

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 129 2008

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala, samt även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till Otto.Fischer@littvet.uu.se. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2009 och för recensioner 1 september 2009.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

Abstracts har språkgranskats av Magnus Ullén.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-26-1

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Elanders Gotab, Stockholm 2009

”Bli sångerska eller gå under”

Nysaklighet och konstnärskap i Vicki Baums Karriär

AV KRISTINA FJELKESTAM

Vicki Baums roman *Die Karriere der Doris Hart* från 1936 (på sv. *Karriär* 1952) gestaltar en operasångerskas dramatiska framgångssaga. Här korsas och bryts ett romantiskt konstnärsideal mot nysaklig objektivitet, men trots Baums tidigare litterära investeringar i den nysakliga estetiken är det den romantiska konstnärssynen i traditionell mening som här går segrande ur striden. Eftersom Baum gjort sig känd som tonsäker nedtecknare av mellankrigstidens tidsanda i sina bästsäljande romaner kan det vara värt att undersöka detta brott utifrån ett historiserande perspektiv. Detta innebär att jag kommer att kontextualisera nysaklig estetik synkront, samt diakront relatera *Karriär* till konstnärromanen som genre.

Alla här behandlade ämnen, det vill säga Baums författarskap, den litterära nysakligheten och kvinnors konstnärromaner, är föga utforskade. Den forskning som trots allt gjorts om Baum har i likhet med denna artikel koncentrerat sig på mellankrigstiden, eftersom hennes författarskap då var centralt i det litterära landskapet i Tyskland. Detta landskap rymde bland annat nysakligheten, men nysaklighetens litterära uttryck har hittills inte undersökts i någon större utsträckning, vare sig nationellt eller internationellt. På senare år har dock detta börjat förändras, framförallt genom Sabina Beckers rejäla insats, dels som delredaktör till antologin *Neue Sachlichkeit im Roman* (1995) samt till en samling av tidens programtexter (2000), men framförallt med sitt ambitiösa försök att formulera en definition av nysaklighetens estetik i *Neue Sachlichkeit: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur 1920–1933* (2000).¹ Vad gäller Vicki Baums författarskap finns det endast två studier, och de behandlar det just utifrån ett nysakligt perspektiv, nämligen Lynda J. Kings *Best-Sellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein* (1988) samt *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik* av Kerstin Barndt (2003), och det finns ett par artiklar om Baum i relation till mellankrigstidens Nya kvinna.² Även konstnärromanen som genre har tillägnats förvånansvärt lite forskning, men den kvinnliga traditionen har lyfts fram på sistone i bland annat Evy Varsamopoulous *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* (2002).³

Föreliggande artikel inleds med en presentation av Baums författarskap under mellankrigstiden. Jag diskuterar sedan den nysakliga estetikens formella kriterier utifrån

en litterär och historisk kontext, vilken även relateras till Baums genombrottsverk, *stud. chem. Helene Willfüer* från 1928 (på sv. *Helene Willfüer, kemist* 1930). Därefter kommer jag fram till analysen av det verk som utgör artikelns fokus, Baums konstnärsroman *Karriär*. Läsningen inleds med en historisk översikt av konstnärsromanen som genre och avslutas med en komparativ analys av den konstnärsroman jag bedömt vara av vikt som *Karriärs* intertext, nämligen Willa Cathers *The Song of the Lark* från 1915 (på sv. *Lärksången* 1920).

Vicki Baum

Vicki Baum (1882–1960) växte upp i förra sekelskiftets Wien i en sekulariserad judisk familj. Hon utbildade sig till harpist och fick redan som tonåring anställning i en symfoniorkester. Inspirerad av sin egen olyckliga kärlekshistoria med en dirigent skrev hon sin första novell som handlar om en kvinnlig violinvirtuos.⁴ Den roman som sedan inleder hennes framgångsrika bästsäljar-karriär på Ullstein-förlaget utspelar sig också i konstnärsmiljö, nämligen på musikkonservatoriet i Wien – *Der Eingang zur Bühne*, 1920 (på sv. *Passion* 1933). Detta var dock Vicki Baums andra roman. Hennes debut hade publicerats på annat förlag redan 1914, men i och med den första kontakten med Ullstein i Berlin blev hon kontrakterad författare och så småningom även redaktör där. Baum var oerhört produktiv och skrev mer än en roman om året under det hektiska tjugotalet där en typisk dag inleds med tidig uppstigning och skjuts av barnen till skolan:

Vi fortsatte in till staden, jag till redaktionen, min man till operan. Några timmars arbete hos Ullsteins med konferenser och muntra samtal. På lunchrasten jagade jag iväg till boxningsinstitutet där jag arbetade mig trött och svettades mig ren samt efter massage och bad intog lunch enligt strängaste dietföreskrifter tillsammans med institutets ägare, turken Sabri Mahir. Tillbaka till Ullstein. På eftermiddagen väntade ytterligare fyra timmars arbete. Sedan hem med buss eller bil, lek med barnen, samvaro under samspråk eller i talande tystnad med husets herre de kvällar han var ledig och slutligen ett hett bad. Och så kom min ”andra dag” som jag kallade den. Jag hade ett par tysta timmar helt för mig själv. Det var då jag skrev mina romaner. Det vill säga om inte någon god vän ringde vid tolvtiden och lockade mig ut till sällskap och dans.⁵

Skildringen är emblematiske för modernitetens självständiga yrkeskvinna som nyttjar tekniska landvinningar som bil och badkar, samt fyller det nya konceptet fritid till brädden med barbesök och *Körperkultur*. Baum menar i sina memoarer att tillvaron i tjugotalets Berlin var den bästa tiden i hennes liv eftersom den var både intellektuellt stimulerande och ekonomiskt trygg. Här led hon inte av de känslor av främlingskap som präglade barndomen i Wien och den senare exilen i USA.

Men skildringen ovan är också ett tydligt exempel på hur Baums förlag ville marknadsföra henne – hon skulle nämligen inte bara *skriva* om den moderna tidens nya kvinna, utan själv *vara* just en sådan. Fotografier var ett viktigt led i konstruktionen av fenomenet Vicki Baum, vilket till exempel bilderna på henne i boxningslokalen och vid arbetsrummets skrivbord visar.⁶ Ullstein var det största förlaget i Europa och satade mycket på marknadsföring, framförallt i sina egna medier. De ägde flera tidskrifter och gav ut olika serier av kvalitativ underhållningslitteratur, och ofta publicerades en roman som följetong i någon av tidskrifterna innan den gavs ut som bok. Detta var bland annat fallet med Baums största succéer, *stud. chem Helene Willfüer* från 1928 och *Menschen im Hotel* (1929, på sv. *Människor på hotell* 1930), vilka först fick möta läsarna genom Ullsteins största tidskrift *Berliner Illustrierte Zeitung*.

Baum slog igenom främst nationellt med *Helene Willfüer* medan det stora, internationella genombrottet kom med *Menschen im Hotel* som översattes till en mängd språk. Den iscensattes också, på Broadway bland annat, och blev efter ett par år en populär film med stjärnor som Greta Garbo och Joan Crawford under titeln *Grand Hotel*. Vid det laget hade Baum börjat arbeta som manusförfattare i Hollywood och valt att emigrera till USA. Det var ett framsynt beslut. Redan året därpå tog Hitler makten i Tyskland och Baums böcker brändes på bål.

Vicki Baum beskriver dock sig själv som i avsaknad av ”all politisk läggning”, istället var det ett slags moders-”instinkt” som fick henne att lämna Tyskland:

Överallt såg jag hatet och fanatismen i denna värld som George Grosz så förträffligt hade tecknat och Bert Brecht så förträffligt hade återgivit och tänkte: jag har två duktiga söner, vad kommer Tyskland att göra av dem?⁷

Men å andra sidan förhåller sig Baum mycket positiv till Ullstein-ideologin, så jag skulle inte beskriva henne som apolitisk. Ullstein-förlaget gick i konkurs ganska snart efter nationalsocialisternas *Machtübernahme* eftersom de hade en tämligen tydlig, politisk profil som bäst kan beskrivas som vänster-liberal. Liberalism är ett ord som för Baum tycks beteckna vidsynthet:

Det [Ullstein] var ett liberalismens högsäte på en tid då det var en stor ära att kallas liberal och intellektuell, och liberalismen var ett mål att arbeta och kämpa för. Hos Ullstein betydde det öppen famn för de mest skiftande åsikter, idéer, uppslag och riktningar. Våra författare bildade ett spektrum från rödaste rött – Brecht och Toller – via den expressionistiska skolan och unge Remarques antimilitaristiska krigsbok ”På västfronten intet nytt” till en mossbelupen hembygdsförfattare som Richard Skowronnek.⁸

Även Arthur Koestler beskriver Ullstein i dessa liberala termer: ”ihr Motto war politischer Liberalismus und moderne Kultur. Sie waren anti-militaristisch und antichau-

vinistisch und im besten Sinne europäisch”⁹ Ullsteins typ av progressiv liberalism utgjorde den politiska riktning som Weimar-republiken byggde på. Även den nysakliga litteraturen anträdde oftast denna liberalistiska väg.¹⁰

Nysaklighet

Termen *Neue Sachlichkeit* myntades 1925 som titel på en konstutställning i Mannheim, och betecknade ett slags konstnärlig funktionalism, det vill säga en estetisering av funktion. Litterärt har detta förknippats med en objektivt registrerande reportagestil, och termen brukar vanligtvis översättas till *New Objectivity* på engelska, men har även benämnts *New Sobriety* i smalare mening, och *Critical Realism* i vidare mening.¹¹ Nysakligheten brukar även betraktas som en reaktion mot förkrigstidens expressionism, både i formalistiskt och idémässigt hänseende. Att nysakligt nyktert och osentimentalt gestalta skeenden och karaktärer ”utifrån”, istället för expressionismens ”inifrån”, ansågs helt enkelt mer kongenialt med efterkrigstidens cynism och teknologism.

Dessa ”utifrån”-grepp utvecklade nya litterära genrer och nya berättartekniker. Montagestil nyttjades ofta för att fånga tidens mediala språng – reklamslogans, tidningsnotiser och filmrepliker klipptes in i texterna, och Irmgard Keuns *Das kunstseidense Mädchen* och Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* utgör goda exempel på detta. Den distanserade berättaren är också typisk, vilket till exempel *Marieluise Fleissers Mehlreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* (1931) och Irmgard Keuns *Gilgi – eine von uns* (1931) ger uttryck för.

I det första bandet av *Neue Sachlichkeit* definierar Sabina Becker den litterära nysakligheten utifrån framförallt dessa femton kriterier:

1. Antiexpressionismus
2. Neuer Naturalismus
3. Nüchternheit
4. Präzisionsästhetik
5. Realitätsbezug/Aktualität
6. Reportagestil
7. Beobachtung
8. Antipsychologismus
9. Neutralität/Objektivität
10. Dokumentarismus
11. Tatsachenpoetik
12. Bericht
13. Gebrauchswert

14. Entsentimentalisierung

15. Entindividualisierung

Av dessa femton kriterier ser Becker den faktabaserade reportagestilen, *Tatsachenpoetik* och *Reportagestil*, som den mest grundläggande. Hon lyfter även fram vikten som lades vid litteraturens bruksvärde, *Gebrauchswert*, vilket jag tror är en viktig poäng. Detta så kallade bruksvärde, eller vad jag ovan benämnt ”estetisering av funktion”, utgör det demokratiska element som jag menar finns i nysakligheten. Den var nämligen del i den samtida, internationella rörelse som syftade till att göra konsten tillgänglig för det stora flertalet genom till exempel affischkonst, design och *best-sellers*. Bästsjäljarkonceptet hänger i sin tur intimt samman med nysaklighetens estetik både tidsmässigt och ideologiskt, vilket Erich Maria Remarques antikrigsroman *Im Westen nichts neues* (1928, på sv. *På västfronten intet nytt* 1929) utgör ett betecknande exempel på.

Den litterära nysakligheten fordrade en nära nog dokumentär framställning med aktuella fakta, och saklighetens program frambringade just sociala samtidstexter. Termen kan kanske enklast beskrivas som ett slags slangord, som allmänt syftade på ”tidstypiska föreställningar och förhållningssätt till det praktiskt vardagliga livet”.¹² Men denna framställning av vardagligt liv och tidstypiska attityder skulle kläs i ett klart och enkelt språk utan krusiduller, lika avskalat som en funkisinredd lägenhet. Till exempel föredrogs gemener före versaler i titlar och rubriker.

Det faktum att nysakligheten växte fram i den Weimarrepublik som blomstrade mellan det tidiga tjugotalets inflation och Hitlers maktövertagande 1933 är en avgörande faktor. Denna välmående tid kan jämföras med det ekonomiska och politiska läge som växte fram i trettioalets svenska folkhem, en tid som också hyllade ideal i stil med de nysakliga. Nysakligheten frodades uppenbarligen i en tid av ”nystabilitet”, men denna tid utmärks även av viss resignation eftersom de mer radikala politiska och emancipatoriska kraven hölls i schack av det relativa välståndet.

En sak är dock säker – samtidsromanernas realism, förstärkt med nysakliga stildrag och bokomslag, syftade till att gestalta bitar av den verklighet som mötte människorna i Weimar-Tyskland och Folkhems-Sverige. Konceptet blev en marknadsmässig framgång, och flera av samtidsromanerna i både Tyskland och Sverige filmatiserades och översattes till flera språk.

Men nysakligheten har framförallt använts inom bildkonsten och arkitekturen, snarare än inom litteraturen, vilket till viss del kan förklara varför det finns så få studier i ämnet. I litteraturhistorisk mening har termen nysaklighet till exempel i Sverige på sin höjd anförts på ett par manliga poeter. Borgerlig vardagsmiljö utgör denna nysaklighets, eller ”nyrealisms”, litterära motiv.¹³ Hjalmar Gullbergs diktcykel ”Kärleksroman” ur *Andliga övningar* (1932) anses här vara typisk, med strofer som: ”Vi vet, att kärlek i

augusti månad/kan bära frukt i maj på en klinik./En ny generation har ersatt trånad/och pryderi med erotik.” Här handlar det dock enligt min mening om ironi och inte om nysaklighet, och jag har tidigare pläderat för att det snarare är trettioalets svenska prosaförfattarinnor som med sin fräna samtidsrealism är de mest typiska i nysakligt hänseende.¹⁴

Ett gott exempel på det sistnämnda utgörs av Annalisa Forssbergers *Barmhärtighetens tempel* (1934). Här nöjer sig inte texten med att upplysa om det faktum att sommarflirtar kan ”bära frukt i maj på en klinik”, som i Gullbergs fall, utan också hur det faktiskt går till på en sådan klinik. Huvudpersonen i *Barmhärtighetens tempel*, sjuksköterskan Ingrid, assisterar vid en förlossning och när hon betraktar slutscenen finner hon att hon ”stirrar mot något blodigt, trasigt”, och hon placerar det nyfödda barnet bland andra ”[s]må skrikande, smetiga bylten”.¹⁵

Vicki Baum hade för sin del tidigt kommit i kontakt med alla nya -ismer som frambringats i Europa efter första världskriget:

För mig var det som om konsten och livet för första gången hade gått hand i hand, konsten var inte längre enbart en prydnad för livet utan dess direkta uttrycksform. Man talar om kubism, futurism, expressionism. Gärna det. Faktiskt var vår värld så uppluckrad och upp- och nervänd att väggarna inte längre stod raka, att ljus och färger alstrades av febern, hungern, ångestdrömmarna, att allting fick en klarhet som var verkligare än verkligheten. Vi längtade efter de spetsiga vinklarna, de sneda skärningsytorna, dissonansen, galghumorn. Vår generation var kanske också den första som sa sanningen om kriget – om krig över huvud taget, vunnet såväl som förlorat. Vi vågade öppet protestera mot den krigsglorifiering och den hjältedyrkan som förgiftar historieundervisningen i hela världens skolor. I vår frätande desillusionism gjorde vi rent bord med den allt tommare skönheten och upptäckte det fascinerande hos fulheten, sökte oss tillbaka till de gotiska stenhuggarnas brutna linjer, till de primitiva öfolkens masker och fetischer, till grottmålningarnas främmande värld. Vi levde i en ny dimension, jag och mina vänner.¹⁶

Baum experimenterar själv i början av 1920-talet med expressionismen i ett par böcker som hon själv anser vara hennes bästa, nämligen novellsamlingen *Die andern Tage* (1922) och *Ulle, der Zwerg* (1924) som kom ut på Deutsche Verlagsanstalt. Denna expressionistiska stig leder henne så småningom vidare till nysaklighetens bredare väg, vilket var ett typiskt stilbyte för de som följde med sin tid.

Det är framförallt *stud. chem. Helene Willfüer* från 1928 som utgör ett baumskt exempel på nysaklighet, vilket även recensenterna noterade och uppskattade.¹⁷ Förlaget vågade först inte publicera något så ”vågat”, vilket förvånade Baum: ”Det är en överarbetad och ganska ojämn bok, men jag tror att jag i den har lyckats fånga något av de fatiga studenternas svett och möda och arbetsatmosfär.”¹⁸ Visserligen får Helene Willfüer ett utomäktenskapligt barn under studietiden, men det torde ha varit *sättet* detta

berättas på som i samtiden kunde betraktas som stötande, snarare än vad som faktiskt berättas.

Helene Willfüer, kemist

Vicki Baum fick anställning som förlagsredaktör på Ullstein och arbetade där mellan 1926 och 1932. Under denna tid publicerade hon sina romaner uteslutande på detta förlag och den första hon författade under deras hägn var *Helene Willfüer, kemist*. Denna hade hon skrivit på beställning av förlagsdirektören, som önskat en roman om en modern yrkeskvinna. Förlaget väntade dock ett par år med publicering, vilket Baum själv i sina memoarer antog berodde på det vågade innehållet. Baums antagande har dock ifrågasatts, och det har istället hävdats att fördröjningen hade att göra med förlagskalkyler. Ullstein ville med en långsiktig marknadsföringsstrategi etablera författaren själv som en modern yrkeskvinna i form av den Nya kvinnan innan de publicerade hennes bok om en sådan, menar Lynda King:

If publication were held off until the image of Baum as the dynamic, hard-working New Woman could be established in the minds of the potential readers/consumers, then interest in the author would dovetail with the theme of the novel and contribute to the sales of both the serialized and the book versions. In addition, if these calculations proved correct, Baum herself would then represent a brand-name product of the type Hermann Ullstein had envisioned [...].¹⁹

Baum lanserades mycket riktigt som den Nya kvinnan, vilket porträttet som togs av henne inför romanlanseringen ger uttryck för.²⁰ Både detta porträtt och bilder från 1929 års filmatisering av *Helene Willfüer* kom att användas i reklam för till exempel klockor och cigaretter, vilket visar hur tätt sammanvävd verklighetens författarinna var med fiktiva representationer av den Nya kvinnan.²¹

Nysaklig autenticitet i ett slags rapporterande stil präglar *Helene Willfüer*, vilket också medvetet förstärktes genom den artikel Baum publicerade precis innan romanen blev följetong, baserad på de efterforskningar i kemi hon gjort inför bokens tillkomst.²² Detta förarbete betonades även i förlagets marknadsföring, vilket genast slog an populärt. En recensent kallar rentav romanen för ”journalistik”, snarare än ”konst”, vilket ur ett nysakligt perspektiv torde tolkas positivt:

Wir wollen ihm nicht unrecht tun mit künstlerischen Mass-stäben; es ist kein Kunstwerk und will es wohl kaum sein. [...] Was hier gegeben wird, ist aus dem Tage genommen, [...] man könnte sagen, ein Stück Reportage, die nur sich der etwas geschlosseneren Form des Romans bedient. [...] Die Lebensnähe und Unmittelbarkeit machen den Reiz des Buches aus, wie sie der Vorzug einer echten und höheren Journalistik sind.²³

Termer som ”objektiv”, ”nykter” och ”autentisk” användes ofta i samtida beskrivningar av *Helene Willfüer*.²⁴ Berättartekniken är också typiskt nysaklig – till exempel byggs presentationen av romankaraktärerna upp med hjälp av montage-teknik i stil med filmens framställning av parallell handling.²⁵ Helene personifierar den Nya kvinnan med sin osentimentalt självständiga stil och yrkeskarriär, men författarinnan känner sig uppenbarligen nödgad att gång på gång inskräpa att Helene också är en ”kvinnlighet” kvinna. Helenes ”kvinnlighet” synliggörs framförallt genom moderskapet, som tecknas ur ett rasbiologiskt perspektiv. Detta tillvägagångssätt erinrar om den svenska samtidsromanen *Tänk, om jag gifter mig med prästen!* (1940) av Ester Lindin, som också behandlar den Nya kvinnan i rollen av ensamstående mor. I likhet med *Helene Willfüer* tecknar även Lindins roman barnafadern som en svag person som svarar på motgång genom att begå självmord.²⁶

Baums roman kan framförallt beskrivas som ett slags *Die Karriere der Helene Willfüer*, men istället för operakarriär handlar det här om forskningskarriär. Den fattiga Helenes framgångssaga bygger dock, liksom för Doris Hart, på hårt arbete och stora vedermödor. Efter doktorsexamen får hon så småningom plats som forskare inom det biokemiska området. Helene arbetar under professor Köbellin som under flera år försökt få fram ett föryngringsmedel baserat på hormoner, och efter flera år kommer genombrottet. Professorn har då dött och det är Helene som för projektet i hamn. Ett stort läkemedelsföretag förvärvar patentet på den brygd som nu går under namnet Vitalin, och Helene förhandlar sig till mycket goda villkor som forskningschef på företaget. Hon får hög lön, ett eget laboratorium, och, sist men inte minst, reglerade arbetstider. Hon har nämligen arbetat dygnet runt under de senaste åren och levt på svart kaffe, cigaretter och kokain(!):

Hittills har jag levat – sämre än en hund. Jag har inte haft tid att leva. Jag har frusit och svultit och vakat, jag har dragit mig fram under alla slags lidanden och umbäranden. För detta vill jag nu ha min lön. Jag vill ha möjlighet att kunna leva människovärdigt, jag vill kunna ge mitt barn allt det, som jag själv nödgats försaka. Jag skulle så gärna vilja ha det bra, helt enkelt.²⁷

Helene är liksom Doris Hart trettio år gammal när hennes karriärdrömmar slagit in, och hon träffar även en man att gifta sig med. Det lyckliga slutet får dock en modern knorr, påpekar Kerstin Barndt, när Helenes nysakliga svar på frieriet avslutar romanen: ”– Det är ett experiment. Jag skall försöka.”²⁸

Men slutet på *Helene Willfüer* är, trots allt, kommersiellt romantiskt, och detta väckte kritik i tiden. Liksom senare i *Människor på hotell* drar författarinnan inte heller några slutsatser av sin sociala skildring, och därför kan inte heller någon egentlig förändring komma till stånd. Walter Benjamin kritiserade den sociala distans, vilken han ansåg som typisk för nysakligheten:

Die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand kontemplativen Behagens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel ist für diese Literatur das Kennzeichnende.²⁹

I linje med Frankfurtskolans masskulturkritik menar Benjamin att underhållningslitteraturen går i den styrande ideologins ledband och därför syftar till att få människor att konsumera bort sitt missnöje istället för att göra uppror. Detta är en viktig synpunkt, men den innebär att den litterära analysen blir något förenklad. Språk materialiseras i komplexa processer på flera nivåer, både i litterära verk och i det vi kallar verklighet. En litterär text kan kanske inte i sig förändra världen, men den kan göra det som effekt av hur läsaren tar den i bruk.

Språk är inte en spegling av verkligheten utan består av de meningsskapande processer genom vilka verkligheten skapas och skapas av oss. Mänskliga handlingar, bilder, skriftliga framställningar och samhällliga institutioner interagerar såtillvida att språkliga konventioner och koder vidmakthåller normer och konventioner – men samtidigt förskjuts ständigt innebörden av dem. Begrepp som exempelvis ”den Nya kvinnan” skapas och återskapas genom sociala och individuella praktiker – till exempel läsande och skrivande. En litterär representation ger i sin individuella form konkretion åt uttolkarens tidigare erfarenheter, men tillför samtidigt något nytt. Denna nya mening eller detta nya sammanhang ger en ny insikt, vilken i sin tur förskjuter uppfattningen av innebörden i representationen. Sådantillvida kan alltså aktivt meningsskapande i tanke, språk och kultur utgöra en verklig, historisk drivkraft.³⁰

Jag håller dock med kritikerna om att *Helene Willfüer* och *Människor på hotell* har traditionella slut som antagligen beror på den kommersiella form Ullstein-förlaget efterfrågade – också en nysaklig klassiker som Hans Falladas *Kleiner Mann, was nun?* (1932, på sv. *Hur skall det gå med Pinnebergs?* 1933) slutar traditionellt med ett slags lovsång till familjen, vilket anses vara en eftergift för den litterära marknaden.³¹ Frågan är dock ifall även det traditionella slutet på Baums *Karriär* kan hänföras till denna typ av eftergift, eller om det kan ha andra skäl.

Konstnärsromanen

Den berättelse som forskningen brukar tradera vad gäller konstnärsromanens genes är en uteslutande manlig affär. Den inleds med tysk (för)romantik där Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* från 1798 anses vara ”den första” i sitt slag, tätt följd av *Heinrich von Ofterdingen* av Novalis från 1802. Konstnärsromanen som sådan kan sägas utgöra ett skott på bildningsromanens träd, i gott sällskap med Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* från 1795. Men där Goethe traderar ett medeltida konstnärsideal i

form av den skicklige hantverkaren, blir konsten något översinnligt hos Tieck och Novalis.³² Den självreflekterande konstnären blir nu emblematiske för den subjektivitet som skapade och skapats av moderniteten.

Konstnärer var vid den här tiden, per definition, av manligt kön, och den litterära genre som sedan slutet av 1700-talet benämndes ”konstnärroman” beskrev sålunda manliga huvudpersoner. Undantaget som anses bekräfta regeln utgörs av Madame de Staëls *Corinne ou L'Italie*. Den publicerades redan 1807 och blev då en veritabel bästsäljare, så varför den betraktas som ett undantag i konstnärromanens genes är egentligen ett mysterium.

Corinne, och 1800-talets andra så kallade undantag, förväntades i likhet med vestalerna leva i celibat för att kunna hålla Konstens låga levande. I mäns konstnärromaner, däremot, ”får kvinnan ofta spela fresterskans roll. Som älskarinna/maka förleder hon artisten att svika sin kallelse för världsliga ting”, noterar Conny Svensson.³³ Kvinnan, i termer av sinnlig kärlek och prosaiska försörjningsplikter, utgör ett hot mot Konst och (den manliga) Konstnären. Därför är det inte bara konstnärinnorna, utan även konstnärerna, som måste välja mellan Konst och Kärlek. Men medan valet i männens fall fall stavas ”kapitulation eller kamp”, heter det i kvinnornas fall ”anpassning eller död”.³⁴

Redan i Goethes *Wilhelm Meister* dör den begåvade författarinnan Mignon. Huvudpersonen möter henne på sina vandringar, och hon utgör en intressant, androgyn gestalt. Hon måste dock offras så att Wilhelm kan fortsätta sin väg mot självförverkligande. Även Ludwig Tiecks *Franz Sternbald* nyttjar på ett typiskt sätt motivet av den vackra, döda skönheten. Tyvärr var dock inte alltid den inspirerande, döda kvinnan endast fiktiv. Novalis' unga fästems död sägs ha inspirerat honom både till prosaverket *Heinrich von Ofterdingen* (1800) och det berömda diktverket *Hymnen an die Nacht* (1800), där diktarens förlorade kärlek gestalts à la Orfeus och Eurydike. Myten är än idag en gångbar bild för det faktum att frånvaro är att föredra före närvaro vad kvinnor anbelangar.³⁵ Ett annat exempel på verklighetens döda skönhet är den tyska författarinnan Charlotte Stieglitz som 1834 begick självmord för att inspirera sin sin likaledes skrivande make som drabbats av skrivkramp.³⁶ Musans inspirerande kraft kan med andra ord vara av våldsamt art.

Men inte bara kombinationen av konstnärlig kreativitet och kärleksutlevelse utgjorde en dödlig dekott. Den konstnärliga akten i sig ansågs dödlig vad kvinnor anbelangar, vilket åtminstone en av Elizabeth Barrett Brownings alla läkare påstod.³⁷ Och en berömd författare som Bettina von Arnim identifierade sig med Goethes ovan nämnda Mignon, trots att hon dör i hans berättelse. Madame de Staëls Corinne försöker göra det omöjliga valet och väljer kärleken, men även detta får katastrofala följder eftersom hennes kärlek till den skotske adelsmannen Oswald inte kan krönas med äk-

tenskap. Corinnes geni och italienska blod motsvarar nämligen inte hans, och den sociala konvensansens, krav på en hustru.

Man skulle helt enkelt kunna påstå att Corinne dör för att hon vägrar gifta sig. Men även giftermål dödar, vilket till exempel Mathilda Mallings *Malin Skytte* (1900) ger för handen. När huvudpersonen, som befinner sig i Paris för att studera till konstnär, övertalas till att gå med på giftermål hemma i Sverige, ”slöt [hon] ögonen och böjde hufvudet. Hon hade en dunkel känsla af, att hon i detta ögonblick gaf bort sig själf – sitt innersta väsen, sina djärfvaste och käraste drömmar” (s. 124). Fem barn och åtta år senare återupptar Malin dock sin konstnärliga gärning, men ansträngningen att leva i denna ”dubbelexistens” som både konstnär samt maka och mor tar död på henne.

Kvinnor dör helt enkelt som flugor i 1800-talets konstnärsromaner. Sammanfattningsvis dör de för att antingen skänka inspiration till den manliga konstnärens mästerverk, eller för att de som kvinnliga konstnärer inte får ihop konst med kärlek. Den olösbara valsituationen, det vill säga det omöjliga valet mellan Konsten och Kärleken, fortsätter att härja i kvinnors konstnärsromaner långt in på det nya seklet. Men när börjar egentligen denna topos att krackelera? Jag har tidigare hävdat att Ulla Bjernes *Ingen mans kvinna* (1919) utgör ett svenskt exempel på ett sådant brott.³⁸ Här utgör den olösbara valsituationens topos berättelsens motor, men det blir till slut mannen och inte kvinnan som offras. Därmed introduceras rentav för första gången den sköna, döda mannen som musa, åtminstone i Sverige.

Karriär

Fortfarande i Vicki Baums trettioårsroman *Karriär* dör den kvinnliga konstnären på slutet och anledningen är den gamla vanliga, nämligen kärlek. Doris Hart dör dock i mer nysaklig stil av en sönderskjuten lunga istället för det mer traditionella krossade hjärtat. Den moderna tiden är här, vilket lärarinnan Birgit i den svenska trettioårsromanen *Förr dog man av det* insett:

Jag konstaterade, att tiderna förändra sig och vi med dem. Förr dog man av ett krossat hjärta. Det gör man inte mera. Nu går man in och ger en lektion i engelska. Det är bra mycket bättre.³⁹

Rationalitet var kodordet för dagen, vilket även Doris Hart ger uttryck för. Till skillnad från de tidigare konstnärsromanerna av och om kvinnor har hon inga problem med att kombinera kärlek med konstnärskall, utan arbetar hårt för att bli den uppburna operadiva hon är mot slutet av romanen. Hennes älskade sitter ju nämligen säkert inspärrad bakom lås och bom efter att ha skjutit henne, så honom hälsar hon helt enkelt på när hon har en stund över. Han kan då inte heller sätta pinnar i hjulet för de

tillfälliga förbindelser hon upprättar med andra män i syfte att göra karriär, och det är ju också på grund av hans skott som Doris får de pengar hon behöver för sin sångutbildning. Denna fångslade man blir dessutom hennes musa eftersom Doris konstnärliga drivkraft är drömmen om den dag då han blir fri.

Det nysakliga anslaget bryts dock framförallt genom det faktum att Doris Hart är konstnär. I nysaklighetens tidevarv i Tyskland var det vanliga yrken av nedre medelklasskaraktär som gestaltades i första hand, det så kallade manschett-proletariatet. I till exempel Falladas *Kleiner Mann, was nun?* är den manliga huvudpersonen butiksbiträde, medan den kvinnliga huvudpersonen i Marieluise Fleissers *Mehlbreisende Frieda Geier* är handelsresande. I trettioalets svenska emancipationsromaner, som anammade nysakliga karakteristika, gestaltas de typiska hjältinnorna bland annat i form av ”barnavårdsmannen, arkitekten, läraren och bibliotekarien.”⁴⁰ Skillnaden mellan Tyskland och Sverige tycks ligga i att de svenska romanerna tecknar den bildade medelklassen snarare än den outbildade, lägre tjänstemannatypen.

Karriär inleds med en beskrivning av en kubistisk skulptur av en kvinnokropp, modellerad med fyrkantklossar och halvklot. Denna metonymiska gestaltning slår genast an den nysakliga strängen eftersom metonymen är ett grundläggande, realistiskt verk-ningsmedel.⁴¹ Anspelningen på kubism skänker också tidsfärg och placerar romangestalterna på det kulturella fältet.

Doris Hart har stått modell för den kubistiska kvinnokroppen, och läsaren får strax möta hennes kropp igen genom Franklin O. Bryants blick:

Det första han såg var en alldeles naken kvinna, som stod på en låda och höll armarna stelt sträckta framför sig. En skarp elektrisk lampa hängde i en trådställning ovanför henne. Bryant hade sett sådana lampor i logerna på revy-teatrarna – men inte sådana kvinnor. Brösten var unga och praktfulla, höfterna var långa och knäna i de långa benen var smala. Ansiktet verkade påklätt som kontrast mot så mycken nakenhet. Förresten var det inte särskilt vackert.⁴²

Den rike Bryant har kommit för att beställa en skulptur av den ryske skulptören Basil Nemirov, men blir istället besatt av hans modell och därmed sätts berättelsen i rullning.

Doris Hart är tysk emigrant, bosatt i 1920-talets New York på Manhattans fattiga östsidan där även Nemirov har sin ateljé. Hon är kär i honom, försörjer sig som servitris men drömmer om att bli operasångerska. Doris hett efterlängttade men dyrbara utbildning blir så småningom verklighet efter några dramatiska turer. Nemirov skjuter henne då han blir svartsjuk mot Bryant, och för att tysta ner skandalen får hon pengar av Bryants rike far. Hennes älskade Nemirov hamnar visserligen i fängelse, men det betyder krasst nog att alla hinder för hennes operakarriär nu är undanröjda.

Den romantiska konstnärssynen dras här å ena sidan till sin spets men slår å andra sidan på ett intressant sätt över i ett slags nysaklighet. Doris italienska sånglärarinna, själv operasångerska av den gamla stammen, hävdar att man inte kan bli en sann konstnär utan ett krossat hjärta. Doris nöjer sig dock inte med ett krossat hjärta, utan blir mot alla odds en uppburen operadiva trots att hon nu även har en sönderskjuten lunga. Denna sönderskjutna lunga följer henne rent fysiskt i sången och tar till slut död på henne. Doris dör alltså inte av sitt krossade hjärta, till skillnad från sina föregångerskor i konstnärromanerna. Visserligen dör hon i sviterna av ett visserligen tämligen omodernt *crime passionel*, men initialt sett överlever hon tack vare den moderna tidens läkarvetenskap.

Trots detta pläderar romanen snarare *emot* nysaklighetens estetik, vilket är tydligt bland annat i fallet Nemirov. Hans konst-”program” är nämligen av nysaklig karaktär eftersom han vill avsäga sig känsla och kärlek för att istället vara kyligt registrerande:

Kärlek – den bortglömda och förbrukade överdriften hos tidigare generationer – stod inte på hans program. Han ville skapa, kyligt och abstrakt, han ville inte bli störd av de hetsiga vågorna. [...] Med en rasande åtbörd knådade han två stora runda bröst och satte dem högt på statyns stiliserade revben. Det var värre än om han hade skrikat ut sin hemlighet. Han gick lös på statyn och kramade ihop den våta leran till en formlös massa, som han kastade på golvet.⁴³

Nemirovs hemlighet är kärleken till Doris, men vill inte erkänna den ens för sig själv: ”Att modellera en kropp och samtidigt åtrå den – det går inte.”⁴⁴ Men när hans konst saknar känsla blir den inte bra, däremot fungerar den när han under arbetet släpper fram sin kärlek:

Han kom fram till henne och hjälpte henne varsamt att ta av sig klänningen. Sedan stödde han henne med en van rörelse, när hon steg upp på lådan, och kysste hennes hand, innan han började. [...] Under Basils händer växte leran först i stora, formlösa block, sedan fick den långsamt gestalt och uttryck.⁴⁵

Nemirov har svårt att finna köpare till sin konst, men han lyckas sälja just denna lerstaty av Doris. Han blir överlycklig, men vill fortfarande inte erkänna den subjektiva känslans roll för ett lyckat konstnärskap:

Studien, som han hade gjort, då Doris kom till honom mitt i natten, hade vunnit Raphaelsons gillande. Så hade de senaste veckornas kval ändå varit till något gott. Detta arbete, detta välformade och balanserade stycke bränd lera hade han erövat och skapat under svåra kval. Han hade gjort vad varje konstnär enligt hans åsikt måste göra. Han hade undertryckt känslan för att vinna den klarhet, som framspringer ur formen.⁴⁶

Nemirov framhärdar alltså i sin objektivt rapporterande stil, men läsaren förstår att det är kärlek och känsla som gjort lerstycket till konst.

En av Doris älskare, lika ”förryckt och trevlig” som Nemirov, hyllar liksom han en känslobefriad konst i modern mening.⁴⁷ Älskaren heter René och skriver musik under pseudonymen Blancenoir:

En vecka senare meddelade René med listig min att den usle Blancenoir äntligen hade åstadkommit något som var i någon mån anständigt och självständigt. Han spelade det för Doris och sjöng en enkel och dunkel text. Hon tyckte att musiken verkade förfärligt ny och falsk, men just därför var den full av tjusning.

– Det är som asfalt luktar, sade hon osäkert.

Med det menade hon det bittra, det skarpa, det nyktra och ändå ogenomskinliga i denna musik.

– Jag kände en gång en bildhuggare som skulpterade som monsieur Blancenoir skriver musik, tillfogade hon.

Hon hade ännu inte talat med René om Basil och inte heller om sig själv. Det var för mycket tyngd och djup och mörker i det gamla och hörde inte till deras sorglösa samvaro. Plötsligt steg René upp från pianot och kysste henne utan anledning.

– Varför...? frågade hon häpet.

– Inte för någonting. Bara för att du hör till samma generation som jag, sade han medlidsamt. Vi tror inte på någonting, fortsatte han, och det var det dittills allvarligaste, som hon hade hört av honom under deras samliv.⁴⁸

Men René har fel, när han säger att Doris inte tror på någonting. Hon tror trots allt på både kärleken och konsten, trots att hon tillhör samma europeiskt desillusionerade efterkrigsgeneration som han gör. René når heller aldrig samma konstnärliga framgång som Doris, trots att hon längre fram hjälper honom att få en opera uppsatt på Metropolitan.

Doris själv når framgång just på grund av sin känslomässiga insats. Hennes genomgående mantra av wagnerska dimensioner lyder: ”Bli sångerska eller gå under.”⁴⁹ För Doris handlar alltså konsten om liv eller död. Känslan av att sjunga utgör en stark, kroppslig upplevelse som intellektuellt sett är obeskrivbar:

Jag kan inte beskriva vilken känsla det är, då tonerna är där på en gång, när de sitter, när de sitter riktigt och man vet att man har dem – en sådan ton som sitter riktigt, den känner man överallt i sig.⁵⁰

Grunden för Doris konstnärskap är kärleken till sången, och den känslan kan som i citatet ovan nå sublimes höjder.

Doris tvingas dock lära sig förställningens konst både i livet och på scenen. Utan känslans resonansbotten skulle visserligen gesterna klinga falskt, men konstnär är trots

allt något man *blir* och inte något som man bara *är*. Denna insikt skiljer *Karriär* från 1800-talstraditionen och gör den till en modern konstnärsroman.

Efter börskraschen, då Bryant Sr. förlorar sin förmögenhet, måste Doris försörja sig genom att sjunga i resande operasällskap. Dessa blir den hårda skola som tillsammans med strategiskt valda älskare skapar hennes scengestalt Dorina Rossi. Med René har hon tränat in en fullständig operarepertoar och hon har lärt sig franska och att dansa. En tidigare älskare har lärt henne att bli beräknande, samt att färga håret och sminka sig:

– Du måste överdriva dina fel, då blir de vackra, predikade Sardi.

Doris provade en rad läppstift från orange till ett brunaktigt blodrött. Hon stannade för det mörka stiftet och målade sin mun stor och lade lila på ögonlocken över sina gröna ögon. Hon verkade helt och hållet konstgjord och började tycka om sig själv.⁵¹

Doris förstår också snart att det inte räcker att ge männen sin kropp: ”De ville att man älskade dem. De behövde beundran, tillbedjan, underkastelse. Akten var bara en symbol för allt detta.”⁵² Även i relationen till män handlar det alltså om förställning.

Doris lär sig sakta men säkert att kampen för framgång kräver sin kvinna, och hennes hud hårdnar alltmer. Men hon känner sig trött:

Hon var inte lycklig, inte olycklig. Hon hade en känsla av att hon skulle röja sin bana steg för steg. Och varje steg betydde en man, som ville att man skulle ljuga för honom.⁵³

Väl tillbaka i New York tränas hon i skådespeleri av näste älskare:

Potter började gå igenom de viktigaste rollerna ur skådespelarsynpunkt. Han fyllde henne till randen med längtan att till varje pris få ge sig i kast med samma roller på scenen.

– Jag gör en konstnärinna av dig, min skatt, sade Potter.

Doris kände att han nästan hade rätt. Det ledde till ett par famntag mellan dem, till ett par nätter som liknade fortsättningar på de spelade och instuderade scenerna. De var eldiga, schwungfulla, teatraliska och utan varje betydelse i den verkliga världen.⁵⁴

Efter Potter behöver hon bara sälja sin kropp en gång till innan hon får sitt efterlängtrade kontrakt på Metropolitan-operan. Hon har då nått sitt konstnärliga mål i det tju-goandra kapitlet, två tredjedelar in i berättelsen:

När Dorina Rossi var trettio år, hade hon uppnått berömmelsen, den hetsiga, meningslösa berömmelsen kring en stor operasångerska.

”Rossi är en personlighet”, skrev redaktören för den stora, internationella musiktidningen. ”Hon begränsar sig inte till en repertoar på ett givet språk och är därför ganska illa omtyckt av sina kvinnliga kolleger. Hon sjunger de intressanta italienska partierna som Tosca och Aida, hon sjunger Carmen och Thais, och hon sjunger de svåra rollerna i

den moderna, tyska repertoaren. Hon är predestinerad till dessa roller genom sin skönhet och genom sin utomordentliga skådespelarkonst. Hon själv berättar med ett blygsamt leende att hon har sina lärare att tacka för det mesta. [...]”⁵⁵

Doris står med andra ord på toppen av sin förmåga. Hon har uppnått professionalitet genom att lära sig att på samma gång uppslukas av och distansera sig till sina roller i en perfekt avvägd blandning: ”Hon var Tosca, helt och fullkomligt, och samtidigt sjöng hon Tosca, en bra roll, på Metropolitan-operan.”⁵⁶ Men hon sliter ut sig, både i sitt hårda arbete på operan och i sitt arbete för att få Nemirov frigiven, och kollapsar på scenen.

Vad som sedan kvarstår är kärlekens uppfyllande. Romanen slutar med att Nemirov blir fri och att han tillsammans med Doris beger sig till den avlägsna söderhavsö de drömt om under alla dessa år. Där återkommer deras lust till konsten, men Doris dör efter bara några månader av den harmoniska kombinationen kärlek och kreativitet. Hennes död följer mallen för 1800-talets traditionella konstnärsroman, och bryter mot det nya slut som börjat etableras i kvinnors konstnärsromaner under 1900-talets första decennier. Detta nya slut innebär att konstnärinnan lever vidare i sitt kall, vilket bland annat gestaltas i den tidigare nämnda *Ingen mans kvinna* från 1919 och i Willa Cathers *The Song of the Lark* från 1915.

Lärksången

Willa Cathers konstnärsroman kan i stora delar betraktas som *Karriärs* intertext. Det är inte belagt att Baum läst den, men hon kan mycket väl ha bekantat sig med den samtida Pulitzer-vinnarens verk under sin första tid i amerikansk exil. Både i *Karriär* och i *Lärksången* blir huvudpersonerna uppburna operadivor vid Metropolitan-operan i New York efter mycket och hårt arbete, men också efter att en man offrat sitt liv för dem i symbolisk eller bokstavlig mening. Båda har sina rötter i Europa eftersom Doris Hart har emigrerat från Tyskland och Thea Kronborgs föräldrar har emigrerat från Sverige – Theas morfar påstås rentav ha känt Jenny Lind.

Lärksången är dock inte bara skriven tjugo år före *Karriär*, utan utspelar sig också tidigare. Thea Kronborg torde vara ungefär jämnårig med Cather själv (1873–1947), så det mesta utspelar sig kring förra sekelskiftet. Detta innebär till exempel att det i *Lärksången* blir mycket mera Wagner än i *Karriär*, och det sista kapitlet kulminerar i Theas bejublade framträdande som Sieglinde i *Valkyrian*. Hennes första sånglärare ser äntligen någon som fyller ut den krävande rollen:

”Ändtligen”, suckade han, ”ändtligen en som har *tillräckligt!* Tillräckligt med röst och talang och skönhet, tillräckligt med fysisk styrka. Och en så allt igenom ren och ädel stil!”⁵⁷

Doris når en liknande fullkomning i *Tosca*, men det blir hennes sista framträdande. Thea, däremot, går efter denna höjdpunkt vidare i sin karriär enligt epilogen. Theas ”nobla stil” förkroppsligar Wagners idé på flera plan. Dels har hennes hårda arbete äntligen burit frukt i god Wagner-anda,

“Was je ich verlor,
Was je ich beweint,
Wär’ mir gewonnen.”⁵⁸

Men framförallt har Wagners allkonstverk funnit sin form i henne; hon *är* Rhen, ”Rhens egen röst”, när hon sjunger rollen av en av Rhendöttrarna.⁵⁹ Det handlar dock inte om att framställa Sanningen med stort S, utan om ”sanningsenlighet”, ”truthfulness”:

En stegrad grad av konstnärlighet är mest av allt att likna vid en allt mera skärpt kärlek till [sanningsenligheten]. Okunnigheten tror, att det är lätt att vara [sanningsenlig], men en verkligt stor artist vet ensam hur svårt det är. Något nytt tillföll icke Thea Kronborg den aftonen – ingen bländande klarhet, ingen inspiration. Hon inträdde blott i full besittning av allt vad hon så länge utmejslat och genomarbetat. Allt låg väl tillrättalagt för henne, och hon tog herraväldet över det arv hon själv skapat inom sig; tillägnade sig helt och fullt den tro hon svurit, innan än dess namn och innebörd varit henne klara.

Många voro de gånger hon förut sjungit utan att förmå ge det bästa hon ägde; det fanns, men det trängde icke igenom, och otaliga hinder och missöden lade sig i vägen för hennes strävan. Men i dag slogos alla portar upp, lågo alla vägar fria. Vad hon fordom mödosamt sökt uppnå, låg nu inom räckhåll. Hon behövde blott sträcka ut handen, så fick det liv.

Hon kände, när hon stod på scenen, att var rörelse var den rätta, och att hon fann uttryck i sin gestalt för varje känsla. Det var icke för intet, som hon fyllt hela sin varelse med energi och liv. Nu tyckte hon sig vara ett ungt träd, som just slår ut i blom. Och stämman var lika böjlig som kroppen, den rättade sig efter varje stämning; återgav troget alla skiftningar. Hon hade en osviklig tillit till sin röst och kunde därför fylla även det dramatiskt krävande i rollen, så att allt samverkade och motsvarade de högsta förväntningar.⁶⁰

I den moderna estetiken inföll brottet med den klassiska mimesis-traditionen vid tiden för J. J. Winckelmanns omvärdering av antiken. När Winckelmann kring mitten av 1700-talet resonerade kring antikens konst menade han att samtidens konstnärer skulle imitera den i *andanom*, inte *kopiera* den så som gjorts tidigare. Winckelmann

benämnde detta *Nachahmung*, och Kant tog över termen för att låta den beteckna det nyskapande geniets verksamhet. Fiktionens och fantasins kraft uppvärderades via genibegreppet, som nu, istället för naturen, utgjorde källan till det sköna. För Schiller leder Winckelmanns och Kants tankar även till polemik mot Platon, eftersom Schiller menar att det är idévärldens avbildning, *Schein*, som är det mest ”sanningenliga”.

Denna syn på konsten och geniet kom att bli den förhärskande under 1800-talet. Thea i *Lärksången* kan sägas förkroppsliga den, liksom Doris i *Karriär*. Men när *Lärksången* går in i det nya seklets 1900-tal blir *Karriär* kvar i det gamla eftersom Doris inte orkar bära mannens offer. Thea går däremot vidare trots, och tack vare, mannens offer, vilket också innebär att hon tar det på allvar. Hon påminner om det igen mot slutet av romanen: ”Jag kom ut i världen med sexhundra dollars, och det var priset för en mans liv.”⁶¹ Det förflutna lever vidare i hennes konst:

I sin vackraste opera säger Wagner, att konsten är endast ett sätt att minnas sin ungdom. Och ju äldre vi bli, desto dyrbarare blir oss detta minne, och desto klarare förmå vi återge det.⁶²

Theas första musiklärare hemma i småstaden var den tyske professor Wunsch. Thea lär sig inte bara spela piano utan även tyska, liksom Doris undervisades i språk av sina lärare. Thea lär sig dock också att *tolka* texterna, och denna lärdom kommer så småningom att fördjupa hennes sånguttryck.

Wunsch inleder språkundervisningen med en dikt av Heine, som Thea får lära sig utantill. Wunsch lägger märke till hur hennes röst förändras när hon läser på vers, och redan här anas hennes framtida konstnärskap:

Det blev en fyllig och böjlig mezzosopran. Hon läste mycket stilla, känslan låg i själva stämman och förhöjdes icke av några förstärkta tonfall eller röstförändringar. Den lilla dikten ljöd i hennes mun som musik, och blommornas vädjan hade ett än mildare fall än det övriga, så som man föreställer sig blommornas skygga språk. När hon slutade, dog rösten bort, det var som om den svävade uppåt. Wunsch sade till sig själv, att det var naturens egen röst, främmande för det talade ordet och född i vart andedrag likt vindens sus i träden och vattnets sorl.⁶³

Wunsch menar att det finns saker som man antingen förstår eller inte förstår, och en konstnär måste ha en medfödd känsla för tolkning: ”*in der Brust, in der Brust und ohne dieser giebt es keine Kunst, giebt es keine Kunst*” [sic].⁶⁴ Thea själv benämner det ”visshet”: ”när denna visshet fanns, var allting intressant och allting vackert – till och med människorna.”⁶⁵ Denna ”visshet” benämns även ”It”, eller ”the voice within herself”.⁶⁶ Den blir mycket viktigt i Theas senare konstnärliga värv eftersom henne styrka ligger just i gestaltningen av en idé:

Hon går från grunden med allt, var karaktär hon sjunger blir musikens idé för henne, och efter den rättar hon allt annat. Folk, som talar om hennes stora dramatiska talang, har ändå inte en aning om vad hon bygger den på. Den stöder sig på hennes egenartade begåvning; hennes genomgående musikaliska själ. Hon behöver ingenting hitta på för att få fram en bild, hon vet ända in till kärnan hur hon skall uppfatta den, och musiken får göra resten. Det är den, som skapar hennes älskliga attityder, som låter ljus och skugga skifta i hennes drag, som reser henne upp och böjer henne ned. Hon vilar på den, som hon vilade på Rhenvågorna.⁶⁷

Theas tolkningsförmåga ligger alltså till grund för hennes konstnärskap, och hon ser ner på de som inte äger någon: ”Någon vidare intelligens tycks man inte behöva för att kunna sjunga”.⁶⁸ Men tolkningsförmågan är i grunden medfödd och därmed inte av rent intellektuellt analytisk art, vilket är typiskt för det romantiska geniet.

När Theas trolovade omkommer i en olycka testamenteras hans livförsäkring till henne. Detta finansierar hennes efterlängttade musikstudier i storstaden Chicago. Där upptäcker pianoläraren hennes sångröst och plötsligt lossnar allt. Thea har alltid spänt sig då hon spelar piano, men när hon sjunger är hon avslappnad i både axlar och strupe: ”att sjunga tröttar mig aldrig”.⁶⁹ Pianostudierna har alltid varit slitsamma, medan sången skänker vila. Hon är helt enkelt född till att sjunga.

Theas första sångläxa blir ”Die Lorelei”, och hennes kunskaper i tyska kommer då väl till pass. Men något saknas i framförandet, menar hon:

”Det där sista var icke riktigt rätt, eller hur?”

”Nej, den tonen skall vara öppen och svällande – någonting i den här vägen –” han gjorde en beskrivande rörelse med handen i luften. ”Får ni klart för er hur jag menar?”

”Nej, det får jag inte. Är det inte ett besynnerligt slut efter allt det föregående?”

Harsanyi satte korken i sin lilla flaska och lät den försvinna i en ficka i sammetsjackan. ”Nej, hur så? Skeppsbrott kunna tilldraga sig, sagor komma och gå, men floden flyter ständigt sig lik. Det är där den öppna, svällande tonen kommer in.”

Thea betraktade oavvänt nothäftet. ”Jag förstår”, sade hon mekaniskt. ”Åh, jag förstår!” upprepade hon strax därpå hastigt och såg strålände på honom. ”Floden – ja, nu vet jag!” Hon såg på honom just så länge som det tog att uppfånga hans blick och vände sig så åter till pianot. Harsanyi kunde aldrig rätt avgöra, varifrån det ljus kom, som i sådana ögonblick nästan bländade honom i hennes ansikte.⁷⁰

Arbetsprocessen beskrivs här steg för steg. Thea måste hitta sin egen idé, sin egen bild av sången för att kunna gestalta den. Till skillnad från baumska metonymier tänker Cathers Thea i övergripande metaforer:

[Harsanyi] hade många gånger märkt att hon var oförmögen att tänka ut något bitvis. Så länge hon icke såg en sak i dess helhet, vandrade hon som en blind, anfäktad av tvivel. Men så fort hon gjort sin uppträckt, så fort hon såg den tanke, som för henne – icke alltid för honom – klargjorde allt, gick hon med stora steg framåt.⁷¹

Detta metaforiska tänkesätt är ständigt återkommande vad gäller beskrivningen av Theas konstnärliga arbete, vilket bygger på den tolkande omskrivning som utgör hennes ”idé”.

När Thea för första gången hör en symfoniorkester blir det ett slags vändpunkt för henne. Orkestern spelar ur Wagners *Rhenguldet*, och när hon kommer ut på gatan efteråt tänker hon: ”Det där, som trumpeterna siade om, det skulle hon uppnå. Hon skulle det – skulle det!”⁷² Theas upplevelse av att finna sitt kall kan jämföras med hur Selma Lagerlöf plötsligt övermannas av inspirationen till *Gösta Berlings saga*. Mitt i stadens larm drabbas Thea, liksom en gång Selma, av förhöjd sensibilitet som skänker klarhet och förvirring på samma gång. Detta sublimes ögonblick leder till mognad och insikt:

Mer än något annat hade hon sin röst att tacka för de känslor av helgjutenhet, av välbefinnande och tilltro till sig själv, som hon stundtals känt, så långt hon kunde minnas tillbaka.⁷³

Thea beslutar sig för att satsa på sången och lämnar sitt föräldrahem för sista gången. Hon kommer inte ens hem till sin mors dödsbädd, eftersom hon då precis fått sitt genombrott i Tyskland. Thea offerar familj och vänner för karriären, vilket hennes älskare ser med oblida ögon: ”Det vill till många människor för att skapa en – Brünnhilde!”⁷⁴ Liksom Doris i *Karriär* hårdnar Thea under sin färd uppåt:

Tydligen hade hon nu en gång för alla förstått, att hon var en ung kvinna och försökte därför ej längre bibehålla småflickfasonerna. Med denna nyvunna grad av obeorende hade även följt en förändring i ansiktsuttrycket, som nu röjde en skeptisk och likgiltig hårdhet. Även dräkten hade fått en annan karaktär och påminde om de butiksflickors, som bemöda sig om att följa modet; hon hade en mörkröd kostym med krage av något billigt skinn och en trekantig mörkröd hatt med en pompon, som stod rakt upp. De lustiga landtliga kläder hon förr haft, hade passat henne bra mycket bättre [...].⁷⁵

Hon inleder liksom Doris sin klättring inte bara med mer skinn på näsan utan med ny elegans, som till att börja med av nödvändighet är av det billigare slaget. Och liksom Doris uppnår Thea sitt mål när hon fyllt trettio år. Då har även hon blivit operadiva på Metropolitan med efternamnsstatus – *die Kronborg*.

Den stora skillnaden mellan *Karriär* och *Lärksången* är dock naturligtvis, som tidigare sagts, det faktum att Doris dör medan Thea lever vidare. Sättillvida knyter *Karriär*

an till 1800-talets romantiska konstnärroman, liksom i sitt avståndstagande från den osentimentala nysakligheten. Men trots detta uppvisar *Karriär* en modern konstnär-ontologi – man *är* inte konstnär, utan *blir* det. I *Lärksången*, däremot, är geni något medfött. Konstnärskapet kommer sålunda inifrån, vilket Theas älskare påpekar:

Du förstår, först ha vi själva rösten med sin sköna och individuella klangfärg, men därtill kommer hos henne ännu något mera; en egenskap, för vilken jag icke vet något namn, men som finns, som talar till varje vår minsta skiftning i själ och känslor, utan att vi förstå eller fatta, vari det ligger. En sångare måste födas med den gåvan, den kan aldrig förvärvas, och det finns fullt av vackra röster, som sväva i okunnighet om ens dess existens. Det är en alldeles apart begåvning – och kanske den sällsyntaste av alla. Har man den, så talar rösten direkt ur ens själ och hjärta. Då kan den aldrig misslyckas i sin tolkning, ty i sig själv äger den förmågan att uppgå i det den skall återge.⁷⁶

Thea har fötts med sin geniala sångröst, och såtillvida är den naturenlig i positiv mening. Doris, däremot, skapar själv sitt konstnärskap, vilket gör det artificiellt i negativ mening. Tiden var med andra ord mogen för geniet som kvinna, åtminstone så länge hon var stöpt i den traditionella 1800-talsformen, men var ännu inte mogen för en konstruktionistisk syn på konstnärskap. Därför dör Doris. Och därför bryter hon också slutligen mot sin egen devis som istället blir till den gamla vanliga: ”Bli sångerska *och* gå under”.

Denna artikel har tillkommit inom ramen för det Östersjöstiftelsefinansierade projektet ”Den nya kvinnan mellan två sekelskiften, 1900–2000”.

NOTER

- 1 *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, red. Sabina Becker och Christoph Weiss, Stuttgart 1995; Sabina Becker: *Neue Sachlichkeit. Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur 1920–1933*, Köln 2000; *Neue Sachlichkeit. Band 2: Quellen und Dokumente*, Köln 2000. Se även David Midgleys övergripande introduktion i *Writing Weimar: Critical Realism in German Literature 1918–1933* (2000). Tidigare har i synnerhet två studier från 1994 ägnats åt nysaklig litteratur, nämligen Helmut Lethens mentalitetshistoriskt förankrade *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* och Martin Lindners *Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*, vilken behandlar några manliga författarskap utifrån ett socialhistoriskt perspektiv.
- 2 Se Lynne Frame: ”Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman”, *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Wei-*

- mar Culture*, red. Katharina von Ankum, California U. P. 1997, samt Antje Wischmann: "A Strong Feeling of Her Own Self: The Modeling of the New Woman in Selected Swedish and German Novels, 1920–40", *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, red. Ebba Witt-Brattström, Södertörn Academic Studies:2004.
- 3 Konstnärsromanens manliga tradition har framförallt undersökts av Herbert Marcuse i hans avhandling från 1922: *Der deutsche Künstlerroman, Frühe Aufsätze*, i *Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main 1978, samt av Maurice Beebe: *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York 1964; i Sverige av Conny Svensson: *Attitalet och konstnärsromanen*, Lund 1985. För senaste uppdateringen, se även Peter Zima: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen 2008. Den kvinnliga traditionen har på sistone, förutom av Varsamopoulou, studerats i monografier av Linda Lewis: *Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian Woman Artist* (2003) och Dorothy Barker: *Aesthetics and Gender* (2000).
 - 4 Se Vicki Baums postuma memoarer: *Allt var annorlunda. Minnen*, Bonniers: Stockholm 1963 (*Es war alles ganz anders. Erinnerungen* 1962), s. 121.
 - 5 Ibid, s. 205.
 - 6 Dessa båda bilder finns reproducerade i Baums memoarer *Allt var annorlunda*.
 - 7 Baum: *Allt var annorlunda*, s. 244f.
 - 8 Baum: *Allt var annorlunda*, s. 201.
 - 9 Arthur Koestler citerad ur Lynda J. King: *Best-Sellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein*, Wayne State U. P. 1988, s. 46.
 - 10 King: *Best-Sellers by Design*, s. 47 och 148.
 - 11 Se John Willett: *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917–1933*, London: Thames&Hudson 1978, respektive tidigare anförda David Midgley: *Writing Weimar. Critical Realism in German Literature 1918–1933*, Oxford U. P. 2000.
 - 12 *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, red. Sabina Becker och Christoph Weiss, Stuttgart 1995, s. 274, min översättning.
 - 13 *Den svenska litteraturen*, volym 3, red. Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson, Stockholm 1999, s. 28.
 - 14 Kristina Fjelkestam: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, Stockholm/Stephag 2002, kap. 5.
 - 15 Annalisa Forssberger: *Barmhärtighetens tempel*, Stockholm 1934, s. 17f.
 - 16 Baum: *Allt var annorlunda*, s. 192f.
 - 17 Lynne Frame: "Gretchen, Girl, Garçonne?", s. 32 och not 97.
 - 18 Baum: *Allt var annorlunda*, s. 199.
 - 19 King: *Best-Sellers by Design*, s. 83.
 - 20 Fotografiet, publicerat i *Uhu* 30 april 1930, finns reproducerat i King: *Best-Sellers by Design*.
 - 21 Ibid, se reklambilderna på s. 122 och 125.
 - 22 Ibid, s. 87f.
 - 23 Ibid, s. 102.

- 24 Ibid, s. 202.
- 25 Lynne Frame: ”Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman”, *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, red. Katharina von Ankum, California U. P. 1997, s. 23.
- 26 För vidare analys av Lindins roman, se Fjelkestam: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*.
- 27 Vicki Baum: *Helene Willfüer, kemist*, övers. Signe Bodorff, Bonniers:Stockholm 1930.
- 28 Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit*, s. 85.
- 29 Walter Benjamin: ”Der Autor als Produzent”, citatet hämtat ur King: *Best-Sellers by Design*, s. 204.
- 30 Detta resonemang utvecklas vidare i Kristina Fjelkestam: ”Benämningens makt. Nymaterialism och feminism”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2003:1–2.
- 31 Midgley: *Writing Weimar*, s. 213.
- 32 Evy Varsamopoulou: *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*, Ashgate: 2002, s. xi.
- 33 Conny Svensson: *Åttitalet och konstnärsromanen*, Lund 1985, s. 153.
- 34 Citaten hämtade ur Svensson: *Åttitalet och konstnärsromanen*, s. 40, respektive Åsa Arping: *Den anspråksfulla blygsambeten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, Stockholm/Stehag 2002, s. 224.
- 35 Lena Malmberg: *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund 2000.
- 36 Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester U. P. 1992, kap. 17. Se även kap. 18 apropå musa.
- 37 Battersby: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, London 1989, s. 12f.
- 38 Se Fjelkestam: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, s. 73.
- 39 Hedvig Strömngren: *Förr dog man av det...*, Stockholm 1938, s. 264.
- 40 Margareta Fahlgren, Yvonne Hirdman och Ebba Witt-Brattström: ”Erotik, etik och emancipation. Om 1920-talets nya kvinna, Marika Stiernstedt och emancipationsromanen”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* III, Höganäs 1996, s. 378.
- 41 Se David Lodge: *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Cornell U.P. 1977. Antje Wischmann hävdar dock det motsatta, dvs att den kubistiska koden är inkompatibel med den realistiska koden i *Karriär*; se ”A Strong Feeling of Her Own Self: The Modeling of the New Woman in Selected Swedish and German Novels, 1920–40”, *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, red. Ebba Witt-Brattström, Södertörn Academic Studies:2004, s. 196.
- 42 Vicki Baum: *Karriär*, övers. Josef Almqvist, B. Wahlströms Bokförlag: Stockholm 1952.
- 43 Ibid, s. 37f.
- 44 Ibid, s. 41.
- 45 Ibid, s. 39.
- 46 Ibid, s. 53.
- 47 Ibid, s. 151.
- 48 Ibid, s. 156.

- 49 Ibid, s. 118, 120, 123.
 50 Ibid, s. 133.
 51 Ibid, s. 129.
 52 Ibid, s. 142.
 53 Ibid, s. 144.
 54 Ibid, s. 180.
 55 Ibid, s. 189.
 56 Ibid, s. 205.
 57 Willa Cather: *Lärksången*, del I–II, övers. Hildegard Wieselgren, C. E. Fritzes Bokförlag, Stockholm 1920, s. 282.
 58 Cather: *Lärksången* II, s. 281.
 59 Cather: *Lärksången* II, s. 185.
 60 Cather: *Lärksången* II, s. 284f. Jag har ändrat översättningens ”sanningen” och ”sann” i citatets första stycke och ersatt det med originalet bättre överensstämmande ”sanningsenligheten”, ”truthfulness”, och ”sanningsenlig”, ”truthful”. Se Willa Cather: *The Song of the Lark*, Houghton Mifflin: New York 1988, s. 409.
 61 Cather: *Lärksången* II, s. 260.
 62 Cather: *Lärksången* II, s. 264.
 63 Cather: *Lärksången* I, s. 102f.
 64 Ibid, s. 104.
 65 Ibid, s. 105.
 66 Cather: *The Song of the Lark*, s. 216 och 52.
 67 Cather: *Lärksången* II, s. 217.
 68 Ibid, s. 18. Se även t. ex. s. 262.
 69 Cather: *Lärksången* I, s. 243.
 70 Ibid, s. 246.
 71 Ibid, s. 247.
 72 Ibid, s. 260.
 73 Ibid, s. 277.
 74 Cather: *Lärksången* II, s. 270.
 75 Ibid, s. 16.
 76 Ibid, s. 214f.

ABSTRACT

Kristina Fjelkestam, ”Bli sångerska eller gå under”. Nysaklighet och konstnärskap i Vicki Baums Karriär. (*“Become a Singer or Perish”*. *Neue Sachlichkeit and Artistry in Vicki Baum’s Die Karriere der Doris Hart*.)

The focus of this study is the German novel *Die Karriere der Doris Hart* which was published in 1936. It was written by the presently neglected, but at the time best-selling author Vicki Baum. *Die Karriere der Doris Hart* tells the dramatic success story of an opera singer, and it is

told in a fashion where the critical objectivity of the *neue sachlichkeit* clashes and breaks with an older romantic ideal of the artist. However, in the end the traditionally romantic ideal persists and this essay tries to answer how and why this is the case.

The essay opens with a presentation of Baum's authorship during the inter-war period. Then the formal criteria of the literary *neue sachlichkeit* are discussed and compared to the novel which made Baum's breakthrough, *stud. chem. Helene Willfüer* from 1928. The actual analysis of *Die Karriere der Doris Hart* begins with a historical survey of the genre of the *Künstlerroman*, and is concluded with a comparative analysis of a novel considered to be its intertext, namely Willa Cather's *The Song of the Lark* from 1915.