LÄNGS MINNENAS ALLÉ

Minne, glömska och faderskap i *Stora landsvägen*

MOA MARKEN

»FAMILJEFADERN« hör knappast till de epitet som brukar förknippas med August Strindberg. I de litteraturhistoriska handböckerna tituleras han »nationalförfattaren«, »världsdramatikern« och inte sällan »kvinnohataren«, men trots att han blev far till fem barn och återkommande skrev om familjelivets för- och nackdelar är det en sida av författaren som sällan uppmärksammas. Strindbergs tvetydighet inför frågor som religion och kvinnlig frigörelse har blivit berömda, men han behandlar även faderskapets realiteter med samma ambivalens. När Strindberg porträtterar en far kan det vara en gestalt som i ett ögonblick närmast personifierar den patriarkala ordningen, för att i nästa ögonblick falla i gråt och själv gå in i rollen som barn.

I mitt pågående avhandlingsarbete undersöker jag hur Strindberg porträtterar faderskap i dramatiken. Jag intresserar mig för hur Strindberg skildrar faderskap i förhållande till för honom samtida genus- och familjefrågor. Sekelskiftet 1900 är en tid då föreställningen om en »maskulinitetens kris« upptar många författare och intellektuella, däribland Strindberg. Man oroar sig för de hot som manligheten sägs stå inför. Samtidigt tycker jag mig se ett stort intresse för att omförhandla till synes givna genuspositioner. Faderskapsbegreppet präglas då som nu av ett spänningsförhållande mellan kontinuitet och förändring. Å ena sidan ses fadern som en arkaisk typgestalt som representerar ett urålderligt patriarkalt system, men i denna tid framträder också en modernare syn på faderskap. Inom borgerligheten växer en sentimental dyrkan av barnet och familjelivet fram, vilket ställer nya krav på såväl mödrar som fäder vad gäller omsorg och närvaro. Ellen Key argumenterar i *Barnets århundrade* (1900) för att den moderna föräldern måste vara lika dedikerad sina barn som veten-

skapsmannen är vetenskapen och konstnären är konsten.[1] Strindberg var som bekant ingen stor beundrare av Ellen Key, men jag menar att de i någon mån förenas i en gemensam omsorg om barnet. Genom hela sitt författarskap, från *Tjänstekvinnans son* (1886–1887) till de sena dramerna, uttrycker Strindberg en djup förståelse för barnets utsatta position i hemmet och i världen.

Forskare som intresserar sig för faderskap ur ett kulturhistoriskt perspektiv märker snart att begreppet är svårfångat och mångtydigt, eftersom det har en stark metaforisk konnotation. När Sigmund Freud i *Totem och tabu* (1913) kopplar samman civilisationens uppkomst med ett förhistoriskt fadermord blir all västerländsk kultur per automatik faderlig.[2] Den feministiska teoretikern Adrienne Rich skriver i *Of woman born. Motherhood as experience and institution* (1976) om den paradox som denna allomfattande faderliga maktposition givit upphov till: »The power of the fathers has been difficult to grasp because it permeates everything, even the language in which we try to describe it. It is diffuse and concrete, symbolic and literal; universal, and expressed with the local variations which obscure its universality.«[3] Min utgångspunkt är att faderskap här måste ses på ett symboliskt men även konkret plan. Det är kopplat till ett patriarkalt samhällssystem, men faderskap är också en vardagsnära praktik som existerar i ett betydligt mindre sammanhang. Det är mellan dessa ytterligheter som Strindberg navigerar i skildrandet av fäder; mellan civilisationens grundvalar och det som ibland kallas för »det lilla livet«.

Det är i faderskapets symboliska dimensioner som minnet blir en avgörande aspekt.Till skillnad från modern kan inte fadern förankra sitt föräldraskap i den egna kroppen. I brist på sådana biologiska resurser måste fadern bli en sorts historieberättare som genom sitt berättande befäster sitt faderskap för barnet och omgivningen. Den goda fadern kan med sin berättelse förmedla en känsla av arv och identitet. I Strindbergs författarskap, liksom i andra författarskap från samma tid, uttrycks återkommande ett samband mellan att

1 Key 1900.
2 Freud 1995, s. 150ff.
3 Rich 1992, s. 58.

skriva och att vara far. Sandra M. Gilbert och Susan Gubars klassiska studie *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (1980) beskriver 1800-talets litterära kultur som närmast besatt av idén om den manliga författaren som far till sitt verk, och de myntar där också termen litterärt faderskap.[4] För Gilbert och Gubar är faderskap avhängigt historieberättandet. I en tid där inga tester kan avgöra biologiskt faderskap uppstår andra strategier för fäder att legitimera sin position. En sådan är berättandet. Gilbert och Gubar skriver: »A man cannot verify his fatherhood by either sense or reason, after all; that his child is *his* is in a sense a tale he tells himself to explain the infant's existence.«[5] Även för fäderna i Strindbergs dramer blir historieberättandet återkommande en taktik för att legitimera sitt faderskap.

Fadern i Strindbergs dramatik

Fäderna i Strindbergs dramatik kommer i många olika skepnader. Här finns de goda fäderna som har vunnit sin familjs respekt, liksom fäder som har förlorat sin status som familjens överhuvud. Här finns tyranniska fäder, men också mjuka fäder som i grunden omskakats av upplevelsen att bli pappa. En annan sorts far är den som lämnat sin familj bakom sig, eller rentav dött, men som ändå har en symbolisk närvaro i familjens dagliga liv.

I de tidiga dramerna, som *I Rom* (1870) och *Gillets hemlighet* (1880), skildras fäderna som tydliga antagonister till sina upproriska och frihetssökande unga söner. Dessa fäder skildras utan något större psykologiskt djup, och har mer karaktären av att vara projektionsytor där de får representera auktoritet och tradition. Samtidigt börjar det dyka upp ett annat perspektiv när den upproriska sonen själv blir far. I det tidigare nämnda medeltidsdramat *Gillets hemlighet* gör sonen Jacques allt för att avsätta sin far som gillets ålderman, samtidigt som han känner tvivel inför huruvida han kommer kunna älska sitt kommande barn.

---

4 Gilbert & Gubar 1980, s. 4.
5 Gilbert & Gubar 1980, s. 5.

Under det sena 1880-talet stakar Strindberg delvis ut en ny väg för hur han skildrar fäder och faderskap. Å ena sidan fortsätter han skildra de traditionella auktoritära fäderna, såsom den frånvarande Greven i *Fröken Julie* (1888). I *Fadren* (1887) skildras å andra sidan den patriarkala faderns kris och död. Ryttmästarn ges här en betydligt större psykologisk känslighet än vad tidigare Strindbergfäder har haft. Han är på många sätt det ideala maskulina subjektet i Strindbergs värld, och ändå är det hans känslighet, hans »feminina« sidor och rentav modersinstinkt, som ska bli hans fall.

När Strindberg under det sena 1890-talet återupptar dramatiken har någonting hänt med skildringarna av faderskap. Fäderna här är relativt mjuka, lite tillbakablickande och har god kontakt med sina barn, främst med sina döttrar. I *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik* (1989) sammanfattar Margareta Wirmark fädernas roll i den sena dramatiken:

> Samtliga fäder är oändligt fästade vid sina barn och sörjer för dem med en aldrig sviktande omsorg. De satsar tid och pengar på barnen och fäder som ej förmår lämna sina barn tillräckligt ekonomiskt underhåll förekommer ej i dessa dramer. Trofastheten utgör deras mest framträdande drag. De är trofasta också i den meningen att de är i livet; mycket få har svikit barnen genom en för tidig död.[6]

Den trofasthet som Wirmark beskriver håller jag i grunden med om, men samtidigt går det inte att bortse från att det finns fäder som på ett eller annat sätt har lämnat sin familj bakom sig. I *Pelikanen* (1907) är familjefadern död, i *Påsk* (1900) sitter han i fängelse och i *Brott och brott* (1899) har fadern övergivit fru och barn för att satsa på teaterkarriären. Det är inte genom döden som Strindbergs fäder sviker sina barn, men det går inte heller att beskriva dessa som närvarande. Ytterligare ett exempel på en frånvarande far finns i *Stora landsvägen* (1909), vilken jag nu ämnar diskutera.[7]

---

6 Wirmark 1989, s. 177.

7 Strindberg, SV 62.

Faderskap, minne och glömska i *Stora landsvägen*

Stora landsvägen är Strindbergs sista drama och läses ofta som ett farväl till dramatiken. I likhet med Shakespeares avskedsdrama *The Tempest* är *Stora landsvägen* fullt med metadramatiska grepp, inte minst genom referenser till tidigare verk ur Strindbergs författarskap.[8] *Stora landsvägen* ter sig som något av ett minnesmonument över det egna författarskapet. Samtidigt som Strindberg i litterär form gör bokslut över sitt liv som författare uttrycker han själv en önskan om anonymitet när dramat ska tryckas. Gunnar Ollén beskriver i Nationalupplagan hur Strindberg önskade att »författarnamnet inte skulle utsättas« på omslag och titelblad. Dessa krav var givetvis besvärliga för förlaget att tillmötesgå.[9]

Liksom flera andra av de sena dramerna är *Stora landsvägen* ett vandringsdrama där Jägarn konfronteras med sitt liv under de sju stationer som han besöker. Han vandrar mellan alptoppar och stadsmiljöer på jakt efter sanning och inre frid. Jägarns gestalt är en sorts mellanting mellan arketyp och människa. Inom honom framträder en tydlig splittring mellan att å ena sidan vara en ensam sökare utan bindningar, å andra sidan vara en vardagsmänniska som plågas av minnet av ett familjeliv som havererat. Vi förstår också att Jägarn har ett förflutet som författare.

Vidare förhåller sig *Stora landsvägen* tydligt till en västerländsk litterär kanon. Direkta och indirekta referenser till Bibeln och Shakespeares dramer placerar dramat i relation till en närmast arkaisk litterär sfär. Jägarn är i någon mån en representant för den litterära kulturen. Han har varit författare, men har övergett sitt författarskap. Han har avsagt sig sitt namn och reser numera, som han säger, *incognito*.

Vid den första stationen möter Jägarn en annan arketypisk gestalt, Eremiten. Denne uppmanar honom att ge sig tillbaka till människorna och författandet. Skrivandet, eller snarare det avbrutna skrivandet, liknas av Eremiten vid fosterfördrivning:

---

8 Lysell 2021, s. 40.

9 Strindberg, SV 62:242.

EREMITEN
Du fäktar bra med tungan, borde föra pennan!
I alla fall, ditt liv halvgånget är;
Fördriv ej fostret, ej förtidig börd
Kan nånsin göra dig till man, till mänska;[10]

Här sätts likhetstecken mellan att vara far, man och författare. Den som låter bli att färdigställa sitt litterära verk hindrar också ett barn från att växa upp.

Vid dramats tredje station möter Jägarn en ny gestalt, Flickan. De finner genast varandra och under deras korta möte uppstår en symbolisk far och dotter-relation. I likhet med ett något tidigare drama, *Påsk*, där Eleonora står i telepatisk förbindelse med sin far som sitter i fängelse, finns det ett närmast metafysiskt band mellan Jägarn och denna dottergestalt. Flickan och Jägarn avslutar varandras meningar och hon delar hans behov av att gömma sig bakom masker och falska identiteter. I likhet med Jägarn vill inte heller Flickan uppge sitt riktiga namn.

Flickan har en intuitiv förståelse för Jägarn, däremot kan hon inte begripa dennes behov av att glömma det som har varit:

FLICKAN
Vad gjorde ni däruppe?

JÄGARN
Andades och glömde!

FLICKAN
Men varför glömma? Utan minnen
Vårt liv ju vore tomma intet ---[11]

Jägarn vill alltså glömma, men vad är det han vill glömma, och var-

10 Strindberg, SV 62:109.
11 Strindberg, SV 62:131.

för? Som så ofta med Strindberg befinner sig hans karaktärer på flykt från *människorna*, men jag vill undersöka idén att det främst är rollen som författare och familjefar som han här har lämnat bakom sig. Det Jägarn och Flickan har gemensamt är att de har en självförbrännande effekt på det egna jaget. När Eremiten tidigare konstaterat att Jägarn »icke älskar människorna« kontrar Jägarn med att förklara att han älskar dem alltför mycket och att han därför har förlorat sig själv.

Det finns även en symbolisk dimension av Jägarns faderskap på så vis att hans uppgift är att förmedla litteraturen och språket till Flickan. Deras dialog avbryts vid ett tillfälle av ett högt ljud. Flickan hör detta ljud, men till skillnad från Jägarn kan hon inte höra vad det är som sägs:

JÄGARN
lystrar.
Hör!

FLICKAN
Jag hör, men fattar ej!

JÄGARN
Jag översätter!
Ni hör blott ljud, men jag hör ord![12]

I denna dikotomi mellan ljud och ord ryms också motsättningen mellan manligt och kvinnligt, förälder och barn. Det blir Jägarns uppgift att inte bara berätta för Flickan vad som sägs, utan även ge henne tillgång till Ordet. Som översättare kan han mediera mellan dessa två sfärer, mellan barnets natur och den faderliga kulturen. Jägarn översätter och förklarar för Flickan att det är någon som kallar på honom och vill föra honom framåt. De skiljs åt och Jägarn vandrar vidare.

Vid station sex kommer Jägarn till den plats där en bekant familj bor. Han konstaterar att han känner både fadern och modern i huset,

12 Strindberg, SV 62:133.

men när han ser det lilla barnet känner han igen det som sitt eget. Hon kan dock inte längre känna igen honom:

> JÄGARN
> Mitt barn!
> *Mitt* barn!
> Hon kände icke igen mig! Vilken lycka … vilken lycka
> för oss båda![13]

Jägarns strävan att göra sig *incognito* har slutligen lyckats, nu när inte ens hans dotter kan känna igen honom. Ändå menar Jägarn i denna bitterljuva scen att det är för barnets bästa som han fjärmar sig från henne. Den ambivalens mellan omsorg och svek som Strindberg återkommande ställer sina fäder inför blir här särskilt brännande.

Jägarns korta möte med barnet påminner om det med Flickan. Jägarn kommer i kontakt med dessa för att sedan vandra vidare mot nästa mål. Samtidigt är det två former av faderskap som han här ger uttryck åt. För det lilla barnet är han en biologisk far som har övergivit henne, men för Flickan blir han i stunden en symbolisk far som inte gjort sig skyldig till den sortens svek. Jägarns handlande gentemot dem kopplar jag samman med hans behov av att avsäga sig sitt namn. Namnet har en viktig betydelse för författarrollen, men också för rollen som far. I ett patriarkalt system bär barnen faderns namn, och namngivandet har här en viktig funktion, på så sätt att det förmedlar släktskap och tradition. När Jägarn avsäger sig sitt namn är det främst med syftet att upplösa det egna författarskapet, men resultatet blir också att han inte längre står i relation till sitt barn. Genom att ta avstånd från sitt författarnamn abdikerar han från den patriarkala makten, som författare och som far.

Efter detta definitiva uppbrott med familjelivet och författarskapet befinner sig Jägarn slutligen vid den sista stationen. Det är den mörka skogen. I snön ritar han en gravinskrift över sig själv: »Här vilar

---

13 Strindberg, SV 62:198.

Ismael, Hagars son.«[14] Hagar är som bekant Abrahams och Saras tjänstekvinna som tillsammans med sin son Ismael fördrivs till öknen. Strindbergs användning av detta motiv är väl bekant, inte minst genom *Tjänstekvinnans son*. Jägarn, vars identitet det nu är svårt att inte sammankoppla med Strindbergs författarpersona, begraver här sitt författarskap. Han är inte längre far, inte heller är han (tjänstekvinnans) son.

Sammanfattningsvis menar jag att det finns ett symbiotiskt förhållande mellan minne och glömska och mellan faders- och författarrollen i *Stora landsvägen*. Jägarns faderlighet hänger samman med hans roll som författare, hans förmåga att berätta och förmedla Ordet och Namnet. Genom att på olika sätt sudda ut minnet av sig själv abdikerar han som författare och som far.

REFERENSER

Freud, Sigmund 1995. *Totem och tabu. Några överensstämmelser mellan vildars och neurotikers själsliv*, Göteborg: Daidalos.

Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar 1980. *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven: Yale University Press.

Key, Ellen 1900. *Barnens århundrade I–II*, Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Lysell, Roland 2021. »Stora landsvägen som summering och metadrama«, i Cecilia Carlander red., *Strindbergiana. Trettiosjätte samlingen*. Stockholm: Strindbergssällskapet.

Rich, Adrienne 1992. *Of woman born. Motherhood as experience and institution*, London: Virago.

Strindberg, August 1992. Samlade verk 62, *Stora landsvägen*, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedt.

Wirmark, Margareta 1989. *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Stockholm: Gidlund 1989.

14 Strindberg, SV 62:210.