

Björn Sundberg  
Uppsala universitet  
[Bjorn.Sundberg@littvet.uu.se](mailto:Bjorn.Sundberg@littvet.uu.se)

## ”... öfversättning af Hjalmar Söderberg”

Hjalmar Söderberg är inte bara en ofta översatt författare; vid sidan av sitt eget författarskap var han själv kontinuerligt verksam som översättare. I Herbert Friedländers bibliografi förtecknas 32 översättningar av Söderbergs hand, från 1892 fram till 1935 (varav tio hela verk i bokform och nio otryckta teaterpjäsöversättningar, resten är kortare texter tryckta i tidningar och tidskrifter; förlagorna är på franska, danska och tyska).

En särställning intar Anatole France; av de tio verken i bokform utgörs fyra av texter av France, och de ligger också i början av Söderbergs översättarkarriär. Det är genom arbetet med Frances texter som Söderberg så att säga etablerar sig som översättare. Över huvud taget slår Söderbergs franska orientering igenom också i översättarverksamheten – vi finner här även Baudelaire, Grally, Maupassant och Musset – men vid sidan därav framstår Heine-översättningarna som särskilt betydelsefulla. En grupp litet grand för sig utgör de pjäsöversättningar som gjordes direkt för diverse teaterscener i Sverige; det rör sig om nio otryckta manuskript, tillkomna mellan åren 1912 och 1935 (varav flera har gått förlorade vid bränder).<sup>1</sup>

Delvis översatte Söderberg säkert av ekonomiskt nödvtång – hans ekonomi kom tidigt i olag och han var länge beroende av lån och understöd från sin förläggare Karl Otto Bonnier och från vännen och mecenaten Ernest Thiel – men det som intresserar mig här är att reflektera över hur och i vad mån Söderbergs översättarverksamhet kom att påverka hans eget skrivande.

Naturligtvis får man räkna med att Söderberg även präglades av andra författares texter än dem han själv översatte; likaså är det uppenbart att Söderberg också tog intryck av musik och bildkonst, och emellanåt förde han i sina texter in allusioner hämtade från andra konstarter. Så till exempel i *Doktor Glas*, där det så kallade frågeförbudet i Wagners opera *Lohengrin* utnyttjas för att förmedla en insikt om djupt liggande psykiska processer, en insikt som den dagboksskrivande doktorn inte förmår formulera själv. Eller i *Den allvarsamma leken*, där Arvid Stjärnbloms

erotiska lust och längtan bryter fram med samma kraft som i Sentas ballad i en annan av Wagners operor, *Den flygande holländaren*. Det mest spektakulära exemplet på bildkonstens betydelse för Söderbergs texter är bruket av Ernst Josephsons målning ”Falskspelaren/En skandal i societeten”, som Söderberg utnyttjar som förlaga till en scen i novellen ”Resan till Rom”:

Gästerna trängdes i ingången till salongen. Vad var det som försiggick? Vad var det som hade hänt? Doktor Pertz stod grönblek i en grupp av herrar vid spelbordet. Arnold Porres gestikulerade med knutna händer, en annan herre klappade honom lugnande på axeln, en tredje grep om hans handlov, medan Porres utom sig av raseri väste upp i ansiktet på Pertz: Falskspelare! Falskspelare! Ellen låg avsvimnad. Hennes man låg på knä vid hennes sida, och en av gästerna, kanske en läkare, höll om hennes handled ...<sup>2</sup>

Söderbergs text ter sig, vilket man kan konstatera då man betraktar Josephsons kända målning, som en ordagrann översättning av bild till ord. I andra texter låter Söderberg sina diktade figurer reflektera över och diskutera målningar, som till exempel prins Eugens ”Det gamla slottet” och Rembrandts porträtt av S:t Anastasius på Nationalmuseum.

Men efter dessa små interartiella utvikningar skall min genomgång i det följande uteslutande handla om en undersökning av relationen text till text.

Om man förväntar sig tydliga och enkla samband mellan Söderbergs egna texter och de texter han översatte – liknande relationen mellan Josephsons målning och passagen i ”Resan till Rom” – blir man besviken. Inflytandet på den konstnärliga utformningen av Söderbergs egna texter, från de författare han översatte, ligger på ett djupare och mer övergripande plan.

Åtminstone i tre avseenden tycker jag mig skönja influenser från det översatta till det skrivna: det gäller textens skenbara ytlighet, dess lätta andning, det gäller bruket av ironi och det gäller förskjutningen av det som brukar kallas författarrollen.

Låt mig först direkt skjuta in att när jag här talar om ”influenser” menar jag förstås inte att det behöver röra sig om någon enkel kausal påverkan; snarare föreställer jag mig att det rör sig om ett slags *växelspel*: översättaren – liksom vilken läsare som helst – söker sig till texter som man tilltalas av; mötet med den andres text bekräftar och förstärker den egna författaridentiteten.

Textens lätta andning; den lätta penselföringen, gärna spetsad med ett frivolt drag; det bagatellartade; det muntliga kåserandet. Det här draget möter man tydligt i de franska texter Söderberg översatte, inte

minst hos Paul Géraldy och Guy de Maupassant – Maupassants stil är ”luftig”, som Strindberg så träffande skriver i ett brev till Carl Larsson i april 1884.<sup>3</sup> Draget återfinns särskilt i *Historietter* – det är i alla fall där som greppet grundläggs. Om man skall begripa den djupare egenarten i *Historietter* skall man nog, som Reidar Ekner gjort, jämföra med Charles Baudelaire, som Söderberg översatte tidigt, den Baudelaire som skrev *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*.<sup>4</sup> När Söderbergs historietter ”En herrelös hund” och ”Mardröm” först publicerades, i tidskriften *Nornan*, bar de övrrubriken ”Två dikter på prosa”. Inte bara rubriken för tankarna till Baudelaire. På samma sätt som Baudelaire i sina prosadikter upphäver gränsen mellan dagdröm, verklighet och mardröm väver Söderberg samman sina texter. Och liksom Baudelaire strävar Söderberg efter en punkt, där det lyriska språkets förtätning och tidningsprosans kåseristil balanserar varandra.

Inte bara formellt kan man se en likhet mellan Baudelaire och Söderberg. Bägge gestaltar ett främlingskap och en leda som bottnar i konfrontationen mellan det egna känsliga jaget och omvärlden; en värld som omväxlande inger fasa, estetiskt äckel eller bara löje. I första hand på ett existentiellt plan, men också – i vidaste mening – på det sociala och politiska planet. Ofta beskrivs denna alienationsupplevelse av Söderberg som om en barnlig tillit och oskuldsfullhet för alltid gått förlorad. Så i *Historietter*, så i många av hans övriga prosastycken och dikter skrivna på 1890-talet.

Den mest utpräglade ironikern av de författare Söderberg översatte är förstas Heinric Heine, vars *Tyskland. En vintersaga* Söderberg översatte så sent som 1919, men redan 1895 översatte Söderberg några andra texter av Heine, och två år senare kom den första av Söderbergs fyra bokvolymerna med texter av Anatole France, också hans penna hade som bekant en spetsig udd.

Det lyckande draget, hos såväl Heine som France, går igen i mycket av det Söderberg skrev, inte minst då han drev med präster och med militaristiskt patos (vilket som bekant även France och Heine gjorde). Och när Söderberg ibland uppträder som polemiker fryser det godmodiga lycklet till isande ironi (såsom begreppet ironi traditionellt uppfattats i den klassiska stilläran).

Men i Söderbergs texter blir ironin också en mask och en försvarsposition, som kan skydda mot en fientlig, skrämmande värld. Den ironiska hållningen tycks bottna i en existentiell upplevelse, som i Söderbergs fall kan tolkas som det sårade barnets ångest vid mötet med ”det stora tomma hålet, som kallas världen”, som orden faller i *Martin Bircks ungdom*.<sup>5</sup> Alltså en existentiell grundupplevelse av det slag, som jag nyss talat om i anslutning till Baudelaire.

För att hantera ångestskapande och destruktiva krafter i tillvaron kan man inta en attityd präglad av undanglidande och förställning, det vill säga skapa ett glapp mellan känsla och utsaga, mellan ord och gest, vilket Söderberg gestaltat i novellen "Gycklaren" – ett skolgårdsminne som skildrar en plågad gosse, som tvingas utföra diverse "lustigheter" till kamraternas förnöjelse, inklusive att verbalt smäda sin far. Textens berättarjag återser senare i livet den lille gycklaren, nu som professionell aktör på teaterscenen; på skolans gård lärde han sig livets konst.

Begreppet ironi, uppfattat på det här sättet, påminner inom parentes sagt om en glidning mot en mer modern ironiuppfattning – där intresset knyts till den ständiga förskjutningen av positioner; positioner vad gäller upplevelser och perceptioner och vad gäller tolkningen av utsagor om och framställningar av upplevelser – än den klassiska uppfattningen om begreppet ironi, där man i princip utgick från den talandes eller skrivandes klara intention och gärna diskuterade effektskapande tekniska grepp, till exempel brotten mot fiktionen i den så kallade romantiska ironin. *Den* typen av ironi – liksom romantikens diktning över huvud taget – förhöll sig Söderberg sval till, vilket bland annat framkom i en av hans kritiska kommentarer till Strindbergs författarskap efter Infernokrisen: "den romantiska ironien, denna utmärkta uppfinning som tillåter en man att stå över och utom sina egna meningar, i händelse de skulle befinnas dumma".<sup>6</sup> Å andra sidan läser vi i *Martin Bircks ungdom* att Henrik Rissler (ibland uppfattad som Söderbergs alter ego) arbetar på en doktorsavhandling om den romantiska ironin ... En ironisk lek(fullhet) i sig, kan man tycka.

Det tredje gäller författarrollen, det vill säga synen på det egna författarskapets karaktär och uppfattningen om vartill skrifvarförmågan skall brukas. Här är influensen från Anatole France tydlig, så tydlig att man frestas tala om France som en regelrätt förebild.

1921 då France fick Nobelpriset framhöll Söderberg i en essä att "det har funnits och det finns större diktare, filosofer, romanförfattare, historiker och kritiker än Anatole France".<sup>7</sup> Men, tillägger Söderberg i samma andetag, han vet ingen annan som "i den grad och i så utsökt sammansättning har varit allt detta på en gång". Orden om France hjälper oss att se vad Söderberg med tiden allt starkare eftersträvade i sitt eget författarskap. Viljan att spränga "all traditionell romanform" och bryta upp från estetens elfenbenstorn för att slå "manliga slag för sanning och rätt" – drag som han tillskriver France – kom allt tydligare att bestämma Söderbergs egen författarroll. Och mycket i Söderbergs verk, från de senare åren, låter sig bäst beskrivas med den formulering han brukar om sin franske kollegas romansvit *Histoire contemporaine*: "tonvikten ligger här mer än någonsin på det som sägs, mindre än någonsin på det som sker".

I Söderbergs fall ledde uppbrottet från "estetens elfenbenstorn" och från svärmandet för dekadent röda handskar till den utveckling, som jag försökte teckna i min avhandling från 1981, där "tänkeboken" *Hjärtats oro* (1909) ses som en brytpunkt i författarskapet. Även efter 1909 fortsätter Söderberg att skriva skönlitteratur, och lusten att analysera och så att säga debattera med läsaren finns i hans texter redan från första början. Men trots allt – tillkomsten av *Hjärtats oro* innebär en brytpunkt i författarskapet. Från och med nu bestäms Söderbergs verk av det diskursiva elementet; tonvikten läggs på det som sägs, inte på det som sker. Han kommer att bruka sin penna – exempelvis – till att tidigt angripa vad han kallade "de usla makterna i tiden": den fascistiska revolten i Spanien, utvecklingen i Hitlers Tyskland och Mussolinis Italien.

Söderbergs första publicerade text var kalenderpoesidikten "Ökenbild" (1888), ett pekoral i signaturpoesins anda; hans sista texter (publicerade i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, något annat forum var inte att tänka på i dåtidens svenska pressvärld) kritiserade med kylig ironisk hetta antisemitismen (1939) och den svenska undfallenhetspolitiken under andra världskriget (1940).

Vad jag här sökt skissera är att den egna rösten, författarens egen röst formas i mötet med andras – inte minst i den speciella form av möte som översättarverksamhet innebär. Så var det åtminstone med Hjalmar Söderbergs.

#### Noter

<sup>1</sup> Merparten av de bevarade pjäsmanuskripten finns i Dramatens arkiv.

<sup>2</sup> Hjalmar Söderberg, *Samlade verk*, Stockholm 1943, bd 4, s. 301.

<sup>3</sup> August Strindberg, *Brev*, bd 4, Stockholm 1954, s. 127.

<sup>4</sup> Reidar Ekner, *En sällsam gemenskap*, Stockholm 1967, s. 23–47.

<sup>5</sup> Söderberg 1943, bd 2, s. 66.

<sup>6</sup> Söderberg 1943, bd 10, s. 14.

<sup>7</sup> Hjalmar Söderberg, *Sista boken*, Stockholm 1942, s. 95–109.