

Gotisk modernisme og kvinnelig subjektivitet

i Dagny Juel Przybyszewskas forfatterskap

Linn Carina Hovelsaas Nerli



Masteroppgave
ved
institutt for litteratur, områdestudier og europeisk språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2011

Gotisk modernisme og kvinnelig subjektivitet i Dagny Juel Przybyszewskas forfatterskap

© Linn Carina Hovelsaas Nerli

2011

Gotisk modernisme og kvinnelig subjektivitet i Dagny Juel Przybyszewskas forfatterskap

Linn Carina Hovelsaas Nerli

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

Sammendrag

Dagny Juel Przybyszewska (1867–1901) er kjent som bohemdronning og muse, men det har aldri blitt gjort en lengre studie av hennes forfatterskap, som selv om det er lite, byr på interessante tekster. Denne oppgaven er en analyse av forfatterskapet der jeg undersøker alle verkene hver for seg, og samtidig fremhever fellestrekk i tekstene.

Det er sagt om Przybyszewskas litterære produksjon at den er tidstypisk, ”den er holdt i 1890-årenes tone og trend”. Oppgaven undersøker hva dette betyr. 1890-årene er preget av sjangerblandinger og utforskning av det moderne subjektet og det ubevisste sjeleliv, men også av mannlige diktere som skriver om kvinnen som objekt for menns begjær, som erotisk tiltrekkende og farlig, som *femme fatale*. Analysene legger vekt på hvordan Przybyszewska som kvinnelig forfatter både bruker velkjente bilder og tematikk og snur om på dem. I denne litterære bearbeidningen spiller også trekk fra romantikken og den gotiske romanen med, og oppgaven lanserer et begrep om ”gotisk modernisme” for å beskrive Przybyszewskas tekster.

Opgaven er delt inn i fire kapitler, ett for hver sjanger hun prøver ut. Første kapittel er tilegnet Przybyszewska eneste novelle. ”Rediviva” er fortalt fra et førstepersons perspektiv, og handler om fortellerens mystiske livsskjebne. Przybyszewska snur her på det mannlige blikket og viser en *femme fatale* fra innsiden.

Kapittel to tar for seg prosadiktene. Disse ble publisert i Przybyszewskas samtid under fellesnavnet ”Sing mir das Lied”. Det første prosadiktet ”Sing mir das Lied vom Leben und vom Tode...” minner til dels om ”Rediviva”. Begge historiene omhandler en hjem søkelse, og kvinnene forsones i løpet av disse tekstene med gjenferdene. ”Et la tristesse tout cela, oh, mon âme...” skiller seg ut fra de tre andre prosadiktene. Det er kort, konsentrert, og har ikke de andre tekstenes mørke og dystre stemning. Teksten tematiserer kunst og kommunikasjonsmangel, og er en av Przybyszewskas mest komplekse tekster. Det tredje prosadiktet ”I tusmørket.” er et blomsterstykke hvor hver type blomster representerer forskjellige stadier av kvinnens liv. Mens ”In questa tomba oscura...” er en mer klassisk gotisk tekst, men også den tar for seg kommunikasjons problemer.

Tredje kapittel har jeg delt i to: I den første delen har jeg valgt å lage en fellesanalyse hvor jeg tar for meg Przybyszewskas diktsamling *Digte*. Jeg ser her på strukturer og billedbruk som går igjen, og følger angst- og lengsels temaet som går som en rød tråd igjennom diktene. I diktets andre del har jeg valgt ut fire dikt som jeg gjør enkeltanalyser av. Til slutt i kapittelet tar jeg for meg Przybyszewskas siste dikt som ikke ble lagt til syklusen,

men som gjerne blir kalt dens epilog.

I oppgavens siste kapittel tar jeg for meg de fire dramaene. Her gjentar Przybyszewska trekantforholdet fra novellen og samtidig ser hun på konsekvensene av drapet på engelen i huset. Skuespillene tematiserer kjærligheten som en maktkamp, og enda alle fire dramaene kretser rundt de samme temaene er det rom for forskjellige tolkninger.

Forord

En stor takk til førsteamanuensis Anne Birgitte Rønning for inspirasjon, for å ha fått meg inn på tanken om å skrive denne oppgaven, og for veiledning helt til siste slutt.

Tusen takk til Kvinnemuseet for hjelp og støtte og lån av resurser. Takk for bohemkake, lunsj på verandaen og mange fine somre.

Takk til mamma og pappa for all støtte, hjelp, og mange lange samtaler hjem fra jobb og skole. Takk til Mari Thomassen som har måttet leve med meg som romkamerat mens jeg har jobbet på masteroppgaven. Vi overlevde begge to! Og en ekstra takk til Anna Høyem som har lest korrektur. Navnet ditt ble borte i Bøygen-stresset, men ikke i masteroppgaven. Tusen takk for all hjelpen.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1.1	Mitt prosjekt	3
1.1.2	Lesestrategier.....	6
1.1.3	Myten Dagny Juel	8
1.1.4	Organisering av oppgaven.....	9
2	“Rediviva”	11
2.1.1	Tekstens doble bevissthet.....	12
2.1.2	Prosalyriske elementer	13
2.1.3	Tankestreker og parallellisme	15
2.1.4	Fatalisme	16
2.1.5	Gotikk og subjektivitet	18
3	Prosadiktene	20
3.1.1	Prosadiktene epigrafer	21
3.2	“Sing mir das Lied vom Leben und vom Tode...”	22
3.2.1	“Rediviva” og “Sing mir das Lied...”	23
3.2.2	Fri indirekte diskurs og skapelsen av et begjærende subjekt	24
3.2.3	Død og gjenoppstandelse.....	25
3.2.4	Kjærlighetens maktkamp.....	26
3.3	“Et la tristesse de tout cela, oh, mon âme...”	28
3.3.1	Musikalske slyngbevegelser.....	28
3.4	“I tasmørket.”	30
3.4.1	Blomsterstykket.....	31
3.4.2	Blomsterstadier.....	32
3.4.3	Sirkularitet.....	34
3.5	“In questa tomba oscura...”	35
3.5.1	Gotisk mareritt, modernistiske tendenser.....	36
3.5.2	Realisering og lengsel	37
3.5.3	Dødskamp.....	38
4	Diktene	39
4.1	<i>Digte</i>	40
4.1.1	Musikk fremfor alt	42

4.1.2	Billedbruk.....	44
4.1.3	Gjennomgående tematiske strukturer.....	47
4.2	Enkelt dikt.....	49
4.2.1	“I sjælens store dunkle sale”.....	49
4.2.2	“Stille! Stille!”, dikt 5.....	51
4.2.3	“Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund”, dikt 7.....	54
4.2.4	“Jeg har drukket af din dybe brønd”, dikt 9.....	56
4.3	Dikt 14, “På et fjernt og solbeskinnet sted” – epilog?.....	57
4.4	Felles avslutning.....	59
5	Skuespillene.....	61
5.1	“Når solen går ned”.....	62
5.1.1	Å drepe engelen i huset.....	63
5.1.2	Skyldsproblematikk og konflikt.....	65
5.1.3	Bilder og symbolikk.....	67
5.2	“Synden”.....	68
5.2.1	Rollebytte.....	69
5.2.2	Forførelsens og mistillitens symbolikk.....	70
5.2.3	Hadasas transformasjon.....	72
5.2.4	Miriam's avsløring.....	74
5.3	“Den sterkere”.....	75
5.3.1	Dialogen med Ibsens <i>Fruen fra havet</i>	75
5.3.2	Ibsens hederlige mann.....	76
5.4	“Ravnegård”.....	79
5.4.1	Det spaltede jeget.....	80
5.4.2	Fatalismen.....	81
5.4.3	“Ravnegårds” symbolikk og den fjerde aktøren.....	83
6	Avslutning.....	85
	Litteraturliste.....	87

1 Innledning

Dagny Juel Przybyszewska (1867–1901) er kjent som musen i bohemsirkelen som holdt til på den sagnomsuste kneipen ”Zum Schwarzen Ferkel” i Berlin i 1890-årene. Hun var berømt for å være en *femme fatale* som inspirerte og forhekset mennene i sin omgangskrets.

Przybyszewska som forfatter er imidlertid ikke en integrert del av myten og blir gjerne oversett. I de siste årene har personen bak myten fått stadig mer oppmerksomhet, men hennes arbeid forblir til en viss grad forsømt. Hennes forfatterskap er lite: I hennes samtid ble fire korttekster og fire drama publisert, mens tretten dikt og en novelle ble introdusert for offentligheten på 1970-tallet. Det beskjedne omfanget til tross, etter gjenoppdagelsen av Przybyszewska på 70-tallet har flere tatt for seg hennes tekster.

Til å begynne med var det bare litteraturforsker Martin Nag som skrev om Przybyszewskas tekster som litterære verk. På slutten av 1970-tallet skrev han to artikler publisert i *Samtiden*: ”Dagny Juel – en norsk Tsjekhov?” (1976) hvor han tar for seg Przybyszewskas skuespill, og ”Dagny Juel – norsk lyrikks Camilla Collett?” (1975). Den siste artikkelen inneholder alle diktene fra samlingen *Digte*, og dette var første gang de ble publisert (et fjortende dikt ble ikke offentliggjort før noen år senere). Nag står også bak funnet og publiseringen av den til da ukjente novellen ”Rediviva”, som han fant blant Munchs etterlatte papirer. I samarbeid med Kvinnemuseet publiserte han *Kongsvinger-kvinne og verdensborger. Dagny Juel som dikter og kulturarbeider* i 1987, hvor Nag blant annet gjennomgår kort de til da kjente verkene av Przybyszewska

Forsker og oversetter Ole Michael Selberg fikk på 70-tallet godkjenning av Przybyszewskas datter Iwa Dahlin til å publisere norske versjoner av dramaene som tidligere bare hadde vært publisert på tsjekkisk og polsk. Før dette var det bare Stanisław Przybyszewskis oversettelser av sin kones tekster som det var mulig å få tak i. Tre av skuespillene ble publisert i antologien *Synden og to andre skuespill*, hvor Selberg i en innledning kommenterer Przybyszewskas forfatterskap.

Przybyszewska har aldri fått den samme populariteten som mange av mennene som omga henne, men myten har fascinert siden hennes levetid. Før diktene og novellen ble offentliggjort, ble hun rimeligvis ikke omtalt som selvstendig forfatter i litteraturhistorien, men hvis hun ble nevnt var det oftest i sammenheng med sine mannlige kunstner venner. På 1980- og 90-tallet ble hun inkludert i kvinnelitteraturhistoriske bøker. I 1988 kom *Norsk kvinnelitteraturhistorie bind 1* ut, her bidrar Mary Kay Norseng med ”Eros og ære.

Problemdiktning og sjeledrama rundt århundreskiftet”, en artikkel som også tar for seg Przybyszewska.

Przybyszewska blir nå mer inkludert i litteraturhistorien enn tidligere. Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* viser det, men også her er det mer fokus på myten enn forfatterskapet. Andersen dedikerer en hel spalte til myten Dagny Juel før han i én setning sammenfatter hennes forfatterskap som generell dekadanselitteratur uten å påpeke hva som gjør hennes tekster annerledes: ”Dagny Juel Przybyszewskas litterære produksjon er liten, men den er holdt i 1890-årenes tone og trend” (Andersen 2001:320). Er det virkelig ikke noe mer å si om dette enn at hun skrev i tidens tone og trend? Det er denne setningen som kanskje mer enn noen annet har satt i gang denne oppgaven: I en kort setning avviser Per Thomas Andersen Przybyszewskas forfatterskap, uten egentlig å gjøre rede for det.

Anne Birgitte Rønning har skrevet artikler om Przybyszewska i *Nordisk kvinnelitteraturhistorie* i 1996 og i *Hilsen – En bok til Arne Melbergs i anledning 60-årsdagen,* ”’Ubestemmeleg utestengd utan grunn’ – Noen tanker om Dagny Juel Przybyszewskas plass i norsk litteraturvitenskap” i 2002. I disse arbeidene antyder Rønning at Przybyszewska gjerne blir ignorert i *fin-de-siècle* og dekadansforskningen fordi denne forskningen er basert på menn. Rønning tar ikke bare for seg Przybyszewskas forfatterskap generelt, men analyserer også diktene ”Sov! Sov!” og ”Jeg har drukket af din dybe brønd”.

Det er livet og myten rundt Przybyszewska som har fascinert siden hennes levetid, så det er kanskje ikke rart at forskere har skrevet biografier om hennes liv istedenfor tekststudier av hennes arbeid. Den første biografien skrevet om Przybyszewska ble skrevet av Ewa K. Kossak og gitt ut i Polen i 1973. Interessant nok har den aldri blitt oversatt til norsk, men den ble utgitt på svensk med tittelen *Irrande stjärna: berättelsen om den legendariska Dagny Juel*. Denne biografien baseres mye i myten, og det samme gjør filmen *Dagny* (regi Haakon Sandøy) som kom ut i Norge fire år senere.

Mary Kay Norsengs biografi *Dagny Juel Przybyszewska, the woman and the myth* er den første om Przybyszewska som også har kommet på norsk under tittelen *Dagny Juel: kvinnen og myten*. Norsengs biografi ble publisert i USA i 1991 og året etter i Norge. Her tar hun for seg myten så vel som Przybyszewskas egentlige liv og dedikerer to kapitler til hennes forfatterskap. Norseng trykker i denne boken for første gang det fjortende diktet som ble gitt til henne av Przybyszewskas familie.

Den første norske biografien *Dagny Juel: Tro, håp og undergang* ble skrevet av Roar Lishaugen og publisert i 2002. Han velger å konsentrere seg om kvinnen bak myten, men tar

også kort for seg noen av hennes tekster. Lishaugen har også i samarbeid med Kvinnemuseet gitt ut flere blader om Przybyszewska. Deres siste samarbeid er *Dagny Juel*, en komprimert versjon av biografien som kom ut i år (2011). Her dukker det også opp nye fakta som har kommet fram etter biografien publiserings, blant annet hennes hemmelige forlovelse med lyrikeren Vilhelm Krag.

I 2006 ble det publisert en bok av Kristin Valla: *Skuddene i Tbilisi: i fotsporene til bohemen Dagny Juel*, hvor forfatteren reiser rundt i Europa og prøver å spore opp Przybyszewskas aktiviteter. Ingenting nytt kommer frem i denne boken, men den åpner opp for et større publikum. Året etter ble det sluppet en dokumentarfilm: *Død madonna*, regi av Ingeranna Krohn-Nydal og Evald Otterstad som blant annet intervjuer Przybyszewskas barnebarn Ann og hennes ektemann.

I 1996 ga Kvinnemuseet i samarbeid med Terje Tønnessen ut *Fanget av den androgyne modernitet – et forsøk på å åpne lesninger av Dagny Juels forfatterskap*. Heftet fungerer som en introduksjon til lesningen av Przybyszewskas tekster innen dekadanse og *fin-de-siècle* litteratur. Samme år skrev Ingunn Kjøl Kristoffersen hovedoppgaven *Refleksjoner av oppbrudd: dekadanse og symbolisme i 1890-årene: med analyser av Edvard Munchs bilder Skrik og Madonna, relatert til hans egne tekster og dikt av Sigbjørn Obstfelder og Dagny Juel*. Przybyszewska er bare en liten del av hovedoppgaven, men dette er første gangen hun blir tatt med i et akademisk arbeid.

Forskningen rundt Przybyszewskas forfatterskap er liten og spredd utover 50 år. Interessen for hennes arbeid fikk en oppsving med utgivelsene av hennes uoppdagede tekster. Kvinnemuseet har siden sin begynnelse samarbeidet med flere og fått publisert hefter om hennes liv og arbeid. Ikke minst har de samlet hennes forfatterskap i *Dagny Juel – Samlede tekster*, som har hjulpet forskningen siden det nå er mulig for alle å få tak i hennes arbeider.

1.1.1 Mitt prosjekt

En av de første som kommenterte Przybyszewskas forfatterskap var en venn av henne, den svenske forskeren Bengt Lidforss, som i et brev skrevet til August Strindberg forteller om en av hennes tekster, trolig er dette ”Rediviva”:

’Juel’ har nu valt sin handtering, och gripit pennan i stället för kuken. Hon skrifver noveller om kärlek, hordom, mord och annan dålighet, och det sorgligaste af allt, Polen [Stanisław Przybyszewski] säger det är bra. Men lägre i djurisk förnedring [sic]

kan man väl knappast sjunka och då återstår ju endast återtåget uppåt eller dö i skiten.
(Lidforss i Lishaugen 2002:81-82)

Lidforss' brev sier mer om hans negative meninger om at Przybyszewska tar tatt opp pennen enn det gjør om hennes tekster. Gilbert og Gubar kommenterer i *The Madwoman in the Attic* at menns vurdering av kvinners litterære arbeid kan deles i to hovedkategorier: enten vitner det om en fullbyrdelse (evt realisering) som kvinne eller det er uttrykk for kvinnelig galskap (Gilbert og Gubar 2002:544). Lidforss antyder i sitatet over at han ser Przybyszewskas verk som en del av den siste kategorien. Hva "annan dålighet" skal være er litt uklart, men kan hinte til dette. "[K]ärlek, hordom, mord" kan ellers i og for seg være en (om enn ganske drøy) beskrivelse av tematikken Przybyszewska behandler i "Rediviva": kjærlighet som trosser tidligere bånd og medfører død. Sitatet viser hvor vanskelig det må ha vært for en kvinne å komme til uttrykk og bli tatt seriøst som forfatter.

Forskerne som har tatt for seg hennes arbeid har gjerne vært opptatt av noen gjennomgående trekk i forfatterskapet: iscenesettelsen av trekantforhold, det kvinnelige begjæret og tekstenes psykologiske aspekter. Spesielt er kvinnelig begjær interessant som tema siden Przybyszewska tar for seg dette i en periode hvor mannlige forfattere er opptatt av den erotisk tiltrekkende, men truende kvinnen som *femme fatale* mens de fleste kvinnelige forfattere gjerne valgte å fokusere på kvinnens uskyld. Dessverre har begjærstemaet iblant blitt mistolket. Mange leser de sterke kvinnelige hovedpersonene og deres begjær som et feministisk budskap, men personlig var trolig Przybyszewska apolitisk. Flere forskere ser ut til å gjøre en lesning mer ut fra tiden tekstene hennes ble oppdaget i, enn fra tiden de ble skrevet. Dette er noe jeg ønsker å rette opp i min analyse av Przybyszewskas verker. Istedenfor å lese tekstene ut ifra våre konvensjoner ønsker jeg å lese dem ut ifra hennes egen samtid.

Hensikten med denne oppgaven er å vise at Przybyszewska ikke bare var en inspiratrise for andre kunstnere, men en forfatter i sin egen rett. Hun tok opp temaer som i samtiden ble assosiert med det mannlige og vinklet det over mot det kvinnelige. Som forfatter eksperimenterte hun med litterære sjangere, og enda hennes forfatterskap er lite, er tekstene gjennomtenkte og bearbejdede. Primært vil jeg prøve å vise dette gjennom å lese og analysere alle tekstene i forfatterskapet siden dette aldri har blitt gjort før.

Litteraturhistorisk tilhører Przybyszewska dekadanse og *fin-de-siècle*-perioden, som Andersen henter til i sin ene setning om hennes arbeider. Mye av forskningen på dekadansen har utelukkende vært basert på menns litteratur og på det mannlige subjektets livstretthet. Ikke

minst hender dette i norsk sammenheng, der standardverkene er Andersens egen *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900* (1990) og Per Buviks *Dekadanse* fra 2001. Denne forskningen tilfører lite til et studium av Przybyszewskas forfatterskap på grunn av dens ikke-problematiserte mannsfokus. Mer interessante er Bram Dijkstras *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in the fin-de-siècle culture* (1986) og Nina Auerbachs *Woman and the demon: the life of a Victorian myth* (1982) fordi de, selv når de analyserer menns verker, er opptatt av dekadansens kvinnesyn og fantasier. Dette er forestillinger som Przybyszewska selv forholdt seg til i sine tekster, og det er interessant å undersøke hvordan hun vrir dekadansens kvinnebilder i en utforskning av både kvinnelig begjær og kvinnelig skaperkraft.

Hennes arbeid kan sies å ligge i et mellomstykke i litteraturtrendene på 1890-tallet. 1880-årene i Norge var preget av kjønnsproblematikk og mange forfattere, blant annet Ibsen og Bjørnson, satte spørsmålstegn ved samtidens kjønnsforhold. På 90-tallet beveget interessen seg fra sosialpolitiske spørsmål over til enkeltpersonens indre kvaler. I Norge vokste nyromantikken fram, en nasjonal sjanger i dialog med de internasjonale strømningene fra denne perioden, som *fin-de-siècle*-bølgen og dekadanselitteraturen. Til felles har de blant annet kunstnerisk eksperimentering og en interesse for det ubevisste sjeleliv.

Mange kvinnelige forfattere fortsatte å skrive innenfor realismen utover 90-tallet. I den litterære realismens ideologiske ånd ønsket de å belyse og problematisere kvinnens identitet i sosiale omstendigheter og samtidig skildre en ny og mer selvstendig kvinnetype. Przybyszewska gjør et brudd med realismen og flytter kampen fra samfunnet inn til sjelelivet. Tematisk har de allikevel en del likheter: De skrev om kvinner som ikke alltid oppførte seg slik samtiden krevde. De realistiske kvinnelige forfatterne passet på at det aldri var tvil om heltinnens uskyld og gode intensjoner i disse tekstene. Przybyszewska avviste denne uskylden til fordel for en mer sammensatt kvinnefigur, og snudde på kjærlighetsmyten om at en kvinnes liv fullbyrdes når hun blir elsket av den riktige mannen.

Dette er imidlertid ikke Przybyszewskas eneste brudd med realismen. Hennes tekster peker tilbake til romantikken og den romantiske skrekkromanen. Blant annet tematiseres det overnaturlige og kjærlighet på liv og død. Også skrekkromanens mørke og dystre stemning går igjen i mange av Przybyszewskas tekster.

Spesielt ønsker jeg å fokusere på Przybyszewskas tematisering av det kvinnelig subjektet og utforske dette ut ifra hennes iscenesettelse av blikk- og begjærstemaet. Som Norseng skriver, brøt Przybyszewska med den tradisjonelle oppfatningen av kvinnelige identitet. Hun framstilte kvinner som likeverdige med menn, insisterte på at kvinner kunne ha

både gode og dårlige sider og lot sine karakterer trosse seksuelle tabuer (Norseng 1992:96). I stedet for å analysere begjærstemaet ut ifra et moderne feministisk perspektiv vil jeg heller fokusere på temaet sett fra 1890-tallets konvensjoner. I sammenheng med dette er jeg også opptatt av tekstenes kvinnelige blikk. Irene Iversen skriver i artikkelen ”Kjønnen sprengjer det moderne” om det mannlige blikket og hvordan kunsten på 1800-tallet var styrt av dette. Przybyszewskas kvinnelige hovedpersoner snur dette blikket. Fra å være objektet som blir observert går de over til å være subjektet som iakttar sitt mannlige objekt. Som vi skal se, snur Przybyszewska på samtidens kjønnsforhold, hun skaper kvinnelige subjekter og lar dem bevege seg bort fra objektets passivitet mot subjektets aktivitet.

1.1.2 Lesestrategier

Den mest populære lesningen av Przybyszewskas arbeid ser ut til å være biografisk. Hennes litterære tekster brukes til å underbygge forskernes teorier om livet og personligheten hennes. Det som gjerne blir oversett i denne type lesning, men som er en viktig del av den, er Przybyszewskas bruk av sin egen myte i tekstene. Spesielt har novellen ”Rediviva” blitt en del av myten. Hennes egen historie minner påfallende om novellens, og teksten blir derfor sett på som bearbeidelse av Przybyszewskas egne kvaler over å gifte seg med en mann som allerede tilhørte, og hadde barn med, en annen kvinne.

Norseng er blant de som følger denne typen lesning, hun er en av få som kommenterer Przybyszewskas tematisering av sin egen myte i teksten, men det blir beleilig glemt når hun velger å bruke sitater fra tekstene for å underbygge teorier om Przybyszewskas liv. Hun kommer unna med dette siden tekstanalysene er en del av en biografi, men denne tendensen til å lese tekstene som biografiske kan muligens være en av grunnene til at Przybyszewskas forfatterskap så ofte blir oversett.

En annen vanlig analyse av Przybyszewskas tekster er den feministiske. Det er kanskje ikke overraskende at hun ble gjenoppdaget på 1970-tallet med dets feministiske oppblomstring. Det som er spesielt er hvordan mange leser hennes tekster ut ifra den feministiske problematikken fra 70-tallet og ikke ut ifra problematikken fra Przybyszewskas egen samtid.

Ole Michael Selberg representerer en annen vanlig antagelse som går igjen i forskningen rundt Przybyszewskas tekster. Han fokuserer i innledningen til *Synden og to andre skuespill* på Przybyszewskis innflytelse over sin kones arbeid, og tanken ser ut til å være at hun nærmest kopierer sin ektemanns filosofi. De som leser Przybyszewskas tekster ut

i fra disse premissene ser ut til beleilig å glemme at temaene begge forfatterne tok opp, var heller vanlige temaer innenfor dekadanselitteraturen.

Lesningene av tekstene har altså hovedsakelig vært i henhold til hennes liv, ekteskapet med Przybyszewski eller satt i sammenheng med en mer moderne feministisk teori. Jeg vil for det meste holde meg innenfor forfatterskapet – analysere tekstene og se på forbindelser innen verkene, men også trekke linjer utover mot 1890-tallets litteratur.

Litteraturhistorisk tilhører hun *fin-de-siècle* og dekadansen, slik Rønning viser i ”’Ubestemmeleg utestengd utan grunn’ – Noen tanker om Dagny Juel Przybyszewskas plass i norsk litteraturvitenskap”. Her trekker Rønning tråder mellom Przybyszewska og andre samtidige kunstnere, blant annet Sigbjørn Obstfelder og Munch, og kommenterer mangelen på antydninger til Przybyszewska i spesialstudier på norsk dekadanselitteratur (Rønning 2002:262).

Nesten alle Przybyszewskas litterære tekster har imidlertid også en slags marerittaktig stemning, som kan sees som en videreføring av romantikkens gotiske skrekkromaner. Her er lukkede rom, høye murer og dystre graver, og lengtende heltinner som konfronteres med gjenferd fra tidligere tapte kjærlighetskamper (Lothe, Refsum og Solberg 2007:79). I følge *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, kan gotisk litteratur forstås både som en tidstypisk sjanger (i romantikken) og som en litterær modus. (Herman, Jahn og Ryan 2005:208). Fra Horace Walpole skrev den første gotiske romanen i 1764 har sjangeren gått igjennom flere forandringer. Med Ann Radcliffes romantiske skrekkhistorier etableres det man har kalt ”the Female Gothic”, der skrekkscenariene den kvinnelige heltinnen kommer ut for, kan leses som undertrykkelse av kvinners seksualitet (Lothe, Refsum og Solberg 2007:79). Med Edgar Allan Poe legges fokuset over på menneskepsyken. Forfatteren kunne analysere det indre sjelelivet på både godt og vondt, og samtidig kritisere kulturelle normer som kjønn, klasse og rase (Herman, Jahn og Ryan 2005:209). I Przybyszewskas samtid videreføres også gotiske elementer i *fin-de-siècle*-litteraturen, ikke minst gjennom de mange forestillingene om vampyren, for eksempel i Bram Stokers roman *Dracula* (1897).

Det er som en litterær modus vi kan gjenfinne gotikken i Przybyszewskas forfatterskap. Mareritt, gjenferd og gåtefull skrekk ser ut til å gi henne anledning til å utforske menneskets motstridende psyke. Hennes hovedkarakterer kjemper med polariserende lengsler: De har et ønske om å la seg oppsluke fullstendig og en trang til å følge sine egne begjær. Samtidig viser tekstene en tidlig versjon av modernisme: Hun eksperimenterer språklig med sjangerblandinger, brudd i fremstillingen, lek med frie vers, og med vending av

mange mannlige motiver. Den språklige eksperimenteringen kombinert med fascinasjonen for skrekkmotiver, hjemsøkelser og kjærlighetskamp har fått meg til å tenke ”gotisk modernisme” som en passende beskrivelse på forfatterskapet. I de følgende analysene vil jeg vise hva som ligger i denne betegnelsen og hvordan den kan fungere fruktbart i lesningen av Przybyszewskas tekster.

1.1.3 Myten Dagny Juel

Lite er kjent om Przybyszewskas liv før hun flyttet til Berlin. Hun ble hun født og vokste opp i Kongsvinger, og det finnes enda historier om de vakre Juell-søstrene, men i disse er det gjerne storesøster Gunhild som trer sterkest frem. Helst vil man vel tenke at den mytiske Dagny Juel en dag bare trådte ut av de norske trollskogene eterisk, gåtefull og forførende.

Przybyszewska var en av få kvinner som ble godtatt av den mannsterke gruppen i bohemsirkelen rundt Strindberg. I følge historien skal Munch ha vegret seg for å introdusere henne for sine venner på ”Zum Schwarzen Ferkel” fordi han var redd noen av de andre mennene ville ta henne i fra ham. Myten har et faktagrunnlag i Munchs introduksjon av Juel, men at de skal ha vært i et forhold er usannsynlig. Munch er kjent for å ha lagt kvinnene han hadde forhold til for hat når det ble slutt, mens Juel og han forble venner til hennes død i 1901. Han var den eneste av hennes bekjente som gikk ut offentlig og forsvarte henne etter hennes død.

Mennene på ”Zum Schwarzen Ferkel” var kunstnere opptatt av sitt eget geni, men oppdaget i Juel en person som muligens var mer unik enn dem selv. I sin biografi henviser Norseng til flere tekster skrevet om Juel fra denne perioden. Her viser hun hvordan kunstnerne i kretsen gjerne brukte myten de skapte om henne som et speil for reflektere seg selv. Munch ga henne ærestittelen Damen, Przybyszewski ga henne kallenavnet Ducha (*duch* er polsk for ånd), mens Strindberg kalte henne Aspasia etter en like farlig kvinne også kjent for sitt intellekt, sensualitet og påvirkning på menn (Norseng 1992:34).

Som Norseng skriver, gav Juel inntrykk av å være fra flere verdener samtidig. Hun var både engel og demon, hun var kjent som solodanserinnen som trosset alle konvensjoner. Hun hadde borgerskapets intellektuelle bakgrunn, men ikke dens bluferdighet (Norseng 1992:42). Juel kunne diskutere med mennene på deres eget nivå, le med dem og til og med skifte strømper foran deres øyne. Hun inspirerte kunstnerne rundt seg, men lot seg også inspirere av dem, og brukte til og med sin egen myte i tekstene sine.

Den dramatiske avslutningen på Przybyszewskas liv ga mer næring til myten som

omkranset henne. Før han skjøt Dagny, og dernest seg selv, skrev Władysław Emeryk flere selvmordsbrev. Til Przybyszewskas ektemann skrev Emeryk at han nå gjorde hva Przybyszewski allerede burde ha gjort. Til hennes sønn Zenon skrev han blant annet følgende:

For hun var ikke av denne verden, hun var altfor eterisk til at man kunne fange hennes egentlige vesen. [...] At hun fremstod som den eneste av det absolutte allmektige inkarnasjoner, at hun var Gud, kommer du til å få vite fra andre. Hun var godheten selv og hadde dertil denslags godhet som kalles kongelig [...].
(Emeryk i Lishaugen 2002:213)

Myten som mennene spant om henne ble til slutt en unnskyldning for å ta hennes liv. Og hennes død gav i sin tur videre næring til myten.

1.1.4 Organisering av oppgaven

Siden jeg skal ta for meg hele forfatterskapet i denne oppgaven har jeg valgt å dedikere ett kapittel per litterære sjanger. Jeg begynner med novellen ”Rediviva”, siden dette er den først teksten vi vet Przybyszewska skrev. Den har til dels blitt forsømt innenfor forskningen av Przybyszewskas arbeider, muligens fordi den ble oppdaget så sent og fordi den ofte oppfattes som en nærmest selvbiografisk tekst.

Videre vil jeg analysere prosadiktene, tekster som formelt minner mest om novellen. Som i kapittel 2 vil jeg analysere hver tekst for seg, men jeg vil også trekke frem likheter mellom dem. I kapittel 3 behandler jeg diktene. Siden Przybyszewska skrev fjorten dikt, hvorav tretten presentert som en samling, har jeg valgt å lage en formell fellesanalyse om diktsamlingen *Digte*, som så utdypes i form av mer detaljerte analyser av noen få utvalgte dikt. I tillegg tar jeg for meg det fjortende diktet for seg selv siden dette ikke var en del av diktsyklusen.

Til slutt behandler jeg skuespillene, som akkurat som novellen, baseres i trekantrelasjoner. I løpet av oppgaven vil jeg trekke frem noen gjennomgangstemaer i Przybyszewskas arbeid. Som forfatter ser det ut til at hun arbeidet fra et musikalsk utgangspunkt: Hun skrev ut ifra spesifikke temaer, og igjennom formell eksperimentering fikk hun analysert disse temaene fra forskjellige perspektiv. Det ser ut til at hun fant kjærlighetens maktkamp spesielt interessant. Kjærlighetsmakten er i Przybyszewskas tekster knyttet til en fatalistisk tankegang om døden som tvinger seg frem som en del av kjærligheten. Samtidig har gjerne de kvinnelige subjektene en sterk livslyst og en vilje til å kjempe for det de begjærer. Maktkampen utspiller seg gjerne mellom to elskere og rivalen som står i mellom,

eller også mellom det elskende paret. Jeg vil prøve å vise i denne analysen at selv om tematikken ofte er ganske lik er det allikevel rom for variasjoner. Enda alle fire dramaene tar for seg denne kjærlighets maktkampen går alle tekstene ut fra forskjellige utgangspunkt: stemningene, scenebeskrivelsene, aktørene og hvordan konflikten behandles, er forskjellige i hvert stykke enda temaene som blir tatt opp er like.

2 “Rediviva”

En høstdag i 1976 leter Martin Nag gjennom arkivene på Munch-museet med et håp om å finne henvisninger til Dagny Juel Przybyszewska, Stanisław Przybyszewski eller Fjodor Dostojevski i Edvard Munchs gamle papirer. Blant hans brev finner Nag en skatt han nok aldri hadde ventet: Et tidligere ukjent verk skrevet av Przybyszewska, en novelle titulert ”Rediviva”. Funnet viser han til direktøren på museet med et ønske om å få publisere det. Direktøren samtykker, og teksten trykkes i *Arbeiderbladet* 22. januar 1977, 84 år etter at den ble skrevet. Før Nag fant ”Rediviva”, var det ingen som visste om dens eksistens.

”Rediviva” er den første teksten Przybyszewska skrev, så vidt vi vet. Det er sikkert at det er den første teksten hun valgte å dele med verden. Nag, og senere Lishaugen, ser det som høyst sannsynlig at hun sendte kopier av denne teksten rundt til flere av sine bekjente høsten 1893, blant disse hennes venn Munch. Nag ser på Munchs valg om å beholde hennes novelle som en godkjennelse av novellen og går så langt som å erklære at Munch har ”kulturvernet” teksten (Nag 1987:14). Ikke alle av Przybyszewskas bekjente var like oppglødde over hennes valg om å begynne å skrive; Lishaugen siterer Lidforss sitt brev til Strindberg i sin biografi (også gjengitt i innledningen her). Sannsynligvis er det ”Rediviva” Lidforss’ referer til når han nevner at Przybyszewska har grepet pennen.

Etter funnet har det vært vanlig å referere til ”Rediviva” som en novelle. Det er nærmest umulig for oss i dag å få et svar på hvilken benevnelse hun eller hennes bekjente brukte på denne teksten. Hennes mor brente hennes personlige eiendeler etter hennes død, og de få brevene skrevet i hennes hånd som har overlevd, viser en person som heller skrev om andre enn om seg selv. Det vi vet i dag er at hennes mannlige kunstner venner snakket om Przybyszewskas spirende skrivelyst, men ikke om hennes tekster *som* tekster. Hva hun skrev var ikke viktig, det at hun valgte å ta opp pennen var. Jeg er enig i at teksten kan få novellebenevnelsen. Teksten har imidlertid også prosalyriske elementer og kan derfor minne om hennes fire andre prosatekster, men det er likevel bare ”Rediviva” som vanligvis defineres som en novelle. De fire resterende tekstene betegnes gjerne som fragmenter eller prosadikt, eller under samlebetegnelsen korttekster.

”Rediviva” skiller seg ut fra de andre tekstene: Den har novellens hendelsesforløp, med en begynnelse, midtdel og slutt. Teksten handler om en mann og en kvinne som møtes og forelsker seg i hverandre, og for at paret skal få leve sammen må kvinnen mannen allerede tilhører utslettes. De simpelthen ønsker henne død og lar henne sygne hen. De hensynsløse

elskerne går så opp i dyrkingen av hverandre, men den døde vender tilbake for å besøke sin manns nye elskerinne. Den døde kvinnen blir ved sin rivals side mens mannen er blind overfor situasjonen og forblir uberørt av tragedien. Korttekster har ikke nødvendigvis dette hendelsesforløpet siden det ikke er påkrevet, men det kan altså forekomme. Przybyszewskas prosadikt minner mer om stemningsbilder. En annen forskjell ligger i verkenes fortellerstemmer: ”Rediviva” er den eneste av prosatekstene som har førstepersonsforteller mens de fire korttekstene er i tredjeperson.

Typiske kjennetegn ved novellen er omslaget og den overraskende avslutningen. I ”Rediviva” skjer vendepunktet i en enkel setning: ”Hun var steget op fra de døde!” (Rediviva s. 14). Vendepunktet i teksten ligger i begivenhetens psykologiske effekt av den andre kvinnens gjenoppstandelse fra de døde (Lishaugen 2002:81). Den overraskende slutten vrir igjen teksten i en uforutsett retning:

Og jeg ved, at hun aldrig vil give mig ro – aldrig vil hun forlade min side – og jeg føler, at hun *må* blive ved min side til også mine pulser holder op at slå, – til mit blod er blevet koldt og mit blik brustent, – thi hun er mit livs store ubønhørlige, uafvendelige skjæbne. – (Rediviva¹ s. 15)

Historien får aldri en lykkelige slutt. I stedet ender teksten med det fortalte jegets forsoning med sin rival, hun godtar den døde som sin skjæbne istedenfor mannen som antatt.

2.1.1 Tekstens doble bevissthet

Det er en temporal avstand mellom fortellerhandlingen og hendelsene i teksten. I novellens nåtid sitter fortellerjeget og skriver om sin tragiske, mystiske livsskjæbne. Den temporale avstanden skaper igjen en holdningsdistanse mellom fortellerjeget og hennes beretning. Tekstens jeg får en dobbel bevissthet, et splittet jeg: som det fortalte jeget og fortellerjeget. Disse to bevissthetene veves til tider sammen og blir vanskelig å skille fra hverandre, andre ganger spaltes de og fortellerjeget stiger fram i forgrunnen: ”Og lykken kom virkelig, – den skrækkedes ikke tilbake af vor hendsynsløse elskov, – den fulgte os, favnede os og lo imod os, og jeg troede den var vor fødte ven – vor moder, – *nu har jeg forstået hvilken grusom leg, den drev med os*” (Rediviva s.13, min kursivering). For det meste ligger fortellerjegets bevissthet så nært opp mot det fortalte at de nærmest er uatskillelige, her avslører allikevel

¹ Jeg har valgt å bruke navnet på teksten jeg referer til istedenfor forfatteren når det gjelder Przybyszewskas tekster siden jeg referer til alle hennes verk fra samlingen *Dagny Juel – samlede tekster*.

² Jeg vil forkorte de lange epigrafitlene etter første bruk.

fortellerjeget seg i presensbruken.

Fortellerjegets har en selvreflekterende tone og infiltrerer historien med sine egne observasjoner og tanker; denne vevingen ut og inn av det fortalte jegets bevissthet skaper en stream-of-consciousness-lignende effekt:

Og så blev jeg hans, og han blev min, og hun som stod imellem os, – dræbte vi. Vi sneg os ikke ind på hende og stak en dolk i hendes hjerte, – nei – og heller ikke skjød vi en kugle gennem hendes hoved. Nei – nei – nei – vi vidste bare med smilende sikkerhed, at hun skulde og måtte dø – hun stod os iveien, – det må jo enhver kunde forstå. – vi behøvede hende ikke, – ingen behøvede hende, og så lod vi hende sygne hen og dø. – Det er jo klart nok – naturligvis måtte hun dø; (Rediviva s. 13)

De gjentatte avbrytelsene gjør det vanskelig å skille mellom hvilke setninger som bare tilhører fortellerjegets bevissthet alene, og hvilke der det legger seg på samme linje som det fortalte jeget. Spesielt vanskelig er det her siden fortellerjeget ikke avslører seg i presens, istedenfor ser det ut til at hun diskuterer med sin egen tekst. Først kommer en påstand hvor fortellerjeget og fortalte jegets synspunkt synes å være like: ”Og så blev jeg hans, og han blev min, og hun som stod imellem os, – dræbte vi” (Rediviva s. 13). I neste linje modifieres dette utsagnet: ”Vi sneg os ikke ind på hende og stak en dolk i hendes hjerte, nei – og heller ikke skjød vi en kugle gjennom hendes hoved. Nei – nei – nei – [...]” (Rediviva s. 13). Disse gjentakende ”nei” kan ses på som direkte kommentarer fra fortellerjeget, på samme tid en ironisk og unnskyldende kommentar.

Fortellerjegets holdningsdistanse skaper en avdempet ironi i teksten: ”Det er jo klart nok – naturligvis måtte hun dø;” (Rediviva s. 13). Ironien er sentrert om det fortalte jeget – personen som enda tror at skjebnen drepte den andre kvinnen for parets skyld. Fortellerjeget nedvurderer gjennom hele teksten det fortalte jeget som trodde at mannen hun elsket skulle være hennes ”livs store, dybe inhold.” (Rediviva s. 13).

2.1.2 Prosalyriske elementer

Selv om ”Rediviva” faller inn i novellekategorien, har den også flere lyriske trekk. Teksten har en fortrolig tone som ofte forbindes med lyrikken, men kan også forekomme i prosatekster som er skrevet i førsteperson:

Jeg vil fortælle mit livs forunderlige historie. Kanske vil ikke alle finde den så forunderlig, – kanskje er det samme hændet flere, men jeg har aldrig hørt noget om det, og derfor tror jeg, at jeg er den eneste, som har denne forfærdeligt tragiske mystiske livsskjæbne at stirre på. (Rediviva s. 13)

Tekstens nærhet mellom den som taler og vedkommende den taler til oppgir mange teoretikere som et typisk kjennetegn ved en tekst med lyrisk elementer (Janss og Refsum 2005:20).

Nærheten gir samtidig følelsen av at fortelleren kommer med en tilståelse: "[O]g derfor tror jeg, at jeg er den eneste, som har denne forfærdeligt tragiske, mystiske livsskjæbne at stirre på" (Rediviva s. 13). Tilståelsen virker som en frampek mot tragedien som venter i det fortalte jegets framtid. Novellens tittel kan også virke som et forvarsel: "rediviva" er hunkjønnsbøyningen av "redivivus", kommer fra latin og betyr "gjenoppstått" (Gundersen 2009:451). Tittelen spiller på den døde kvinnens tilbakekomst.

Språket til Przybyszewska har lyrikkens evne til å skape stemning. Første avsnitts illevarslende tone brytes fort av og blir mer lystbetont. Før stemningen like fort endres igjen, og uhyggen vokser frem på ny: "Og aldrig blev vi trætte af denne elskov, – aldri kom hadet og leden og satte sig imellem os og hidsede os på hinanden, – nei, det vilde været så ganske sædvanligt, – ikke grusomt nok – ikke raffinert grusomt nok" (Rediviva s. 13–14).

Stemningen i "Rediviva" skifter gjerne i en enkelt setning – akkurat som med vendepunktet. Tonen skapes blant annet gjennom værbildene, hvor uværsskyer og måkeskrik bygger opp spenningen: "[...] – noget fra min fortid så på mig med blege, gådefulde øine, og jeg kunde undertiden i uveirskyerne på himmelen, i mågernes skrig ude ved havet læse en underlig angestvækkende, skjærende hån" (Rediviva s. 14). Det klassiske uværsbildet skaper uhygge, men gis en original tvist når måkeskrikene minner om hån.

Også gotiske bilder brukes for skape den dramatiske stemningen, tekstens høydepunkt finner sted i et klassisk redselsfullt nattbilde: "Og så – så kom den store, sorte nat, da jeg vågnede op og så og så i lammende rædsel – hende sidde på kanten av min seng" (Rediviva s. 14). Den andre kvinnen kommer tilbake for å hjemsøke det fortalte jeget. Stemningen forløses ikke: Istedenfor en lykkelig slutt får vi i denne teksten en jeg-person som har forsont seg med at den andre kvinnen for evig og alltid vil sitte ved hennes side og kvele hennes livsvilje.

Tre av novellens setninger skiller seg ut fra resten av teksten. De er korte og markert med utropstegn; formelt er de de eneste utropene bortsett fra replikkene. En mer vesentlig rolle er deres forhold til tekstens handling: De styrer den fremover. To av disse gir assosiasjoner til lyrikken siden de er satt på egen linje. Den første setningen kommer etter introduksjonsavsnittet: "Først en uendelig livsens lykke!" (Rediviva s. 13). Setningen signaliserer en forandring i tema: Første avsnitt forkynner en fare som truer det fortalte jegets framtid, men her flyttes tekstens fokus. Stemningen i novellen forandrer seg, det er her

kjærlighetshistorien til jeget og hennes elsker begynner. Den andre setningen følger den første tematisk: ”Så var hun altså død og vi var fri!” (Rediviva s. 13). Begge setningene har en viss optimisme, men de har også et negativt skjær ved seg. Den første setningen virker som et forvarsel: Lykken de elskende skaper kommer ikke til å vare. I setning to får de oppleve gleden beskrevet i den første setningen, men dette på bekostning av et annet liv. Samtidig viser setningene jeg-personens livsvilje. Entusiasmen og strevet som ligger bak begge setningene viser en person som kjemper, på godt og vondt, for å leve livet slik hun selv ønsker.

Den tredje setningen står ikke på egen linje, men følges av: ”Nu vilde hun hævne sig – nu vilde hun tilfredsstille sit had, som vi troede døde med hende” (Redviva s. 14). Setning tre er den viktigste – det er her novellens vendepunkt forekommer: ”Hun var steget op fra de døde!” (Rediviva s. 14). Tematisk er den tredje setningen mørkere enn de to andre og den står som en kontrast til dem: Lik den setningen medfører den et stemningsomslag, men hvor den første setningen snur stemningen i en positiv retning, blir tonen mer negativ i denne. I den tredje setningen har den døde gjenoppstått for å hjemsøke det fortalte jeget – som nå blir frarøvet friheten hun feirer i setning to.

2.1.3 Tankestreker og parallellisme

”Rediviva” er den eneste teksten hvor Przybyszewska flittig bruker tankestreker. Siden teksten virker bearbeidet er det interessant å se på hva tankestrekene tilfører novellen. Tankestreker kan skape stemning ved bruk som kunstpauser: ”Og så blev jeg hans, og han blev min, og hun som stod imellem os, – dræbte vi” (Rediviva s. 13). De kan brukes i gjentakelser: ”Og dog – og dog – [...]” (Rediviva s. 14).

Mest av alt introduseres de som innskutte setninger i ”Rediviva”, og hjelper dermed til med å skape en tvetydighet i teksten. De innskutte setningene kan brukes til å forklare eller forsterke en påstand: “[...] hun skulde ikke få trampe min lykke under fødder, – aldrig, aldrig vilde jeg finde mig i det” (Rediviva s. 13). Tankestrekene lar også fortellerjeget bryte inn i historien og modifisere den, som jeg også har kommentert tidligere: “[...] – vi vidste bare med smilende sikkerhed, at hun skulde og måtte dø – hun stod os i veien, – det må jo enhver kunde forstå, [...]” (Rediviva s. 13).

Ved tre anledninger slutter et avsnitt med en tankestrek. Hvor avsnitt ofte skaper en naturlig puste- og tankepause, gir disse tankestrekene en ekstra pause mellom avsnittene:

Ubevægeligt, udtryksløst stirrede hun ud i rummet med hule, tomme øine – som skjæbnen selv. –

Og aldrig forlod hun mig siden, – hver nat – hver søvnløs rædselsnat sad hun ved min seng, og aldrig så jeg andet udtryk i det af døden stemplede ansigt end denne stive ro – denne dødens kolde, ubønhørlige uhygge. (Rediviva s. 14)

Denne kunstpausen skaper en dramatisk effekt som øker stemningen i historien. Samtidig begynner det andre avsnittet med et ”og” som kobler disse avsnittene sammen.

Parallellismen, gjentagelsen av ”og” i begynnelsen av nærmest alle avsnitt, bidrar til å skape en rytme i novellen samtidig som den skaper bevegelse fremover. Parallellismer brukes gjennom hele teksten til å forme en nærmest lyrisk rytme, ikke bare i begynnelsen av avsnitt, men også på setningsnivå: ”Og lykken kom virkelig, – den skrækkedes ikke tilbake af vor hensynsløse elskov, – den fulgte os, favnede os og lo imod os, og jeg troede den var vor fødte ven – vor moder, – nu har jeg forstået hvilken grusom leg, den drev med os” (Rediviva s. 13). Rytme er et avgjørende element i lyrikk og lyrikkanalysen, men er selvfølgelig også en naturlig del av prosa. I ”Rediviva” skapes tekstens rytme ikke bare gjennom gjentagelser, mens også i tegnsetting og lydlikheter, novellen gjør flittig bruk av både alliterasjon og assonans: ”[...] isnende, stivnende vished [...]” (Rediviva s. 14). Hun bruker ikke de samme lydene gjennom hele teksten, men varierer dem gjerne: ”til mit blod er blevet koldt og mit blik brustent” (Rediviva s. 15).

2.1.4 Fatalisme

Motsetningene mellom kvinnene er et gjennomgående tema i novellen, den døde kvinnens likegyldighet står som antitesen til det fortalte jegets livsglede. I begynnelsen velger det fortalte jeget å kjempe for sin kjærlighet, mens den andre kvinnen forholder seg passiv og til slutt sykner hen. Når den andre kvinnen gjenoppstår fra de døde, frykter det fortalte jeget den dødes hat og hevnløst, men den døde fortsetter derimot å forholde seg passiv. Istedenfor naget det fortalte jeget forventer fra gjenferdet blir hun møtt av likegyldighet: ”Ubevægelige, udtryksløst stirrede hun ud i rummet med hule, tomme øine – som skjæbnen selv” (Rediviva s. 14). Det finnes verken nag eller hevnløst i den andre kvinnen, hun er fortsatt like passiv som hun var i livet. Det fortalte jeget prøver å kjempe mot sin rival: ”Og jeg tilkastede hende hånende, triumferende, leende blikke idet jeg slyngede mine armer om hans hals og kysset ham, – men mit kyss blev til is under dette forfærdelige, tomme blik – under forfærdelige, skjæbnesvangre dødens likegyldighed” (Rediviva s. 15). Hennes hån har imidlertid motsatt effekt av hva det fortalte jeget ønsker. Hun ender heller sakte, men sikkert med å svinne hen

på samme vis som den andre kvinnen gjorde i begynnelsen av novellen.

Fortellerjeget benytter i sitatet over ordet ”skjebnesvanger” om den andre kvinnen og signaliserer begynnelsen på en metamorfose som forandrer hennes perspektiv slik at hun etterhvert vil betrakte seg selv som forbundet med den andre kvinnen, og se henne som sin skjebne. For kvinnene har også likhetstrekk: Til felles har de ønsket om å bli elsket av den samme mannen. I kampen om ham destruerer de hverandre, men aldri med vold. Identifiseringen med den andre vokser med det fortalte jegets ønske om å trosse henne. Jo mer hun kjemper, jo mer ser den andre kvinnens likegyldighet til å gå inn på henne og til slutt innser hun at den dødes likegyldighet er sterkere enn den levendes lidenskap.

Foreningen mellom kvinnene utspiller seg også bokstavelig i novellen: ”Men nu slog hun sig for alvor ned i mit hjem, dag og nat sad hun hos mig, og når han og jeg favnede hinanden, var hun også med i vort favntag, og jeg så og følte hendes kolde, dødskolde arme om ham – om mig” (Rediviva s. 14). Omfavnelser blir ofte i litteratur beskrevet som en forening hvor to sjeler blir til en. Metamorfosen er nå komplett: Det fortalte jeget indentifiserer seg fullt og helt med den andre kvinnen og kan ikke lenger se for seg sin tilværelse uten sin andre del:

Og jeg ved, at hun aldrig vil give mig ro – aldrig vil hun forlade min side – og jeg føler, at hun *må* blive ved min side til også mine pulser holder op at slå, – til mit blod er blevet koldt og mit blik brustent – thi, hun er mit livs store, ubønhørlige, uafvendelige skjæbne. – (Rediviva s. 15)

Igjen avslører fortellerjeget seg i presensbruken som vitner om at den døde kvinnen fortsetter hjemsøkelsen lenge etter tekstens handling er avsluttet.

Nag er et tema som går igjen i novellen. Når den andre kvinnen står opp fra de døde, forventer det fortalte jeget at hun bærer nag og har kommet tilbake for å hevne seg. Det viser seg heller at den som kommer til å bære naget er jeget selv. Fortellerjegets fatalisme stopper henne ikke fra å bære nag, men forflyttes: Naget er ikke rettet mot gjenferdet, men mot skjebnens hevnlyst. Denne fatalistiske tankegangen finnes i ”Rediviva”, men er en rød tråd igjennom hele Przybyszewskas forfatterskap. Denne troen på skjebnen som en allvitende gudelignende enhet lever fortsatt i jeget, men den har fått en mørkere side: ”– nu har jeg forstået hvilken grusom leg, den drev med os” (Rediviva s. 13). Hun overfører sin tro på det skjebnebestemte møtet fra sin elsker til hans tidligere elskerinne: Den eneste forandringen som forekommer er det fortalte jegets forflyttelse av hvem hun tror er sin skjebne. Hennes fatalistiske tankegang forblir i takt.

2.1.5 Gotikk og subjektivitet

Som en generalisering kan man si at 1800-tallets kvinnebilde var splittet mellom engel (den gode og uskyldige kvinnen) og vampyr (den destruktive og farlige kvinneskikkelsen) i kunsten. Den farlige kvinneskikkelsen har gått under mange navn, og på 1890-tallet hun ble løftet frem som *femme fatale*. Menn malte, tegnet og skrev om den nye kvinnetypen, men det var alltid gjort gjennom mannens blick utenfra. Przybyszewska snur imidlertid på mannsblikket i ”Rediviva” og viser den mystiske *femme fatale* fra innsiden. Hun viser den begjærende og handlende kvinnens sjelekvaler. Det mannlige blikket viser aldri hva kvinnen tenker. Istedenfor å prøve å treng inn til kvinnens psyke heller det mannlige blikket heller mot å vise hvordan kvinnen ble en *femme fatale* gjennom å gi kvinnen en tragisk forhistorie og en egosentrisk personlighet (Iversen 1997:198).

Przybyszewska viser hvordan denne tankegangen blir for enkel. Hun gir ikke sine kvinnelige hovedpersoner en tragisk fortid å falle tilbake på, men viser heller en kvinne som handler ut av lengsel og begjær. Hun preges av sine handlinger, men står ved sine valg allikevel. Fortellerjeget i ”Rediviva” innrømmer delvis skyld i en annen persons død: ”Det er jo klart nok – naturligvis måtte hun dø; – og vi to var så mægtige i vor uendelige elskov, – vi kunde alt, – alt bøiede sig for os” (Rediviva s. 13). Fortellerjegets fatalistiske tankegang rettferdiggjør den andre kvinnens død, og i følge henne var rivalens død uunngåelig siden hun sto i veien for fortellerjeget og hennes mann. Den samme troen på skjebnen er den som har lar henne bevisst gå inn for å nå sitt mål: ”Jeg så ham og vidste i samme nu, at jeg måtte eie ham, og at det skulle være mit livs, store, dybe innhold” (Rediviva s. 13). Novellens forteller gjør alt i troen på at det er skjebnen som har bestemt hva som vil hende, og denne troen gir henne kraft til å ta rollen som et subjekt og bli aktiv. I denne historien sykner den passive kvinnen bort mens den aktive vinner kjærligheten.

Som Norseng skriver i sin biografi: Lenge før Virginia Woolf satte det på dagsordenen, skrev Przybyszewska om å drepe engelen i huset (Norseng 1992:100). Mens andre forfattere i samtiden satte kjønne opp mot hverandre, lar Przybyszewska mannen gli inn i bakgrunnen og setter fokuset på forholdet mellom novellens to kvinneskikkelser. Novellens protagonist er fortelleren, og antagonist er den andre kvinnen, ikke mannen. Han er heldig hvis han blir nevnt som et ”vi” i sammenheng med jeget. Mannen eksisterer ikke uten kvinnene i teksten, han blir nærmest et påskudd for interaksjon imellom kvinnene og hans rolle utspilles fort når det fortalte jeget forstår at hun ikke kan bruke han som et våpen

mot sin rival. I en gjengitt replikk henvender det fortalte jeget seg til den andre kvinnen som et du:

Og jeg hånede og spottede hende, – 'Ja, ja – min ven – verst må det nu igrunden være for dig selv at se din elskede i en andens arme! Kjære, følg os bare, om det kan more dig!' Og jeg tilkastede hende hånende, triumferende, leende blikke, idet jeg slyngede mine armer om hans hals og kyssed ham, – men mit kys blev til is under dette forfærdelige, tomme blik [...] (Rediviva s. 14)

Mannen blir derimot aldri tiltalt med et "du". Hans eksistens er avhengig av kvinnene, og når hans rolle er utspilt forsvinner han ut av handlingen mens kvinnene forblir.

Przybyszewska viste frem mer moderne kvinneskikkelser som er handlende subjekt – de er ikke bare aktive, men begjærende. Mannen blir her objektet kvinnen begjærer: "Jeg så ham og vidste i samme nu, at jeg måtte eie ham" (Rediviva s. 13). I hennes samtid ble kvinnen mystifisert, og en del av denne kvinnemyten gikk ut på at kvinnelig begjær eksisterte kun som en gjenspeiling av mannens begjær mot kvinnen. 1800-tallets kunst var, i følge Iversen, styrt av det mannlige blikket på kvinnekroppen (Iversen 1997:201). Przybyszewska snur på det begjærende blikket, og skaper en kvinne som blir det pådrivende subjektet, og det er mannen som forvandles til det begjærte objektet.

I "Rediviva" blandes det moderne menneskets sjelekvaler med en mørk og gotisk stemning. Teksten kan leses om en klassisk gotisk novelle: En kvinne blir hjemsøkt av sin manns tidligere elskerinne. Lik Edgar Allan Poes arbeid har Przybyszewskas tekster en base i psykologisk litteratur (Przybyszewska kjente til Poes arbeid og refererer til hans *The Fall of The House of Usher* i sitt drama "Den sterkere"). Lest på denne måten handler teksten om fortellerjegets indre kvaler.

"Rediviva" kan leses som en kvinne som lærer seg å leve med sin dårlige samvittighet over sin rivalinnes død. Når den andre kvinnen dør, kan endelig det elskende paret få hverandre, men lykken varer ikke lenge før noe begynner å gnage på det fortalte jegets samvittighet:

"Og dog – og dog – noget spøgede undertiden omkring i min hjerne, – en gåde, en angst skreg undertiden efter forløsning, – noget fra min fortid så på mig med blege, gådefulde øine, og jeg kunder undertiden i uveirskyerne på himmelen, i mågernes skrig ude ved havet læse en underlig angestvækkende, skjærende hån. (Rediviva s. 14)

Det fortalte jeget kan ikke glemme sin tidligere rivals skjebne. Gjenferdet er det fortalte jegets dårlige samvittighet manifestert. Kvinnens forsoning er hennes måte å lære seg å leve med hennes rolle i den andre kvinnens død.

3 Prosadiktene

Przybyszewskas fire prosalyriske tekster ble publisert to ganger mens hun levde, først i 1899 i tidsskriftet *Życie*, et polsk tidsskrift som hennes ektemann var redaktør for i denne perioden, og i *Samtiden* et år senere. Det ser ut til å være noen uenigheter angående sjangerbenevnelse på disse fire tekstene. De fleste forskerne som nevner verkene bruker sjangerbenevnelsen prosadikt, mens de som står bak *Dagny Juel – Samlede tekster* har valgt å kalle tekstene for fragmenter. Vi vet ikke hva Przybyszewska selv kalte dem, men i et brev fra 1898 skriver hun: ”Stachu skriver som aldri før, og jeg har skrevet et par småting.” (Lishaugen 2002:133) Disse ”småtingene” er mest sannsynlig hennes fire korttekster. Lishaugen velger å ikke nevne tekstene ved sjanger i sin biografi, han holder seg til ”prosalyriske tekster” og Przybyszewska egen betegnelse ”småting” i sine beskrivelser av korttekstene. Da jeg kontaktet han angående valg av termen fragmenter i *Dagny Juel – Samlede tekster* (hvor han var medredaktør sammen med Kari Sommerseth Jakobsen fra Kvinnemuseet og Terje Tønnessen), sa han at han selv mente de tilhører prosadiktsjangeren. Han sto ikke selv bak valg av sjangerbenevnelse for tekstene i samlingen, men mener begrepsvalget fragmenter antagelig skyldes publiseringen i *Samtiden* i 1900. Slik tekstene er satt opp i tidsskriftet, ligner de på fire fragmenterte enkelttekster under fellesnavnet ”Sing mir das Lied”. Nag bruker samme sjangerbenevnelse i sin *Kongsvinger-kvinne og verdensborger: Dagny Juel som dikter og kulturarbeider* som ble publisert i 1987.

Selv har jeg valgt, ut i fra Marit Grøttas beskrivelser av de forskjellige korttekstsjangerne i *Litterære bagateller: Introduksjon til litteraturens korttekster*, å kalle de fire tekstene for prosadikt. Grøtta beskriver fragmenter som kortere prosatekster med et uavsluttet preg (Grøtta 2009:86), mens prosadikt ligger nærmere poesiens repertoar med dens fortettede språk og selvbevisste refleksjon (Grøtta 2009:107). Oppsettet kan fort minne mer om fragment enn prosadikt, men formelt og innholdsmessig er det rimelig å kategorisere Przybyszewskas korttekster som prosadikt.

Norseng følger også denne benevnelsen, og hun er den eneste som går så langt som å kalle samlingen ”Sing mir das Lied” en diktsyklus. Bruker hun termen for å tilskrive tekstene kvalitet? I så fall er det en tvetydig strategi, for like mye som å løfte samlingen opp, risikerer hun å redusere de enkelte tekstene: Er de for svake til å stå på egenhånd? Selv mener jeg at tekstene har den litterære kvaliteten som behøves for å stå som fire enkelttekster og vil prøve å gjøre rede for dette under.

3.1.1 Prosadiktene epigrafer

Siden de ble publisert i *Samtiden* har de fire prosadiktene hatt hver sin epigraf, men originalmanuset til ”Et la tristesse de tout cela, oh mon âme...” viser at teksten bærer tittel og ikke epigraf. Siden Kvinnemuseet verken har originalene, eller kopier av originalene, av de resterende prosadiktene kan jeg ikke med sikkerhet si at de resterende tre originalt har epigrafer eller titler. ”I tusmørket.” minner mer om en tittel enn en epigraf, men siden epigrafer har blitt brukt fra Przybyszewskas samtid velger jeg å følge denne tradisjonen.

I *Paratexts: Thresholds of Interpretation* skriver Gerard Genette om paratekstenes rolle i et verk. Som tittelen tilsier ser Genette paratekst som en terskel som både leder inn mot teksten og bort fra den (Genette 2001:2). Ifølge Genette har epigrafer fire bruksmåter (han innrømmer seg at han bare har funnet fire fordi han ikke har lett etter flere). Den første måten å benytte seg av epigrafen på er som en kommentar til tittelen (Genette 2001:156), men siden Przybyszewskas prosatekster ikke har titler sier det seg selv at denne blir overflødig her. Det andre bruksområdet er også den vanligste: å la epigrafen stå som en kommentar til teksten. Den tredje bruksmåten er rett og slett effekten av epigrafens tilstedeværelse (Genette 2001:160). Tilstedeværelsen, eller mangelen på den, kan si noe om perioden den ble skrevet i og i følge Genette var epigrafer populært mot slutten av 1800-tallet, det vil si i Przybyszewskas samtid (Genette 2001:160). Den siste bruksområdet er litt mer indirekte: her er ikke selve epigrafen det viktigste, men hvem forfatteren bak sitatet er (Genette 2001:159).

Przybyszewska har valgt å ikke avsløre forfatterne bak sine epigrafer. Hun peker dermed ikke direkte utover mot andre forfatters verk, men gir tekstene sine et metaperspektiv. Epigrafenes fire forskjellige språk og vidt forskjellige opphav viser at disse valgene av epigrafer er gjennomtenkte. Hun bruker disse sitatene som inspirasjon for sine egne tekster og bygger videre på dem. Dette valget henter også om at hun forventet at leseren skulle forstå hvem forfatterne var uten referanser.

”I tusmørket.” ser til å skille seg ut fra de andre epigrafene i denne forstand. Av epigrafene har denne vært vanskeligst å spore opp forfatteren av. Det virker ikke som det er et sitat fra et verk slik de andre epigrafene ser ut til å være. Dens korthet og bastante bruk av bare et punktum istedenfor tre kan også tyde på dette. Det er mulig epigrafen illuderer til boktittelen: *I Tusmørket. Et Hverdagsbillede*, som er tittelen på en roman skrevet i 1875 av Antoinette Meyn under pseudonymet Marie. Men siden Przybyszewska har valgt å ikke referere til forfatterne hun tar epigrafene fra, er dette bare gjetting. ”I tusmørket.” kan like gjerne ha vært stikkord å jobbe ut i fra eller det er mulig den skulle fungere som en tittel som

”Et la tristesse....”².

Det har vært mulig å spore forfatterne av de tre andre epigrafene. Det har lenge vært kjent at Przybyszewska tok ”Sing mir das Lied vom Leben und vom Tode...” fra sin venn Richard Dehmel. Også ”In questa tomba oscura...” har vært kjent en stund. Sitatet er hentet fra et av Giuseppe Carpanis verk. Ludwig von Beethoven komponerte en melodi til teksten, og referansen hinter om Przybyszewskas musikalske bakgrunn. Lishaugen nevner i sin biografi at Przybyszewskas ektemann også brukte ”Et la tristesse...” som epigraf til en av sine tekster, men han nevner ingenting om opphavet av sitatet. Etter en del leting har jeg sporet sitatet til en verselinje av den belgiske symbolisten Maurice Maeterlinck³ (internett har gjort det lettere å spore sitatene enn det har vært tidligere).

3.2 “Sing mir das Lied vom Leben und vom Tode...”

Epigrafen er, som nevnt tidligere, lånt fra Richard Dehmel. Przybyszewska skifter imidlertid om på ordstillingen ved å bytte ordene liv og død. Dehmels setning høres ut som den handler om døden, men tekstens i hans ”Das Trinklied” kretser om livet. Przybyszewskas motto gir først assosiasjoner til livet, men teksten handler om døden. Epigrafen er en motsetning til verkets handling. Przybyszewska bruker sitatet som et springbrett hun kan jobbe videre med.

”Sing mir das Lied...” handler om en kvinne som har mistet sin mann. I begynnelsen sitter hun ved hans døde kropp og minnes sitt liv med ham, men det er ingen sorg i hennes erindringer. Bildenes utvikling viser at kvinnen fant mannens kjærlighet kvelende, og nå som han er død kan hun endelig puste. Hans minne blir glemt, og hun nyter sin nye frihet. Når kvinnen en dag begynner å lete etter noen å begjære, er det mannens besatte kjærlighet hun ser i andres øyne. Hans kjærlighet trosser døden og den kommer tilbake for å besøke henne. Sakte med sikkert tvinger hans altoppslukende kjærlighet henne i kne, og hun bygger et tempel til ham i sitt hjerte slik han en gang gjorde for henne.

Prosadiktet er delt opp i fire hoveddeler som skaper brudd i teksten formelt, men også tidsmessig i handlingen. I følge Grøtta preges de fleste korttekster av brudd, gjerne i kombinasjon med fortetning av språket (Grøtta 2009:28). Tre av fire deler begynner på samme måte. Den første delen åpner med den tidligere nevnte mannens død. De resterende tre

² Jeg vil forkorte de lange epigrafitlene etter første bruk.

³ Takk til veilederen min Anne Birgitte Rønning for hjelp i letingen etter epigrafenes opphav.

begynner med parallellismen: ”Og tiden gik” (Sing mir das Lied s. 120-121). Både det typografiske blanke rommet over denne setningen og setningen i seg selv skaper brudd i teksten.

3.2.1 “Rediviva” og “Sing mir das Lied...”

”Sing mir das Lied...” har på overflaten betydelige likheter med novellen ”Rediviva”. Begge tekstene har handlinger som overskrider døden, de er begge historier om en altoppslukende kjærlighet og ender med hovedpersonens identifisering med gjenferdet som hjem søker dem.

Hvis man går dypere inn i tekstene, finner man derimot flere forskjeller enn likheter. ”Redivivas” stemning bygges opp før den i et dramatisk vendepunkt forandrer historiens retning. ”Sing mir das Lied...” kan sies å ha to mindre knekkpunkter og stemningen bygges ikke opp på samme måte som i novellen. Prosadiktet er bygd opp av stemningsbilder så knekkpunktene i ”Sing mir das Lied...” bryter ikke eller forandrer handlingen radikalt slik som i ”Rediviva”. Istedenfor bygger vendepunktene i prosadiktet videre på den underliggende stemningen. Det første knekkpunktet antydes tidlig i teksten gjennom det falske bildet av den sørgende kvinnen:

Han var død og hun sad uden taarer og betragdet hans stivnede ansigt, som før havde straalet af lykke over hende. Hun følte sig rolig lettet, næsten glad. Hun strakte armene ud og aandede dybt, som befriet fra en pinlig tanke. (Sing mir das Lied⁴ s. 119)

Bildet av den sørgende kvinnen er en illusjon. Hun sitter plikttoppfyllende ved den døde mannens kropp, men det er ingen sorg å finne i kvinnen. Istedenfor strekker hun armene ut i befrielse, hun er lettet over å være kvitt den besettende kjærligheten mannen omkranset henne med.

Det andre knekkpunktet kommer når hun med lengsel begynner å lete etter en ny elsker. Det hun finner når hun titter søkende inn i andres øyne er ikke det hun forventet: ”Det var hans øine! Hans! Den dødes! Det var den mands øine, der havde elsket hende saa høit, at hans kjærligheds vingeslag selv efter døden fulgte hendes liv” (Sing mir das Lied s. 121). Som i ”Rediviva” kommer den døde tilbake for å hjem søke hovedpersonen, men dette skjer ikke med samme stemningsskapende uhygge som i novellen. Kvinnens første reaksjon er her en forundring: ”Hun havde før følt denne flamme slaa omkring sit hjerte./ Men hvor? Naar?” (Sing mir das Lied s. 120). Andre setning er i fri indirekte diskurs og kan likeså godt være en

⁴ Jeg velger å forkorte titlene også når jeg referer til sitat fra *Dagny Juel – Samlede tekster*.

uttalelse fra kvinnen som fra fortelleren. Sitatet viser at hun ikke avskrekkes fra det besettende blikket som møter henne, men hun fylles av en ukjent lengsel. Angsten kommer ikke før hun husker hvor hun har sett dette blikket før. Vendepunktet skjer ikke i en setning som i ”Rediviva”, men dras utover flere linjer og blir med dette en del av stemningsbildet som skapes i teksten.

3.2.2 Fri indirekte diskurs og skapelsen av et begjærende subjekt

Teksten innledes *in medias res*: ”Nu var han død” (Sing mir das Lied s. 119). På grunn av korttekstenes mangel på lengde begynner de gjerne rett i handlingen og etablerer dermed et hurtig balansepunkt (Grøtta 2009:26). Men viktigere er setningens oppbygning: ”nu” gir setningen presensform som gjør at den like godt kan leses som et utsagn fra kvinnen som fra tredjepersonsfortelleren. Denne bruken av fri indirekte diskurs går igjen i teksten.

”Sing mir das Lied...” sin første linje gjentas to ganger til i løpet av teksten. Andre gangen dukker den opp ni linjer under, kilt inn som en pause eller en tanke mellom kvinnens erindringer:

Hun havde været dronningen i kjærlighedens rige, thi aldrig havde nogen mand elsket en kvinde høiere end han hende.

Og nu var han død.

Aldrig mer skulde hun læse i hans øine, at hun var solen, hvorom jorden dreied sig. (Sing mir das Lied s. 119)

Første gang setningen dukker opp er den en enkel konstatering, den har en saklighet over seg som røper en mangel på følelser. Her minner setningen mer om en dramatisk pause, det er en påminnelse om at hun nå er fri. Mens han enda levde var hun et objekt han begjærte, hun var objektet hele hans liv dreier seg om, og nå som han er død kan hun endelig slippe rollen som objektet.

Både første og andre gang setningen dukker opp, står den alene. Tredje gang dennes setningen brukes er den en del av en større setning: ”Og nu var han død, og hun strakte armene ud i velvære som en, der vaagner af et mareridt” (Sing mir das Lied s. 120). Gjentakelsen av den ene setningen skaper en bevegelse i handlingen. Første gang setningen nevnes er det som en erklæring, den andre gangen som en påminnelse hvor kvinnen minner seg selv om at mannen faktisk er død. Den tredje gangen blir den livgivende i følge med resten av setningen. Hovedpersonen strekker armene ut i befrielse – endelig kan hun puste igjen, endelig kan hun handle som et begjærende subjekt og ikke som hans begjærte objekt.

3.2.3 Død og gjenoppstandelse

”Sing mir das Lied...” er bygd opp av kontrasterende temaer: Tekstens begynnelse viser at mannen måtte dø for at kvinnen skulle få leve, og hans intense kjærlighet ble besvart med kvinnens likegyldighet. Mer avgjørende for verkets handlingen er den udødelige kjærligheten, som kan ses på som en kontrast til både liv/død- og kjærlighet/likegyldighets temaet.

Begynnelsen vitner ikke bare en bokstavelig død, men også en billedlig død for kvinnen. Når mannen dør, forlater hun også sin rolle som objekt: ”Blomsterne var nu visnede, og dronningkronen havde dødens knokkelhaand revet af hendes hoved” (Sing mir das Lied s. 119). Det er døden som sparker henne fra tronen mannen skapte for henne i kjærlighetens rike. Kvinnen som et objekt dør sammen med mannen som objektiverte henne.

Den billedlige døden skaper igjen en oppstandelse. Hovedpersonen ønsket ikke rollen mannen ga henne og river seg løs fra eføymuren som har holdt henne fanget. Fri, kan hun nå ta på seg rollen som et begjærende og aktivt subjekt. Hennes nye rolle skaper etter hvert ønsket å finne et objekt hun kan begjære: ”Og en dag kom, da hendes længsel begyndte at søge et maal, en afgrund, den kunde dukke tilbunds i. Og den dag kom, da hendes hjerte begyndte at længes efter et andet hjertes slag” (Sing mir das Lied s. 120). Parallellismen i begynnelsen av de to setningene viser deres viktige posisjon i teksten: Her skjer det et vendepunkt i teksten. Hun begynner nå å merke en lengsel mot kjærligheten hun tidligere følte var kvelende. Hennes nye rolle gir henne evnen til å føle lengselen hun manglet som et passivt og begjært objekt.

Det skjer nå en tematisk endring i teksten. Fra å nyte sin frihet begynner hun selv å lete etter en hun kan elske, og det er nå mannens kjærlighet kommer tilbake for å hjemsøke henne: I øynene hun søker, oppdager hun et blikk som stirrer like søkende tilbake. Hun gjenkjenner ikke blikket med det samme, men fylles allikevel (eller kanskje akkurat fordi hun ikke gjenkjenner det?) av en lengsel hun ikke har kjent før: ”Og hun gik dage og nætter og grubled over denne gaade, over disse øine, der fyldte hende med gru, men tillige med en syg længsel, hun aldrig før havde kjendt” (Sing mir das Lied s. 120). Hun kan nå i sin nye rolle identifisere seg med mannens lengsel – den hun tidligere fant kvelende. Bruken av ordet ”syk” vitner om at kvinnen enda finner lengselen urovekkende, til tross for at det nå er hun som bærer den.

Dette er begynnelsen på en ufrivillig identifisering med den døde mannen. Som et begjærende subjekt slipper ikke kvinnen unna subjektets vilkår – de hun ikke bare var fri fra,

men som hun også skydde som det begjærte objektet. Identifiseringen med den døde blir, som i ”Rediviva”, fullendt via en omfavelse fra gjenferdet:

Og hun følte hvordan han lagde sine arme omkring hende og trykket hende til dette hjerte, som ikke kunde dø, da det var saa fuldt af kjærlighed.

Og nu hørte hun kun ham, saa hun kun ham, overalt. (Sing mir das Lied s. 122)

Metamorfosen er nå fullkommen: Kvinnen har falt fra dronning til undersått i kjærlighetens rike.

3.2.4 Kjærlighetens maktkamp

Som forfatter bearbeider Przybyszewska de samme temaene og bildene i flere av sine tekster. Dette gjør at hun kan analysere disse temaene fra forskjellige synspunkt. ”Sing mir das Lied...” kan ses som et forsøk fra Przybyszewska på en analyse av kjærligheten. Mens kjærlighetstemaet settes i bakgrunnen i ”Rediviva” for et fokus på relasjonen mellom kvinnene, er kjærligheten et av hovedtemaene i prosadiktet. Kjærlighetstemaet har et sirkulært hendelsesforløp: Det begynner med den døde mannens ikke-gjengjeldte kjærlighet til kvinnen og ender til slutt med kvinnens endelige gjengjeldte kjærlighet, men uten mulighet for å få mannen hun begjærer.

Przybyszewskas var inspirert av de franske symbolistenes billedbruk. Dette illustreres av prosadiktetenes oppbygning i stemningsbilder:

Hans kjærlighed havde hyllet hende i dronningskrud, havde sat en usynlig dronningkrone paa hendes hoved, en krone, som alle følte, alle bøiede sig for. Hans øines lysende straalere havde spundet et diadem om hendes pande, stoltere end nogen kongelig herskerinde havde baaret det. (Sing mir das Lied s. 119)

Bildet av dronningkronen viser mannens opphøyde kjærlighet. Hans intense kjærlighet skaper henne om til det begjærte objektet, men dette fører paradoksalt nok til at hun kan ta rollen som et begjærende subjekt når han blir borte. Som begjært objekt kan hun speile seg i subjektet – han gjør henne til noen som må dyrkes og gir henne med dette makten til å handle selv istedenfor å bli passiv. Senere i teksten forsetter beilere å dyrke kvinnen, men som et begjærende subjekt kan hun nå velge og vrake de som hun vil: ”Hun ønsket ingen ørn, hvis stolte vinger kunde føre hende mod skyerne, og heller ingen nattergal til at synge sin skjønheids pris. Hun vilde fylde sit liv med sine egne drømmers regnbuefarvede spindelvæv” (Sing mir das Lied s. 120). Som et fullendt begjærende subjekt trenger hun ikke lenger noen å speile seg i, men kan selv styre, selv spinne et edderkoppnett – i alle regnbuens farger hvis

hun vil.

Ved første øyekast handler denne teksten om en manns sykelige kjærlighet til en kvinne, men som med de fleste av tekstene til Przybyszewska ligger det mer under overflaten. Prosadiktets tredjepersonsforteller følger konsekvent den kvinnelige hovedpersonens synsvinkel. Det leseren får vite om tekstens mannlige karakter er gjennom øynene til hovedpersonen. Fra kvinnens synsvinkel får vi en historie om en kvelende kjærlighet: ”Ah, blomsterne i hans kjærligheds have hadde vokset seg for yppigt omkring hende, duften hadde betaget hende aandedrættet, blomsterrankerne hadde slynget sig omkring hendes liv, til hun hadde følt sig bunden paa hænder og fødder” (Sing mir das Lied s. 119). Denne kjærligheten er ikke besvart, men opplevd av et begjært objekt. Hun har ikke evnen til å gi tilbake med samme intensitet, bare en blek gjenspeiling: ”Hun sad og saa den dødes stille ansigt og tænkte paa alt, han havde givet hende og – hvor lidet hun havde givet igjen” (Sing mir das Lied s. 119). Rollene byttes nærmest om fra ”Rediviva” hvor det er kvinnen som er opphavet til begjæret, og mannen som speiler henne.

Som det begjærte objektet har kvinnen ikke evnen til å besvare kjærligheten det begjærende subjektet krever av henne. Paret blir dermed sittende fast i en endeløs sirkel av ulykkelige kjærlighet. Siden kvinnen ikke kan besvare den intense kjærligheten til mannen forblir han usikker på hennes følelser: ”I hans øine laa altid tusinde spørgsmål: Elsker du mig? Elsker du mig nu? Elsker du mig saadan?” (Sing mir das Lied s. 119). For kvinnen blir han altfor trengende og hun sliter igjen med følelsen av å sitte i gjeld til han: ”Hun hadde følt sig som en skyldner, der ikke kan indfri sin gjæld. Hun hadde følt sig ydmyget, beskjemmet af denne store, uudgrundelige lidenskab, som hun selv ingen evne havde til at føle” (Sing mir das Lied s. 119–120). Ordet ”gjeld” brukes flere ganger i teksten. Dette er det eneste ordet som blir brukt når fortelleren beskriver følelsene kvinnen har for mannen. Dette vitner om hennes rolle som hans objekt. Som det begjærte objektet har hun bare evnen til å gjenspeile subjektets følelser, men kan ikke besvare dem med det begjærende subjektets intensitet. Deres ubalanserte maktforhold dreper kjærligheten dem mellom: så lenge hun bare kan handle som et begjært objekt kan hun ikke besvare hans kjærlighet slik han ønsker.

Lishaugen, Nag og Norseng henviser alle til mannens sykelige forhold til kvinnen, og det er ikke nødvendigvis bare en overdrivelse fra kvinnens side på grunn av hennes rolle som det begjærte objektet. Hans kjærlighet er så intens at den overlever mannens død, og kommer tilbake for å tvinge kvinnen til å elske ham tilbake. Przybyszewska tematiserer syk kjærlighet i flere av sine tekster, i ”Sing mir das Lied...” bruker fortelleren blomstersymboler til å

illustrere hvordan mannen tvinger sin kvinne til å bare se ham. I Przybyszewskas samtid brukte gjerne mannlige forfattere bilder av blomster som symbolikk på kvinner, men i denne teksten lar Przybyszewska kvinnen rive seg løs fra den mannsdominerte blomstersymbolikken: ”Han hadde sat en efeukranset mur for hendes liv for at tvinge hende kun at se ham, ham, ham. Den vilde hun nu rive ned og aabne for alle vinde” (Sing mir das Lied s. 120).

3.3 “Et la tristesse de tout cela, oh, mon âme...”

”Et la tristesse...”⁵ er det korteste av Przybyszewskas fire prosadikt. Det er også den av tekstene som minner mest om prosadikt i Baudelaire-tradisjonen. Przybyszewska skrev i en periode preget av sjangeroppløsning. Inspirert av Charles Baudelaires prosadikt og Arthur Rimbauds dikt på frie vers eksperimenterte mange forfattere på tvers av sjangerhierarkiet. Prosadikt er et grensefenomen mellom poesi og prosa, og dens viktigste kjennetegn er nettopp utforskningen av poesiens grenseland (Janss og Refsum 2005:218). Lik Baudelaires prosadikt er ”Et la tristesse...” betydningstettet som et lyrisk dikt. Prosadiktets tilknytning mot poesien skjer blant annet gjennom arbeid med språklig komprimering (Grøtta 2009:150).

Epigrafen Przybyszewska valgte til dette prosadiktet er identisk med mottoet hennes mann gav førsteutkastet på sin korttekst ”Am Meer” (Lishaugen 2002:135). Sitatet kommer fra den belgiske symbolisten Maurice Maeterlincks dikt ”Âme”, og er en del av Maeterlincks første diktsamling, *Serres chaudes*, som ble publisert 1889. *Serre chaudes* er en av hans mindre kjente verker. Diktsamlingen beskrives som melankolsk og viser et lyrisk jeks mentale og spirituelle krise (Halls 1960:19). Lik Przybyszewska hadde Maeterlinck en sterk fascinasjon for døden og tok opp temaet i flere av sine tekster, blant annet ”Âme” (Halls 1960:19).

3.3.1 Musikalske slyngbevegelser

Przybyszewskas litterære arbeid vitner om innflytelse fra hennes bakgrunn som musiker. Hennes ønske var lenge å bli pianist, og da hun flyttet til Berlin i 1892, var det for å studere piano. Det sies at hun aldri klarte å spille med innlevelsen til sin eldste søster Gudrun, eller

⁵ Tittelen i originalmanuset er ”Oh, la tristesse, de tout cela, mon âme.” men fra prosadiktene ble publisert i *Samtiden* har epigrafen blitt skrevet slik: ”Et la tristesse de tout cela, oh, mon âme...”. Jeg velger å følge tradisjonen etter *Samtiden*.

sin framtidige ektemann Przybyszewski, og kanskje det er derfor hun til slutt gav opp ønske om å bli profesjonell pianist? Eller kanskje hun gjorde samme valg som sin yngste søster Ragnhild som ga opp drømmen om å bli operasanger for å gifte seg og stifte familie? Kanskje hun oppdaget at hennes første kjærlighet var skrivingen og ikke musikken? Przybyszewska gav i hvert fall aldri opp sin kreativitet. Lik Sigbjørn Obstfelder byttet hun simpelthen felt.

Norseng kommenterer hvordan Przybyszewska iscenesatte musikkens mønster. Hun eksperimenterte med forskjellige sjangere, men tematisk bearbeider hun de samme ideene: Et tema som repeteres, men med ulike variasjoner (Norseng 1992:107). I stedet for å skape klassiske litterære intriger fokuserer Przybyszewska på å skape stemning, slik man også gjør i musikken. Prosatekstene bygges opp av stemningsbilder som avveksler eller bygger på hverandre. Ved å gjøre synsfeltet lite og konsentrasjonen om jeget absolutt, gjør Przybyszewska en besettende, angstfylte stemning mer intens (Norseng 1992:107). I ”Et la tristesse...” bygges stemningen opp av bildet på sangen som en fugl som sprer sine vinger. Gang på gang åpner sangen sine vinger og flyr avgårde hvor kvinnen selv ikke kan nå. Disse bevegelsesbildene skaper på en og samme tid en følelse av frihet og håpløshet. Ønsket og drømmen om frihet er der, men ikke muligheten.

Mens ”Rediviva” og ”Sing mir das Lied...” er tekster bygd opp av kontraster, er ”Et la tristesse”... bygd opp i bevegelser. Teksten følger sangens slyngende bevegelser oppover og utover, nesten som girlander, før den ender tilbake i rommet hvor tekstens to personer oppholder seg. Sangens oppstigning kan også minne om bildet av Ikaros som flyr inn i solen, men her er det kvinnen og ikke sangen som faller etter møtet med solen.

Prosadiktets situasjon er enkel. Den består av et hovedbilde: Kvinnen som står og synger ved pianoet og mannen som sitter og lytter. Her ligger fokuset på kvinnens sang, hun synger sin sjel, sine ønsker og drømmer: ”Hun staar og synger, inadvendt, druknet i denne ene, eneste følelse, som hæver hendes sjæl op i skyene, ind i solen” (Linje 3–4). Sangen gjør at tid og rom svinner inn i en tåke, og kvinnen lever seg inn i øyeblikket. I dette øyeblikket avslører hun sin sjel med sin sang, og når den er avsluttet føler hun seg avkledd, hun har avslørt sine drømmer og ambisjoner som strekker seg lengre enn til han: ”Hun føler, hun ved, hun har foraadt sig, hun har sunget sig nøgen. Sin smerte, sine længsler, som skyder sine pile saa langt, langt udover ham” (Linje 15–17). Kvinnen står blek, blottet og venter på mannens reaksjon på hennes dristighet. Men hans manglende evne til å forstå, og hans ros av hennes tekniske dyktighet, skaper en sirkulær bevegelse og drar henne tilbake til utgangspunktet i begynnelsen av teksten. Antiklimakset består i hennes angst over å ha utlevert seg, og hennes

skuffelse over at han ikke gir uttrykk for å ha forstått hva hun akkurat har gjort.

”Et la tristesse...” skiller seg fra Przybyszewskas andre tekster: Den har verken de gotiske elementene eller det erotiske begjæret som de andre tekstene inneholder. Dette prosadiktet snor seg heller rundt kunstneriske temaer. Parets kommunikasjon skjer bare gjennom sangen: Kvinnen forteller om sine lengsler gjennom sangen hun synger, mens mannens kompliment av kvinnen kommer fram som i teknisk sjargong.

Prosadiktet åpner med to kontrasterende bilder: En kvinne som står og synger, og en mannen som slapper av og lytter. Tekstens to begynnende setninger er satt på hver sin linje for å fremheve forskjellene mellom handlingens to personer: ”Hun staar ved flygelet og synger. / Han sidder magelig tilbagelænet og lytter” (Linje 1–2). Enda kvinnen er den aktive i denne teksten sier mannens makelige tilbakelente figur mye om dynamikken mellom de to. Det er han som innehar rommet, det er en følelse av eierskap i hans komfortable figur.

Beskrivelsen av kvinnen de neste linjene bygger videre på denne stemningen: ”Hun staar og synger, indadvent, druknet i denne ene, eneste følelse, som hæver hendes sjæl op i skyen, ind i solen” (Linje 3–4). Kvinnen føler at hun drukner i disse drømmene som strekker seg langt utenfor mannens rekkevidde. Men så slipper hun løs disse følelsene og lar hun seg selv gå helt opp i sangens muligheter og blottes sin sjel.

Ved å insistere på det tekniske drar han henne tilbake til realiteten: ”Men han er ikke bleg, ’Du har sunget brilliant,’ siger han tilfreds, ’saa godt har du aldrig før taget det h” (Linje 18-19). Ved å holde fast ved det tekniske i sangen viser han ikke bare at han ikke evner å forstå hva hun nettopp har gjort, men han gjør også det kvinnen har klart å oppnå med sangen irrelevant.

Denne kampen mellom det aktive og passive er et gjennomgående tema hos flere av Przybyszewska kvinneskikkelser. De navnløse kvinnene i tekstene jeg har analysert hittil kjemper mellom denne følelsen av å drukne i passivitet og ønsket om selv å spille en aktiv rolle i sitt eget liv, og skape sin egen skjebne. Enda de er aktive skikkelser er det alltid noe hindrer dem på veien for å realisere disse drømmene.

3.4 “I tusmørket.”

Tekstens epigraf kan med det første virke veiledende. Mottoet ”I tusmørket.” får tankene først over på en av Przybyszewska spøkelseshistorier, og teksten kan leses slik, med kvinnens fascinasjon for visnede og giftige blomster og senere blomstenes hevn. Men den kan også

leses som mer som et hverdagsbildet hvor epigrafen beskriver skumringstiden, og i så fall passer et mulig lån av tittelen fra Marie. Teksten skifter mellom forskjellige tider på døgnet i handlingen så henvisningen til skumringen er sannsynligvis bare en tanke eller et idé Przybyszewska har gått ut ifra.

I *Kongsvinger-kvinne og verdensborger* skriver Nag veldig kort om prosadiktene. Om ”I tusmørket.” skriver han at teksten kan minne om noe Henrik Wergeland ville skrevet: ”en tekst-’masse’, som er et ’blomsterstykk’ i ord, á la Wergeland” (Nag 1987:26). Det må være ”Jan van Huysums Blomsterstykk” Nag her har i tankene siden Wergeland lar blomstene i Huysums maleri fortelle en historie. Nag sammenligner også teksten med Frida Hansens ”vevnader” – hun var en norsk billedvevkunstner som gjerne brukte blomster i sitt arbeid. Nag fokuserer altså på blomsterbildene i ”I tusmørket.”. For ham er teksten et blomstermaleri skapt i ord. Ved å nevne Wergelands blomsterstykk insinuerer Nag at blomstene forteller en historie, men han nevner ikke hva denne historien handler om.

Norseng velger å se på de fire prosadiktene som en diktsyklus. I denne lesningen snur kvinnen i ”Et la tristesse...” seg bort fra solen og nærmer seg kvinnen i ”Sing mir das Lied...”. Blomstene tar hevn på kvinnen fordi hun avviste dem og truer med å drepe henne slik elskeren i ”Sing mir das Lied...” skal ha gjort (Norseng 1992:111). Norseng legger vekt på hvordan redjepersonsfortellerens beskrivelse av de forskjellige blomstene viser kvinnens sterke dragning mot det makabre og det dekadente (Norseng 1992:111). Hun beveger seg bort fra livslystens fargerike blomster til å dras mot dødens visnede og giftige blomster.

Lishaugen påpeker i *Dagny Juel: Tro, håp og undergang* hvordan kvinnens beskrivelse av de forskjellige blomstene representerer forskjellige stadier av hennes liv. Når hun forandrer seg, forandres også hennes smak av blomster: jo dystre hun blir, jo mørkere og mer giftig blir blomstene. Lishaugen antar at teksten er beslektet med Przybyszewskas tapte verk ”Tuberosen” (Lishaugen 2002:135).

3.4.1 Blomsterstykket

”I tusmørket.” handler om en kvinne som ser tilbake på sitt liv gjennom blomstene hun har dyrket. Etter hvert som bildene utvikles, blir blomstene farligere og mer giftige før hun endelig en dag finner blomsten hun har lett etter hele sitt liv, men også den dør til slutt. I sin frustrasjon kaster hun den ut på gaten og gir opp letingen etter den perfekte blomsten. Men blomstene tar hevn og kryper oppover veggene i huset hennes og ender til slutt med å kvele henne.

Blomstersymbolikken som introduseres i ”Sing mir das Lied...” får en sentral rolle i ”I tasmørket”. Hennes fascinasjon med blomstene kan ses på som et forsøk på å gjenforenes med naturen. Hun personifiserer dem: De synger hennes sjel og hun gir dem øyne som opptrer som speil hun kan gjenspeile seg selv i.

Som i ”Et la tristesse...” søker den kvinnelige hovedpersonen sin identitet utenfor seg selv. I ”Et la tristesse...” gir kvinnen sangen liv og sender den ut i verden. I ”I tasmørket.” er det blomstene som blir kvinnens talerør: ”Dens duft fylgte hende med en hemmelig lykke. Hun læste sin egen længsel i blomstens store, bløde øine. Hun hadde funnet noget igjen i den, noget hun hadde mistet, en klang, en tone i sin sjæl. Den sang en hymne, hun hadde glemt” (I tasmørket s. 124). Igjen vrir Przybyszewska på den forventede bruken av blomstersymbolikken: Tradisjonelt har menn brukt bilder av blomster for å beskrive kvinnen, men i ”I tasmørket.” forsøker kvinnen å finne seg selv i blomsterbildene og på denne måten bli en del av naturen hun føler seg fjernet fra. Przybyszewska gjør det samme her som i ”Rediviva”: Hun tar bilder menn bruker på kvinner (som det mannlige blikket på *femme-fatale* kvinnen) og snur på bildet slik at kvinnen kan få beskrive seg selv.

Det er ikke bare blomstermotivet som går igjen i teksten, også stjernebilder dukker opp inne i mellom. Disse brukes til å beskrive hva hun ønsker å oppnå ved å eie disse blomstene. Hun vil å finne sin ledestjerne: ”Mange stjerner hadde danset om i hendes liv, glitrende som rimfrost i en granskov, dansende som stjernene paa bunden af en sø. Men denne ene, ensomme stjerne var den eneste hellige stjerne i hendes liv, stjernen over hendes Bethlehem...” (I tasmørket s. 124). Kvinnen vil finne sin ledestjerne, noe eller noen som kan gi livet hennes mening og som kan lede henne mot sine mål. Sitatet viser hvordan hun tror hun har funnet dette med blomsten som blir introdusert i tekstens begynnelse, men de tre punktumene i enden av sitatet viser at handlingen ikke ender her.

3.4.2 Blomsterstadier

”I tasmørket.” er tettpakket med stemningsbilder bygd rundt blomstene og kvinnens assosiasjoner rundt deres farger, dufter, og følelsene de gir (eller hun ønsker at de skal gi) henne. Dette skaper en kompleks tekst med flere mulige lesninger.

Norseng ser i prosadiktet en utvikling i kvinnens fascinasjon for blomstene: Fra en uskyldig forkjærlighet til fargerike blomster hun kan smykke seg med, til en besettelse av visnede og giftige blomster. Dette forløpet viser i følge Norseng hvordan kvinnen utvikler en kjærlighet for dekadanse og død. Jeg er til dels enig i en slik lesning, og ser Norsengs

kjærlighetshistorie i blomstersymbolikken, men er ikke enige at den er for døden. I ”Sing mir das Lied...” er frierne beskrevet som fugler, så hvorfor ikke fremstille dem som blomster også:

Og hun tænkte paa alle sit livs brogede, duftende blomster. Hun følte dem flagre omkring sig lig tusindvingede, tusindfarvede fugle. Alle melodier havde de sunget, alle farver havde de spundet over hendes nat og dag. (I tusmørket s. 124)

Tekstens forteller begrenser seg ikke til å bare la blomstene symbolisere den kvinnelige hovedpersonen, men også menn. Beskrivelsene av frierne i det første prosadiktet som fugler og det andre som blomster er overraskende like. Jeg mener likevel at det blir feil å kalle denne teksten en ren kjærlighetshistorie. Som nevnt tidligere mener jeg teksten handler om en kvinne som prøver å finne seg selv via blomstene, men disse blomstene er ikke nødvendigvis *bare* blomster.

Kvinnens beskrivelser av de forskjellige blomstene gjengir, som Lishaugen nevner, forskjellige stadier av hennes liv. Disse stadiene minner om ”Et la tristesse...” sin sanges girlanderbevegelser: Slik sangen flyr opp for så å lande, plukker kvinnen blomstene for så å kaste dem ut når de visner.

Blomstene kan leses som bilder på kvinnens søken etter sin egen identitet. Symbolsk har kvinner blitt assosiert med naturen, men i ”I tusmørket.” prøver kvinnen å gjenforenes med den. Når kvinnen var ung likte hun pene og fargerike blomster som kornblomster og syriner, blomster hun kan samle og smykke seg med. De er en ungpikes overfladiske lengsler: ”Og hun kasted og strøed blomsterne omkring sig, strøed og samled... gule i haaret, røde om armene, blaa og hvide... tulipaner, fioler, syriner... Og duften fylgte hendes sind, men sjælen sov” (I tusmørket s. 124).

Det neste blomsterstadiet er rosene: ” Bare roser, fulde, tunge, flammende roser... Hele livet var en rosenhæk, og hun suged duften ind med alle porer” (I tusmørket s. 125). De er symbolet på den klassiske kjærligheten med dype følelser og edelhet, men blir fort uinteressante når de viser seg å være pompøse og falske, og kvinnen fryder seg over å se dem visne og dø:

Men da roserne visned, glæded hun sig. Hun nød at se bladene gulne i randen. Hun tog begge hænder fuld og lod dem falde, et for et. Hun rysted hækken, saa et regn af matte, blege blade risled over hendes hoved. Og hun saa, at roserne var sorte med forkullede bladet. (I tusmørket s. 125)

Mens hennes interesse svinner, oppdager hun at hun nyter å se deres fall fra roser til forkullede blad. Som Norseng påpeker viser kvinnens leting viser en voksende fascinasjon for det dekadente. Hun blir besatt av tungduftende og giftige blomster. Etter de dunstende rosene finner hun kalablomster: lyse og vakre blomster som er svært giftige. Men heller ikke disse holder hennes interesse lenge. Også disse mister hun interessen for, og hun begynner å lete etter mørkere og farligere blomster.

Letingen fører til slutt kvinnen langt inn i skogen, og her finner hun blomsten hun tror hun har lett etter. Den er mørk med tunge blader som drypper gift. Men når hun tar den med hjem visner den, og kvinnen gir opp håpet om å finne seg selv gjennom blomstene. I tekstens høydepunkt kommer blomstene tilbake for å ta hevn. De slynger seg rundt hennes stue og rundt henne til de til slutt kveler henne.

3.4.3 Sirkularitet

Handlingen ender ikke med blomstens hevn. I et brått vendepunkt står plutselig kvinnen der alene med en helt ny type blomst som ikke ligner noen av de andre hun har beskrevet tidligere:

Hun var jo alene og kun en blomst, hendes sjæls blomst stod ved hendes side. Den kjærtegned hende med sin lange, fine stængel og saa paa hende med de store, hvide stjerneøine.

Da følte hun sit hjerte banke av en ny lykke, hun følte dets strenge klinge under blomstens blik: min stjerne, stjernen over min sjæl!

Og sangen steg og fylgte rummet, og hun vidste, at hendes lykke boed i den: min stjerne, stjernen over min sjæl... (I tussmørket s. 126)

Her dukker stjernebildet opp og viser hvordan kvinnen tror hun endelig har funnet ledestjernen hun har lett etter. Men ulik de andre historien får denne en lykkelig slutt, hittil. Prosadiktet slutter med tre punktum som en advarsel om at historien ikke ender her. Blomsten beskrevet i begynnelsen og slutten av prosadiktet er forvekslende like og er derfor antagelig den samme blomsten:

”Denne blomst, denne underlige, underlige blomst... Hun satte sig tæt hen til den og lod dens fine, lange stængel kjærtegne sit knæ.

Dens duft fylgte hende med en hemmelig lykke. Hun læste son egen længsel i blomstens store, bløde øine. Hun havde fundet noget igjen i den, noget hun havde mistet, en klang, en tone i sin sjæl. Den sang en hymne, hun havde glemt. Oh, det smerted som en krænkelse, naar en af de store, hvide øine visned bort og faldt!” (I tussmørket s. 124).

Teksten aller første setning er skrevet i fri indirekte diskurs og kan like godt være fra kvinnen som fra tredjepersonsfortelleren. Den andre setningen beskriver blomsten mer som en elsker enn en plante i sitt forhold til kvinnen. Kvinnen har i begynnelsen av teksten blitt en del av naturen slik hun ønsket gjennom denne blomsten, men den dør og hun blir frustrert. Hun titter tilbake på livet sitt, og oppdager at hun ikke kan finne sin identitet gjennom blomstene. Men nå er et liv med ønsket om å forsones med blomstene, vil ikke de gi slipp på henne. Teksten snor rundt seg selv. Denne sirkulære bevegelsen i teksten minner om blomstenes egne slyngbevegelser. ”I tusmørket.” sin handling går rundt i sirkler og det finnes ingen avslutning.

3.5 “In questa tomba oscura...”

”In questa tomba oscura...” er det av prosadiktene som har flest gotiske elementer. Epigrafen til denne teksten viser kanskje best hvordan Przybyszewska bygde videre på sitatene som inspirasjon til tekstene. Mottoet kommer fra italiensk og betyr ”i denne mørke grav” (Lishaugen 2002:136), og allerede her skapes den mørke, skrekkblandede stemningen som går igjennom hele teksten.

Handlingen er relativt enkel: Hovedpersonen er på en søken. Hun blir drevet av en lengsel og en tro på at dette er natten hun skal få svaret på sitt livs gåte. Hennes søken fører henne til et gravkammer hvor hun finner sin døde elsker liggende på bære. Mannen står opp fra de døde, og hun tror hun endelig skal få svarene hun har søkt, men mannen ender opp med å drepe henne.

”In questa tomba oscura...” er en tvetydig tekst, og det har blitt foretatt en del forskjellige lesninger av den. Nag ser for seg teksten som en marerittaktig drømmevisjon, men går ikke så veldig mye nærmere inn på teksten enn dette. Norseng fortsetter lesningen av prosadiktene som en diktsyklus og ser ”In questa tomba oscura...” som siste stadiet i det lyriske jegets stadig svakere selvfølelse. Hun mener prosadiktene ikke bør ses på som kjærlighetsdikt, men at den døde elskeren er et bilde på et splittet jeg (Norseng 1992:112). Jeg er uenig i Norsengs analyse om kvinnenens stadige lavere selvtillit og vil vise dette i løpe av denne analysen. Min lesning har mer til felles med Lishaugens analyse. Han beskriver kjærlighetens ugjenkallelige kraft som et gjennomgående tema i tekstene, og denne kraften ender opp med å være mer ødeleggende enn styrkende (Lishaugen 2002:136).

3.5.1 Gotisk mareritt, modernistiske tendenser

Nags lesning av ”In questa tomba oscura...” som en drømmelignende dødsvisjon er svært beskrivende. Teksten har drømmens ulogiske handlingsmønster og avsluttes i høydepunktet slik mareritt gjerne gjør: I begynnelsen er teksten preget av kvinnens hastende uro mens hun beveger seg blant mennesker og hus. Stemning bygges opp av spørsmål og repetisjon som skaper en jagende rytme: ”Hvad vilde hun? Hvad ventede hende? Hun vidste, det nyttede ikke at stritte imod, hun vidste, hun maatte fremad, fremad, til hun naaede sit maal” (In questa tomba oscura s. 127). Så skifter billedbruken plutselig. Kvinnen stopper opp og blir så slukt av en avgrunn som åpner seg foran henne. De åpne gatene byttes ut med klaustrofobiske korridorer fylt med bilder av levende døde: ”Og da hun atter aabned sine øine, saa hun, at korridorens begge vægge var bedækket med høie, mørke billeder af mennesker, mænd og kvinder, og alle vendte de sine truende, spottende og sørgmodige øine mod hende, og hun læste i alle disse gravgustne ansigter en hilsen, et frygtelig velkommen” (In questa tomba oscura s. 128). Tekstens bilder får nå et mer klassisk gotisk element. Den hastende tonen er borte, men uroen sitter i enda. Prosadiktets stemning bygges opp gjennom hele teksten, men forløses aldri. Istedenfor slutter teksten brått og dramatisk i tekstens høydepunkt.

Også denne kvinnen er en fatalist. I dette prosadiktet personifiseres skjebnen som en vampyr: ”Hun gik langsomt mod den aabne dør, bag hvilken hun vidste, at hendes skjæbne lured paa hende for at gribe hende i sine arme, og suge ud hendes blod draabe for draabe” (In questa tomba oscura s. 128). Det er en tone av dødslengsel i teksten: stemningen blir mørkere og mørkere, og kvinnen møter sfinkser og levende døde, men skremmes ikke bort fra sin søken. Enda hennes vei er malt med gotiske skrekkbilder og et løfte om destruksjon og død, trekker ikke kvinnen seg tilbake. Hun tror nattens begivenheter er skjebnebestemt, og det er denne fatalismen trekker henne framover

Enda ”In questa tomba oscura...” er en av Przybyszewskas tekster som sterkest viser påvirkning fra den gotiske litteraturen, finnes det også modernistiske tendenser i teksten. I prosadiktets begynnelse males et mørkt og dekadent bybilde hvor fremmedfølelsen antydes:

Hun kjendte ikke veien. Hun kjendte ingen af disse tause, mørke vidner om menneskernes sorger og glæder. Hun saa med angst ind i disse ensomme lys, som flammed feberhedt ud i natten og talte om sygdom – om elskov. Disse hemmelige lys bag høie, mørke mure, mellem havernes hviskende grønne, minded gende om noget i hendes eget liv, om den feber som havde drevet hende ud inat. (In questa tomba s. 127)

Gater og hus blir beskrevet som noe annerledes og underlig, men samtidig er den gotiske stemningen tilstede i de mørke hagene og høye murene.

3.5.2 Realisering og lengsel

I tekstens åpning beveger kvinnen seg viljeløst gjennom gatene. Hun vet ikke hvorfor hun er ute: ”Hvad søgte hun? Hvor vilde hun hen i denne skrækkelige nat? Hun vidste det ikke selv. Hun lukked øinene og lod sig viljeløst drive med” (In questa tomba oscura s. 127).

Tredjepersonsfortellerens stemme ligger nært opp mot kvinnens tanker, og deler hennes tankeprosess. Denne viljeløse usikkerheten er villedende. Mens hun følger nattens storm kommer gamle minner opp til overflaten:

Hun gjøs. Hun havde glemt det for saa mange aar tilbage. Hun havde troet det glemt og gjemt, men nu i denne sorte nat, medens stormen hvinende drev hende mod dette ukjendte maal, nu følte hun stærkere og pinefuldere med hvert angest sekund, at dette ene havde levet i hendes sjæl, havde levet sit eget underjordiske liv, havde vokset sig til en flammende, blodrødt spørgsmaal, som skreg efter svar, efter forløsning. (In questa tomba oscura s. 127)

I løpet av sin nattevandring forstår kvinnen hvem det er som venter på henne denne natten, og det er etter denne realiseringen at avgrunnen plutselig åpner seg for hennes føtter. Hun er klar til å møte sin skjebne.

Hjemsøkelsesmotivet finnes også i dette prosadiktet, men den er mer billedlig enn i ”Rediviva” og ”Sing mir das Lied...”. Kvinnen hjemsøkes av sin fortid. Forskjellen fra denne teksten og de to andre ligger i kvinnens villighet til å møte det som hjemsøker henne: Hovedpersonene i de andre tekstene kjemper imot sine spøkelser, men kvinnen i ”In questa tomba oscura...” oppsøker sine i håp om å få svar. Norseng mener at kvinnen i Przybyszewskas siste prosadikt skal være et resultat av en stadig svakere selvfølelse, men hun den er eneste av hovedpersonene i prosadiktene, og novellen, som oppsøker sitt personlige spøkelse.

Hun blir drevet ut av huset midt på natten av noe hun ikke kan forklare, men hun har en sterk tro på at hvis hun følger dette ubestemte vil hun få svar på sitt livs gåte. Hun føler at hun blir tvunget framover, men det er allikevel ingenting som antyder at kvinnen har dårlig selvfølelse, eller at hun følger denne impulsen mot sin vilje:

Hun skalv af forventning, hun følte, hun havde naaet sit maal, at afgrunden aabned sig foran hende. Og hun sitred af attraa efter at se ned i denne afgrund, som hun vidste vilde opluge hende. (In questa tomba oscura s. 128)

Det er lengsel som fører kvinnen mot sitt mål. Hun lengter etter å omslutes av sin fortid, og hun har et håp om at fortiden vil ha svarene hun trenger.

3.5.3 Dødskamp

Lishaugen foreslår at siste del av ”In questa tomba oscura...” handler om en siste kamp om forståelse mellom de to elskere. Kvinnen har endelig funnet veien inn til gravkammeret, hvor hennes tidligere elsker ligger død på en bære. Og hun vet han er den eneste som har svaret til hennes livs gåte. Men han er død, og i frustrasjon kaster kvinnen seg til jorden og vrir i hendene i angst, men så hører hun hans skritt bak seg:

Og da hun nu sprang op og vendte sig om, stod han foran hende, han, som laa paa baaren, han, som eied svaret. Og han saa paa hende med store, levende øine.

Og hun lagde sine hænder i hans og saa ham graadig ind i de aabne øine. Og hun hvisket skjælvende, aandeløs: Svaret, svaret, giv mig nu svaret!

Da følte hun hans hænder paany blive kolde, hans ansigt stivne i dødens bleghed, og hans øine lukked sig tungt under hendes fortvilede blik. (In questa tomba oscura s. 129)

”In questa tomba oscura...” minner til dels om ”Et la tristesse...”: Kvinnene åpner seg for sin mann, og venter på at han skal si noe, men hun ender opp med å bli avvist. Hovedpersonen i dette prosadiktet får aldri svaret hun venter på. I en overraskende vending tar mannen kveletak på kvinnen. Til slutt blir det hennes skjebne å dø for mannens hånd. Teksten kan her også minne om ”Sing mir das Lied...”. Den døde mannen kommer tilbake for å gjenforenes med kvinnen. I denne lesningen blir den kvelende kjærligheten fra ”Sing mir das Lied...” bokstavelig når han tar henne med seg i døden.

4 Diktene

Przybyszewska skrev fjorten dikt hvorav tretten ble samlet i et hefte med tittelen *Digte*. To av syklusens dikt ble gitt dedikasjoner: Samlingens første dikt ”I sjælens store, dunkle sale” ble dedisert til Astrid – søsteren som ble sett på sykelig og som aldri giftet seg. Mens ”Sov! Sov!” er dedisert til sønnen Zenon. Det er noen uenigheter blant forskerne om når diktsamlingen ble skrevet: Nag og Lishaugen gir større tidsrom enn Norseng. Hun mener de antagelig ble skrevet sent i 1896 og fullført tidlig 1897 (Norseng 1992:114). Nag skriver at diktsamlingen ble skrevet fra 1897 og utover (Nag 1987:28), mens Lishaugen mener noen av diktene ble til rundt år 1900 (Lishaugen 2002:187).

Ingen dikt ble utgitt i Przybyszewskas samtid, men takket være Nag ble diktene publisert i *Samtiden* i 1975. Men ”På et fjernt og solbeskinnet sted” forble en hemmelighet til Przybyszewskas datter Iwa Dahlin ga den i gave til Norseng – sannsynligvis i perioden Norseng jobbet med sin biografi *Dagny Juel: Kvinnen og myten*. I følge Lishaugen ble antagelig dette diktet skrevet helt på slutten av Przybyszewskas liv mens hun ventet på ektemannen i Tblisi (Lishaugen 2002:16–17).

Przybyszewska tildelte diktsamlingen epigrafen: ”De la musique avant toute chose”. Siden epigrafen er satt til samlingens første dikt kan det diskuteres om den er ment for hele samlingen eller bare til ”I sjælens store, dunkle sale”. Sitatet er tatt fra Paul Verlaines programdikt *Art Poétique*. Oversatt betyr epigrafen ”musikk fremfor alt” og gir en pekepinn mot hennes litterære filosofi. For Przybyszewska ser musikken ut til å ha vært en inngang til litteraturen, og elementer som rytme og klang er viktige i hennes diktning.

Digte har gjerne blitt betegnet som en diktsyklus. Nag går ut i fra epigrafen og erklærer hvert dikt for å være musikk og også helheten for å være det samme. Det kan virke som han ser musikaliteten i det stormfulle kvinnesinnet: ”Men det er tale om musikk fra en kvinne i storm, følelsesmessig, livssynsmessig, endog klassemessig” (Nag 1987:28). Med dette i tankene beslutter Nag at helheten blir en kvinnefrigjøringskamp. Resten av kapittelet om diktsyklusen i *Kongsvinger-kvinne og verdensborger* består av noen veldig korte observasjoner av enkeltdiktene. Norseng ser ut til å ha gått dypere inn i diktsyklusen enn Nag og fått en bedre forståelse av den, men begge leser diktsamlingen ut fra Przybyszewskas biografi. Det virker som både Nag og Norseng har vanskeligheter med skille mellom det lyriske jeget og Przybyszewska selv. Spesielt Norseng bruker diktene til å underbygge sin forståelse av Przybyszewska som person og som forfatter.

Norseng skriver om generelle likheter i syklusen og det virker som hun kommer til noe av den samme konklusjonen som Nag, men hvor Nag ser musikken som en viktig fellesnevner velger Norseng å fokusere på den symbolistiske billedbruken. Hun ser på diktene som eksistensielle mareritt om splittelse hvor det lyriske jeget ikke leter etter sin elskede, men søker etter tapte deler av seg selv (Norseng 1992:118).

Jeg vil i første omgang analysere diktsamlingen som en helhetlig syklus, og se på tematiske, billedlige, og da særlig strukturelle fellesnevner med eksempler fra diktene. Så har jeg valgt ut fire av syklusens dikt som jeg vil analysere enkeltvis. Til slutt i dette kapitlet vil jeg analysere ”På et fjernt og solbeskinnet sted” og diskutere Norsengs påstand om at dette diktet kan stå som en epilog til diktsyklusen.

Ingen av de fjorten diktene har fått titler, men refereres til via tekstenes første linje. For ordens skyld vil jeg referere til diktene med både nummer og diktets først linje når jeg sammenligner dem – slik Nag gjør i sitt korte sammendrag av Przybyszewskas litterære verker. Dette gjør det forhåpentligvis enklere og mer ryddig når jeg skal analysere diktsamlingen som helhet. Nummeringen blir den samme som den Nag brukte siden, det er i denne rekkefølgen Przybyszewska selv satte diktene når hun samlet dem i skriveheftet.

4.1 Digte

Selv om diktsamlingen ved første gjennomlesning kan se ut som en samling av dikt uten fellesnevner, finnes det en del gjennomgående bilder og temaer. Til felles har de fleste tekstene en melankolsk og angstfylt stemning uttrykt i et musikalsk og bearbeidet språk. Przybyszewska fortsetter å eksperimentere med vinkling av tema, sjanger og form i diktene. Mens noen av diktene bærer preg av vektlegging på den formelle rytmiske strukturen, ser det ut til at det er utforskning gjennom billedspråk som har stått i fokus i en del av de andre.

Av syklusens tretten dikt er tre sonetter – dikt 6 ”Jeg står ved bredden, ventende og bange” og 10 ”Dette gjemte og forfrosne savn” er skrevet i Petrarca-tradisjonen. Mens dikt 1 ”I sjælens store, dunke sale” følger den engelske tradisjonen.

De resterende diktene varierende grad av rim og rytme. Noen av diktene, som dikt 8 ”Rastløse skyerne jage”, har tett bearbejdede strukturer. Det samme gjelder dikt 5 ”Stille! Stille!” og dikt 11 ”Sov! Sov!”. Disse to diktene er nærmest identisk utformet. Diktene 9 ”Jeg har drukket af din dybe brønd” og 12 ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –”, er skrevet på frie vers. Mens de resterende åtte diktene: Dikt 2 ”Evheden snor sig bleg langs

himmelrunden”, dikt 3 ”Floden strømmer trøgt og dødt”, 4 ”To stærke, blege hænder”, 7 ”Vinden jage hedt gjennom nattens dybe afgrund” og 13 ”Vinden jager støvgrå sommerfugle” er skrevet med ulike avsluttende rimmønster og med skiftende grad av løsere oppbygning.

Diktsamlingens andre dikt har ikke et fast rimmønster, men likevel rimer noen av linjene: ”himmelrunden/ grunden”. Det strukturelle fokuset er altså ikke på rimmønsteret, men “Evigheden snor sig bleg langs himmelrunden” er en lek med lyrikkens formelle struktur:

Evigheden snor sig bleg langs himmelrunden.
En stemme lyder fra skyen.
En stemme lyder fra grunden:
Evighedens brøn er stormene, som synger,
Synger en sang om skyen,
Synger en sang om grunden,
Synger en sang om evigheden, der flammer langs himmelrunden,

Evigheden skummer hvid om klippeskrænten,

Hæver sine arme,
Og dens stemme lyder:
Lyn og storm, I synger mine sange,
I er født i smerte,
I er født i harme!
(Dikt 2⁶, s. 104)

Diktets første strofe består nesten utelukkende av parallellismer. Disse gjentakelsene skaper en rytme i diktet, og samtidig dannes en sirkulær bevegelse så diktet stadig peker tilbake til seg selv.

I første strofe går ordet ”evigheden” igjen tre ganger: Innledningsvis i linje 1, igjen i begynnelsen av verselinje 3, og til slutt i midten av strofens siste verselinje. Den er også åpningen av strofe 2. Gjentakelsen av ”evigheden” vitner om dens betydning: Den er diktets utgangspunkt. Evigheten har blitt personifisert: Den synger og danser og er opphavet til stormen.

Verselinje 2 og 3 er nærmest identiske bortsett fra de siste ordene: ”skyen/ grunden”. Det samme antonymparet går igjen som avslutning av verselinje 5 og 6. Antonymparet gir assosiasjoner til uttrykket ”mellom himmel og jord”, mens linje 1 og 7 avsluttes med ”himmelrunden” som peker utover mot verdensrommet.

Den siste verselinjen av diktets første strofe består av tre ulike parallellismer: Den

⁶ Jeg velger å referere til diktets nummer istedenfor for dens første linje i referanser.

begynner på samme måte som verselinjene 5 og 6: ”Synger en sang om”. Denne avsluttes med parallellismen ”evigheden” som peker tilbake til strofens første og fjerde verselinje, og skaper en sirkulær handling i evighetens sang om seg selv. Så avsluttes strofens siste verselinje på samme vis som den første. Ved å benytte parallellismene på denne måten skapes et dikt som hele tiden peker tilbake til seg selv. Parallellismer er et virkemiddel som går gjennom hele syklusen for å skape ulike stemninger, men ikke i nærheten av samme grad som i ”Evigheden snor sig bleg langs himmelrunden”.

I ni av samlingens tretten dikt henvender det lyriske jeget seg til et du⁷. I fire av disse diktene synes dette duet å være en annen person – dette er i diktene 5, 6, 10 og 11. Her kan det diskuteres om det faktisk bare er to ulike du som det lyriske jeget henvender seg til siden dikt 6 ”Jeg står ved bredden, ventende og bange” og 10 ”Dette gjemte og forfrosne savn” muligens har samme det samme duet. Det samme gjelder dikt 5 ”Stille! Stille!” og 11 ”Sov! Sov!”. I begge tilfellene minner diktene om hverandre – både innholdsmessig og strukturelt.

I de fem resterende diktene henvender det lyriske jeget seg til abstrakte fenomener. I syklusens første dikt ”I sjælens store, dunkle sale” henvender det lyriske jeget seg til en beskyttende stjerne, mens i dikt 3 ”Floden strømmer trøgt og dødt” er duet nattemaren – en mytologisk figur og en personifisering av marerittet det lyriske jeget oppholder seg i. I diktskyklusens fjerde dikt ”To stærke, blege hænder” adresserer det lyriske jeget et minne hun ikke kan glemme. Duet i dikt 9 ”Jeg har drukket af din dybe brønd” er en mytologisk figur – muligens den norrøne guden Odin.

Samlingens siste dikt ”Vinden jager støvgrå sommerfugle” har en henvendelsesstruktur, men ikke et du. I dette diktet henvender det lyriske jeget seg til seg selv. Dette gjør hun via diktskyklusens siste verselinje: ”Hvad gjør mit hjerte nu så bange?” (Dikt 13, Linje 13, s. 115).

Duet i diktskyklusen er skiftende, men dens lyriske jeg ser ut til å dreie seg om én og samme person – med mulige unntak. Som jeg allerede har vist i avsnittet over går jeg ut fra at dette lyriske jeget er en kvinne. Dette vil se nærmere på når jeg diskuterer tema.

4.1.1 Musikk fremfor alt

Det er interessant å merke at epigrafen lånt fra Verlaine er lagt til diktet som er dedisert til Astrid siden hun er Juell-søsteren vi har minst kunnskap om. Dagny utdannet seg som pianist

⁷ Disse diktene har ingen henvendelse: dikt 2, 7, 8, 12 og 13.

og skal ha vært teknisk veldig flink. Yngstesøster Ragnhild utdannet seg som operasanger, og det sies at eldstesøster Gudrun spilte piano med en slik innlevelse at hun kunne ha blitt konsertpianist hvis hun ønsket. Astrids musikalitet vet vi imidlertid lite om.

At musikken var en inspirasjon for Przybyszewskas litterære arbeid er åpenlyst. For henne var musikk en viktig del av litteraturen – en overbevisning hun delte med blant annet Sigbjørn Obstfelder. Lik Verlaine betraktet de musikken som en nøkkel til et mer psykologisk og sannere poetisk språk (Norseng 1992:113). Denne filosofien passer med syklusen som helhet.

Dikt 5 ”Stille! Stille!”, 7 ”Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund” og dikt 8 ”Rastløse skyerne jage” demonstrerer hvordan Przybyszewska eksperimenterte med musikk som inngang til lyrikken: Dikt 8 har en sangbarhet som gir den et visepreg. Dikt 5 minner om pianospill, mens strukturen i dikt 7 gir assosiasjoner til en orkestral komposisjon. Jeg vil komme tilbake til musikaliteten i diktene 5 og 7 i næranalysene av disse diktene, og her kort fokusere på dikt 8:

Rastløse skyerne jage
Over min glædes dage
Over min sommers hede nat.

Blir til et sværd, der truer
Og mine længsler kuer,
Så deres råb forstummer bort.

Blir til en fugle, der spiler
Sine vinge ud og iler
Over mine drømmes valmuekrat.
(Dikt 8, s. 110)

Diktet minner i oppsettet om prosadiktet ”Et la tristesse...”. Lik prosadiktet er ”Rastløse skyerne jage” kortere enn de andre diktene og bygd opp i en enklere struktur. Den består av tre strofer som inneholder tre verselinjer, og alle verselinjene er igjen bygd opp med avsluttende rim i de to første linjene mens den tredje bryter rimmønsteret.

Diktet har en forenklet musikalitet: Hver linje er kort, melodios og består i hovedsak av trokeisk versemål. Alle tre strofene består av to verselinjer med tre betonte stavelser og en verselinje som bryter dette mønsteret. Den tredje verselinjen har en ekstra tung stavelse og ender med en såkalt mannlig utgang.

Parallellismer forekommer også i dette diktet. Disse gjentakelsene skaper en egen form for harmoni. I første strofe begynner verselinje 2 og 3 på den samme måte: ”Over min”,

og dette gjentas igjen i diktets aller siste verselinje. En annen parallellisme formes av anaforen som to av diktets tre strofer innledes med. Gjentakelsen av det samme ordet i starten av strofene skaper en framdrift i diktet.

Som en motsats til den formelle strukturens enkelthet har diktet en overraskende kompleks billedbruk. ”Rastløse skyerne jage” er bygd opp i bevegelser – lik sangen i ”Et la tristesse...”. Det skyene som driver diktets situasjon framover. I hver av strofene forandrer den form: Først jager den bort det lyriske jegets gleder og minner nesten mer om et rastløst spøkelse enn skyer. I strofe to tar de form av et sverd som kuer hennes høylytte lengsler. Mens i den siste strofen tar skyene, lik sangen i prosadiktet, formen til en fugl og flyr over hennes drømmer.

Diktets siste linje er også den mest interessante. Den er bygd opp som en parallell til strofe éns siste verselinje, og skaper en sirkulær bevegelse tilbake til første strofe. Disse linjene rimer også på hverandre ”nat/valmuekratt”, og underbygger denne bevegelsen.

”Rastløse skyerne jage” sitt siste ord skaper en semantisk brå slutt på diktet: De vakre og fargerike valmuene har blitt et tornete kratt. Valmuekrattet underbygger også diktets tvetydighet. Nøkkelen for å forstå oksymoronet, og dermed også diktet som helhet, ligger i diktets nest siste ord: for det er *drømmenes* valmuekratt det er snakk om – ikke bare et velklingende ord, men det gir også en god beskrivelse av drømmer. De kan være både fargerike og vakre, men også stygge og farlige. ”Valmuekratt” beskriver godt Przybyszewska egen filosofi. Hos henne er aldri noe bare godt eller vondt, men det ene har alltid noe av den andre i seg. Ikke alle av Przybyszewska dikt er like enkle å forstå. Ambiguitet er gjennomgående i syklusen – både som tematikk og i billedspråkets struktur.

4.1.2 Billedbruk

Det finnes en noen bilder som går igjen i diktsyklusen. Det lyriske jegets følelser gjenspeiles i hennes skildringer. Billedbruken har gjerne noe drøm- eller marerittaktig og grenser til tider mot det surrealistiske. Flere av diktsamlingens gjennomgående bilder er tilstede i dikt 4.

”To sterke, blege hender” åpner med en person oppe på et fjell i vinternatten. Personen, beskrevet via sine hender, tenner på en varde. Przybyszewska bruker lysbilder diktsamlingen igjennom, gjerne representert som flammer eller stjerner. Bildet av flammen går igjen i strofe to: ”Et svagt og falmet minde/ Når dagen kommer lys og sterk, Kan ikke luen finde.” (Dikt 4, s. 106, Linje 7– 8), men lyset som tennes i første strofe slukkes i den andre når det lyriske jeget oppdager at hun drømte om et minne.

I diktets tredje strofe dukker det to av disse gjennomgående bilder opp: ”Men i dumpe drømme/ Over dybe strømme/ Ser jeg mindet blodigrødt/ Og mægtigt mod mig svømme” (Dikt 4, s. 106, Linje 9–12). Vann i bevegelse dukker opp i forskjellige versjoner i løpet av samlingen. Her er bildet metaforisk siden det faktisk ikke innebærer vann, men et minne som svømmer. Minnet gis et uhyggelig aspekt i tredje strofe når det beskrives som blodigrødt, men blir tvetydig når det i neste strofe beskrives som et kjært barn: ”I dine grumme hænder/ Holder du min kjortel fast/ Under dine ømme hænder/ Mit hjertes jernring brast” (Dikt 4, s. 106, Linje 13–18). Denne tvetydigheten er svært beskrivende: Przybyszewska spiller ofte på at det som holdes nært også er det som gjør mest vondt. Så enda det antydes at minnet er smertefullt for det lyriske jeget holder, hun det kjært.

Bildene i syklusens siste dikt ”Vinden jager støvgrå sommerfugle” skiller seg fra billedbruken i resten av samlingen bortsett fra ett (som mangler i ”To sterke, blege hænder”). Diktet åpner med et bilde av et løft: Nattsvermerne som flyr opp mot solen. Bildet av løft transformeres til et Ikaros-bilde når nattsvermerne treffer solen og brenner opp.

I ”Vinden jager støvgrå sommerfugle” males et språklig bilde av et angstfylt lyrisk jeg sitt syn på en solnedgang. Ved å la solen brenne nattsvermerne blir et bilde som oftest assosieres med romantikken mer urovekkende: ”Jeg ser dem flamme op i samme stund/ De lette vinger stå i lue/ Og så forkullet spredes over hvælvets dunkle bund” (Dikt 13, linje 4–6, s. 115). Solen, som ofte beskrives som livgivende blir her et dødssymbol. Denne vridningen på kjente bilder ved å gi en dystre stemning, er typisk for Przybyszewskas forfatterskap. Solnedgangen er ikke lenger noe vakkert, men et symbol på destruksjon. Det lyriske jegets dødsangst fremheves når diktets bilder ødelegger hverandre: ”Nu kun en irgrøn, giftig flue/ Sig til solens kjemperose klamrer./ Der langsomt visner over horisontens bue” (Dikt 13, linje 6–9, s. 115). Bakken transformeres til en giftig flue som klynger seg til solen og tilintetgjøres lik slik den utslettet nattsvermerne.

Når solen forsvinner flyttes det lyriske jegets oppmerksomhet over på seg selv: ”Og aftens vinde om mit øre jamrer” (Dikt 13, linje 10, s. 115). Diktets siste linjer gir hele diktsamlingen en heller nedslående, men også ironisk, avslutning når den ender i et spørsmål: ”Hvad er det, som i aftens stilhed hamrer/ Hvad gjør mit hjerte nu så bange?” (Dikt 13, linje 12–13, s. 115). Det lyriske jeget har gjennom diktsyklusen vendt angsten innover, men i samlingens siste dikt blør den ut og farger hennes omgivelser.

Enda billedbruken i ”Vinden jager støvgrå sommerfugle” skiller seg fra resten av syklusen, har diktet det lyriske jeget til felles med resten av samlingen. Duet det lyriske jeget

henvender seg til er skiftende, men jeget ser for det meste ut til å være det samme. Noen unntak er det fra denne regelen: I dikt 2 ”Evheden snor sig langs himmelrunden” er det lyriske jeget så godt gjemt at det er nærmest umulig å si noe om det. Til gjengjeld lar det evigheten selv tale og henvende seg til lyn og storm.

Det angstfylte lyriske jeget fra dikt 13 dukker opp flere i løpet av syklusen, blant annet i dikt 11 ”Sov! Sov!” og 12 ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –”. Disse to diktene hører tematisk sammen. Det lyriske jegets desperasjon og angst gjennomsyrrer begge diktene. ”Sov! Sov!” minner om en grotesk vuggesang. Det lyriske jeget dysser ikke sønnen sin ned i søvn, men formaner ham: ”Sov! Sov!” (Dikt 11, linje 1–2, s. 113). Siden diktet er tilegnet Zenon, er det vanlig å se på den som det lyriske jeget henvender seg til som hennes sønn.

Diktet beveger seg fra en dag fylt med vrede stemmer, til en stormfull natt hun ikke kan beskytte sønnen mot. Det eneste hun kan gjøre er å mane ham til å sove videre så hun beskytter han på den eneste måten hun kan: ”Stormen åbner da dit rædde øie.../ Sov længe!” (Dikt 11, linje 11–12, s. 113) Hun står klar ved hans side når stormen vekker han for å dysse ham ned i søvn igjen.

Stormen fortsetter å herje i syklusens neste dikt: ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –/ og døren åbner sig vildt:” (Dikt 12, linje 1-2, s. 114). I ”Sov! Sov!” er det lyriske jeget redd for at stormen skal infiltrere sønnens drømmer og vekke ham, men i ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –”, har stormen slått inn dørene og beveget seg inn i huset.

Som i dikt 13 siver angsten også i dette dikt ut av det lyriske jeget og former hennes omgivelser. Slik kan ”Vinden jager støvgrå sommerfugle” ses på som en videreføring av ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –”. For mens den paniske stemningen bygges opp, assosieres bildene hun beskriver stadig mindre med den skumle stemningen. Det finnes ingen lindring i dette diktet. Angsten som natten vekker i ”Sov! Sov!” blir ikke borte når solen kommer opp: ”Når solen skriger på himmelen/ – ved dag – og spytter sine guldslanter/ ind i stuen:” (Dikt 12, linje 13–15, s. 114). Verselinje 13 minner om Munchs ”Skrik”, og spiller på lydligheten mellom ”stiger” og ”skriger”.

I siste strofe i ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –” har skillet mellom det lyriske jegets indre opplevelser og verden rundt gått i oppløsning. Jeget har enda evnen til å observere, men avmakten gjør at impulsene blir overveldende: Den ellers så trøstende solen skaper døråpningen om til et villdyrs gap. Denne følelsen av å ikke være trygg noen steder går også igjen i ”Sov! Sov!”, men uten sønnen å passe på faller det lyriske jeget sammen. Alt minner til slutt om marerittaktige figurer, og det lyriske jeget har ingen steder å rømme.

4.1.3 Gjennomgående tematiske strukturer

Angst og lengsel er temaer som går igjen i diktsyklusen. De er konstant i bevegelse i det lyriske jegets sinn: I samlingens første dikt ”I sjælens store, dunkle sale” er lengselen sterkest. Det lyriske jeget lengter til sin barndom og er fylt av nostalgi. Lengselen fortsetter i dikt 3 ”Floden strømmer trægt og dødt”, dikt 4 ”To sterke, blege hænder” og dikt 5 ”Stille! Stille!”, men her kommer også angsten sterkere fram. I dikt 3 står angsten sterkere med dens marerittbilder, men lengsels tonene tar overhånd i dikt 4. Dikt 5 er et konsentrert dikt som jeg vil si har like mye av begge deler, men her er det avhengig av hva leseren selv legger i diktets situasjon.

Mellom dikt 6 ”Jeg står ved bredden, ventende og bange” og dikt 10 ”Dette gjemte og forfrosne savn” blekner lengselen. I dikt 6 føler det lyriske jeget enda lengsel, men her er det også mange andre blandede følelser med i bildet. Mens dikt 7 ”Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund” åpner med angstfylt tone som blekner i løpet av teksten. Dikt 8 ”Rastløse skyerne jage” består av en blanding av lengselsangst. I dikt 9 ”Jeg har drukket af din dybe brønd” virker det som lengselen endelig har tatt overhånd og det lyriske jeget har tatt det hun begjærer og sitter igjen med en angst, men også en følelse av å ha oppnådd noe. Etter dette forsvinner lengselen, og dette tapet fyller etter hvert det lyriske jeget med avmakt. Hun blir etter hvert viljeløs og alt rundt henne får en truende karakter.

I dikt 10 fylles det lyriske jeget av angst og et ønske om hevn. Hevnlysten mangler for så vidt i dikt 11 ”Sov! Sov!”. Det er her fortvilelsen dukker opp for første gang. Den vokser sammen med angsten i dikt 12 ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –”, og har tatt overhånd i syklusens siste dikt ”Vinden jager støvgrå sommerfugle”.

Som jeg har vært inne på tidligere, ser noen av samlingens dikt ut til å høre sammen – både tematisk og strukturelt. Jeg har allerede sett hvordan dikt 12 ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –” kan leses som en fortsettelse på 11 ”Sov! Sov!”, men også dikt 5 ”Stille! Stille!” og 13 ”Vinden jager støvgrå sommerfugle” passer delvis sammen med disse diktene. Tydeligst er sammenhengen mellom ”Stille! Stille!” og ”Sov! Sov!”: de er strukturelt svært like, og den samme angstfølelsen gjennomsyrrer begge. Lengselen i ”Stille! Stille!” har imidlertid forsvunnet i ”Sov! Sov!”. ”Vinden jager støvgrå sommerfugle” fungerer som en fortsettelse etter at avmakten tar overhånd i ”Når stormen vælter sig om huset – ved nat –”. Alt har nå blitt marerittaktig, og det før så romantiske bildet av en solnedgang minner nå mer om Edvard Munchs ”Skrik”.

En annen gruppe dikt som spiller opp til hverandre, er 3, 6 og 10 – her blir tapet av

lengsel en del av historien. I dikt 3 ”Floden strømmer trægt og dødt” befinner det lyriske jeget seg i et mareritt. Det lyriske jeget oppholder seg på en båt som seiler på en flod av blod gjennom en dal beskrevet som ”dæmmerdalen” (Dikt 3, linje 7, s. 105) – igjen spiller Przybyszewska på lydlikheter: I dette tilfellet til lydlikheten mellom det gamle ordet for demring og det kjente bildet på jammerdalen.

”Floden strømmer trægt og dødt” er et billedtett dikt som skaper tvetydighet. Przybyszewska skaper denne ambiguiteten blant annet gjennom å forene to motstridende uttrykk: ”Du kjære nattemare! / Du er mit hjertes smertensbarn” (Dikt 3, linje 14–15, s. 105). Ved å forene rimparet hjerte/ smerte, vrir hun på det forventede uttrykket hjertebarn. Igjen spiller Przybyszewska på tanken om at det som er ens hjerte nærest også er det som kan søre mest.

I diktets aller siste strofe vender det lyriske jeget tilbake til bildet av elven fylt med blod. Dette gjentagende bildet skaper en sirkulære bevegelse tilbake til begynnelsen. Enda diktene beveger seg framover, peker de alltid tilbake. De gir aldri helt slipp på fortiden.

I dikt 6 ”Jeg står ved bredden, ventende og bange” har det lyriske jeget gått i land. Hun står nå ensom på stranden og ser båten seile av gårde. Den vennlige flaggermusen fra dikt 3 er forvandlet til skare sorte fugler som følger båten bort. Det lyriske jeget står igjen fylt av Przybyszewskas særegne melankolske angst som iscenesettes av tekstens oksymoroner: ”Forvirret føler jeg den tungsindsblide / Længselsvilde klang fra mit hjerte fange” (Dikt 6, linje 7–8, s. 108). Det lyriske jeget står og venter med lengselsangst på at noen skal komme.

Marerittet tar en ny form i dette diktet. Det er ikke lenger så billedlig, men i stedet har den fått et mer psykologisk preg, og lengselen står i fokus. I begge sonettene, dikt 6 og 10, ligger fokuset i det strukturelle istedenfor det billedlige. Dette gjør billedbruken mer subtil. Lik ”I tasmørket.” slutter også ”Jeg står ved bredden, ventende og bange” noenlunde positivt. Den det lyriske jeget har ventet på kommer i land, men diktet avsluttes i tre punktum som lover en fortsettelse – som fører videre til dikt 10.

I ”Dette gjemte og forfrosne savn” står fortsatt det lyriske jeget ved elvebredden. Dette diktet har en mer fortvilet stemning enn de to andre. Bildene i løpet av de tre diktene beveger seg fra marerittaktige bilder av blod i ”Floden strømmer trægt og dødt”, til et mer psykologisk mareritt i ”Jeg står ved bredden, ventende og bange”. I ”Dette gjemte og forfrosne savn” gjennomsyres diktet av bilder på død: planter visner og natten som sniker seg på. Lengsel, som er et viktig tema i dikt 6, er i forsvunnet. I tomrommet lengselen etterlater, sniker en annen og hittil ukjente følelse for diktsyklusen seg inn: et ønske om hevn.

Idet natten legger seg over diktet flammer hevnlysten opp: ”Og sorg bliver drøm, mens dagen brister/ Træt og natten tænder hævnens baun” (Dikt 10, linje 7–8, s. 112). Verselinje 8 skiller seg fra en ellers streng sonettstruktur med sitt halvrim. Etter verselinje 8 forekommer en volta, og tekstens tone forandrer seg. Det er ingen lengsel i diktet lenger, men et brennende ønske om hevn. Det lyriske jeget gjemmer hevnen i fortvilelse i strofe 3, men den blusser opp i strofe 4. I diktets siste verselinjer: ”Men hævnens lue sorgen maner/ Og åserne drømmer om blod” (Dikt 10, linje 13–14, s. 112) skaper bildene atter denne sirkulære bevegelsen som peker tilbake, men denne gangen peker de tilbake til det første av de tre diktene, ”Floden strømmer trægt og dødt”. Det finnes ingen avslutning, bare en bevegelse tilbake til begynnelsen.

4.2 Enkeldikt

Alle fire diktene jeg har valgt å analysere for seg selv skiller seg tematisk fra resten av *Digte*. ”I sjælens store dunkle sale” skildrer barndommen, mens ”Stille! Stille!” tar opp mer sentrallyriske temaer. Begge disse diktene har en særlig bearbeidet formell struktur. Både ”Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund” og ”Jeg har drukket af din dybe brønn” har et utviklet billedbruk og dessuten feministiske undertoner. Det første av disse beskriver en maktkamp mellom vinden og jorden, mens det siste kan leses som et metadikt om å være kvinnelig forfatter.

4.2.1 ”I sjælens store dunkle sale”

I sjælens store dunkle sale
Brændte stjernen lig en brudfakkell,
Brændte lig en alterflamme
Over sjælens tabernakel.

Denne stjerne så min barndom
Bleg den lyste over åsens brede pande
Lagde sig lig blege hænder
Over dybets fosforhvide vande.

Selv jeg satte dig på himmelbuens dække
Nagled strålekrandsen fast til hvælvet:
I dit lyse længselsøie
Kun min egen lænkes lue skjælvet.

Oh, stjerne! Sænk dig atter i min sjæl!

Oh, stjerne! Smelt derine!
(Dikt 1, s. 103)

”I sjælens store, dunkle sale” er den eneste sonetten i *Digte* som følger den engelske tradisjonen med tre strofer med fire verselinjer og en strofe med to. Rimmønsteret følger imidlertid verken av den klassiske Shakespeare- eller Spencertradisjonen: de tre første strofene har fått balladerim: oaoa obob ococ. Også siste strofe skiller seg fra den klassiske sonettradisjonen. I motsetning til enderim er linjene bundet sammen i åpningsordene med parallellismen: ”Oh stjerne!” (Linje 13–14).

Sonetten kan forstås på to forskjellige måter, avhengig av hvordan man leser linje 5: ”Denne stjerne så min barndom”. Det avhenger av hva man ser stjernen eller barndommen som subjektet i verselinjen. Hvis stjernen er subjektet blir den en beskytter for det lyriske jeget, en som passet på i hennes barndom. Er barndommen subjektet, så mister stjernen rollen vokter, men den virker allikevel beroligende på det lyriske jeget.

Diktet er bygd opp i bevegelser. Første strofe finner sted i sjelens mørke saler, hvor det eneste kilden til lys er stjernen. I andre strofe transformeres omgivelsene til et åpent landskap og stjernen dukker opp. Tredje strofe fortsetter i de samme omgivelsene, men blikket til det lyriske jeget flyttes oppover mot himmelhvelvingen hvor stjernen oppholder seg. I et ønske om å tvinge stjernen til å forbli den trygge beskytteren fra barndommen nagler det lyriske jeget stjernen til himmelen, men det er det lyriske jeget som ender med å kues: ”Kun min egen lænkes lue skjælvet” (Linje 12). Beseiret tigger hun gjennom en apostrofe i sonettens siste strofe om at stjernen igjen skal senke seg over hennes sjel og bli en del av henne.

”I sjælens store, dunkle sale” har en nostalgisk stemning med et lyrisk jeg som søker tilbake til tryggheten hun følte i sin svunne barndom. Przybyszewskas diktning er gjerne fylt av melankolsk lengsel fra et lyrisk jeg som forventer en bittersøt, mer enn lykkelig, avslutning. Men selv om lykke ikke synes å være noe mål, uttrykkes iblant, som her, en lengsel etter sikkerhet og enhet.

Kan dette være grunnen til at akkurat dette diktet er dedisert til Astrid? Av Juell-søstrene er Astrid den eneste som ikke giftet seg. Hun ble værende hos foreldrene ut deres liv. Hun var der da faren ble syk av kreft og døde, noe Dagny angret på at hun ikke var, og hun fulgte moren Minda til søsteren Gudruns gods etter at det ble bestemt at barndomshjemmet skulle selges. Kan dette være noe av grunnen til at diktet er dedisert til Astrid, valget å forbli i barndommens sikkerhet? Eller var dedikasjonen rett og slett gitt fordi dette heftet med de

håndskrevne diktene var et eksemplar gitt til Astrid som gave? Dette er mulig siden det er takket være Astrid at diktsamlingen finnes fremdeles. Etter Dagnys tragiske dødsfall gjemte Astrid bort diktene fra Minda som brente alle Dagnys eiendeler. Hadde det ikke vært for Astrid er det ikke sikkert diktene hadde overlevd til i dag. Selv om diktet er dedisert til Astrid er det ikke hun det lyriske jeget henvender seg til, det er stjernen.

”I sjælens store, dunkle sale” har en utpreget religiøs billedbruk. Stjernen minner til forveksling om Bethlehemsstjernen fra ”I tusmørket.”. I sonettens første strofe beskrives den som en alterflamme lysende over sjelens tabernakel. I strofe tre blir de religiøse bildene sterkere når stjernen nagles til himmelbuen slik Jesus ble naglet til korset. Dette bildet forsterkes av beskrivelsen av stjernen som en strålekrans, lik en glorie.

I samlingens første dikt finnes flere bilder og temaer som også er gjennomgående i resten av samlingen. Stjernebilder tas opp igjen senere i syklusen, men får en større rolle i dette diktet. Også diktets bilde på et løft handler om stjernebildet siden det lyriske jeget løfter blikket for å se opp mot stjernen på himmelen.

Ellers gjenfinder vi den sammenbindingen av ord for å skape en ny mening som jeg allerede har påpekt: ”I dit lyse længseløie” (Linje 11). Lengselstemaet er også til stede, men med en ekstra dimensjon. Det er ikke bare det lyriske jegets lengsler som tematiseres, men også stjernens. Det er uklart hva stjernen lengter etter. Kanskje overfører hun sin egen lengsel over på stjernen? I sonettens siste strofe henvender det lyriske jeget seg til stjernen og ber den om å bli en del av henne slik den en gang var. Igjen blir Przybyszewska tvetydig: situasjonen forblir uløst. Og det er – i vanlig Przybyszewska-stil – ingen forløsende avslutning.

4.2.2 “Stille! Stille!”, dikt 5

Stille! Stille!
Stjernerne synger en selsom sang
Om en, der gik sin sidste gang
Gjennem rosehaven...
Stille!

Stille! Stille!
Ser du den osende, flakkende kjerte?
Hører du sneen synke i mit hjerte
Så tyst?
Så tyst...

Stille, oh, stille!
Jeg hører en elsket stemme kalde...

Ser du alle stjernene falde
Over mit liv?
Stille...
(Dikt 5, s. 107)

Musikaliteten i dette diktet baseres på dens strukturelle form. Tegnsettingen er svært bevisst og kan minne om tonene på et piano, som var Przybyszewskas instrument. Utropstegnene er korte og brå toner, og de skaper en følelse av hast og uro. Som en motsats er linjene som ender med tre punktum, lik en lang tone som henger igjen i luften full av både savn og angst.

Men tegnsettingen har også en annen funksjon: Bruken av utropstegn foran ”Stille!” kan gi den samme effekten som i ”Sov! Sov!” hvor den får en formanende effekt. Denne effekten blir borte i tredje strofe: ”Stille, oh, stille!/ Jeg hører en elsket stemme kalde...” (Linje 11–12). Her blir tonen mer lengtende. Det lyriske jeget blir revet mellom blandede følelser. Diktets siste verselinje kan virke både urovekkende og lengtende: ”Stille...”. Det er som om det lyriske jeget holder pusten, ventende.

Også strofe to avsluttes på denne måten, med de tre punktumene. Her får de igjen en ny betydning. De to verselinjene før lager et oksymoron som passer sammen med diktets tema om stillhet: ”Hører du sneen synke i mit hjerte/ Så tyst?” (Linje 8–9). Deretter gjentas linje ni, men denne gangen da med disse tre punktumene. Verselinjen beholder den undrende tonen, men får også tankefull undertone.

Gjennom hele diktet går s-lyden igjen. Denne alliterasjonen skaper en behagelig, men samtidig vemodig klang: ”Stille! Stille!/ Stjernene synger en selsom sang” (Linje 2). Klangligheten hjelper med å dempe tekstens angstfulle stemning og gjør den mer subtil. Samtidig skaper gjentagelsen av ”Stille! Stille!” en forunderlig blanding av uro og hast. Man kan nesten høre det lyriske jeget hviske. Disse kontrastene skaper et melankolsk og stemningsfylt dikt.

Flere av Przybyszewskas dikt kan sies å ha sentrallyriske elementer, men ”Stille! Stille!” mer enn noen av de andre diktene i syklusen. Det er et svært konsentrert dikt som omhandler en spesifikk situasjon (som paradoksalt gjør teksten mer tvetydig): det lyriske jegets observasjon av personen i hagen. For hva er det egentlig som utspiller seg i ”Stille! Stille!”?

Sentrallyrisk diktning tar gjerne opp universelle temaer som kjærlighet og død, og dette diktet kan handle om begge deler. Nag ser på ”Stille! Stille!” som en temporær tilstand av ro og lykke i syklusen (Nag 1987:29). Lest på denne måten handler teksten om det lyriske jegets observasjon av sin elskede i rosehagen, men her stopper i så fall denne typen analyse.

For i dette scenarioet glemmes tekstens underliggende angst. Ser vi forbi troen på diktets fredelige stemning, kommer spenningen mellom det lyriske jeget og personen hun henvender seg til (i dette tilfellet personen i rosehagen) fram. Her handler teksten om det lyriske jegets splittede følelser for duet, og hennes indre kamp mellom lengselen og angsten.

En annen mulig lesning med kjærlighetsmotivet som utgangspunkt gir diktet en ekstra aktør: det lyriske jeget, personen hun henvender seg til, og personen som oppholder seg i rosehagen. Strukturen til ”Stille! Stille!” er nærmest identisk med strukturen til ”Sov! Sov!” – diktet Przybyszewska dediserte til sin sønn Zenon. Den har den samme manende og urovekkende stemningen. Lest sammen med ”Sov! Sov!” får det lyriske jeget igjen rollen som den beskyttende moren, og person hun henvender seg til, er da barnet. I ”Stille! Stille!” kjemper det lyriske jeget mellom ønsket å beskytte sønnen og lengselen etter personen som kaller på henne fra rosehagen.

Norseng undersøker dødsmotivet: Det lyriske jeget befaler sin tilhørere om å være stille mens hun ser seg selv dø (Norseng 1992:115). Igjen er jeg bare enig i deler av analysen: Teksten hintet om en død: ”Ser du alle stjernene falde/ Over mit liv?/ Stille...” (Linje 13–v15), men jeg mener denne døden i så fall er symbolsk. ”Stille! Stille!” kan leses i sammenheng med ”I sjælens store dunkle sale”. I samlingens første dikt representerer stjernene det lyriske jegets barndom, og når stjernene faller i dikt 5, er det altså barndommen som går tapt. Henvendelsen utover mot et du/dere med et ønske om stillhet er i denne lesningen ikke en befaling, men en bønn om at det lyriske jeget ikke skal dømmes for hardt for sine tidligere handlinger.

Velger man å lese dødsmotivet i henhold til blomstersymbolikken fra ”I tasmørket.”, så er det ikke lenger barndommen det lyriske jeget forlater, men kjærligheten: ”Om en, der gik sin sidste gang/ Gjennem rosehaven...” (Linje 3–4). Rosene i prosadiktet forbindes med den klassiske kjærligheten. I begge tilfellene med dødsmotivet betrakter det lyriske jeget seg selv mens hun henvender seg til et ukjent du/dere.

”Stille! Stille!” gir ingen svar, men forholder seg dunkelt. Ikke en gang henvendelsesstrukturen og antallet personer i diktet er sikkert. Gjennom enkel billedbruk, musikalitet og en bevisst bruk av tegnsetting, klarer Przybyszewska å skape en spenning som gjennomsyrrer alle diktets utallige handlinger.

4.2.3 “Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund”, dikt 7

Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund,
De tusind vilde øine skjælver et sekund,
Den sovende jord stønner angst i drømme
Den føler kysset på sin viljeløse mund.

Alle gyldne blade i hvirveldans!
Den siste leg...
Mit gylne hår: en flammende krands!
Og snart så bleg...

Jorden åbner sit brede skjød
Og frem strømmer sydende floder:
Funklende blomster
I regnbuepragt,
Blod og ild!
Med rædselsens magt
Hæver de sin arm mod de lysende kloder.

Vinden stryger lindt gjennom nattens dybe afgrund,
De tusinde guldstjerner skjælver et sekund,
Den sovende jord smiler mildt i drømme,
Den føler kysset på sin lukkede mund.
(Dikt 7, s. 109)

Mens musikaliteten i ”Stille! Stille!” minner om enkelt pianospill er heller ”Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund” bygd opp som en større musikalsk komposisjon. Den begynner i en vemodig tone og bygges opp i stemningsbilder i diktets to første strofer, før den når sitt dramatiske høydepunkt i strofe tre med regnbuefargede blomster, blod og ild. Deretter ebber teksten ut i en rolig gjenskapelse av første strofe, men med subtile forandringer.

”Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund” er et billedtett dikt, og den formelle strukturen settes i bakgrunnen. Det strukturelle fokuset ligger her i tegnsettingen og i et løst rimmønster. Strofe 1 og 4 er nærmest identiske og har kryssrim. Mens tegnsettingen i strofe 2 leker med teksten samtidig som den følger første og fjerde strofes rimmønster. Verselinje 5 og 7 er lette utrop, mens verselinje 6 og 8 står som deres motstykker, med tre alvorstunge punktum som minner om at ingenting kan vare. Diktets tredje strofe har den løseste strukturen. Her er fokuset fullt og helt på bildehandlingen.

Den musikalske komposisjonen skaper fremdrift i diktet. I diktets første strofe maler det lyriske jeget et nattbilde hvor vinden stryker hett og truende mens stjernene skjælver og jorden sover urolig. Jorden får i første strofe rollen som kvinne, viljeløs mens vinden krever et kyss. Vinden viser sin makt i strofe to ved å få løvet til å danse, og det lyriske jegets hår til å

flamme rundt hennes hodet. Men det er ikke vinden som er den sterkeste. Dette er dens siste lek, og lik det lyriske jeget vil også vinden forgå.

I strofe tre er det jorden som demonstrerer sin kraft og den er mer imponerende enn vindens svake maktoppvisning. I en bevegelse viser jorden sin polariserende makt som både fruktbar og destruktiv: Ut av hennes fang springer det både vakre blomster i alle regnbuens farger, men også blod og ild.

Diktets avslutning er tvetydig. I siste strofe roes stemningen, og bildene fra åpningen gjentas, men denne gangen stryker vinden forsiktig gjennom natten. Stjernene skjelver enda for vinden, men ikke jorden. Hun sover søtt, smilende, men munnen er enda lukket når hun blir kysset.

”Vindens stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund” er diktskyklusens midterste dikt, og det er vanskelig å tro at dette er en tilfeldighet. Dette er den eneste gangen Przybyszewska avdekker seg som forfatter i en av sine tekster. Hun var kjent for sitt det vakre røde hår: ”Mit gylne hår: en flammende krans!” (Linje 7). Przybyszewska trer frem i et Medusa-lignende bilde. Like fort som hun blir introdusert, tar hun livet av seg og blir borte igjen fra teksten: ”Og snart så bleg...” (Linje 8).

Det kan bare spekuleres i hvorfor hun valgte å vise seg i akkurat dette diktet, men det skiller seg tematisk fra de andre tretten diktene hun har skrevet. Som flere av hennes andre tekster er også dette diktet svært tvetydig. Det kan leses både feministisk og erotisk. I en erotisk lesning av diktet blir den viljeløse munnen i første strofe ikke et uttrykk for motstand, men mangel på vilje. Når jorden er viljeløs i første strofe er det på grunn av opphisselse. Det er begjæret før den fysiske foreningen. Leses dette i sammenheng med prosadiktens kjærlighetsmaktkamp blir kjærligheten en kraft man må underkaste seg. Etter at foreningen finner sted i strofe 3, er munnen lukket i strofe 4 etter tilfredsstillelsen av begjæret.

Slik jeg har beskrevet tekstens situasjon er det ikke vanskelig å se de feministiske undertonene. Kvinnen får sin kraft i diktet: Den maskuline vinden ser til å begynne med ut til å ha makten, men det er den kvinnelige jorden regjerer. Ved å åpne sitt skjød kan hun både skape liv og ta det igjen, hun er på samme tid moderlig og truende – et symbol på fruktbarhet og destruksjon. Przybyszewska var så vidt vi vet ikke en feminist. Hennes tante Randi Blehr er til og med i dag en kjent feminist, men Przybyszewska holdt seg unna politiske spørsmål. Myten rundt hennes liv har imidlertid blitt til av en grunn. Hun var en svært progressiv kvinne. Men dette underbygger kanskje mer teorien om at dette er et erotisk dikt. Hun var en uvanlig kombinasjon for samtiden: svært klar over sin sensualitet samtidig som hun var intellektuell.

Og dette perspektivet utnytter hun i sitt forfatterskap, og utforsker begjær i flere av sine tekster, men av diktene er det bare denne hvor begjæret får et kroppslig utgangspunkt.

4.2.4 “Jeg har drukket af din dybe brønd”, dikt 9

Jeg har drukket af din dybe brønd!
En nat, mens månen stor og blodig
Brandt mellem furutræets krumme grene.

Jeg har seet ørnen flyve bort
Skræmt af månen i den skumle galge
Og grumse vandet i din klare kilde.

Og den kraft jeg drak af din vande
Blev gift i mine sunde årer,
Mens jeg ventet, siddende på runestenen.

Og den gift trængte i min hjerne
Gav mig magt at tyde stenens runer,
Medens månen blegned bagom skoven.

Og da solen steg med glands i østen
Så jeg ørnens unge, stærke vinger
Spredte sig lig flammer over himmelbuen.
(Dikt 9, s. 111)

”Jeg har drukket av din dype brønn” er et av diktene som er bygd opp gjennom bildenes bevegelser. Det lyriske jeget har drukket av en brønn, og vannet forgifter henne i løpet av diktets handling, men giften dreper henne ikke. I stedet gir giften det lyriske jeget magiske egenskaper.

I diktets første strofe henvender det lyriske jeget seg til eieren av brønnen. Personen nevnes aldri med navn, men diktets bilder avslører at det er en norrøn mytologisk figur. Av de norrøne gudene var det Mime og Urd som bevoktet brønner. Urd var en av de tre skjebnegudinnene og bevoktet brønnen for visdom, mens Mime voktet kunnskapens brønn. Odin er opphavsmannen til runene, som er bokstavene det lyriske jeget kan tyde når giften har forandret det lyriske jeget. Han er selv ingen bevokter av noen brønn, men assosieres med Mimes siden han drakk av den for å få kunnskap. Det er altså rimelig å lese Odin som duet det lyriske jeget henvender seg til. Dette underbygges av bildet på månen i galgen. Odin lot seg henge i ni dager og ni netter fra Yggdrasil. Med Odin som duet settes forgiftningen av det lyriske jeget i et metaperspektiv: det dreier seg om diktningens gave.

Diktets lyriske jeg ser ut til å være klar over hvilke egenskaper brønnens vann vil gi

henne, men på samme tid vet hun de heller aldri var ment for henne. Diktets første verselinje er nesten en kunngjøring, mens den andre viser at hun snek seg ut i natten for å finne brønnen: ”Jeg har drukket af din dybe brønd!/ En nat, mens månen stor og blodig” (Linje 1–2). Det er altså en ønsket og planlagt handling. Månen blodige farge er en advarsel og en formaning.

I strofe tre har vannet hun drikker forgifter det lyriske jeget. Anne Birgitte Rønning skriver i ”Bohemen som kvinde” om hvordan vannet forgifter jegets ”sunne” kvinnenatur, men gir henne samtidig en kraft (Rønning 1996:61). Tradisjonelt i vestlig kultur har forfatteryrket blitt sett på som mannlig (Gilbert og Gubar 2000:8). Ved å åpne seg opp for muligheten til å skrive forneker altså det lyriske jeget sin kvinnenatur, men med tapet vinner hun også evnen til å tyde, og da også anvende, runene.

Przybyszewska tar opp kunst i et fåtall av sine tekster, og da mer som et generelt tema. ”Jeg har drukket af dine dybe bønd!” tar spesifikt opp temaet om å være en kvinnelig forfatter. Diktets mørke tone ymter om en angst over å tråkke inn i den mannlige forfatterarenaen, men samtidig er det en dristighet med diktets første verselinje som går i mot denne angsten. Denne tosidigheten går igjen i diktets motsettende bilder: ”Og den kraft jeg drak av din vande/ Blev til gift i mine sunde årer” (Linje 7–8). Som en kommentar til både det lyriske jeget, men også verdens, ambivalens ender diktet i en ironisk tone når ørnen i den siste strofen flyr opp mot solen i et Ikaros-bilde. Ragnarok begynner idet en kvinne valgte å ta opp pennen og bli en forfatter.

4.3 Dikt 14, “På et fjernt og solbeskinnet sted” – epilog?

På et fjernt og solbeskinnet sted
Mødes festlig mine blege døde
Deres månesyge smil skal føde
For dem og mig en ny og varig fred.

Engang de med mig på strømmen gled
På den strøm, hvor livets gåder gløde
Og med mig de måtte farten bøde
Tilbunds hvor strømmen gled i havet ned.

Nu i et fjernt og solbeskinnet land
Jeg sidder solbeskinnet selv på vagt
Og føler i mit hjerte styrkens magt

At trylle frem til evig glemsels møde

I festlig dans omkring den gamle brand
En verden hentet hjem fra Lethes strand.
(Dikt 14, s. 116)

I følge Lishaugen skal ”På et fjernt og solbeskinnet sted” være noe av det siste Przybyszewska skrev før sin død. For ham handler verket om glemsel. Norseng kaller Przybyszewskas siste dikt for epilogen til diktsamlingen. For henne er diktet fredelig: diktsamlingens angst er borte og nå sitter det lyriske jeget på stranden et sted hinsides livet og ser på andre døde danse rundt et bål.

Siden diktet er svært tvetydig vil jeg si at begge har rett, men at begge analysene er altfor enkle. ”På et fjernt og solbeskinnet sted” har en fredeligere stemning enn Przybyszewskas andre dikt og den angstfylte tonen er tonet ned, men kanskje ikke helt borte fra teksten. Den gjemte ironiske tonen fra ”Rediviva” ser ut til å glimte frem i dette diktet: ”Jeg sitter solbeskinnet selv på vakt” (Linje 10). Ved å sette ”solbeskinnet” og ”på vakt” skaper igjen Przybyszewska nye meninger med ord som ellers ikke burde gå sammen.

Lishaugens glemselstema dukker hovedsakelig opp i sonettens siste strofe: ”At trylle frem til evig glemsels møte/ I festlig dans omkring den gamle brand/ En verden hentet hjem fra Lethes strand” (Linje 12–14). Lethe er som kjent en av elvene som renner i dødsriket i gresk mytologi, og de som drakk av den skal ha mistet hukommelsen. Men det er bare siste strofe. Resten av diktet minner heller om en slags *dance macabre* med de bleke dødes dans og lek mens det lyriske jeget observerer.

Diktet har noen likheter med diktskyklusen. Dikt 14 er en Petrarca-sonett lik ”Jeg står ved bredden, ventende og bange” og ”Dette gjemte og forfrosne savn”, og deler også deres elve- og strand motiv. Andre bilder som går igjen fra diktskyklusen er Ikaros-bildet, vann i bevegelse og bilder av lys. Til forskjell fra de fleste diktene i samlingen er ”På et fjernt og solbeskinnet sted” bygd opp i kontraster: det lyriske jeget befinner seg på et solfylt sted, men personene er månesyke. Diktets kontraster hjelper å bygge opp dets ambiguitet.

Sonetten er kjent for å være en selvkommenterende diktsjanger. Er teksten en epilog som Norseng mener, bør den kanskje si noe om diktning. I så fall kan diktets *dance macabre* tema handle om kunstens overlevelse: *ars long, vita brevis* (kunsten er lang, livet er kort). Kunsten fortsetter å leve etter at kunstneren er død.

Det er mulig det lyriske jegets bleke døde altså er kunsten det lyriske jeget har skapt. Hun er død, men kan fortsatt observere hvordan kunsten hun har skapt fortsetter å leve. Diktets andre strofer antyder at noe overstiger døden: De bleke døde og det lyriske jeget glir på strømmer mot lives gåter. Men det er mulig Przybyszewska forstår at ingenting varer evig,

siden alt skal ”evig glemsel møte”.

Tematisk minner diktet om et stort Ikaros-bilde, eller kanskje er det mer at det lyriske jegets streben etter å heve seg opp mot solen gjennom hele *Digte* har nå blitt oppnådd. Diktets første strofe henter om en slags død for det lyriske jeget og har en rolig stemning som syklusen mangler. Angsten som gjennomsyrrer flere av diktene er nå forsvunnet. Men enda har ikke det lyriske jeget helt fått freden hun venter på: ”For dem og meg en ny og varig fred” (Linje 4). For Ikaros-bilder lover åndelig fall: den harmoniske stemningen er en illusjon.

4.4 Felles avslutning

Angst og lengsel er gjennomgående temaer i Przybyzsewskas diktning. Generelt, men som vi har sett er det også vesentlig trekk ved hennes dikt. Enten kombineres angst og lengsel, eller så preges diktene av mangelen av den ene stemningen. Når lengselen forsvinner overtar avmakten dens plass og det lyriske jegets indre kamp begynner å farge hennes omgivelser.

Litteraturens musikalitet er viktig for Przybyszewska, som diktsamlingens epigraf viser. Hun fortsetter å eksperimentere formelt og lar musikken styre billedbruken like mye som strukturen. Samtidig har hun noen bilder som går igjen: Ikaros-bildet, bilder av løft, vann i bevegelse, stjernebilder og blod. De gotiske trekkene kommer i bakgrunn i diktene, men blir ikke helt borte. Det dukker opp elementer i billedbruken, blant annet gjennom blodbildene og flaggermusen.

Til gjengjeld blir subjektivitet viktigere. Det lyriske jeget er en kvinne som lengter og elsker. For å bli et subjekt må man ha et objekt å forholde seg til – dette er duet det lyriske jeget henvender seg til. Eller, som tilfellet er i diktsamlingen, flere forskjellige du som til sammen etablerer et kompleks subjekt: Det lyriske jeget kan beskytte objektet hun elsker (sønnen), eller hun kan be objektet om beskyttelse (stjernen). Hun kan fremstå som et erotisk subjekt (”Vinden stryger hedt gjennom nattens dybe afgrund”) eller kommentere rollen som en kvinnelig dikter (”Jeg har drukket af dine dybe brønd”). Strukturen som skapes mellom det lyriske jeget og objektet hun henvender seg til er dialogisk. Disse diktene har dramatiske trekk. Spesielt gjelder dette dikt 5 ”Stille! Stille!” som kan fungere som en samtale, og som har flere mulige henvendelser. Przybyszewska låner altså ikke bare lyriske elementer i sine prosatekster, men bruker også dramatiske trekk i lyrikken.

En viten om at alt har konsekvenser gjennomsyrrer hele Przybyszewskas forfatterskap, og gjemmes heller ikke bort i lyrikken, men kommer fram i billedbruken. Hun skaper en

melankolsk og bittersøt stemning i mange av sine dikt. Gjerne gjøres dette gjennom å sette sammen ord som ellers ikke burde passe sammen, men som gir diktningen en unik stemning som er typisk for Przybyszewskas forfatterskap.

5 Skuespillene

Av hele Przybyszewskas forfatterskap, er det dramaene som har fått mest oppmerksomhet. Lik prosadiktene ble flere av dramaene gitt ut i hennes samtid. ”Den sterkere” er det eneste dramaet som ble offentliggjort i Norge i hennes levetid. ”Synden” ble både satt opp og gitt ut i bokform i Praha, også sammen med ”Når solen går ned”. Etter hennes sensasjonelle død fikk hennes tekster en renessanse. ”Ravnegård” ble oppført og hennes ektemann ga ut en bok med hennes skuespill oversatt til polsk. Han skrev selv en sentimental innledning til den med dedikasjon til deres to små barn.

I sin analyse av dramaene begynner Norseng med en kort gjenfortelling av ”Rediviva” og trekantforholdet som foregriper skuespillene. Så starter hun en diskusjon om hvorfor de bør leses som ekspresjonistiske dramaer basert på Obstfelders utsagn om sitt skuespill *De røde dråber*: ”Man kunde da tro, at den dramatiske konflikt er det, som foregår mellom hovedpersonen og disse andre mennesker. Dette er ikke tilfældet. Det, som foregår med ham, foregår blot i forhold til ham selv” (Obstfelder i Norseng 1992:98). Norseng ser skuespillene som iscenesettelser av hovedpersonens ødeleggelse av en indre hemmende engel, eller drapet på engelen i huset som Virginia Woolf beskrev det, og den påfølgende destruksjonen av en tradisjonell forståelse av kvinnen. Norseng mener at tekstene handler om hvordan hovedpersonene gir etter for sine mørkere sider, og at siden dette betyr å ta livet at det samfunnsskapte jeget, innebærer det en form for gjenreising at det virkelige jeget.

Nag vektlegger likhetene mellom Przybyszewskas dramaer Henrik Ibsens. Alle de fire tekstene følger titteskapstradisjonen, og minst to av skuespillene kan ses i dialog med hans verker. Spesielt ”Den sterkere” er kjent som Przybyszewskas svar på Ibsens *Fruen fra havet*, mens *Rosmersholm* ser ut til å ha påvirket ”Når solen går ned” og til dels ”Ravnegård”.

Samtidig fortsetter Nag å lese hennes tekster ut i fra diktsamlingens musikalske motto ”musikk fremfor alt”: ett tema, fire variasjoner. Przybyszewska fortsetter å eksperimentere med temaer hun har tar opp i prosadiktene og novellen. Alle de fire dramaene tar opp begjærstemaet og omhandler trekantforhold som ”Rediviva”, og fortellerjegets fatalisme går også igjen i flere av dramaenes aktører. Som i prosadiktene går den demoniske og eiersyke kjærligheten igjen: Kjærligheten er ikke en forening mellom to likestilte individer, men en maktkamp.

Jeg har valgt å analysere hvert skuespill for seg istedenfor å lage en fellesanalyse som de andre forskerne har gjort. Ved å gjøre dette kan jeg følge Norsengs tråd om å drepe

engelen i huset, og Nags Ibsen-tema mer detaljert. Samtidig vil jeg følge kjærlighetsmaktkampen i dramaene.

Alle fire dramaene tematiserer kvinner som splittes mellom ønsket om å gi etter for samfunnets konvensjoner eller følge sine egne begjær. I ”Når solen går ned” vil jeg se på konsekvensene av hovedpersonenes overtagelse av rollen som den nye engelen i huset, men før det vil jeg se på likhetene mellom dette dramaet, *Rosmersholm* og ”Rediviva”, og så. I min analyse av ”Synden” vil jeg se Hadasas transformasjon i løpet av handlingen, tekstens symbolikk og Miriams skjulte maktkamp. I ”Den sterkere” er kjærlighets maktkampen mer åpenlys, og jeg vil se på denne samtidig som jeg vil sammenligne dramaet med *Fruen fra havet*. I den siste analysen vil jeg fokusere på opptakten til drapet på engelen i huset, og forholdet mellom aktørene. ”Ravnegård” er dramaet med den mørkeste stemningen, men alle tekstene har gotiske elementer. Fra kulissene i ”Når solen går ned” til Hadasas eksotiske ring med gift. Til og med ”Den sterkere”, som Selberg kommenterer er dramaet som til en viss grad er forankret i en borgerlig virkelighet (Selberg 1978:19), har gotiske elementer i Tors onde øyne og den sterke tiltrekningskraften mellom Tor og Siri.

5.1 “Når solen går ned”

Lishaugen beskriver ”Når solen går ned” nærmest som en ren dramatisering av ”Rediviva”, og likheten mellom tekstene er mange. Dette er nok en grunn til at dens likhet med Ibsens *Rosmersholm* gjerne blir oversett. Jeg vil derfor bruke deler av dette kapittelet til å se på likheter mellom alle tre verkene.

Forhistorien i alle tre tekstene minner om hverandre: Et dødsfall finner sted før tekstenes begynnelse og i alle tilfellene er den døde en kvinne. I ”Rediviva” blir ikke dødsfallet forklart nærmere enn at kvinnen måtte dø, mens i ”Når solen går ned” og i *Rosmersholm* har kvinnene hoppet eller falt fra en klippe. Tekstenes aktører besøkes nå av de døde: I *Rosmersholm* snakkes det om hvite hester. I Przybyszewskas tekster er besøket konkret, men her er det bare den nye kvinnen i mannens liv som kan se gjenferdet. Den døde får i alle tre tekstene større innflytelse på handlingens personer etter sin død.

Likheten mellom tekstene slutter imidlertid ikke i deres forhistorier, også hovedpersonene minner om hverandre. Alle tre kvinnene starter som aktive personer med et mål for øye. Den andre kvinnens død er nærmest et biprodukt av de handlingene som blir sett

på som nødvendige: Drapet på engelen i huset er et uunngåelig onde for å oppnå ønsket mål. Likevel ender det slik at kvinnene må godta samfunnets konvensjoner; det blir dem selv som påtar seg rollen som den passive kvinnen.

Som Przybyszewskas hovedpersoner, er det i Ibsens drama begjær som driver Rebekka i hennes planer om å få Rosmer, men han på sin side ser på kjærligheten til Rebekka som ren og ubesudlet. Når han frir, og hun avviser ham, er det fordi hennes følelser for ham endelig har blitt det han ønsker, men på grunn av hennes tidligere handlinger blir det umulig for dem å være et par. Det eneste hun nå kan gjøre for å bevise sin kjærlighet er å ofre seg selv.

I ”Rediviva” og ”Når solen går ned” ender hovedpersonene med å bytte rolle med den andre kvinnen: De døde kommer tilbake og tvinger hovedpersonene inn i passivitet. I alle tre tilfellene er det kvinnenens overtagelse av rollen som engelen i huset som til slutt blir deres undergang.

Tekstenes forskjeller ligger blant annet i deres tematikk: Ibsens *Rosmersholm* har en politisk agenda som Przybyszewskas tekster ikke besitter. Hun er til dels kjent som en politisk forfatter på grunn av sine sterke kvinnefigurer og begjærstemaet, men disse forholdene legges til det personlige planet og ikke det offentlige. Przybyszewska skriver om kvinner som befrir seg fra samtidens skikker og normer, men de må også leve med konsekvensene av slike valg. Utgangspunktet for tekstene ligger i kvinnens indre kvaler som gjør alle politiske agendaer utenfor kvinnens egen psyke uvesentlig. Vi finner derfor ikke Rebekka Wests politiske forførelse av Rosmer igjen i Ivis jakt på Fin. Ivi drives av sitt begjær lik fortellerjeget i ”Rediviva”.

5.1.1 Å drepe engelen i huset

”Når solen går ned” er et psykologisk drama om Ivis indre kvaler og konsekvensene dette har på hennes forhold til Fin. Enda teksten tematisk handler om et trekantforhold finnes det bare to karakterer i skuespillet: Bare Ivi kan se den døde. Ikke en gang publikum får se gjenferdet som lusker i skyggene, men hun spiller allikevel en viktig rolle i handlingen.

I ”Rediviva” er mannen det begjærte objektet mens kvinnen tar rollen som det begjærende subjektet, men dette har forandret seg i dramaet:

IVI

Jo, du er stærk. Og derfor må du altid være hos mig, for at jeg svage kan drikke af din styrke. Min kjærlighed til dig er så dybt et hav, i det drukner jeg al min angst og al min

svaghed.
(Når solen går ned s. 42)

Ivi beskriver seg selv som svak og gjør dermed ikke bare Fin, men også gjenferdet til sterke og aktive aktører. Ved å drepe, og deretter ta plassen til den tidligere engelen, har ikke bare Ivi tatt over rollen som den passive, men også forvandlet den døde om til en destruktiv kraft som kommer tilbake for å hevnes.

I sin fellesanalyse av de fire dramaene skriver Norseng at hun mener tekstene bør betraktes som janusansikter: Fin og den døde kan ses på som motstridende deler av Ivi selv. Jeg er til dels enig i denne tankegangen. Fin er i dette scenarioet samtidens konvensjoner, og for å få ham måtte hun gi opp sin rolle som et subjekt. Dette har sin bakside: Hennes rolle som objekt gir Fin makten til å holde henne nærmest fanget i scenens ene rom, og han bruker det meste av handlingen på å forsikre seg om Ivis kjærlighet uvitende om hjem søkelsen (lik mannen i ”Rediviva”).

Den andre kvinnen symboliserer ikke bare Ivis dårlige samvittighet over hennes død, men kan også ses på som et opprør mot samtidens kvinneroller. Ved å ta livet av en falsk og samfunnsskapt del av seg selv kommer Ivi i kontakt med sitt ekte jeg representert ved gjenferdet. Men engelen kan ikke drepes ustraffet: Angsten som kveler henne kommer av samfunnets undertrykkelse av kvinnens egentlige jeg. På dette tidspunktet i handlingen har altså ikke Ivi gitt helt opp sin tidligere rolle.

Gjenferdet og Fin fremstilles som to kjempende deler av Ivi selv. Den ene delen driver henne nærmest mot hysteri, mens den andre delen vil ta hennes frihet. Ivis fall ligger i hennes valg: Ved å gi etter for Fins ønske om en kjærlighetserklæring, godtar hun også den samfunnsskapte kvinnerollen. Ved å gi slipp på siste rest av sitt egentlige jeg, har hun også tatt livet av seg selv – her representert av gjenferdet:

IVI

(skriker, kjemper)

Jeg kvæles! Jeg kvæles! Slip... Slip! Du vil dræbe mig... slip! (Springer op fra sengen. Hæst) Fin! Fin! Hvorfor kommer du ikke? (Bliver stående. Stirrer ind i mørket) Å, jeg ser dig nok... gjem dig ikke bort for mig... Kom bare frem og lad mig se på dig! Lad mig bare få se dit gustne, hæslige ligansigt... Tro bare ikke, jeg er ræd for dig! Vov bare at følge med os ind i lyset og solen... Solen skal nok vaske dig væk... Å! Vil det more dig at se ham kysse mig? (Ler hånlige) Vil det more dig at se mig i hans arme? (Viger tilbage mod sengen) Huh, du forpester luften... Å, jeg kan ikke puste... (Skriker) Fin! Å, jeg kvæles! (Flygter mod døren) Jeg tør ikke længere blive her alene... Å (Vakler og styrter om over sengen) Fin... kom... å ... jeg kvæles! Fin, jeg dør... jeg kvæles...

(Når solen går ned s. 48)

5.1.2 Skyldsproblematikk og konflikt

En annen lesning av ”Når solen går ned” er gjennom fokuset på skyldsproblematikken. Tre år etter at ”Rediviva” ble skrevet, tok altså Przybyszewska igjen opp temaet om et elskende par og mannens tidligere elskerinne som må dø for deres lykke. Hvor novellen ”forutså” hendelser i Przybyszewskas virkelige liv, ble ”Når solen går ned” skrevet i ettertiden av Marta Foerders selvmord. Dramaet ble enten skrevet få måneder etter Foerders død, med Przybyszewskis påfølgende arrest og frifinnelse, eller mer sannsynlig året etter, mens Przybyszewska var gravid med Iwa. Med tanke på hennes personlige historie mellom perioden novellen og skuespillet blir til, er det vanskelig å ikke legge merke til skiftet som forekommer i skyldsproblematikken.

Skuespillet og novellen er bygd opp på samme måte: Gjennom retrospeksjon kommer karakterenes tidligere historie frem, og samtidig beveger handlingen seg framover i nåtid. Dramaet åpner med at Fin kommer inn på scenen og vekker Ivi. Igjennom deres dialog kommer forhistorien fram: Fin var tidligere knyttet til en annen kvinne som muligens tok sitt liv etter å ha sett Fin og Ivi sammen på stranden. Ivi sliter nå med dårlig samvittighet og ser den døde kvinnen i sine drømmer. Hun prøver i løpet av dramaets handling å formidle, og samtidig lette, sin skyldfølelse. Fin på sin side blir stadig mer tvilende på Ivis kjærlighet til seg. Deres kommunikasjon skurrer:

IVI

Nei, jeg er ikke syk. Du forstår ikke, Fin, du kan ikke se det, men... (hvisker) jeg er forgiftet, forhekset... (ser seg sky omkring) Du, kan man dø af angst?

FIN

Af angst? Hvad er det? Hvad har du at frygte? Tror du ikke, jeg er stærk nok til at beskytte dig mod alt, som er ondt?

(Når solen går ned s. 42)

De hører hverandre, men de klarer ikke å finne en fellesnevner i samtalene. I stedetfor å forsøke å forstå hverandre trekker begge samtalen tilbake til sin egen bekymring: Ivi klarer ikke å artikulere hva hjelpen hun ber om innebærer. Ivis ønske om hjelp ender bare med å så tvil i Fins sinn om hennes kjærlighet for han. Fin blir stadig mer usikker overfor Ivis følelser for han. Ivi på sin side er mest opptatt av å lette skyldfølelsen som sliter på henne over den andre kvinnens død.

Som litteraturform er skuespillet basert i dialogen: Det er gjennom den handlingen beveger seg framover. Det er også gjennom dialogen en av de største forskjellene mellom

”Rediviva” og ”Når solen går ned” kommer frem. I novellen unngås skyldspørsmålet ved å forsikre leseren om at paret er skjebnebestemt. Den andre kvinnen må ganske enkelt dø for at de kan være sammen. I dramaet drives hovedpersonen av samvittighetskvaler: Ivi prøver å dele sin skyldfølelse i kvinnens død ved å beskylte Fin for å være delaktig i hennes fall fra stupet. I et av dramaets viktigste scener prøver Ivi å få sannheten ut av Fin om den natten. Fin henkaster dødsfallet på samme måte som jeg-fortelleren i ”Rediviva” – hun måtte dø hvis de skulle få være sammen: ”Hun måtte dø. Det var vor lykke, at hun gik i søen. Din gode engel førte hende, Ivi” (Når solen går ned s. 44). Fin prøver å overtale Ivi inn på samme tankegang og unngår skyldproblematikken ved å erklære dødsfallet for skjebnebestemt. Det var Ivis *gode* engel som sendte den andre kvinnen i døden. For ham blir dødsfallet gudesendt, slik det er for fortelleren i ”Rediviva”. Hun ble sendt i døden for deres skyld.

Den samme scenen nærer oppunder konflikten som vokser mellom paret. Når Fin innrømmer at han skjønnte hva som hendte, begynner Ivi å beskylte han for å ha myrdet den andre kvinnen. Fin svarer på dette med å erklære sin kjærlighet:

FIN
Ivi, jeg elsker dig!

IVI
Du er skrækkelig, Fin, men... du elsker mig.

FIN
Og du?

IVI
Ak!
(Når solen går ned s. 43-44)

Ivi ser ut til å godta hans kjærlighetserklæring som en forklaring, men hun kvier seg etter dette å bekrefte sin kjærlighet til han. Mens Ivi fortsetter å slite med den dårlige samvittigheten fokuserer Fin på hennes ambivalens.

Ivi deler ikke fortellerjeget i ”Rediviva” sin fatalistiske overbevisning og hun lærer dermed aldri å leve med verken spøkelset eller angsten. Gjenferdet ender derfor opp med å ta livet hennes. I dramaets høydepunkt står Ivi alene på scenen. Fin har forlatt henne, så hun kan konfrontere sitt indre jeg, men siden hun nå har tatt over rollen som engelen i huset kan hun ikke lenger konfrontere sitt spøkelse:

IVI:
(reiser sig med et op i sengen) Hvad var det? (Lytter. Lægger sig atter) (Stillhed)

IVI:

(farer op) Min gud, hvad var dog det? (Ser sig forvildet omkring) Ak, hvorfor lod jeg ham gå, hvorfor lod jeg ham gå! (Stillhed)

IVI

(lytter, hvisker)

Jeg er ræd! (Stærkere) Å denne angst!

(Stillhed)

IVI

(farer atter op. Slår omkring sig med armene)

Å gud, hvor tungt, hvor tæt... å jeg kvæles! Å, Fin, Fin. (fortvilet) Han kan ikke høre mig!

(Når solen går ned s. 47)

Ivi er alene på scenen, men får allikevel ingen monolog. Den oppstykkede rekken av replikker fra samme aktør fremhever mangelen på både monolog og dialogpartner. I stedet for dialog kommer handlingen frem i karakterens gestikulasjon via sidebeskrivelser. Denne delen av teksten minner mer om en stumfilm. Til slutt drepes hun av angsten som fortærer henne og skuespillet slutter i et tablå: Ivi død i armene på Fin.

5.1.3 Bilder og symbolikk

”Når solen går ned” tar sted i soverommet hvor Ivi oppholder seg gjennom hele handlingen. Sidetekstens beskrivelse er et bilde av et gotisk lukket rom: ”Et dybt rom, helt i skygge” (Når solen går ned s. 41). Rommet er mørkt, har lite møblement og det eneste lyset ser ut til å komme fra en sjuarmet lysestake.

Dramaet begynner og slutter med lignende tablå: ”Ivi ligger på sengen i lang, hvid dragt” (Når solen går ned s. 41). Som en kontrast til det mørke rommet er hun kledd i hvitt, men hun er allikevel en del av det. Fin kan komme og gå ut som han vil, men Ivi er bundet til rommet.

Dramaet inneholder flere bilder som vi kjenner igjen fra diktsamlingen: I begynnelsen av dramaet anvendes bilder av lys og blod. Fin kommer inn på soverommet, og trekker Ivi med seg til stolen og betrakter henne: ”Hvor bleg du er. Hvor dine øine er blege, og dit hår... Hvor er lyset som skinned gjennom dig?” (Når solen går ned s. 41). Fin assosierer Ivi med lyset: uskyld og godhet. Ivi derimot trekker hans sammenligning mot blodet: ”Nei, Fin, det var blodet, som lyset i mig af lykke. Å du, da jeg traf dig, det var, som om blodet med et blev levende i mig... (strækker armene ud) Ah, jeg følte det som dansende solstøv i årene” (Når

solen går ned s. 41). Ivis bilde av seg selv kontrasterer Fins: Lyset i Ivi som tiltrakk Fin er ikke godhet, men hennes begjær for han. Hennes uskyldshvite klær er misvisende: Hun er ikke den originale engel, men en som tok hennes plass.

Det er ikke bare diktsamlingens lys-, blodvann- og giftbilder som går igjen i teksten: Vannbildet forbindes med Ivis kjærlighet til Fin. I begynnelsen av teksten erklærer Ivi sin kjærlighet så dyp som et hav, og hun forteller at hun ønsker å drikke av Fins styrke (Når solen går ned s. 42). Men, som vannet, kan Ivis følelser også virke forræderske. I løpet av handlingen blir Ivi mer unnvikende jo mer Fin krever en kjærlighetserklæring. Sterkere står bildet av tåke for Ivi, den representerer den andre kvinnen og fortiden, den siver inn i handlingen og forpester hennes nåtid. Også giftbildet assosierer den andre kvinnen som sakte forgifter Ivi med sin pust:

IVI

Nei, nei, hver eneste nat kommer hun til mig. Hun kommer alltid, når du er gået. Hun setter sig på min seng og stirrer på mig med sine skrækkelige ligøine og puster sin ligående i mit ansigt. Huh! Forstår du nu, hvorfor jeg er blevet så bleg? Hun puster al glands ut af mit hår, hun slukker lyset i mit blod. Å hendes ånde er en grå, forpestet tåge, jeg kan ikke se lyset gennem den. Og så lægger hun armene om mit bryst og presser og presser.. Huh; hun har klør som en kat og grønne øine, grønne som mug, fæle giftige...

(Når solen går ned s. 45)

Den andre kvinnen gjør Ivi skjør, fylt av angst og til slutt kveles hun av denne angsten.

Hovedpersonen i *Når solen går ned* virker skjørere enn Przybyszewskas andre kvinneskikkelser. Kanskje har dette sammenheng med at de andre kvinnene aktivt jobber for å oppnå det de ønsker, mens Ivi allerede har oppnådd sitt mål og må bære konsekvensene.

5.2 “Synden”

I følge Lishaugen ble Przybyszewskas arbeider oppdaget av litteraturkritikerne for første gang da ”Synden” ble utgitt i Praha i 1898. Lishaugen gjengir to anmeldelser av stykket i sin biografi. Begge anmelderne så på Przybyszewskas temavalg og skrivemåte som influert av hennes ektemann (Lishaugen 2002:160–161). Dette er en heller vanlig evaluering av hennes tekster, blant annet kommer Ole Michael Selberg til samme konklusjon 70 år senere. Norseng avviser imidlertid denne tankegangen: Przybyszewskas inspirasjon kan ikke bare spores til hennes ektemann, men til samtidige forfattere så vel som til andre kunstnere i deres omgangskrets – de fleste for så vidt mannlige. Etter min vurdering har Norseng rett. Gjennom

hele sitt forfatterskap viser Przybyszewska at hun er i dialog med mannlige kunstnere fra samtiden: Hun snur blant annet det mannlige blikket og låner epigrafer fra forskjellige forfattere. Det er sannsynlig at hun hentet inspirasjon fra sin ektemann og, men det er tydelig at Przybyszewska var en belest person. Så tanken om at hun bare tok innflytelse fra sin ektemanns arbeid blir litt snever.

I følge brev skrevet av Przybyszewski, ble tre av hans kones fire dramaer skrevet i hennes barndomshjem Rolighed. Enda biografene er uenige om hvilket det er tredje dramaet skrevet i Kongsvinger, er de enige om at ”Synden” og ”Når solen går ned” ble skrevet her. Disse dramaene har også sine likheter: De er begge fylt av symbolistiske bilder, og karakterene bruker gjerne disse bildene til å beskrive det de ikke kan si åpent. Trekantforholdet behandles også her, men blir snudd på hodet. Fra å handle om to kvinners kamp om mannen dreies temaet over til to menns kamp om kvinnen via Leons forførelse av Miriams kone.

I den norske versjonen av ”Synden” forsvinner Leon ut av tredje akt uten forklaring. Dagen etter at han har forført Hadasa, kommer han tilbake til henne, men hun prøver å avvise ham. Så ringer det på døren og Miriam kommer inn, og Leon er plutselig forsvunnet. I *Dagny Juel – Samlede tekster* har utgiverne bemerket i en fotnote: ”Under den følgende scene mellom Hadasa og Miriam er Leon åpenbart ikke lenger til stede, men det er uklart hvordan hans sorti er foregått. De manglende replikker finnes øyensynlig i Kostraks tsjekkiske oversettelse, hvor Leon tar farvel etter å ha hilst på Miriam og fortalt at han bare ville stikke oppom for å be ham komme i klubben om aftenen” (Synden s. 94).

5.2.1 Rollebytte

”Synden” handler om Leons forførelse av Hadasa. Miriam, Hadasas ektemann, stoler ikke på henne og henter inn Leon for å prøve hennes lojalitet. Siden Miriam ser på utroskap som den verste av alle synder, velger Hadasa å drepe ham istedenfor å innrømme sin troløshet. Dramaets handling foregår over tre dager. Hver akt representerer en dag og foregår i samme rom. Scenebeskrivelsene i alle tre akter er korte og generelle, men det legges til en anvisning om lyset i akt to som viser dens betydning for handlingen: Det er her Leon endelig forfører Hadasa.

Som i ”Når solen går ned” kan Miriam og Leon tolkes som motstridende deler av Hadasas personlige sjelekvaler. På den ene siden står ektemannen som bærer av samfunnets idealiserte kvinnesyn, hvor døden blir sett på som en bedre skjebne enn en kvinnes fall. På

den andre siden står Leon som bilde på Hadasas mørkere side: Drømmen om det egentlige jeget, frigitt fra samfunnets rigide og uskrevne regler.

Selberg er den eneste jeg har funnet som har kommentert Przybyszewskas uvanlige navngivning av ektemannen. Miriam er et jentenavn fra Bibelen av arameisk og hebraisk opprinnelse. Selberg skriver i en fotnote at karakteren muligens er tatt etter den polske dikteren og anmelderen Zenon Przesmycki som brukte Miriam som pseudonym (Selberg 1978:30). En annen mulighet er navnets symbolske verdi. ”Synden” er det eneste skuespillet hvor en aktør fysisk dreper en annen. Enda karakteren som dør er en mann, bærer han et kvinnenavn og han står for samtidens konvensjoner. Igjen tar hovedpersonen livet av engelen i huset. På et tidspunkt tar Miriam til og med den kvinnelige hovedrollen i kjent eventyr:

MIRIAM

(ser på hende)

Du ligger så stille, så mat, som om alt blod er suget ud af dig... og dog føler jeg luften sitre omkring dig af uro... Hvad er det? Er du utilfreds? Hvad feiler dig? jeg har aldrig seet dine øine så store.

HADASA

(forsøger at le)

Det er for bedre at kunne se dig... (ryster på hovedet) Miriam, Miriam, du skrumper formelig sammen af rædsel for at skulde ud af din verden.

(Synden s. 85)

Ved å ta rollen som ulven, gir Hadasa seg selv lov til å handle som en antagonist. Mens Miriam får rollen som lille Rødhette – det tiltenkte offeret.

5.2.2 Forførelsens og mistillitens symbolikk

”Synden” skiller seg ut fra resten av skuespillene ved å ta opp forførelsen i selve handlingen. I de tre andre tekstene er begjær et tema, men det begjærende subjektets forførelse av sitt objekt tar sted før dramaets handling. Begivenhetene i verkenes nåtid tar heller for seg konsekvensene av forførelsen. ”Synden” tar for seg begge.

Mye av karakterenes dialog omhandler språklige bilder. Det er gjennom symbolikken Leon begynner sin forførelse av Hadasa. I en henvendelse til Miriam sammenligner Leon Hadasa med en sølvpil som treffer like inn i hjertet. Med en gang Miriam unnskylder seg og forlater scenen, tar Leon sjansen og forteller Hadasa om sine drømmer:

LEON

Så hør: Jeg så Dem komme mod mig klædt i bare grønne blade: De aner ikke selv, hvor deilig De var i den dragt!

HADASA

Nå, nå...

[...]

HADASA

Hvad sagde jeg så?

LEON

(nærmere. Meget høitideig)

De sagde: Kys mig!

HADASA

(ler)

Å, der er ikke et sandt ord i Deres drøm!

(Synden s. 79)

Gjennom sine drømmer kan Leon fortelle Hadasa om sine følelser. Via hans bilde av henne som Eva viser han at han ser Hadasas virkelige jeg, og ikke den samfunnsskapte som Miriam ønsker å se.

Også Miriam bruker symbolikk for å fortelle det han ikke kan si rett ut. Gjennom mennenes komplimenter vises deres forskjellige syn på Hadasa. Hvor Leon bruker bilder til å forføre Hadasa, bruker Miriam dem for å vise sin bekymring. Det begynner med hans sammenligning av sin kone med en havfrue: ”MIRIAM: Leon kommer snart. (Ser på henne). Ak hvor du har smykket dig til festen i aften! Hvor du skinner! Som en hvid stjerne... Du ser ud som en havfrue, Hadasa” (Synden s. 73). Miriams sammenligning av Hadasa med en havfrue er svært treffende. Nina Auerbach skriver i *Woman and demon* om hvordan menn opphøyde kvinnen til en engel, men deres kunst var full av havfruer: farlige, tosidige skapninger som skjuler sin makt (Auerbach 1982:7).

Miriam sammenligner også Hadasa med en hvit stjerne, som minner om en engel. Deres forhold er preget av hans dyrkelse av idealkvinnen – en rolle Hadasa umulig kan leve opp til. Auerbach kommenterer hvordan H. C. Andersens havfrue gir bort stemmen og lar seg nærmest lemlestes for mannen hun elsker (Auerbach 1982:8). Hadasas offer er ikke så dramatisk, men hun gjemmer sin sanne natur for Miriam.

Gjennom hele teksten henvender Miriam seg til henne ved å kalle henne et barn. Dette viser ikke bare aldersforskjellen mellom paret, men også maktforholdet. For ham er hun et barn som trenger veiledning så hun en dag kan tre inn i den rollen han ønsker å se henne i.

Men samtidig sammenligner han henne altså med en havfrue: foranderlig, forrædersk og et symbol på kvinnelig sensualitet. Gjennom havfruesymbolikken vises det at Miriam forstår at det er mer ved Hadasa enn idealet han ønsker å forgude. Det er denne dualitet han velger å sette på prøve.

5.2.3 Hadasas transformasjon

Selberg ser på Przybyszewskas skildring av stadiene i den psykologiske prosessen som til slutt fører til drapet på Miriam, som hennes ypperste dramatiske bedrift (Selberg 1978:24). I begynnelsen av dramaet oppfører Hadasa seg naivt og overfladisk. Hun interesserer seg bare for fester og beundrere og flørter åpenlyst med Leon foran sin ektemann. Når Leon prøver å forføre Hadasa via gjenfortelling av sine drømmer, oppdager hun imidlertid at Leons flørting ikke bare er en uskyldig fornøyelse:

LEON

Om De ved! (Nær hende) Gud i himmelen, hvor jeg kysset Dem! På munnen, på øinene, håret, halsen... (Hvisker) Slig har aldrig nogen mand kysset Dem!

HADASA

(fjerner sig)

Hvad ved De om det? Kjære, behold Deres drømme for dem selv!

LEON

Ja, jeg burde kanskje ikke have kysset Dem, hva? Sig mig bare den ene: får jeg ikke engang i drømme lov at kysse Dem?

HADASA

(ser på ham. Forvirres)

Nå... å... i drømme... (Tager sig sammen. Ler) Nå, det kan jeg vel ikke nægte Dem. (Synden s. 80)

Leons tydeliggjøring av sitt begjær, både skremmer og lokker Hadasa. Hun ser ikke ut til å ta noen bevisste valg i løpet av handlingen, men blir istedenfor drevet av attrå inn i armene på Leon, og senere myrder hun Miriam av barmhjertighet.

Selberg mener det er åpenlyst at Hadasa ikke nærer sterke følelser for Leon, men dette er jeg ikke enig i. Det er hun som introduserer Leon i skuespillet og gjennom denne introduksjonen er det tydelig at hun finner ham fascinerende:

HADASA

Leon er en underlig en, du. Har han alltid gået sådan gennem livet? Hverken seet til høire eller venstre? Menneskene er ligesom bare mer eller mindre morsomme skyggebilder for ham.

HADASA

Gad vidst, om han har elsket mange kvinder, Leon...

MIRIAM

(kort)

Jeg tror aldrig, han har elsket en eneste en.

HADASA

Jeg ved ikke, hvad der går af mig i dag... (går hen til Miriam, stryger hans arm) Vi to er da lykkelige mennesker, du og jeg, Miriam, ikke sandt?

(Synden s. 75–76)

Ekteparets betragtninger av Leon sier mer om dem selv enn om Leon. Gjennom sin nysgjerrighet på hans fortid avslører Hadasa en interesse for Leon som Miriam misliker. Hans svar er kort, men henter om sjalusi og mistillit. Hadasa ser ut til å forstå dette for i neste replikk trekker hun fokuset tilbake på hvor lykkelige de er i deres ekteskap. Gjennom denne handlingen viser Hadasa sine splittede ønsker: På ene siden ønsker hun å være den konen Miriam vil at hun skal være. På den andre siden begjærer hun Leon og friheten han representerer.

Akt tre åpner med et tablå. Hadasa minner om Ivi der hun ligger sammenkrøpet av angst og dårlig samvittighet etter at hun har latt seg forføre av Leon:

HADASA

(ligger sammenkrøpet på chaiselonguen med ansigtet begravet i puderne. Det banker. Hun blir liggende ubevægelig. Svarer ikke)

LEON

(kommer. Bliver stående ved døren og ser på hende.)

(Taushed)

(Synden s. 90)

Hadasas karakterer går igjennom en drastisk transformasjon i løpet av dramaets handling. Fra å være en affektert person uten bekymringer i første akt, går hun over til å vurdere selvmord og ender opp med å drepe sin ektemann i slutten av stykket. Noen antydninger til denne transformasjonen kommer i løpet av handlingen, blant annet gjennom Hadasas gjengivelse av ulven i eventyret, og hennes giftige ring:

HADASA

En ven af mig var i Indien og han købte ringen der og bragte mig den. Den er en stor sjeldenhed. Giften, den er fylt med, skal være nok til at dræbe den stærkeste mand på flekken. Det morer mig at se den på min hånd. Den er storartet, ikke sandt?

(Holder ringen op mot lyset)

(Synden s. 81)

Ringen viser om en mørkere side ved Hadasa som hun har gjemt, og som kommer ut i full kraft i løpet av handlingen.

5.2.4 Miriams avsløring

”Synden” består av to separate historier som finner sted samtidig: Miriams prøve og Leons forføring. Dramaets høydepunkt ligger ikke i scenen hvor det begjærende paret endelig får hverandre. Det kommer heller i Miriams avsløring av sine planer:

MIRIAM
(med armene omkring hende)
Jeg gjorde dig uret, min elskede!

[...]

MIRIAM
Å, barn, hvad er døden mod dette: at se sin hvide stjerne slukne... At se den, man hader mest, slæbt ind i ens eget hjem... (voldsomt) At se den kvinde, man elsker, i en andens arme, Hadasa!
(Synden s. 96–97)

Når Hadasa endelig velger å påta rollen som engelen i huset, kan Miriam fortelle at han brakte Leon inn i deres hjem for å teste Hadasas lojalitet. Igjen peker Miriams symbolikk mot den uskyldsrene hvite stjernen: Hvis Hadasa hadde forrådt ham, som han var redd for at hun ville gjøre, ville hun blitt en fallen kvinne. I følge ham er utroskap en synd verre enn døden.

Miriams kjærlighet til Hadasa er basert i 1800-tallets drøm om idealkvinnen. Han ønsker at Hadasa skal gjøre hjemmet sitt domene. Han dyrker et idealbilde hun ikke kan leve opp til, og denne dyrkelsen av idealkvinnen må til slutt kvele Hadasa, slik kvinnen i ”Sing mir das Lied...” følte seg kvalt. På grunn av sin mistillit driver Miriam Hadasa inn i Leons armer. Det er ikke bare Miriam, men også kvinnemyten om engelen i huset Hadasa tar livet av i slutten av stykket. Etter sitt fall vurderer Hadasa selvmord, men hun velger til slutt å skåne Miriam fra sitt utroskap. Miriam forsegler sin egen skjebne i sin påstand om at utroskap er verre enn døden:

HADASA
(i grublende fortvilelse)
Om en dag, om to dage, kanskje om to timer har Miriam forstået alt. Alteret, han har bygget sin lykke på i otte år: trampet på, spyttet på! Å, jeg kjenner ham! For ham er det tusind gange verre end døden... (dreier tankefuldt sin ring) Jeg kunde åbne denne plade her... tømme giften i et glas og drikke... Det vilde være en redning for mig! Men for ham? ... Gud i himmelen: verre end alt! Så kunde jeg... (springer pludselig

op) Ak, en redning! Den eneste redning for ham! Hvilken lykke! Hvilken lykke!
(Vender seg mod Leon, behersker sig voldsomt) Miriam må hvert øieblik komme...
De forstår vel, at jeg ikke nu kan træffe ham sammen med Dem... Gå nu!
(Synden s. 94)

Selberg mener det er åpenlyst at Hadasa vil ta sitt eget liv så fort teppet faller, men jeg er ikke enig denne tankegangen. I sitatet over vurderer hun selvmord, men velger til slutt en løsning som hun ser på som en redning for sin ektemann og ikke for seg selv.

5.3 “Den sterkere”

Som tidligere nevnt ble ”Når solen går ned” og ”Synden” skrevet i Kongsvinger. De ble antagelig til mens Przybyszewska var gravid med Iwa. Hvilket det tredje skuespillet skrevet på Rolighed er, og når det fjerde ble skrevet, er omstridt blant biografene. Lishaugen hevder det tredje dramaet skrevet på Rolighed var ”Den sterkere”, og at ”Ravnegård” ble til ved en senere dato. Norseng derimot mener at ”Den sterkere” ble skrevet *før* oppholdet i Kongsvinger, og at dramaet skrevet på Rolighed er ”Ravnegård”. Her støttes hun av Selberg, som i sin innledning forteller hvordan Przybyszewska sendte inn dramaet ”Den sterkere” til Kristiania Theater med håp om at stykket ville oppføres to år etter at ”Rediviva” ble skrevet, altså i 1895⁸. Det er derfor høyst sannsynlig at det er Norseng og Selberg som har rett i denne diskusjonen, siden Iwa ble født i 1897.

5.3.1 Dialogen med Ibsens *Fruen fra havet*

Martin Nag ser på ”Den sterkere” som et svar på Ibsens *Fruen fra havet*. Przybyszewskas drama er nærmest en omskrivning av Ibsen-stykket. Det er ikke tilfeldig at begge ektemennene er leger og de hovedpersonenes tidligere forlovede er sjømenn. Dramaenes historier minner om hverandre: De handler begge om en gift kvinne som tidligere var forlovet med en annen mann. Kvinnene lever nå i ekteskap hjemsøkt av deres tidligere forhold. I *Fruen fra havet* er det kvinnens minner om den tidligere forloveden som skaper en kløft mellom ekteparet. Mens i ”Den sterkere” er det ektemannens insistering om å prate om den tidligere elskeren som ødelegger for lykken. I begge skuespillene kommer den tidligere forloveden tilbake for ta med seg kvinnen. Forskjellen mellom de to stykkene ligger i

⁸ Her tar Selberg feil: Brevet ble sendt 21. januar 1896. Martin Nag gjengir brevet i sin helhet i *Kongsvinger-kvinne og verdensborger*, men det er allikevel bevist at ”Den sterkere” ble skrevet *før* oppholdet på Rolighed.

hovedsak i deres avslutninger: Mens Ellida velger å bli hos sin ektemann, følger Siri sin tidligere forlovede.

Tittelen ”Den sterkere” kan være inspirert av en av den fremmedes siste replikker i *Fruen fra havet*: ”DEN FREMMEDE: Jeg ser det nok. Der er noe her som er sterkere enn min vilje” (Ibsen 1973:380). Uttalelsen kommer etter at Ellida velger å bli hos sin ektemann Wangel istedenfor å reise med den fremmede. Det er deres kjærlighet som er sterkere enn den fremmedes vilje. Przybyszewskas mulige inspirasjon fra denne ytringen ligger i dramaets tema om kjærligheten som en maktkamp. Dette bærer også tittelen preg av: Adjektivet er bøyd i komparativ, og ikke i superlativ. Dramaet fokus altså på selve kampen om Siri, og ikke i oppgjøret.

Fruen fra havet har sitt utgangspunkt i forholdet mellom Wangel og Ellida. Publikums sympati legges til ekteparet siden handlingen følger deres historie mens de lærer å kommunisere åpent med hverandre. Den fremmede forblir gjennom det meste av handlingen en karakter i periferien. I ”Den sterkere” er det forholdet mellom Tor og Siri og deres historie som settes i fokus. De får ikke sympati og de utvikles heller ikke som karakterer i løpet av handlingen slik Wangel og Ellida gjør. Snarere er det slik at Tor og Siri trekkes mot hverandre av et mørkt begjær. Historien minner mer om en drakamp om hvem som får eie Siri enn en kjærlighetshistorie. Til slutt er det Tor som viser at han forstår Siri og hun ender opp med å følge ham.

5.3.2 Ibsens hederlige mann

Som Toril Moi skriver i *Ibsens modernisme*, er avslutningen av *Fruen fra havet* uvanlig positiv i forhold til Ibsens andre stykker. Moi mener avslutningen muligens er grunnen til at dramaet har blitt anklaget for ”kunstnerisk mangelfullhet”, og at det gjerne blir oversett til fordel for andre av Ibsens skuespill (Moi 2006:412). Hun velger å konsentrere seg om avslutningens budskap og ikke dens kontroversielle positivitet: Ved å frigi Ellida lar Wangel henne selv få velge hvilken av mennene hun vil følge. Ibsen skaper med denne avslutningen et budskap om at ekteskapelig lykke kommer igjennom frihet og valg – spesielt for kvinner (Moi 2006:417). ”Den sterkere” kan sies å formidle et lignende budskap, men her vises derimot konsekvensene av hva som hender når kvinnen ikke får friheten til å ta et valg.

Vendepunktet i *Fruen fra havet* ligger i hovedkarakterenes gjensidige vekst gjennom deres samtaler. Ellida lærer å vise Wangel hvem hun egentlige er, mens Wangel lærer seg å

lytte og å godta hennes krav om selv å få velge sin skjebne. Moi kommenterer Wangels åpenlyse mangler som en romantisk helt: Han er en kjærlig, tålmodig og sjenerøs mann som oppriktig anstrenger seg for å lytte til sin kone. Allikevel er det rollen som helt han får. Han er en hederlig mann som i løpet av skuespillet gjør seg fortjent til å vinne eventyrprinsessen. Eller i dette tilfellet: vinne tilbake sin kone.

Her ligger en av hovedforskjellene mellom de to dramaene: i ektefellenes roller. Mens Wangel er en anstendig ektemann, framstår Knut som Wangels motsetning. Dr. Wangel har vært gift tidligere og kan godta Ellidas tidligere romanse siden han har en historie selv. Knut er på sin side besatt av Siris tidligere kjærlighetshistorie og ripper stadig opp i hennes minner av mannen som forlot henne. Fra dramaets åpning setter Knut spørsmålstegn ved Siris kjærlighet (her minner han om Fin fra "Når solen går ned"). Og enda han forstår hvordan dette piner hans kone, fortsetter han likevel å insistere på at hun skal fortelle om Tor. Dette er noe Tor utnytter senere i handlingen:

TOR

Jeg har set jer saa ofte. Jeg har fulgt jeg paa frastand. Aa, hvor han mistror dig! hvor han mistror dig! og hvor han altid minder dig om fortiden. Han tvinger dig formelig til at ikke glemme mig. Det er vakkert af ham, for jeg opgir dig ikke.
(Den sterkere s. 27)

Knuts insistering på å rippe opp i Siris gamle sår gjør at hun aldri klarer å glemme sin tidligere forlovede. Hjem søkelsestemaet fra "Når solen går ned" blir billedlig i "Den sterkere": Siris tidligere forlovede gnager på ektefellenes psyke og skaper en kløft mellom dem.

Den åpne kommunikasjonen mellom Ellida og dr. Wangel er bortimot ikke eksisterende mellom Knut og Siri Tonder. Hvor Ellida og Wangel kan gi uttrykk for deres ønsker og redsler, klarer ikke Siri og Knut å meddele sine virkelige tanker. Mye av kommunikasjon ligger i sidebeskrivelsene i "Den sterkere" og ikke i dialogen som i *Fruen fra havet*. Dette gjør åpenheten mellom Ellida og Wangel umulig for Siri og Knut:

SIRI

(smyger sig ind i hans arm. Intrængende)

Tror du kanskje, jeg ved større lykke end at være hos dig? Jeg ser jo ingen anden end dig, bare dig. Hvor vakker du er, og hvor god du er. (Med pludseligt angst) Hvad er det? Hvorfor blev du saa stille med et? Hvad tænker du paa?

KNUT

(tvungent):

Paa ingenting... Ingenting. Det var bare en tanke, som pludselig falt mig ind. Sig

mig... den første gang du elskede... da var du vel svært glad? Jeg mener straalende. Var du ikke straalende?

SIRI

(vender sig pludselig mod ham og ser langt på ham. Smertelig)

Aa...

KNUT

(hastig)

Nei, nei, jeg vil ikke bedrøve dig. Du misforstod mig. Siri, hvad feiler dig? Er du vred paa mig?

SIRI

(gyser)

Her er saa koldt. Lad os gaa ud i solskinnet... [...]

(Den sterkere s. 24)

Til forskjell fra ekteparet Wangel klarer ikke Knut og Siri å åpne seg for hverandre. På grunn av deres kommunikasjonsproblemer får aldri Siri ta valget som Ellida gjør. Hun blir til slutt drevet inn i armene på sin tidligere forlovede.

Ellida og Siri har flere personlighetstrekk til felles: De føler begge en mystisk tiltrekningskraft mot mennene fra sin fortid, og dette selv etter at de ble forlatt. Deres tiltrekninger er imidlertid basert på forskjellige ønsker. Ellida drømmer om frihet, mens Siri trekkes mot det farlige og spennende:

TOR

Forresten burde du virkelig følge med mig. Det er netop et liv for dig, altid noget nyt, nye steder, nye, besynderlige mennesker. Jeg skal gi dig eventyr, som du aldrig har drømt om. Og jeg skal tvinge dig at glemme alt, som er ondt.

(Den sterkere s. 30)

Tor forstår Siris draging mot det mørke og skjebnesvangre og bruker dette til å forføre henne.

”Den sterkere” følger *Fruen fra havet* sitt trekantforhold, men Przybyszewska sitt drama ender svært annerledes enn Ibsens. Siris skjebne ender til slutt med å minne mer om om historien til dr. Wangels datter enn til hans kone. Wangel har sendt etter Arnholm i håp om at han kan hjelpe Ellida, men Arnholm har andre planer. Han tror han har blitt invitert til Wangels hjem på Bolettes forespørsel og han har planer om å fri til henne. Enda han finner ut at dette er en misforståelse, gir han ikke håpet om å gifte seg med sin tidligere student.

Moi gjengir i *Ibsens modernisme* en replikkveksling mellom Wangel og Ellida. Her prøver Ellida å forklare hvorfor hun giftet seg med Wangel etter sin fars død. Her kommer det fram at Ellida ikke giftet seg med Wangel av frivillighet. Da hun sa ja var det løfte under

tvang, og et løfte gitt under tvang er verdiløst (Moi 2006:435). Denne kommentaren setter Moi opp mot Arnholms frieri til Bolette. Hun er redd for at hun skal være fanget i barndomshjemmet for alltid. Arnholm bruker dette mot henne. Gjennom overtalelser og indirekte trusler får han Bolette til å svare ja. Her minner Arnholm litt om Tor: Begge lover kvinnene eventyr, og bruker kvinnenes redsler for å nå sitt mål.

Siri blir som Bolette drevet til sitt valg. Knuts mistillit og maktbruk mot Siri driver henne inn i armene på Tor som på sin side forsikrer henne om at han er den eneste som forstår hennes egentlige jeg.

Siris valg om å følge Tor minner til å begynne med om Hadasas barmhjertighetsdrap:

SIRI

Aa, det er en forfærdelig pine! Det er som bøigen, det er som at kjæmpe med usynlige nisser... Han er saa god, og dog piner han mig tildøde. Og hvor han lider, hvor han lider! Bare synet af mig bringer furer i hans pande... (pludselig) Ja, du har ret; jeg maa befri ham fra mig. Det er ogsaa det bedste for ham, det er sikkert det bedste for ham...

(Den sterkere s. 38)

Enda Knut bare piner sin kone med hennes tidligere flamme ser hun på seg selv som ond og sin ektemann som god. Hennes valg om å følge Tor er til dels av medlidenhet for Knut. Han viser derimot hvilken smålig person han er:

KNUT

Det er altsaa sandt! Min Gud, hvilken komedie du har spillet for mig! (Haanlig): Storartet har du spillet... jeg troede dig... næsten.

SIRI

Og du tror, at jeg har spillet komedie for dig! Og det kan du tro! (rasende) Saa tro det, saa tro det! ... Nei, saa du har *næsten* troet mig! Og jeg som... Nei, du store Gud! ...

(Den sterkere s. 40)

Til slutt ser Siri igjennom Knut, blir forbannet og viser seg i dramaets avslutning som den sterkere.

5.4 “Ravnegård”

Året etter Przybyszewskas bortgang ble ”Ravnegård”⁹ utgitt og oppført i Polen. Det ble igjen prøvd oppført i 1911, men Przybyszewski motsatte seg det. Lishaugen baserer sin teori om at

⁹ ”Ravnegård” inneholder i både Selbergs versjon og *Dagny Juel – Samlede verk* samme feil: På slutten av første akt ringer tante Åse på tjeneren, men det står at det er Gunhild som

”Ravnegård” er skuespillet som ikke ble skrevet i Kongsvinger blant annet på et brev Przybyszewska skrev til sin venninne Margarethe Amsorge i 1899. I brevet forteller Przybyszewska at hun arbeidet på et nytt drama. Hvis Lishaugen tar feil betyr dette at Przybyszewska muligens har skrevet et femte uoppgadet skuespill. Det er kjent at hun skrev en tekst med tittelen ”Tuberosen” som har forsvunnet, og Nag fant en til da uoppgadet novelle i Munchs papirer, så det er en mulighet.

5.4.1 Det spaltede jeget

I sin korte sammenfatning av dramaene setter Nag ”Ravnegård” opp mot Ibsens *Rosmersholm* og *John Gabriel Borkmann* (interessant nok nevner han aldri likhetene mellom ”Når solen går ned” og *Rosmersholm*). Likhetene med *John Gabriel Borkmann* ligger i trekantforholdet mellom to søstre og mannen de higer etter. I ”Ravnegård” forskyves i fokuset fra mannen til forholdet mellom søstrene.

Også dette dramaet kan leses i lys av Norsengs janusansikt-analyse. Hvor karakteren i Przybyszewskas andre skuespill kan tolkes som stemmer fra hovedaktørens eget indre, kan søstrene i dette dramaet ses som ett splittet jeg:

THOR

Kjære barn, det er da ikke vanskelig å forstå, at din søster sørger over at hun har mistet dig, sit halve jeg. Du var hendes skygge, hendes sjæls ekko, og et ekko, som lød klarere og renere tilbake end hendes sjæls egen stemme...

(Ravnegård s. 63)

Søstrene blir gjennom hele dramaet beskrevet som hverandres motsetninger. Sigrid er livlig og snakkesalig, og hennes lyse hår kommenteres flere ganger. Gunhild på den andre siden er stille, assosieres med det mørke og når Sigrid kommer med sin nye ektemann pynter Gunhild som om det var en begravelse.

Det antydes at Thor giftet seg med Sigrid nettopp på grunn av hennes posisjon som Gunhilds andre. Gunhild begjærer Thor, men forlater ham fordi hun føler seg kvalt. Sigrid derimot tar villig rollen som engelen i huset og Thors kone. Hun ønsker å føre familien sammen istedenfor å oppløse den slik Gunhild ender med å gjøre.

Forholdet mellom de to søstrene er enigmatisk. Sigrid er den mest komplekse av dramaets fire karakterer. Hun begynner som den typiske lillesøsteren som ønsker storesøster

kommer og forteller at maten er servert. For å gjøre det hele enda litt mer forvirrende henvender tante Åse seg til tjeneren og kaller ham Josef.

anerkjennelse: ”SIGRID: [...] Jeg synes netop, at alt, du rører ved, får dobbelt værd, Gunhild. Du er som måneskinnet, du forskjønner alt” (Ravnegård s. 54). Hun virker naiv, men står opp for tante Åse når hun snakker vondt om hennes ektemann. Samtidig vil hun ikke kjenne seg ved tiltrekningskraften mellom Thor og Gunhild. Sigrid er den eneste tredimensjonale karakteren og den eneste som forandrer seg i løpet av handlingen. De tre andre aktørene forblir de samme personene, men Sigrid går fra å være livlig til fortvilet, og ender med å begå selvmord ved å hoppe fra et stup.

Gunhild på sin side er en svært enkel karakter. Hun elsker sin søster, men Thor mer. Begjæret driver henne til stjele søsterens ektemann, og hennes fatalistiske tro gir henne unnskyldningen hun trenger for å handle. Hun ser sin søster lide, men istedenfor å trøste sin søster driver Gunhild henne over stupet.

Likhetene mellom *Rosmersholm* og ”Ravnegård” ligger ikke i dens handling, men i skuespillenes melodramatiske tendenser. Disse kommer spesielt frem i avslutningene. *Rosmersholm* avsluttes med Madam Helseths beskrivelse av Rebekka og Rosmers selvmord. ”Ravnegård” overgår derimot *Rosmersholm* sin overdrevne dramatiske avslutning i tante Åses forbannelse av Gunhild:

TANTE ÅSE

(voldsomt, skjælvende af raseri)

Hør mig... Hør mig, Gunhild! De sidste ord du hører af min gamle mund, som så ofte sang dig i søvn, da du endnu var en uskyldig Guds engel... Jeg forbander dig!

(Lidenskabelig) Jeg forbander dig i al evighed! Måtte dine forhexede helvedesblomster omtåge din sjæl og dit sind med sin giftige ånde, så du aldrig mer fik solen og lyset! Måtte du forfalde i tungsinds vanvid! Måtte... måtte... (Bliver stående som fra sands og samling, gispende efter luft.)

(Ravnegård s. 72)

Jeg finner spesielt kommentaren om at Gunhild skal miste solen og lyset interessant siden dette er måten Sigrid blir framstilt gjennom hele dramaet. Gunhild har via Sigrids selvmord ofret den ”gode” delen av seg selv.

5.4.2 Fatalismen

Fatalismen går igjennom som en rød tråd i Przybyszewskas forfatterskap, og spesielt ”Ravnegård” preges av denne tankegangen. Skjebnen dukker stadig opp i handling, og leker nærmest med dramaets aktører:

SIGRID

Thor vilde ikke reise hjem nu. Han vilde, vi skulde drage til syden hvor nu våren begynner og solen skinner. Han sagde altid: Jeg er overtroisk. Jeg frygter for ulykkesfuglene på Ravnegård. Men jeg havde ingen ro i mig, Gunhild: Jeg måtte hjem til dig og til Ravnegård. Jeg havde ingen ro, før du og han havde ragt hinanden hænderne. Det var, som om en fremmed magt drev mig hjem til dig og til Ravnegård. Husker du dit gamle yndlingsord? Alt står skrevet i stjernerne...
(Ravnegård s. 55)

Gunhilds yndlingsuttrykk er nærmest dramaets motto. Thor og Gunhild er skjebnebestemt for hverandre, ikke en gang Thors giftermål med Gunhilds søster kan forandre det.

Troen på at de er ment for hverandre ligger sterkere hos Gunhild og Thor enn hos Przybyszewskas andre karakterer. Flere ganger i løpet av dramaet yntes det om deres kjærlighet for hverandre. Moi skriver i sin analyse av *Rosmersholm* om de språklige barrierene mellom Rebekka og Rosmer. Rebekka ønsker at Rosmer skal forstå hva hun tenker uten at hun trenger å sette ord på det. Rosmer på den andre siden tror at deres tanker er ett og ignorerer konsekvent hva Rebekka sier som følge av denne tankegangen. Det er Gunhild som får Rebekkas ønske oppfylt:

THOR

(langsomt med hård og hånlig stemme)

Ja, Gunhild, du er taus som Isis, taushedens moder, og dog taler din taushed et sterkere sprog end alle andre kvinders tusind ord. Tror du ikke, jeg forstår dig uden at læse i dine uudgrundelige øine? (Ravnegård s. 64)

Gunhilds stillhet taler til Thor, men han hører ikke etter når hans egen kone prater til ham. Det skal ikke være tvil på at Thor og Gunhild er ment for hverandre: Deres øyne gløder når de ser på hverandre, og av tante Åse beskrives de som skåret av det samme stykket.

Przybyszewska tar i flere av sine tekster opp konsekvensene av å drepe engelen i huset, men selve drapet hender før tekstens handling begynner. I "Ravnegård" hender det motsatte: Handlingen tar for seg opptakten til engelens død, og i motsetning til de andre verkene kommer konsekvensene av handlingen etter dramaets avslutning.

Ofringen av engelen i huset blir som i "Rediviva" og "Når solen går ned" bare en konsekvens av handlingene de elskende må foreta seg for å få hverandre. Gunhild ser også drapet på engelen som skjebnebestemt, og viser dette gjennom en metafor hvor hun forteller at skjebnen krever at Sigrid skal ofres på deres elskovs alter. Selve ofringen av engelen i huset og den påfølgende scenen gjenspeiler "Når solen går ned":

THOR

Hun styrtded udover som et fældet tre! Min gud!

GUNHILD

Hun så os dernede... Hun så, at du holdt mig i dine armer... Så styrtded hun udover... ned i fossen... Thor!

THOR

(griber hende i sine armer)

Gunhild, det måtte komme. Har du ikke seet, hvor hun led?

[...]

THOR

(hæst)

Og din kjærlighed, som glemte alt... har du glemt den nu?

GUNHILD

Ak, nu er alt i mig mørkt og forvirret...

(Ravnegård s. 69 og 71)

Som i "Når solen går ned" hopper/faller den andre kvinnen fra et skrent etter å ha oppdaget sin ektemann med den nye kvinnen. Etter dødsfallet sliter den gjenværende kvinnen med dårlig samvittighet over sin rolle i dødsfallet. Ivi dør av sine samvittighetskvaler, men Gunhild kan falle tilbake på sin fatalisme i god tro på at dette simpelthen måtte hende:

GUNHILD

(hæver hovedet. Udbryter)

Skyld! Skyld! Ingen her har skyld uden skjæbnen, som vendte Sigrid sind imod den mand, der kun kan elske mig!

(Ravnegård s. 72)

5.4.3 "Ravnegårds" symbolikk og den fjerde aktøren

"Ravnegård" har en mørkere stemning enn de andre dramaene. Som tittelen tilsier er stedet omringet av ravn, eller ulykkesfugler som de også kalles i skuespillet. Mer prominent kommer blomsterbildene fram. Blomstene har en spesiell funksjon i handlingen, og dette vitner scenebeskrivelsene og aktørenes dialog om:

GUNHILD

Kjære tante Åse, ser du blomsterne i urnen der? Ser du dem, der ligner feberflækker på en sygs ansikt? Og se: de der ligner rimfroststjerne på ruden, dem, men elsker så høit som barn... Og se, se: min sjæls store, brogede fugle! De vilde så gjerne flyve til en anden klode, dithen, hvor rummet ingen grændse har... men de sidder så fast på sin stængel, de er bundne så fast ved jorden og de lider. Kan du se, hvor alle mine blomster er sørgmodige? Jeg har pleiet dem alle frem i mit drivhus... Tror du ikke, det

er bedre end alle de ord?
(Ravnegård s. 52)

Her minner "Ravnegård" sine blomster om dem i "I tasmørket.": Også Gunhilds blomster virker som hennes talerør, slik de gjør for hovedpersonen i prosadiktet. På samme måte som de forskjellige blomsterstadiene beskrev kvinnen, kan Gunhilds blomster fortelle om hennes følelser. Gjennom blomstene får hun sagt så mer om seg selv enn hun noen gang kunne få sagt med ord. De taler om hvor syk hun er i sjelen over at Sigrid har giftet seg med hennes store kjærlighet.

Eventyrbildene fra "Synden" dukker også opp her. Gården beskrives som et trollslott. Tante Åse sammenligner Gunhild med en herskerinne og setter tankene mot eventyrets onde dronning. Sigrid beskrives som en prinsesse: "TANTE ÅSE: Lille Sigrid, med guldhåret og de store øine..." (Ravnegård s. 51) Men enda Sigrid beskrives som en prinsesse, er det Gunhild som blir kalt det. Hun legemliggjør begge sider av myten som både engel og vampyr, og hun stikker likeså godt av med prinsen i eventyret.

Gunhilds ubegrensede tro på skjebnen gir henne en frihet Przybyszewska andre kvinnefigurer ikke har opplevd: frihet fra konsekvensene. Hennes sorg og dårlige samvittighet veies opp mot hennes skjebnebestemte forhold og taper. Det er her tante Åse kommer inn. "Ravnegård" er det eneste dramaet med fire aktører. Siden også dette skuespillet omhandler et trekantforhold, kan tante Åses karakter virke temmelig overflødig. Hennes rolle har imidlertid konsekvenser for handlingen: Hvis Gunhild er den mørke siden ved en person og Sigrid er den lyse, virker tante Åse som moralen. Siden Gunhild ikke kan se konsekvensene selv kommer tante Åse inn og forbanner henne: "Måtte du forfalde i tungsinds vanvid!" (Ravnegård s. 72). Gunhild ble ikke frigitt konsekvensene av sine handlinger, og kanskje ender hun opp som Ivi allikevel?

6 Avslutning

Forskningen på Dagny Juel Przybyszewskas litterære arbeid er liten, og ingen før meg har tatt for seg hele hennes forfatterskap. Hennes produksjon kommer gjerne i bakgrunn på grunn av myten og hennes dramatiske liv. De som har forsket på Przybyszewskas tekster har gjerne fokusert på hennes iscenesettelse av det kvinnelige begjæret, og hennes plass innenfor *fin-de-siècle* og dekadanslitteraturen. Per Thomas Andersen gir en forenklet versjon av det siste i sin kommentar om hennes tekster i *Norsk litteraturhistorie*: "[...] holdt i 1890-årenes tone og trend" (Andersen 2001:132).

Jeg ønsket med denne oppgaven å fremheve Przybyszewskas forfatterskap.

Przybyszewskas tekster er preget av de litterære strømningene i hennes samtid, men gjennom sin utforskning av en kvinnelige subjektivitet utfordrer og problematiserer hun dem. Med begrepet "gotisk modernisme" ville jeg gripe noen av hovedtrekkene i hennes arbeid. Przybyszewska skaper ofte en mørk og dyster stemning som bidrar til tekstenes gåtefulle atmosfære. Kjente gotiske elementer går også igjen, som lukkede rom (kulissene i "Når solen går ned"), underjordiske ganger (korridoren fra "In questa tomba oscura...") og gjenferd. Men det er også en moderne fremmedfølelse ("In questa tomba oscura..."), og fokus på menneskets indre sjeleliv. Modernistiske trekk er også blandet med gotikken: Den språklige eksperimenteringen som frie vers i noen av diktene, fri indirekte diskurs, de *stream-of-consciousness*-lignende delene av "Rediviva".

Jeg har valgt å ikke spesifikt plukke ut gotiske og modernistiske trekk i hver eneste tekst, men heller følge dem som røde tråder igjennom oppgaven. Fokuset har vært å vise hvordan Przybyszewska får fram kvinnelig subjektivitet i sine tekster med hjelp av gotiske og modernistiske elementer. Przybyszewska presenterer komplekse kvinneskikkelser som handler ut ifra sine ønsker og kjempe for retten til å elske. For å vise fram sine handlende subjekt snur Przybyszewska på det mannlige blikket som dominerte kunsten på 1800-tallet. Kvinnen blir iakttageren istedenfor den observerte. Hadasa iakttar Leon og blir observert av ham tilbake, mens kvinnen i "I tasmørket" leter etter et objekt å begjære. Kvinnen i "I tasmørket" observerer alle blomstene hun har blitt forkastet i sin leting etter den som kan speile henne. I dette prosadiktet bruker også kvinnen mannens blomsterspråk for å uttrykke seg selv som et kvinnelig subjekt. Subjektproblematikken knyttes også til diktningen selv i tekstene som omhandler den kvinnelige kunstneren (Et la tristesse... og "Jeg har drukket af din dybe brønd").

Kjærligheten er et gjennomgående tema i Przybyszewskas diktning. Den er gjerne demonisk: Den kan være besettende slik som i ”Sing mir das Lied...”, eller som i ”Ravnegård” hvor to personer tiltrekkes av hverandre uansett konsekvensene. Og kjærligheten kan være en maktkamp. De elskende kjemper en strid om idealer versus personers egentlige indre, eller de klarer ikke å kommunisere. Uansett hva konflikten omhandler er ikke kjærligheten noen gang en naiv kraft, men hensynsløs og krevende.

I analysen av diktene har utgangspunktet vært å vise at *Digte* er en diktsyklus med fellesnevner. Den gotiske stemningen er ikke så fremtredende i diktene som i resten av forfatterskapet, men angst og lengsel er gjennomgående stemninger. Som jeg har vist forsvinner lengselen mens angsten forsterkes i løpet av diktsamlingen. Subjektiviteten forsterkes i diktene: Gjennom et observerende lyriske jeg kan Przybyszewska gå dypere i psykologien. Duet det lyriske jeget henvender seg hjelper til å etablere henne som et subjekt. Ved å ha et objekt å relatere til, en hun kan elske og lengte etter, styrkes hennes posisjon som et subjekt.

Prosadiktet ”Et la tristesse...” skiller seg ut fra resten av forfatterskapet ved at det ikke har noen av de gotiske trekkene. Tekstens utgangspunkt er musikalitet, både innholdsmessig og strukturelt, og tematiserer kunst. Også i dikt 9 ”Jeg har drukket af dine dybe brønd” og dikt 14 ”På et fjernt og solbeskinnet sted” er kunstmotivet i fokus. I alle tre tilfellene handler kunsten om å overskridelse, enten det er døden eller sine egne begrensninger.

Przybyszewska jobber gjennom forfatterskapet med litterær musikalitet: et tema med forskjellige variasjoner. Dette har ført til eksperimentering innen sjangere og med sjangerblanding: Prosatekstene og dramaene har lyriske elementer som billedbruken i skuespillene. Mens det finnes dramatisk struktur i flere av diktene, både i form av konflikt og de mange henvendelsene. Hennes tekster er svært bearbejdede både innholdsmessig og strukturelt. Som jeg har vist i oppgaven betyr ikke en gjentakelse av et tema enkle repetisjoner, men heller en stadig utvidelse. Denne eksperimenteringen med språk og struktur, i kombinasjon med den gotiske stemningen og insisteringen på en kvinnelig subjektivitet skaper en litterær stemme som er særegen for Przybyszewska, og som gjør hennes lille forfatterskap verdig en større plass i norsk litteraturhistorie enn det hittil har fått.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. 1990. *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*. Tromsø
- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo
- Auerbach, Nina. 1982. *Woman and the demon: the life of a Victorian myth*.
Cambridge
- Buvik, Per. 2001. *Dekadanse*. Oslo
- Dijkstra, Bram. 1986. *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York
- Dagny*. 1977 [spillefilm], Regi Haakon Sandøy
- Død madonna*. 2007 [spillefilm], Regi Ingeranna Krohn-Nydal og Evald Otterstad
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* [fr. orig. 1992].
Overs. Jane E. Lewin. Cambridge
- Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* [1979]. New Haven
- Grøtta, Marit. 1998. *Prosadiktet: en prosaisering. Baudelaire, Mallarmé, Michaux og Ponge*. Oslo
- Grøtta, Marit. 2009. *Litterære bagateller: Introduksjon til litteraturens korttekser*.
Oslo
- Gundersen, Dag. 2009. *Fremmedord og synonymmer blå ordbok* [2008]. Oslo
- Halls, W.D. 1960. *Maurice Maeterlinck: a study of his life and thought*. Oxford
- Herman, David, Jahn Manfred og Marie-Laure Ryan. 2005. *Routledge Encyclopedia Narrative Theory*. London
- Ibsen, Henrik. 1978. *Nutidsdramaer 1877-99*. Oslo
- Iversen, Irene. 1997. "Kjønnets sprengjer det moderne". *Syn og Segn*. Oslo, s. 195-208

- Janss, Christian og Christian Refsum. 2005, *Lyrikkens liv* [2003]. Oslo
- Kristoffersen, Ingunn Kjøl. 1996. *Refleksjoner av oppbrudd : dekadanse og symbolisme i 1890-årene : med analyser av Edvard Munchs bilder Skrik og Madonna, relatert til hans egne tekster og dikt av Sigbjørn Obstfelder og Dagny Juel*. Trondheim
- Kossak, Ewa K. 1978. *Irrande stjärna: berättelsen om den legendariska Dagny Juel* [po. orig. 1975]. Overs. Christina Wollin. Stockholm
- Lishaugen, Roar. 2002. *Tro, håp og undergang*. Oslo
- Lishaugen, Roar og Lisbeth A. Chumak. 2011. *Dagny Juel*. Kongsvinger
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskaplig leksikon*. Oslo
- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme* [eng. orig. 2006]. Overs. Agnete Øye. Oslo
- Nag, Martin. 1987. *Kongsvinger-kvinne og verdensborger. Dagny Juel som dikter og som kulturarbeider*. Kongsvinger
- Nag, Martin. 1975. "Dagny Juel – norsk lyrikks Camilla Collett?". *Samtiden*. Oslo, s. 512-524
- Nag, Martin. 1976. "Dagny Juel – en norsk Tsjekhov?". *Samtiden*. Oslo, s. 57-64
- Norseng, Mary Kay. 1992. *Dagny Juel: Kvinnen og myten*. [eng. orig. 1991]. Overs. Hanne Bramness. Oslo
- Norseng, Mary Kay. 1988. "Eros og ære. Problemdiktning og sjeledrama rundt århundreskiftet". *Norsk kvinnelitteraturhistorie bind 1*. Red. Irene Engelstad m.fl. Oslo, s. 235-243
- Przybyszewska, Dagny Juel. 1996. *Dagny Juel – Samlede tekster*. Red. Terje Tønnessen m.fl. Kongsvinger
- Rønning, Anne Birgitte. 1996. "Bohemen som kvinde. Om Dagny Juel Przybyszewska". *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind 3. Vide verden 1900-1960*. Red. Elisabeth Møller Jensen m.fl. København, s. 60-63

- Rønning, Anne Birgitte. 2002. ”’Ubestemmeleg utestengd utan grunn’ – Noen tanker om Dagny Juel Przybyszewskas plass i norsk litteraturhistorie”. *Hilsen – En bok til Arne Melbergs i anledning 60-årsdagen*. 2002. Oslo
- Selberg, Ole Michael. 1978. ”Innledning”, *Synden og to andre skuespill*, Lysaker, s. 5-30
- Stokers, Bram. 2011. *Dracula* [1897]. Oxford
- Tønnessen, Terje. 1996. *Fanget av den androgyne moderniteten*. Kongsvinger
- Valla, Kristin. 2006. *Skuddene i Tbilisi: i fotsporene til bohemen Dagny Juel*. Oslo