

Pariafemininitetens återuppståndelse

Diskurser om skådespelerskor
runt sekelskiftet 1900

BAKOM SCEN PÅ Dramaten denna kväll i november 1893 väntade Ellen Hartman (1860–1945), det förra decenniets mest uppburna skådespelerska, på att göra comeback på sin gamla scen. Men hon var inte längre densamma som när hon lämnade Stockholm två år tidigare. Hon hade gjort skandal, blivit utsatt för ett mediedrev, flyttat till Frankrike, gjort karriär i tidens stora teatermetropol Paris och lanserats som en internationell stjärna. Nu, i och med sin återkomst till Stockholm, återuppstod hon som en diva som stod över 1800-talets uppfattningar om vad den respektabla kvinnan kunde göra och inte kunde göra. Med utgångspunkt från kritiska femininitetsteorier handlar denna artikel om en skådespelerskas strategier, hennes comeback som diva och den feministiska potentialen i att överkomma social skam.

Två år tidigare hade Ellen Hartman brutit sitt kontrakt med Dramaten och lämnat landet med en älskare. Syftet var att få igenom en skilsmässa från skådespelaren Victor Hartman.¹ Rymningen i kombination med att älskaren var högadlig, officer och fem år yngre än hon själv uppfattades i samtidens konservativa tänkesätt som ett revolutionerande klassuppror. Skandalen var ett faktum. Inte blev det bättre av att älskarens yngre bror, som hon också haft något ihop med, reste efter. Var det ett svartsjukedrama eller ett *ménage à trois*? Skvallret var vid

kokpunkten. Men älskaren åkte tillbaka hem. Hans bror likaså. Vad hade hänt? Tidningarna i Sverige, och i de övriga nordiska länderna där Hartman också var känd, frossade i skandalen och hon blev utsatt för vad som numera kallas ett mediedrev. Offentligt exponerades hon som en promiskuös kvinna som hade haft en affär med en bror, medan hon intrigerade för att gifta sig med den andra. I den konservativa pressen ansågs rättvisan ha segrat i och med att hon var allmänt utskämd och hade misslyckats med att manipulera sig in i aristokratin.

År 1891 var Ellen Hartman 31 år. Sedan hon debuterat som 17-åring hade hon varit Stockholmspublikens favorit. Det stora genombrottet kom i Anne Charlotte Lefflers *En räddande engel* 1883 där hon utmejslade sin signaturroll som en erotiskt brådmogen och samtidigt naiv ingeny. Efter det fick hon göra rader av frimodiga, frispråkiga tonårsflickor och hon blev snart Sveriges högst betalda skådespelerska. Hartman var den första som gestaltade den sanningssägande, upproriska tonårsflickan på svensk scen. Denna femininitet var ny som sceniskt fenomen, men en typ av flicka som var fullt igenkännbar för tidens publik. Hon gestaltade tonåringen som ännu inte har blivit vingklippt utan rör sig med energi och utan det dekorum som tidens borgerliga kultur krävde av en väluppfostrad ung dam. Det slutade ofta bra för de flickor Ellen Hartman gestaltade. Särskilt i de pjäser som var skrivna direkt för henne blev de inte straffade för sitt okonventionella beteende. Hartman bröt i sin spelstil mot rådande teaterkonventioner. Hon upplevdes som mycket naturlig på scen och gav dessutom sina ingenyer en segerviss attityd som vissa såg som utmanande, men som blev mycket populär hos den stora publiken. Härigenom var hon redan på 1880-talet en normbrytare. Jag kallar femininiteten den segrande flickaktigheten efter ett citat om Hartmans utstrålning.

Detta inlägg visar att Ellen Hartmans skandal och hennes comeback gjorde att attityder för och emot en modern femininitet med både ekonomisk och sexuell frihet kom upp till ytan. Skandalen utlöste en strid med politiska förtecken om vilka femininiteter som skulle få finnas i den moderna storstaden och i framtidssamhället. Emancipationsprocessen var inte bara en fråga om kvinnors juridiska och medborgerliga

rättigheter. Den var också en strid för kvinnors multipla identiteter, sexualitet, livsstil och uttryckssätt. Denna strid fortsätter till dags dato. Genom fallstudien Ellen Hartman undersöks här strategier för att över-skrida gränserna för normativ femininitet i 1890-talets Sverige.

Femininitetsteoretisk ram

Enligt sociologen och genusforskaren Beverley Skeggs (2001, 297) är ”femininitet den process genom vilka kvinnor får genus och blir specifika sorters kvinnor”.² Kritiska femininitetsstudier innebär enligt genusforskaren Ulrika Dahl (2012) att undersöka hur antaganden om ”äkthet” och ”ytlighet” formar politisk kunskapsproduktion och hur femininitet figurerar i reproduktionen av både idéer och ämnen. Kritiska femininitetsstudier syftar längre än att bara handla om omöjliga förväntningar på kvinnor eller femininitet som ett medel för förtryck, utan fokuserar i stället på differentierade relationer av makt mellan femininitet i alla dess former (Dahl 2012, 67).

Enligt genusforskaren Raewyn Connell (1995) är femininiteter och maskuliniteter genusprojekt. Hennes analys av sociala fenomen visar att de består av könsstrukturer (Connell 1995, 72). Detta innebär att maskulinitet och femininitet inte kan reduceras till enbart egenskaper eller sociala praktiker, men bildar en väv av dessa och andra relationer. När personer rör sig genom denna väv producerar de maskulinitet och femininitet. Hegemonisk maskulinitet kan enligt Connell definieras som egenskaper som anses vara de mest manliga i en given kultur vid en given tidpunkt. När kvinnor praktiserar och förkroppsligar kvaliteter inom rådande hegemoniska maskulinitet utmanar de den. Genusforskaren Mimi Schippers (2007, 95) kallar dem pariafemininiteter. Pariafemininiteter är inte nödvändigtvis underordnade, men anses kontaminera könshegemonin. Genom att identifiera pariafemininiteter, det vill säga kvaliteter som både blir feminiserade och stigmatiserade när de förkroppsligas av kvinnor, är det möjligt att identifiera den hegemoniska maskuliniteten.

Schippers utgår från den amerikanska filosofen Judith Butlers (1990) begrepp den heterosexuella matrisen. Den heterosexuella matrisen byg-

ger på att det i samhället finns en underförstådd mer eller mindre uttalad förväntan, eller till och med ett krav, på att kroppar ska identifiera sig och signalera tillhörighet med ett av två möjliga stabila kön, manligt eller kvinnligt. Dessa ska i sin tur uttryckas genom respektive genus som ska vara konstanta och igenkännbara. De två könen/genusen ska sedan stå för två olika poler som dras till och kompletterar varandra. Denna heterosexuella matris tvingar på individer den binära könstanken med tillhörande olika beteende, känslor, utseende, koder och så vidare. Om en kropp bryter sig lös från, eller ställer sig utanför, den heterosexuella matrisen följer, enligt Butler (1990, 151), alltid social stigmatisering.

Jag utgår från kritiska femininitetsteorier och i förlängningen från den heterosexuella matrisen, men insatta i en historisk kontext. Därför läses Ellen Hartmans normbrott mot bakgrund av 1890-talets genusnormer. Jag anser att när modern teori appliceras på en förfluten tid och knyts till empiriskt material från historiska individer måste den översättas till dåtidens sociala och kulturella kontext.

Divakulten

Diva är ett komplext begrepp omgärdat av fördomar, dyrkan, myter och skam. *Diva* är latinets feminina form av *divus* som betyder gudomlig. I Italien har det använts i sin mer allmänna betydelse av gudinna, vacker kvinna, älskarinna (Davies 2012, 126). I början av 1800-talet började ordet *diva* spridas som en synonym till *prima donna*, det vill säga en sångerska inom operan som var huvudrollsinnehavarska. Betydelsen av *diva* vidgades framgent till att mer allmänt beteckna en mycket skicklig och populär kvinnlig artist. I och med valet av termen *diva* framför *prima donna* förstärktes ett gudinelikt drag hos dessa artister, en överjordiskhet som gick utöver att bara vara en huvudrollsinnehavare eller en skicklig artist.

I genus- och teaterforskaren Tiina Rosenbergs bok *Bögarnas Zarah: Diva, ikon, kult* (2009), undersöks *divan*, utifrån den ikonstatus hon besitter hos den manliga gaypubliken. Inom queerforskningen är *divan* alltid en artist och oftast en kvinna som identifierar sig, och behandlas, som heterosexuell, men som inte nödvändigtvis betar sig, eller upplevs,

som heteronormativ. Ikonstatus är något en stjärna tillskrivs av sin mest hängivna publik och därefter inkorporerar i sin scenpersonlighet. I filmer och på scen har beskrivning av homosexuell kärlek varit tabu fram till sista fjärdedelen av 1900-talet. Divan kom därför ofta att spela det ställföreträdande subjektet som delar av gaypubliken kunde identifiera sig med (Rosenberg 2009, 23).

Centralt för en diva, förutom att vara, vad som på engelska kallas, *larger than life*, är ofta en övertygande erfarenhet av social skam, ett övermått av sprit, droger, suicidalt beteende, sex och slampighet i största allmänhet. Gemensamt för divor är att de i allmänhet prioriterar det dramatiska före det konventionellt sköna (Rosenberg 2009, 38). Divan liknar ingen vanlig, dödlig artist, därför benämns hon med epitetet *gudinna*. Enligt Rosenberg representerar divor ofta kvinnlighet på ett sätt som uppfattas som okonventionellt och egensinnigt. Det är divans excentricitet och dramatiska later, inte bara på scen utan även i privatlivet som ger henne en dubbel karriär: både som konstnär och som kulturellt tecken. Därmed blir hon en genusmodell, vilket inte ska sammanblandas med idolskap. Genusmodellen är en teckenkaraktär, där dualiteten scen och liv, är en förutsättning för divans autenticitet. Scen och liv måste uppvisa viss olikhet, men den ena kan inte existera utan den andra utan att divans specifika glans mattas (Rosenberg 2009, 112).

I början av 1800-talet hade den kvinnliga "kändisen" etablerat sig. Den tilltagande industrialiseringen stimulerade urbanisering och nu blev det möjligt för en populär artist att dra stor publik till arenor och därigenom tjäna mycket pengar. Seklet var divornas århundrade. Den svenska operasångerskan Jenny Lind var den första att göra en lukrativ turné över den Nordamerikanska kontinenten. Efter henne följde andra som till exempel engelska Ellen Terry och franska Sarah Bernhardt. De nya möjligheter som låg öppna för kvinnliga artister med entreprenöranda, inspirerade sannolikt Ellen Hartman till hennes planer på en internationell karriär.

Divorna tog sig rätten att leva sina liv på ett okonventionellt sätt som ofta sågs som skandalöst av gemene man. Publiken var fascinerad av ryktbara artisters privatliv. Därmed började den så kallade skvallerpressen

växa fram. Författaren Wayne Koestenbaum (1993, 85) reflekterar runt divans ”metod att röra kroppen genom världen”.³ Han ser hennes självscensättning som en defensiv strategi och som ett pansar mot de straff som kvinnor med makt ofta utsätts för. Genom sin yrkesroll och sin livsstil ställde sig divorna utanför den normativa femininiteten och förkroppsligade en femininitet i en egen kategori. De accepterades på grund av deras publika popularitet som artister och som celebriteter. Jag menar att divan är en gränsöverskridare som genom sin självscensättning, ikonstatus och popularitet ofta bryter genusnormer. Eftersom divor även historiskt har setts som förebilder förkroppsligar de som normbrytare en feministisk potential. Divans självscensättning har agerat som förebild för individer oavsett om dessa har identifierat sig som hetero- eller homosexuella. Koestenbaum ser divans självscensättning som ett sätt att identifiera sig med en queer kategori tvärs igenom osynlighet och vanära. Jag vill påpeka att detta motstånd var och är fortfarande nödvändigt för individer som identifierar sig som heterosexuella, men som väljer att förkroppsliga femininitet och/eller maskulinitet utanför eller utöver sin tids norm.

Pariafemininiteten, skådespelerskan och den idealiserade femininiteten

Under 1800-talet var det växande och alltmer mäktiga borgerskapet besatt av att klassificera kvinnor i respektabla kontra icke-respektabla kategorier. I förlängningen handlade det om vilka kvinnor som var äktenskapsmaterial och vilka som männen fick nöja sig med att ha som älskarinnor. Grunden för en kvinnas respektabilitet i medel- och överklassen var att hon var domesticerad, det vill säga att hon inte verkade i offentligheten utan hade sitt värv inom hemmet, först som dotter och sedan som maka och mor.

Genus- och litteraturvetaren Mary Poovey (1984) har forskat om det ideologiska ursprunget till kulten av den respektabla kvinnan, eller som jag föredrar att kalla den, den idealiserade femininiteten. Poovey spårar den till texter under 1700-talet där den som kategori associeras med en överklassstillvaro, med lätthet, återhållsamhet, lugn och lyx. Uppfostringsböcker och tidskrifter anammade detta och vidareutvecklade kon-

ceptet ”*the proper lady*”. Denna idealiserade femininitet, som var ren, vit och heterosexuell, blev det kvinnoideal som anammades framför allt av medelklassen (Poovey 1984, 15–30). Mode- och kulturforskaren Susan Hiner (2010) anser att det i början på 1800-talet utbröt en allmän oro och ångest hos Europas konservativa krafter som reaktion på de stora samhällsomvandlingarna, som den industriella revolutionen med sin tekniska utveckling och revolutionen i Frankrike 1789 med sin klassomvandling. Oron accelererade av att Europas karta ritades om i och med Napoleonkrigen och gamla monarkier hotades och till och med föll. Denna ångest tog sig uttryck i panik inför alla tendenser till upplösning av visuella koder för klass- och genustillhörighet. Detta motstånd mot modernitet utlöste det långa 1800-talets nostalgi för *l’ancien régime* (Hiner 2010, 20). Många texter i samtiden speglade oron över att distinktionerna mellan de olika klasserna och femininitetskategorierna började suddas ut (Hiner 2010, 14).

Kristina Straub (1992), som har forskat om skådespelares framväxande genuskoder och sexuella identiteter under 1700-talet, menar att klass spelade en avgörande roll för synen på skådespelerskans sexualitet. Genom sitt offentliga yrke förkroppsligade kvinnliga scenartister motstånd mot antagandet att kvinnlig sexualitet var privat, passiv och binär till manlig sexualitet (Straub 1992, 89–90). Eftersom kvinnliga artister ofta till perfektion kunde imitera en respektabel kvinna ansågs de särskilt farliga. I sin imitation förkroppsligade de ideologins svaga punkt och visade att idealiserad femininitet inte var medfödd eller så kallat ”naturlig”, utan en konstruktion. Därmed exponerades idealiserad femininitet som ett öppet landskap för kvinnor av alla klasser att invadera och korrumpna. Kvinnliga artister tjänade pengar på att visa upp sig. Det innebar i sin tur att de frivilligt utsatte sig för erotisk objektifiering. Därigenom ansågs deras yrkeskår ligga mycket nära de prostituerade, en association som har sina rötter i antiken. Det hände även att artister utökade sina inkomster med kurtisanverksamhet. Ända sedan 1700-talet rekryterade överklassens män älskarinnor bland kvinnliga scenartister, men detta gällde långt ifrån alla. Många artister levde tvärtom inom borgerligheten, utan dylika sidoinkomster.

Den kvinnliga scenartisten bröt på många sätt mot den normativa femininiteten. En medel- eller överklasskvinna som tjänade pengar begick i samtidens syn ett dylikt brott. Ett annat var att kvinnliga artister genom att ställa sig på en scen exponerade ett visst mått av självförtroende. Hon var inte blygsam. Blygsamhet var ett honnörsord i tidens idealiserade femininitet. Den stora stöttestenen för den respektabla borgerlighetens inställning till yrket var dock rollspelet i skådespelarkonsten (Nordin Hennel 1997, 41). Att vara skådespelare innebär, då som nu, att man låtsas vara någon annan än den man är. Detta gick stick i stäv mot tidens idealiserade femininitet som hyllade kvaliteter som känslomässig transparens och omedvetenhet. Den gängse åsikten var att kunde man låtsats vara någon annan på scen, var man per automatik manipulativ även privat. Under seklets gång förändrades så sakta attityderna och det hände att en och annan artist gifte in sig i överklassen under andra hälften av 1800-talet.⁴ Priset för klassresan var att de måste upphöra med sin yrkesutövning och inordna sig i den normativa femininiteten. Eftersom skådespelerskan förkroppsligade kvaliteter i den samtida hegemoniska maskuliniteten, genom att tjäna pengar, besitta självförtroende och verka i offentligheten, anser jag att hon under 1800-talet förkroppsligade en pariafemininitet.

När Ellen Hartman rymde och aspirerade på att gifta in sig i överklassen ställde hon sig definitivt utanför den heterosexuella matrisen enligt 1890-talets synsätt. Hon var redan gift, men tänkte byta ut sin man mot en som var yngre, rikare och dessutom tillhörde högadeln. Detta var ett brott både mot samhällets klassnormer och mot samtida genuskoder. Jag anser att hon därmed utmanade den hegemoniska maskuliniteten genom att så att säga inte förbli vid sin läst eller inom sin klass. Det värsta i hennes normbrott var att hon som kvinna i offentligheten som därigenom klassades som en pariafemininitet, aspirerade på att gifta in sig i samhällets absoluta topp. Däri låg hennes klassuppror. Hon, en skådespelerska som frivilligt utsatte sig för erotisk objektifiering och därmed använde sin sexualitet som handelsvara, ansåg sig lika god som en aristokratisk, respektabel och ryktesmässigt oförvitlig dam. När hon sedan misslyckades med sina planer, blev fallet därefter – social

stigmatisering. Då gick Ellen Hartman i landsflykt, men inte som politisk flykting. Hon var flykting i social skam.

Medan pressen tog heder och ära av henne var Hartman på den franska turistorten Dieppe och rannsokade sina livsval: "Jag skulle vilja ge år af mitt liv om det kunde göras om."⁵ Hennes plan att få skilsmässa och gifta om och upp sig hade misslyckats kapitalt. Skilsmässan hade visserligen gått igenom, men när den blivande maken fick veta att hon året innan hade haft en historia med hans bror lämnade han henne. Detaljer läckte ut till pressen (Engberg 1979, 186). "Jag inser att jag bör försöka göra någonting bra igen, för att reparera 'mitt livs största dumhet'", skrev hon till sin före detta chef på Dramaten, skådespelaren Gustaf Fredrikson.⁶ Hon beslutade sig för att göra internationell karriär. I artiklar i nordiska tidningar samt i breven till Fredrikson och Harald Mollerander som var dramatiker, regissör och intendent för Svenska Teatern i Helsingfors, kan man följa Ellen Hartmans karriärstrategier.

Mediedrev 1891

När jag följde tidningarnas rapportering om Ellen Hartman i samband med hennes rymning fann jag snart att pressen var delad i en grupp för henne och en emot henne. De konservativa tidningarna fördömde henne kategoriskt som person. De spekulerade friskt i händelseförloppet, samt förmedlade ofta skvaller som att hon var mycket förtjust i pengar och om hennes eventuella älskare.⁷ Även rent förtal florerade där det redogjordes för ett obekräftat rykte att hon tidigare hade gjort en illegal abort.⁸ Däremot var de liberala tidningarna mer diskreta i sina uttalanden och beklagade mest att hennes bortavaro var en förlust för den svenska scenen. Snart började de succesivt arbeta för hennes återkomst.

Många konservativa skribenter fördömde nu även Ellen Hartmans skådespelarkonst. De skrev att hon aldrig varit framstående, att hon bara kunde spela "slyna", att hon hade "manér och fasoner" och att de aldrig hade förstått den utbredda "Hartmanadorationen".⁹ Hartman framställdes inte längre som en scenisk konstnär, utan som en så kallad ytlig imitator. Dessutom hävdade de att hon bara kunde gestalta så kallade "slynor", som liknade henne själv som privatperson. En anonym

skribent säger sig ha fått fullt sanningsenliga uppgifter om Hartmans rätta natur. Utifrån dessa uppgifter spekulerade han om vad som var den yttersta orsaken till rymningen. I själva verket var det inget konstigt, menade han, utan en naturlig utveckling av någon "därtill en qvinna" som under år har blivit bortskämd med beundran, smicker, god kritik och publiktycke:

Alltså: Till societén, "till äran" att umgås i de fina salongerna stod hennes brinnande lust. Och hon kom dit, med hvilka medel tillhör oss icke nu att skildra. [...] Men man bränner så lätt vingarna i närheten af solen, i synnerhet om de äro af teatertyll, vore det än kungligt. Det hvar genom familjerna, i hvilka hon i regel införts af deras manliga medlemmar, hon kommit in i denna verld, det var i dem umgänget fortsattes, och nu kom, sedan den stora segern vunnits, en ny, pikant eggelse, eggelsen att spela en rol inom dessa börd- eller börsaristokratiska familjer, att leda dem, som sufflören skådespelaren, att ega de hemliga trädarne till deras andliga nervsystem i sin hand och kunna sköta dem efter behag, efter välvil- lig nyck eller raffineradt hämndbegär öfver den, som icke kunde blunda för det mänskliga i "divan." Man har sagt, att skådespelaren slutligen blir så van att föreställa andra personer och för aftonen ikläda sig en främmande karakter, att han slutligen tappar bort sig sjelf och ej mäktar att tydligt markera scenen och verkligheten. (*Stockholmstidningen* 1891)

Här återfinns åsikten om skådespelerskan som manipulativ och korrumperad av rollspel. Genom denna diskurs, anser jag tidens syn på skådespelerskan som pariafemininitet bekräftas. Hämndbegäret Hartman ansågs besitta, menar jag går tillbaka på tidens rädsla för kvinnor i arbetarklassen som lyckades göra lukrativa klassresor genom sin skönhet, charm och sexualitet. I dramatiken och litteraturen finns kurtisanens hämndbegär och hat mot de övre klasserna som ett vanligt förekommande tema under andra halvan av 1800-talet.¹⁰ Detta styrker min tes att det framför allt var Hartmans aspirerande klassresa som ansågs normbrytande. "Mähända skall hon återkomma som renhetens och rättrådighetens symboliserade herskarinna, kräfvande underkas-

telse och kommenderande ett oemotsägligt 'Plats' åt hela vår societet?" (*Stockholmstidningen* 1891) Att skådespelerskan Ellen Hartman skulle kunna vara en ren, rättrådig och respektabel kvinna ansågs som befängt. En pariafemininitet som lyckades med sin manipulation och som därmed skulle kunna kräva respekt inom överklassen skrivs fram som något förnedrande för hela samhället. Det anser jag visar vilken provokation Hartmans normbrytande beteende innebar och vilket hat det väckte. Rubriken på ovanstående artikel var "Den försvunna divan". Det är förvisso en utnämning till en gudomlig, överjordisk artist, men uttrycket syftar inte på något positivt. Tvärtom anser jag att det användes av tidningen för att visa att Hartman hade en uppblåst självkänsla.

Många artiklar i de konservativa tidningarna handlade om hur ingen skådespelerska någonsin hade varit lika accepterad i societeten som Ellen Hartman, men hur hon i och med sin rymning hade raserat allt. Hon hade välkomnats på utrikesministerns bal, hovbalen, militärbalen, juristbalen och så vidare, men nu hade hon visat att fördomarna mot skådespelare var berättigade. Det finns dock antydningar om att hon inte varit accepterad överallt. En artikel redogjorde för hur en bördstolt kvinna på en bal hade vägrat att dansa samtidigt som Hartman.¹¹ Detta tolkar jag som att vissa i överklassen i Sverige ännu ansåg att skådespelerskors närvaro med fördel kunde avnjutas från salongen, men att utanför scenen var de pariafemininiteter som man inte socialiserade med. I alla fall inte om man som kvinna identifierade sig med en idealiserad femininitet. Skådespelerskans närvaro i offentliga rum med hög status, som inte var en teater där hon konsumerades, ansågs alltså smitta och smutsa ned genushegemonin. Visserligen fanns det enstaka adliga kvinnor som sökte sig till teatern, men dessa var vid denna tid ytterst få och ansågs därmed allmänt göra en klassresa nedåt (Nordin-Hennel 1997, 377–8).

Teaterforskaren Tracy Davis (1991, 159–163) menar att skådespelerskan accepterades efter hand av männen i societeten, men inte av kvinnorna. Intrigerna i så kallade "musical comedies" i London från slutet på 1800-talet visar att det ofta var kvinnor som stod i vägen för skådespelerskans sociala acceptering.¹² Först då högvälborna kvinnor började

fraternisera med aktriser, förändrades samhällets uppfattning om dem som yrkeskår. 1879 stod en strid om detta bland kvinnorna i aristokratien då Sarah Bernhardt gästspelade i London. Den franska divan bröt igenom denna vall och gick således i bräschen för sina kollegor (Sauter 2000, 143). Historien om Ellen Hartman visar hur Sverige i detta sammanhang låg efter länderna på kontinenten.

Mediedrevet från den konservativa pressen kontrades bland annat med en historia från Hartmans ungdom. Detta som motvikt till alla ”mer eller mindre välvilliga nekrologer öfver den störtade afguden” (Torbjörn 1891). Ursprungligen publicerades den antagligen i skvallertidningen *Budkafeln* men återgavs sedan i andra tidningar. Anekdoten berättar om när Hartman som teaterlev var ute i skärgården och av nyfikenhet bevistade ett fireligiöst bönemöte. Församlingen suckade och grät och en kringresande kolportör predikade om ”Guds vrede, människornas ondska, naturens förbannelse, de fördömdas kval o. s. v.” (Torbjörn 1891). När han var färdig reste sig Ellen Hartman. Församlingen såg på henne och kolportören äskade tystnad då han trodde hon ville vittna.

”Idioter!” började hon. [...] ”Ja, ni vet naturligtvis inte vad idioter betyder, men det ska jag säga er. Det betyder på ren svenska fårskallar. [...] Jag säger att ni ä’ ena fårskallar, därför att ni åbakar er som om det skulle vara så förfärligt att ni ä’ födda till människor. [...] Tror ni att Gud är så dålig, att han vill er något ondt, era kräk? Om ni gitte att se er omkring på allt det goda och sköna som Gud har skapat, skulle ni väl kunna se, att Gud är mycket bättre än hvad kolportörerna göra honom till. Han är god, säger jag, och det står i katekesen att han är mild och barmhertig. Och det står att han är långmodig också, och det är väl för er, det, ty annars skulle han för länge se’n förlorat tålmodet med er, som ä’ så okristligt dumma, att ni jämrar er i stället för att tacka för allt godt han gett er, och som tjuta som små griniga barnungar i stället för att glädjas öfver att ni får lof att lefva. Ni får gerna tycka att jag är ogudaktig, men jag kan inte hjälpa att jag tar humör, när jag hör människor vara så otacksamma, och jag kan inte låta bli att sjunga rent ut.” (Torbjörn 1891)

Historien slutar med konstaterandet att Ellen Hartman sedan dess ansetts som förtappad av de frireligiösa. Huruvida anekdoten är sann eller inte är i detta sammanhang oväsentligt. Den berättar detsamma som Hartmans femininitet, den segrande flickaktigheten, kommunicerade till publiken från scen: sanningssägandet, livsglädjen, avslöjandet och idiotförklarandet av dubbelmoralen, modet att stå upp mot överheten och temperamentet när hon tyckte att något var fel eller orättvist. Talet till kolportören låter ungefär som en monolog i någon av tidens enaktare.¹³ Den skulle ha passat bra på Dramaten och säkert följts av en lång applåd. Femininiteten, den segrande flickaktigheten förkroppsligad av Hartman, var alltså så populär att den i pressen fick försvara pariafemininiteten, den skandalösa skådespelerskan Ellen Hartman.

Ellen Hartmans strategier för sin internationella karriär

Genom Ellen Hartmans brev går det att konstatera att hon började sitt arbete i Paris genom att använda sitt nätverk. Genom Gustaf Fredrikson fick hon ett introduktionsbrev från det franska sändebudet i Sverige, René Millet, som hon i sin tur skickade till direktören för Théâtre-Français, Jules Claretie. ”Du kan tro att det tog skruf”, meddelade hon Fredrikson.¹⁴ Direktören för den mest prestigefyllda teatern i Frankrike skulle se det som en ära att ta emot henne i sitt hem och han ställde varje kväll två fribiljetter till hennes förfogande. Det visar att Hartman var medveten av vikten att använda kontakter som kunde agera som så kallade dörröppnare. För att lansera sig internationellt närde Hartman planer på att turnera i Ryssland, men framförallt i Amerika.¹⁵ Vid åtskilliga tillfällen försöker hon få Harald Molander intresserad av att skriva en pjäs till henne för det syftet. Även när hon är på väg att debutera i Paris kan hon inte släppa tanken på landet i väst. Hon smickrar Molander för hans arrangörstalang och menar att de skulle kunna tjäna mycket pengar på att spela i Chicago under världsutställningen som staden skulle hysa året efter. ”Just i Chicago har de snälla tidningarna sysselsatt sig ovanligt med ’min historia’, och det är ju en reklam impayable.”¹⁶ Hartman är medveten om marknadsföringens kraft och anser uppenbarligen att all reklam är bra reklam. Det här citatet visar att hon var medveten

om att hon hade möjligheten att använda sig av sin skandalhistoria i sin image. Citatet är också ett exempel på hur Hartman nu börjar krydda alla sina brev till Sverige med franska ord. Jag menar att hon på detta sätt skriver in sig som en del av världsmetropolen, som enligt gängse mening var konstens, modets, glamourens och dekadensens huvudstad. När hon sommaren 1893 besökte Sverige bröt hon till och med på franska och talade med signifikativt rullande *r* (*Göteborgs Aftonblad* 1893). Så lyfte hon fram sin nya internationella status.

Alliansen med Coquelin aîné

Det stora genombrottet för Ellen Hartmans planer kom i och med att hon sökte upp den franske skådespelaren Coquelin aîné. Han hade sett Ellen Hartman spela när han var på gästspel i Stockholm 1889. Den mycket kände skådespelaren tillhörde den elit av stjärnor som turnerade världen över med sina egna sällskap. Mest ihågkommen är han som Cyrano de Bergerac i pjäsen med samma namn av Edmond Rostand. Redan i september meddelar Hartman Fredrikson att Coquelin är så intresserad av henne och att han läser med henne två gånger i veckan utan att ta betalt. Att han läste en roll med henne betydde att han visserligen inte repeterade scenerier med henne, men arbetade utifrån texten med emotioner, pauseringar, betoningar, tonlägen, dynamik, förhöjningar, frasering och prosodi.¹⁷ Detta är en ännu idag en gängse metod för skådespelare att arbeta med text. Sannolikt var Coquelin inte okunnig om Hartmans popularitet i de nordiska länderna, men att döma av hur mycket tid han satsade på henne torde han också ha trott på hennes möjligheter att lyckas internationellt. Redan i oktober har han meddelat henne sina planer att ta med henne på sin turné till Ryssland och Skandinavien fyra månader senare.¹⁸ I januari är Hartman i full gång med repetitionerna av Shakespeares *Så tuktas en argbigga*, på franska *La mégère apprivoisée*, och även andra stycken.¹⁹ Det är den svenska accenten som är stötestenen. Coquelin tvingar henne att flytta från hennes engelska pension till en fransk, för att hon ska höra korrekt uttalad franska. Han förbjuder henne även att tala svenska med besökande landsmän.

I november 1891 gav Ellen Hartman i Paris en intervju för *Dagens Nyheter* (Osborne 1891). Hon berättar om den förestående turnén med Coquelin och säger att hon för dess skull avbröt långt framskridna planer på en turné i Amerika. Inget i källorna tyder dock på det fanns några konkreta planer på en sådan. Däremot anser jag att citatet tydliggör Hartmans skicklighet i att framställa sig själv och sina möjligheter i fördelaktig dager. Ingen kan säga att hon ljuger, men planerna på en Amerikaturné var sannolikt bara konkreta i hennes egna ambitioner. Under hela sin karriär framställde Hartman sina möjligheter i positiv dager och tvekade inte att berätta om alla erbjudanden hon mottagit. Genom denna strategi, menar jag att hon skapade sig en image som alltigenom lyckad och eftertraktad.

Journalisten frågade huruvida den internationellt kända, franska dramatikern, Victorien Sardou skulle skriva en roll för henne? Den möjligheten, som dock aldrig blev av, har hon meddelat Fredrikson i ett brev.²⁰ Detta visar att hennes forne direktör var en viktig förmedlare av hennes göranden. Fredrikson "nätverkade" med andra ord för hennes räkning i Stockholm. Hartman berättar också att hon kommer att tjäna 12 000 franc i månaden på turnén. Under resten av sin karriär fortsätter Hartman att tala offentligt om hur mycket hon tjänar. Detta, menar jag, understryker hennes femininitet som internationell diva och placerar henne definitivt utanför normativ femininitet där det ansågs vulgärt att tjäna pengar på eget arbete, och ännu värre att tala om det. Hartman talar också om sin förestående debut i Paris året därpå. Detta anser journalisten vara mycket djärvt med tanke på hennes accent och uttrycker sin beundran. Ellen Hartman svarade att visserligen var det långt dit, "men med arbete går det väl... det hjälper för allt, tröstar, försonar allt... Och jag tror att den som verkligen *vill* fram, den *skall* komma fram." (Osborne 1891) Härigenom betonar Hartman sin nya image som en modig konstnärinna med ett självförtroende som kan övervinna alla hinder. Den får stå i jämförelse med hennes tidigare image som den silverskedsfödda talangen som allt går väl i händer. I denna intervju, menar jag att Hartman diskursivt sätter kursen för sin nya femininitet som diva.

Bilden av divan

Teaterforskaren Laura Engel (2011) menar att de kvinnliga artisterna under slutet av 1700-talet var tvungna att framhäva en idealiserad femininitet i sitt privatliv för att ursäka sitt subversiva yrke. Detta blev än mer viktigt under 1800-talet. De var tvungna att maskera sin potentiella makt i offentligheten genom en air av normativ, och gärna domesticerad, femininitet. De kunde till exempel i sin image och självrepresentation betona sin roll som hängiven mor eller trogen hustru. Operaforskaren Roberta Montemorra Marvin (2012) beskriver dåtidens uppfattning att en kvinnas moral och inre egenskaper reflekterades i hennes utseende. Ansiktsdragen, kroppens form och kläderna var koder som bar budskap. Avbildningar av kvinnliga artister, som på 1800-talet alltmer började cirkulera, var ett viktigt redskap för att sprida bilden av deras respektabilitet som privatpersoner, till den växande medelklasspubliken (Marvin 2012, 28).

I januari 1892 lät Ellen Hartman fotografera sig av den kände franska fotografen Nadar på hans begäran.²¹ Mot en himmelsfond står hon rak i ryggen trekvartsvänd mot kameran i helfigur.²² Huvudet vrider hon åt motsatt håll mot kroppens riktning och hon blickar ut i fjärran, eller kanske över en imaginär publik. Ansiktsuttrycket är lugnt och stolt med ett litet leende. Hon är iklädd en figuravslöjande ärmlös aftonklänning. Sidentyget är endera vitt eller i en mycket ljus kulör och runt uringningen, livets nederkant, armarna och fällen flyter skir, vit organza. Vitt ansågs allmänt signalera ungdom, oskuld och moralisk renhet. Höger hand håller Hartman på en stolsrygg på vars sits en mörk päls ligger nonchalant slängd. I vänster hand håller hon en solfjäder av svandun som ligger i linje med det långa släpet på klänningen som är svept framför hennes fötter. På armen har hon två armband varav det smalare ser ut att vara med briljanter. På ett litet bord bakom henne ligger pjäser i folioformat, eller möjligtvis rollhäften, samt en blombukett. På bröstet sitter medaljen *Litteris et Artibus* som hon fått av Oscar II redan 1886 för framstående konstnärliga insatser. På bandet ovanför pengan med kungens bild är en krans med briljanter. Att få medaljen briljanterad var ett privilegium kungen skänkte vissa sceniska konstnärinnor (*Svenska*

Dagbladet 1945). Det var så här Ellen Hartman valde att presentera sig när hon stod inför sin internationella lansering. Glamorös världsdama och hårt arbetande konstnärinna. Beundrad både av publiken som framgår av blommorna och belönad av etablissemangen som medaljen visar. Visserligen tyckte hon ”det var löjligt” att bära medaljen, men hon gjorde det likafullt (Osborne 1891). Porträttet är en visuell iscensättning av en diva.

Den fransktalande skådespelerskan Madame Hartman

I mars 1892, tio månader efter att hon skandaliserat lämnat Stockholm, debuterade Ellen Hartman i Moskva som fransktalande skådespelerska. Nordiska tidningar rapporterade från turnén. Också nu delades pressen i två läger. Konservativa tidningar framhävde med illa dold skadeglädje den kritik Hartmans franska uttal fått i vissa ryska recensioner medan de liberala framhävde hur hennes spel ändå fått beröm.

När Hartman anlände till Stockholm valde hon inte att bo hos sin mor eller någon annan släkting. Hon tog som alla andra internationella celebriteter in på Grand Hotell. Där tog hon emot pressen som inte bara rapporterade vad hon sade utan också hur hon var klädd.²³ Hartman valde att iscensätta sig som en kosmopolitisk diva, en femininitet som förstärktes mot bakgrund av det exklusiva hotellet. Inför Hartmans uppträdande i Stockholm resonerade tidningarna kring hur hon skulle bli mottagen av publiken. Skulle de bua ut henne eller ta henne till sig? Det skvallrades i Stockholm att aristokratin skulle bojkotta föreställningen. Hartman var tydligen själv orolig för detta. Skådespelaren Anders de Wahl (u.å.) som var närvarande på premiärkvällen förtydligar att mottagandet från de kungliga var avgörande för Hartmans möjligheter att kunna återvända till Stockholm och Dramaten. Enligt de Wahl reste sig de kungliga och applåderade hennes entré och resten av publiken med dem. Recensenterna skrev allmänt beundrande om hennes gestaltning och förtydligade också det stora arbetat med franska språket som låg bakom. Till och med landsortspressen uppmärksammade den politiska polemik som Hartman gav upphov till i storstadstidningarna och valde att analysera recensionerna utifrån tidningarnas

ideologiska tillhörighet. Journalisten bakom pseudonymen Fritjof Karl (1892), i tidningen *Kalmar* konstaterade att de konservativa höll en kylig, reserverad hållning. I synnerhet framhöll han hur *Svenska Dagbladet* i sin kritik blandat ”en stor portion galla, som rinner ut emellan hvarje rad”. De liberala tidningarna, inte minst *Dagens Nyheter*, var däremot överförtjusta och spådde Hartmans snara återkomst. Den fruktade bojkotten dunstade till intet. Landsortstidningens analys att recensionerna av Hartman styrdes av tidningarnas politiska agenda, visar att redan samtiden var medveten om att mediedrevet runt Ellen Hartmans moral var en ideologisk kamp om kvinnors femininitet.

Théâtre du Vaudeville och konservatoriet i Paris

Efter turnén tog Hartman lektioner på konservatoriet och arbetade intensivt med det franska språket. Den 25 oktober 1892 spelade hon upp för en jury av tolv män och ”gick igenom med glans”.²⁴ Hon blev då erbjuden ett kontrakt på en av Paris stora teatrar trots att hon ännu inte debuterat, vilket ansågs som mycket smickrande. Hon skrev dock inte på kontraktet utan ville få Coquelins råd. Hon resonerade att om hon debuterade och gjorde succé kanske hon skulle få fler erbjudanden ”och kan då göra ett godt kap”.²⁵ Detta resonemang anser jag är utmärkande för Hartmans karriärstrategier. Det vittnar inte bara om hennes uppenbara självförtroende som skådespelerska, utan även om hennes affärssinne, hennes självständiga val av rådgivare och en viss *gambling instinct*. Det visar att hon ville ha bra betalt, ansåg sig ha rätt till det bästa alternativet och utplånade sig inte i tacksamhet över att ha fått ett erbjudande. Denna attityd gick stick i stäv mot samtidens ödmjuka och domesticerade kvinna i den idealiserade femininiteten. Hartman får under sina år i Paris flera erbjudande från Svenska Teatern i Helsingfors om både gästspel och eventuellt engagemang. Hon håller alltid Harald Molander på halster och lovar ingenting, men säger inte heller nej trots att hon vid ett tillfälle står inför sin debut i Paris.²⁶ Det menar jag visar på hennes strategi att hålla alla dörrar öppna.

Ellen Hartman debuterade i Versailles i enaktaren *La petite sœur* av Marie Barbier. Sedan uppträder hon under vintern 1893 ett trettiotal

gångar i samma pjäs på Théâtre du Vaudeville, där hon tidigare blivit erbjuden ett kontrakt. Nordiska tidningar rapporterade från Paris, så det går att konstatera att hon gjorde viss succé. Detta bekräftas av att hon får äran att medverka på en festföreställning med teaterns stora stjärnor. Dessa tillhörde Frankrikes mest populära skådespelare som även var internationellt kända (*Nya Pressen* 1893). Det meddelas att hon i april ska spela fru Elvsted i *Hedda Gabler*. Den ska framföras på "Vaudeville" till den norske dramatikern Henrik Ibsens ära under hans besök i Paris. Detta blev inte av eftersom, med Hartmans egna ord, "brackan Ibsen inte kom".²⁷ Därmed är Ellen Hartmans internationella karriär över. Hur hennes kontrakt med Théâtre de Vaudeville såg ut och om hon hade möjlighet att förlänga det eller inte, är okänt. I april 1893 skriver hon till Fredrikson att "teaterlivet i Paris är gränslöst ansträngande, i synnerhet för mig som alltid får arbeta med språk".²⁸ Troligtvis påbörjades förhandlingarna om ett gästspel på Dramaten under sommaren då Hartman besökte Sverige. Kanske grundlades planerna redan under Coquelinturnén året innan? I september 1893 arbetar hon med sin roll i *Froufrou*, men hon bor fortfarande kvar i Paris.

Återkomsten på Dramaten

Den skådespelerska som den 22 november 1893 skulle göra entré som Gilberte i pjäsen *Froufrou* på Dramaten var full av revanschlusta. Förhållandet mellan Ellen Hartman och hennes Stockholmspublik liknade en passionerad kärlekshistoria. Båda talade om den andra i emotionella termer. Hartmans ord från Paris liknade en svartsjuk fästlös, "så Stockholm får se hvad de ej ha' mera".²⁹ Förhållandet hade haft en paus och nu skulle det avgöras om de skulle försöka på nytt, eller för alltid gå skilda vägar. Under två år hade hon lekt i tanken på vilken replik hon skulle leverera till publiken vid sin återkomst på Dramaten.³⁰

Stämningen var nervös både i kulissen och bland publiken (Meissner 1924, 106). Under de första scenerna av pjäsen var publiken okoncenterad. De väntade otåligt på den hemvändande divan. Så gjorde då äntligen Gilberte förkroppsligad av Ellen Hartman entré och sade med ett menande leende till publiken: "Ja, här har ni mig igen." Visserli-

gen tillhörde repliken inte pjäsen, men det brydde hon sig inte om, hon lade helt sonika till den innan Gilbertes ordinarie. Då brast publikens uppdämda längtan efter henne och applåden som följde varade över minuten (Meissner 1924, 106). Det måste ha varit ett ögonblick av triumf. Trots allt skvaller, trots alla försök att svartmåla henne i pressen, hade hennes belackare inte lyckats. Publiken brydde sig inte om huruvida hon var lättsinnig, härsklysten, intrigant, uppåtsträvande, fosterfödriverska, pengagalen, beräknande, självsvådig, eller hur många älskare hon hade haft, kungen inräknad. De ville fortfarande ha henne. Efter föreställningens slut blev hon ensam inropad över tio gånger. Den förlupna fästmön hade vunnit sin kärlek åter.

Hartmans spel blev delvis nedskrivet i recensionerna, men pjäsen blev ändå en publiksuccé. Pjäsen som är skriven 1870 i en idealrealistisk, sentimental stil, ansågs föråldrad redan 1893. Den uppfyllde dock Hartmans ambition att bredda sitt register med mer högedramatiska roller. Slående är att handlingen på flera sätt speglar Hartmans egen skandalhistoria. Pjäsen handlar om en levnadsglad och impulsiv kvinna som tar ett oöverlagt beslut att fly med en älskare, precis som Hartman själv. Efter hennes flykt frågar Gilberte sin syster: "Och mig... hvad säger man om mig derborta?"³¹ Det var rollfiguren som frågade, men kunde lika gärna uppfattas som Ellen Hartmans retroaktiva funderingar i Paris om sin forna Stockholmspublik. I slutscenen förlåter hennes man den döende Gilberte:

Gilberte /ser sig omkring/
Hemma! hemma hos mig!

Sartorys

Ja, hemma Gilberte, hos dig!

Och du skall inte dö, du skall stanna här för alltid!

Gilberte /småleende/
För alltid!³²

Dialogen i slutscenen skapar associationer till den hemvändande Ellen Hartmans privata situation. Eftersom hon var en återvändande flykting i

skam föreställer jag mig att salongen denna kväll metaforiskt förvandlades till en kollektiv församling. Den ställföreträdande prästen, Sartorys, förkroppsligad av Fredrikson gav absolution, inte bara till rollfiguren Gilbertes rymning utan till skådespelerskan Ellen Hartmans normbrytande beteende. Genom sin närvaro på sin gamla scen förlåter även divan Ellen Hartman Stockholmspubliken för att de stötte ut henne i landsflykt. *Froufrou* som teaterhändelse kan tolkas som en akt av förlåtelse mellan scen och salong. Därigenom blev Hartman en genusmodell där scen och liv uppvisar viss olikhet, men tillräckligt mycket likhet för att ge henne autenticitet som diva. Det visar inte minst publikens jubel efter Hartmans attityd i den självironiska öppningsrepliken. ”Ja, här har ni mig igen!” Den berättade att kärleken kommer och kärleken går, och skvaller är skvaller är skvaller. Bryr jag mig? Nej! Eller som hon fick säga i en satirisk artikel om intrigerna på Dramaten publicerad i skämtpressen: ”Hahahaha era nö! Ja eller nej – är jag söt?” (*Söndags-Nisse* 1896)

Avslutande reflektioner

Efter sin återkomst till Dramaten blev Ellen Hartman både mer populär och mer inflytelserik än någonsin, till hennes motståndares stora förtret. Hon utstrålade nu en air av skandal, kosmopolitisk *it-girl* och för mycket sex, med för många män. Genom sitt kastmärke av social skam parat med omätlig popularitet som skådespelerska återuppstod Ellen Hartman som diva.

Den konservativa pressen var de som först utnämnde Hartman till diva som ett sätt att smutskasta henne. Hennes pariafemininitet som skådespelerska i kombination med hennes normbrott ansågs av de konservativa som ett bevis för hennes personliga högmod och promiskuitet. Men trots detta rapporterade pressen om hennes ökade popularitet hos den kvinnliga publiken.³³ Det är belagt att hon beundrades för sin stil och sin skådespelarkonst. Jag anser det också högst sannolikt att hon även beundrades för sin femininitet, den segrande flickaktigheten, inte bara på scen utan även som offentlig person. Precis som de sanningssägande, ouppfostrade, flirtiga hjältinnorna hon gestaltade på scen,

blev hon genom sin skandal en diva som välsignade sina kvinnliga beundrarinnor. Skådespelerskor var genom sin roll som celebriteter under 1800-talet mycket viktiga för sin kvinnliga publik som förebilder och identifieringsobjekt. Divan Ellen Hartman var det levande beviset för att det gick att återuppfinna sig själv trots ett så kallat "slampaktigt" förflutet. Hartman inkarnerade möjligheten att överkomma social skam.

Ellen Hartman vände begreppet diva, som ursprungligen var menat att smutskasta henne, till något positivt. Hartmans självvisensättning till diva på 1890-talet signalerade motstånd mot tidens normativa femininitet genom att hon tillät sig ha både ekonomisk och sexuell frihet. Hon hade offentlig makt över svensk teater i kraft av sin popularitet. Genom att segra över sin sociala skam förkroppsligade hon både på scen och som celebritet en feministisk potential. Hon bosatte sig på den nybyggda och glamorösa adressen Strandvägen 45, hon förlovade sig året därpå och bröt förlovningen strax efter, hon berättade offentligt hur mycket pengar hon tjänade och dyrkades av sin publik. Hartman allierade sig med Fredrikson efter sin återkomst och han lät henne få tämligen fria händer i val av roller (Ohlsson 2003, 54). Dessa roller var nästan uteslutande komiska, de representerade ofta hennes femininitet, den segrande flickaktigheten, och speglade inte sällan någon skandal eller annat subversivt beteende. Hennes dominans över repertoaren skapade 1897 en kulturpolitisk debatt i pressen. År 1898 lämnade Hartman teatern då hon gifte in sig i aristokratin. År 1920 gjorde hon en bejublad comeback.

Mediedrev och mobbing av kvinnor som anses ta för stor plats i offentligheten är inget unikt för vår tid. Den diskursiva skadeglädjen när de gör något som anses olämpligt, som till exempel är sexuellt utlevande, är berusade av alkohol eller andra droger eller kanske bara bär en dyr designväska, är förvånansvärt lik den i 1891 års mediedrev mot Ellen Hartman. Många kvinnor väljer än i dag att lämna offentligheten för att priset i hat och förföljelse de får betala är för högt. I skenet av att vi i vår tid brottas med samma problem, kan man se Ellen Hartmans återuppståndelse som diva som en feministisk uppbyggelsehistoria. Det fanns, och finns ännu, en feministisk potential i kvinnor som trotsar sitt

dåliga rykte och använder det till sin egen fördel. Kvinnor som vägrar att ge sig. Kvinnor som tar sig en divas rätt att ignorera oskrivna lagar och människors fördomar och leva som de vill. Kvinnor som tar sig rätten att se sig själva som gudinnor.

HÉLÈNE OHLSSON är doktorand i teatervetenskap vid institutionen för kultur och estetik på Stockholms universitet. Hennes avhandling har arbetsnamnet, *Svenska divor och subversiva hjältinnor på 1800-talet*. Hon beräknar att disputerar under 2017. Ohlsson är utbildad vid Stockholms universitet och Ecole Jacques Lecoq i Paris. Hon har arbetat som skådespelerska, regissör och manusförfattare sedan slutet av 1980-talet på bland annat Riksteatern, Västanå teater och Dalateatern. Ohlsson har även varit verksam som dramalärare och dramaturg.

REFERENSER

Arkiv

Bibliothèque Nationale de France

Nadar: *Mme Hedlum*, Na 240 Gd Fol, Collection NADAR, Cartes américaines, Microfilm P 103794.

Kungliga biblioteket

Ellen Hartman: Brev till Gustaf Fredrikson. Ep. F8m: 1.

Ellen Hartman: Brev till Harald Molander. Harald Molanders samling, L 133:1.

Kungliga Operans arkiv

Henri Meilhac och Ludovic Halévy: "Froufrou." I översättning av Frans Hedberg. KTA, Pjäs: F.187.

Musik- och teaterbiblioteket

Klippsamling. Teater äldre Hanson-Hay: H. E., "De två rymlingarne – Reinhold von Rosen och Ellen Hartman", "Fru Ellen Hartman. född Hedlund", "På visit hos Ellen Hartman", "Ur dagens sensationskrönika. Enlevering eller...?".

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Connell, Raewyn. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Dahl, Ulrika. 2012. "Turning Like a Femme: Figuring Critical Femininity Studies." *NORA* 20.1:57–64.

- Davies, J. Q. 2012. "Gautier's 'Diva': The First French Uses of the Word." I *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, redaktörer Rachel Cowgill och Hilary Poriss, 123–46. Oxford: Oxford University Press.
- Davis, Tracy C. 1991. *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*. London: Routledge.
- Engberg, Maud. 1979. *Hjärtats kavaljer*. Stockholm: Bonnier.
- Engel, Laura. 2011. *Fashioning Celebrity: Eighteenth-Century British Actresses and Strategies for Image Making*. Columbus: Ohio State University Press.
- Göteborgs Afionblad. 1893. 7 november.
- Hiner, Susan. 2010. *Accessories to Modernity: Fashion and the Feminine in Nineteenth-Century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fritjof Karl. 1892. "I vår tid." *Kalmar*, 20 april.
- Koestenbaum, Wayne. 1993. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon.
- Marvin, Roberta Montemorra. 2012. "Idealizing the Prima Donna in Mid-Victorian London." I *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, redaktörer Rachel Cowgill och Hilary Poriss, 21–41. Oxford: Oxford University Press.
- Meissner, Hjalmar. 1924. *Teaterhistoria och teaterhistorier: Minnen och anteckningar från en 40-årig verksamhet inom teaterns roliga och oroliga värld*. Stockholm: Åhlén & Åkerlund.
- Nordin Hennel, Ingeborg. 1997. *Mod och försakelse: Livs och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813–1863*. Stockholm: Gidlund.
- Nya Pressen. 1893. "Ellen Hartman som parisisk skådespelerska." 8 mars. <http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/705783#?page=3>.
- Ohlsson, Héléne. 2003. "Nervös är tiden: Skådespelerskan Ellen Hartman – från objekt till subjekt." Magisteruppsats i teatervetenskap, Stockholms universitet.
- Osborne [sign. för Erik Sjöstedt]. 1891. "Hos fru Ellen Hedlund: Bref till Dagens Nyheter 20 november." *Dagens Nyheter*, 25 november.
- Poovey, Mary. 1984. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosenberg, Tiina. 2009. *Bögarnas Zarah: Diva, ikon, kult*. Stockholm: Normal.
- Sauter, Willmar. 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Schippers, Mimi. 2007. "Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony." *Theory and Society* 36.1:85–102.
- Skeggs, Beverley. 2001. "The Toilet Paper: Femininity, Class and Mis-Recognition." *Women's Studies International Forum* 24.3–4:295–307.
- Stockholms Tidningen. 1891. "Den försvunna divan." 5 september.
- Straub, Kristina. 1992. *Sexual Suspects: Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*. Princeton: Princeton University Press.

Svenska Dagbladet. 1945. "När Ellen Hartman fick medaljen briljanterad." 8 januari.
Söndags-Nisse. 1896. "Röfvarlif: Stor komisk opera i en akt med plats för tonmålning."
Julnumret.
Torbjörn. 1891. "Fru Hartman på en läsarekonventikel." *Budkafeln*, 26 juni.
de Wahl, Anders. u.å. "Teaterskandalen." Sveriges Radios öppna arkiv. <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=4332121>.

NOTER

1. För att en skilsmässa skulle godkännas juridiskt krävdes oftast att en av parterna hade förlupit hemmet och intygade för en myndighetsperson att hen inte tänkte komma tillbaka. En skilsmässa kallades därför i folkmun för en "Köpenhamnsresa".
2. Översättning Ulrika Dahl.
3. Översättning av mig. I original: "method of moving the body through the world".
4. Exempelvis gifte sig operasångerskan Mathilda Grabow 1886 med greve Carl-Evert Taube.
5. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 2 augusti 1891. Kungliga biblioteket. Ep. F8m: 1.
6. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 2 augusti 1891.
7. Klippsamling. Musik- och teaterbiblioteket. Teater äldre Hanson-Hay: "Fru Ellen Hartman. född Hedlund".
8. Klippsamling. "Ur dagens sensationskrönika. Enlevering eller...?".
9. Klippsamling. "På visit hos Ellen Hartman".
10. Se exempelvis dramat *Le Demi-Monde* [på svenska *Falska Juveler*] från 1855 av Alexandre Dumas d.y. och Émile Zolas roman *Nana* från 1880.
11. Klippsamling. "De två rymlingarne – Reinhold von Rosen och Ellen Hartman".
12. Denna tematik finns även i Anne Charlotte Lefflers genombrottspjäs *Skådespelerskan* från 1873.
13. Ett exempel är Victoria Benedictsons *I telefon*, i vilken Ellen Hartman gjorde succé 1887.
14. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 28 september 1891.
15. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 2 augusti 1891.
16. Ellen Hartman till Harald Molander, 10 oktober 1892. Kungliga biblioteket. Harald Molanders samling L 133:1.
17. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 28 september 1891.
18. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 27 oktober 1891.
19. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 16 januari 1892.
20. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 27 oktober 1891.
21. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 16 januari 1892.
22. Fotografiet återfinns i Nadars samling, Bibliothèque Nationale de France. *Mme*

23. Klippsamling. "På visit hos Ellen Hartman".
24. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 26 oktober 1892.
25. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 26 oktober 1892.
26. Ellen Hartman till Harald Molander, 1 februari 1893.
27. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 7 april 1893.
28. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 7 april 1893.
29. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 26 oktober 1892.
30. Ellen Hartman till Gustaf Fredrikson, 18 oktober 1892.
31. Henri Meilhac och Ludovic Halévy. "Froufrou." Kungliga Operans arkiv. KTA, Pjäs: F.187.
32. Henri Meilhac och Ludovic Halévy.
33. Klippsamling. "På visit hos Ellen Hartman".

ABSTRACT

The article discusses the strategies for to go beyond the boundaries of normative femininity in Sweden during the 1890s. The case study is the contemporary popular actress Ellen Hartman's strategies for a comeback in Stockholm. In 1891, she had created a scandal by breaking her contract with the Royal Dramatic Theater, eloping with a lover, and divorcing her husband. She wanted to remarry, but the plan backfired and she was abandoned. She became a victim of a smearing campaign in the Scandinavian press that portrayed her as a promiscuous and manipulative diva. By examining this discourse with the tools of critical femininity theories, I argue that actresses were regarded as a pariah femininity because of their occupation and class. The diva concept is discussed as femininity in a category of its own. As a larger than life character that defies her social shame divas embodies a feminist potential. By following the smearing campaign against Hartman, I argue that it had ideological overtones. The conservative papers stood for the slandering, while the liberal papers worked for her comeback. I argue that this political feud reflects anxiety about modern femininity where conservative forces sought control over which categories of femininity should be acceptable in the modern Swedish society.

Hartman became a refugee in shame and moved to Paris. She wanted to launch an international career. By letters and interviews in the press, it

is possible to follow her strategies. She immediately started to improve her French and use her network. Through her connection with famous French actor Coquelin aîné, she got an offer to be his co-star in his upcoming tour to Russia and Scandinavia. She also took the diva concept, which originally was meant by the press as derogatory, and used it to her advantage. In interviews to liberal Scandinavian papers from Paris, Hartman discursively transformed her image to a diva. Through a photo by the famous French photographer Nadar, she appears as a glamorous woman who is also a hard working artist, loved by the audience and rewarded by the establishment. It is a visual self-representation as a diva. As a star in Coquelin's company she made her first comeback in Stockholm as a French-speaking actress. By the audience's reactions, it became clear that a more permanent comeback would be possible. Hartman returned to Paris, studied at the Conservatory and then made a successful debut in Versailles. Thereafter she was contracted at the prestigious Théâtre du Vaudeville in Paris and had some success. However, she soon decided to return to Stockholm permanently in November 1893. Now her popularity reached zenith. The diva persona combined with her association with personal notoriety transformed her into a gender model that definitely obtained her authenticity as a diva. I argue that by overcoming her social shame and reinvent her self as a diva, she managed to transgress the boundaries of contemporary idealized femininity and embody a feminist potential.

Keywords: actress, diva, celebrity, pariah femininity, idealized femininity, class, critical femininity theories, Ellen Hartman