Jfr. Wallroth, *Eländets triumfator*, 85–89, som skildrar huvudpersonen i *Knutmässa marknad*, Magister Anders Ekmarck, som narrarnas kung. Ekmarck blir först krönt och sedan detroniserad av småstaden, en bana som visar paralleller med *Markurells* öde. I detroniseringen ingår, hos både Ekmarck och *Markurell*, ett moment av smärtsam insikt, en form av besinning, ett centralt tema också i Wistrand, *Att slås till insikt*.
- 93 Bergman, *Markurells...*, 162, 248.
- 94 Bergman, *Markurells...*, 299–300; se också s. 89.
- 95 Critchley, *On Humour*, 2–4, 65–76.
- 96 Linder, *Kärlek och fadershus farväl*, 65: ”även om sådana tablåer spelats i tusentals föreningar och skolor och alljämt förekommer, hör den ståtliga iscensättningen [...] kanske

- snarast hemma i Florens eller Rom.”
- 97 Hjalmar Bergman, *Markurell*, Ada Terziani övers. (Rom: Delfino, 1945); Hjalmar Bergman, *I Markurell*, Adamaria Terziani övers. (Turin: Einaudi, 1982); Carlo Emilio Gadda, ”Introduzione”, i Bergman, *I Markurell*, V–XX; Ludovica Koch, ”Nota”, i Bergman, *I Markurell*, XXI–XXIII; Hjalmar Bergman, *I Markurell a Wadköping*, Adamaria Terziani övers. (Saluzzo: Federico Tozzi Editore, 2017).
- 98 Till exempel översätts ”åttioalet” respektive ”nittioalet” (Bergman, *Markurells...*, 8, 12) med 1800-talet respektive 1900-talet (”ottocento”, ”novecento”; Bergman, *I Markurell*, 6, 9). En kritisk granskning av Terzianis översättning kan inte utvecklas här, men en ansats till en sådan erbjuds i Maria Cristina Lombardi, ”Den italienska översättningen av Hjalmar Bergmans *Markurells i Wadköping*”, i ”*Ty utan en stark underström av leende...*”, Westin red., 151–159.
- 99 Gadda, ”Introduzione”, V–XX; citatet är avslutningen s. XX: ”L’attitudine a far davvero parlare la gente, e a muoverla davvero in scena, anche presso i buoni scrittori, non è dono così diffuso come uno crederebbe”. Förordet är signerat ”Roma, novembre 1944”.
- 100 Koch, ”Nota”, XXI.
- 101 Italo A. Chiusano, ”Un borghese piccolo e svedese. Hjalmar Bergman: *I Markurell*”, *la Repubblica*, 1982-10-02.
- 102 Föredraget som utgjort utgångspunkten för denna artikel presenterades på den internationella skandinavistikkonferensen ”Nordisk humor i världen”, arrangerad av CSS (Centre for Scandinavian Studies) vid Lunds universitet den 24–27 augusti 2022. Jag tackar arrangörerna Rikard Schönström och Anders Mortensen.