

Ole Michael Selberg

Dagny Juel – kvinnen og verket

Trykt som innledning i: Dagny Juel, «*Synden*» og to andre skuespill,
Oslo (Solum) 1978

I.

For den norske almenhet har Dagny Juel Przybyszewska – Munchs og Strindbergs venninne fra Berlin-tiden – lenge vært en myte, ikke et menneske. Kvintessensen av den rådende oppfatning gav Rolf Stenersen for noen og tredve år siden i sin suksessbok om Munch, hvor Dagny – riktignok ikke nevnt ved navn, men lett identifiserbar – fremstår som selve prototypen på en *femme fatale* fra nittiårene. Hun er kvinnen som drevet av sitt umettelige erotiske begjær og blottet for alle borgerlige hemninger tar seg fire elskere fra forskjellige nasjoner i løpet av en uke (!), og til slutt blir skutt av sin siste galan, en russisk fyrste, da hun leende vil forlate også ham. Et vitnesbyrd om dette Strindberg-inspirerte Dagny-bildes livskraft ble Peter Watkins meget omskrevne fjernsynsfilm om Munch (1974), hvor myten blomstret i renkultur.

Nå ligger det som kjent i mytenes vesen at de vanskelig lar seg utrydde når de først har slått rot. At de er åpenbart uforenlige med de historiske kjensgjerninger, spiller i den forbindelse liten rolle. Mytens oppgave er nemlig ikke å formidle kunn-

skap om fortiden, og den utleder ikke sin eksistensberettigelse av sin sannsynlige overensstemmelse med noe faktisk stedfunnet. Dens særkjenne er at den avspeiler og i billedlig fortetning anskueliggjør utbredte forestillinger angående menneskenes forhold til høyere makter og menneskelige fundamentalrelasjoner.

Spørsmålet om mytenes samsvar med de biografiske data kan for så vidt sies å være uvesentlig, såfremt man er klar over at mytens «sannhet» bare kan være dens almengyldighet, det at den alltid reflekterer bestemte holdninger og reaksjonsmønstre i den kultur som har frembrakt den. Dessverre virker det som om denne distinksjonen er vanskelig å overholde. Det ferskeste eksempel på blanding av kortene er den russiske forfatter J. Nagibins novelle «Troje i odna i ešče odin» (Tre menn og en kvinne og enda en mann, *Družba Narodov*, 1977/7), som under foregivende av å skildre omstendighetene omkring drapet på Dagny og den psykologiske bakgrunn for tragedien, tegner et bilde som på en rekke punkter fordreier eller fortierer fakta. Nagibins fremstilling bygger på myten, men han tilslører dette overfor leserne ved å gi inntrykk av å skildre et virkelig hendelsesforløp hvor de agerende er historiske personer.

For våre dagers lesere og fortolkere av Dagnys diktning innebærer mytens seiglivede overskygging av virkeligheten en stadig fristelse til å forveksle mennesket bak verkene med den mytiske Aspasia. Vil man nærme seg Dagnys forfatterskap ad historisk-biografisk vei og forsøke å se hennes litterære produksjon i lys av hennes liv, må man sikte sine kilder med den største omhu, og hele tiden være seg bevisst at den endelige «sannhet» ikke lar seg rekonstruere.

Det korte biografiske riss som følger, er ment mindre som et utgangspunkt for en ettersporing av de utvilsomt tallrike forbindelseslinjer mellom Dagnys liv og forfatterskap enn som en erstatning for det nærmest totale fravær av opplysninger om henne i norske leksika og oppslagsverker.

Den som måtte ønske å utdype bildet, kan først og fremst henvises til Ewa Kossaks store Dagny-biografi (*Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, Warszawa 1973, 2. utg. 1975), som dessverre bare foreligger på polsk. På norsk finnes en innsiktsfull artikkel av Sonja Hagemann («Dagny Juell Przybyszewska – geniens inspiratrise», *Samtiden*, 1963, ss. 655-668), hvor også Dagnys forfatterskap løselig blir berørt. Denne siden ved hennes personlighet er dessverre helt utelatt i den eneste skildring av Dagnys liv som har nådd ut til et større publikum her til lands – Haakon Sandøya og Aleksander Ścibor-Rylskis norsk-polske spillefilm *Dagny*, med Lise Fjeldstad i hovedrollen.

Det siste tiårs feministiske bevisstgjøring har ført til fornyet interesse for Dagny, som delvis søkes fremstilt som en pioner for kvinneemansipasjonen. I to artikler i *Samtiden* (1975/8 og 1976/1) har Martin Nag trukket hennes litterære produksjon frem fra glemselen som et eksempel på tidligere tiders undertrykte og fortiede kvinnelitteratur. Hn anviser henne plass på det norske nittiårsparnass ved siden av Hamsun og Obstfelder, og betegner henne for øvrig som en norsk Tsjekhov, hvis dramatik om ikke lenge vil trekke fulle hus både her hjemme og utenlands.

De tre skuespillene som her presenteres, utgjør en del av norsk 90-årsdramatikk som hittil bare har foreligget i oversettelser til slaviske språk, og dermed praktisk talt vært utilgjengelig for nordister. Den norske originalteksten, som det ald-

ri lyktes å få trykt, syntes sporløst forsvunnet – i den grad at da Munch-muséet i begynnelsen av 1970-årene forberedte en større minneutstilling og i den anledning ville undersøke muligheten for å få ett av Dagnys dramaer oppført av skuespillere fra Nationaltheatret, ble man nødt til å la stykkene oversette tilbake fra polsk og tsjekkisk. Dessverre ble det ingen norsk scenedebut for Dagny – planen måtte skrinlegges på grunn av negative uttalelser fra Nationaltheatrets konsulenter.

Godt og vel ett år etter at jeg for Munch-muséet hadde overført Przybyszewskis – som det skulle vise seg, temmelig upålitelige – versjon av *Ravnegård* til norsk, lyktes det meg å oppspore Dagnys originaltekst til alle tre skuespillene. På min anmodning var fru Iwa Dahlin, Dagny og Stanisław Przybyzewska datter, bosatt i Lund i Sverige, så elskverdig å gjennomgå en del papirer som hennes tante, Dagnys søster Astrid, hadde etterlatt seg. Blant disse kom hun over et manuskript fra Dagnys hånd med *Ravnegård*, *Synden* og *Når solen går ned*. Det er dette manuskript, hvorav fru Dahlin har vært så vennlig å overlate meg en fotostatkopi, som her fremlegges.

2.

Dagny Juell Przybyzewska ble født på Kongsvinger i 1867 som den neste eldste av fire søstre. Hennes far var distriktslege Hans Lemmich Juell, moren tilhørte den kjente Blehr-slekten. Ifølge en ubekreftet tradisjon skal Dagny sammen med sin yngste søster, Ragnhild, ha kommet til Kristiania omkring 1885 for å utdanne seg videre i sang og musikk. Som påvist av Arne Brenna («Edvard Munch og Dagny Juell», *Samtiden*, 1978/1) finnes hennes navn imidlertid ikke i Musikkonservatoriets elevlister

for årene 1883–92. Sannheten er at vi står så å si helt uten opplysninger om Dagnys liv frem til 1892. Det eneste som kan fastslås med sikkerhet, uten å urgere det biografiske materiale, er at Dagnys overgang til voksen alder faller sammen med på den ene side Kristiania-bohemens forkynnelse av fri seksualitet og forargelsesvekkende praktisering av dette prinsipp, og på den annen side de første spede tilløp til en norsk kvinneemansipasjonsbevegelse, uten at noe berettiger oss til å postulere en nærmere forbindelse mellom Dagny og det ene eller det annet av disse fenomener. Når det gjelder kvinnefrigjøringen, kan riktignok det faktum at Dagnys tante, Randi Blehr, var en av initiativtagerne til stiftelsen av Norsk Kvindesagsforening i 1884, friste til dristige spekulasjoner om Dagnys mulige interesse for, ja kanskje endog aktive engasjement i arbeidet for den sak som lå hennes tante så varmt på hjerte. Men noe grunnlag for den slags antagelser finnes ikke i det biografiske materiale og i Dagnys etterlatte skrifter. Ingenting tyder på at Dagny noensinne var særlig opptatt av kvinnes borgerlige stilling i samfunnet.

Men selv om det altså synes forfeilet å ville fremstille Dagny som en pionér under kvinnekampens første organiserte fase i Norge, kan det neppe herske tvil om at hun hilste med glede åtti- og nittiårenes gradvise oppmyking av tidligere tiders strenge regler for kvinnelig adferd. Hedvig Lidforss' erindringer om hennes besøk i Lund i 1888 tegner iallfall bildet av en meget «frigjort» og verdensvant dame, som både ved sitt antrekk og sin oppførsel vakte anstøt hos den langt yngre Hedvig^t

Bortsett fra dette lille glimtet fra 1888 er det første vi med sikkerhet vet om den voksne Dagny Juells gjøren og laden at hun vinteren 1892–93, antagelig omkring årsskiftet, kom til Berlin for å studere musikk. Edvard Munch hadde da allerede

i flere måneder oppholdt seg i den tyske hovedstad. Hvorvidt Munch og Dagny kjente hverandre fra før, kan ikke sikkert fastslås. Riktignok finnes det et Munch-bilde av Dagny og hennes yngste søster Ragnhild, som angivelig skal være malt i Åsgårdstrand sommeren 1892, men noen visshet for at denne dateringen er riktig, har vi ikke. Om Munchs følelser for Dagny er det skrevet meget, men på et ytterst spinkelt grunnlag. Arne Brenna (op. cit.), som nylig har gjennomgått hele kildematerialet og til dels trukket frem nye opplysninger, konkluderer med at det antagelig ikke har vært noe kjærlighetsforhold mellom de to. Også påstanden om at Dagny Juell er en slags gjennomgangsfigur i Munchs bilder fra 1890-årene, avviser han som uholdbar.

Det vi vet, er altså ikke annet enn at Dagny kom til Berlin noen måneder etter Munch, og at hun i begynnelsen av mars 1893 av Munch ble introdusert i kretsen av nordiske kunstnere som vanket i vinstuen Zum schwarzen Ferkel. Her ble hun øyensynlig raskt det kvinnelige midtpunkt. Strindberg, Przybyszewski², Lidforss³ og Schleich⁴ flokket seg om henne og kaptet om hennes gunst, inntil Przybyszewski til sist trakk det lengste strå. Den 18. august 1893 giftet han og Dagny seg hos byfogden i Berlin. Den forsmådde Strindberg skaffet seg utløp for sitt sykelige hat til de to ved å sende rundt brev til felles bekjente med de sjoffleste ærekrenkelser.

I de følgende år, frem til 1893, levde det unge paret vekselvis i Norge og Tyskland. Det eneste faste holdepunkt i denne omflakkende bohemtilværelsen var Dagnys barndomshjem på Kongsvinger, «Rolighed», hvor de alltid var velkomne, og der de tildels også anbrakte barna under sine lange utenlandsreiser. Vinteren tilbrakte de gjerne i Berlin, men så snart våren kom, søkte de nordover.

For Przybyszewski var disse årene i stadig pendling mellom Norge og Tyskland en kunstnerisk fruktbar periode. I løpet av forholdsvis kort tid fikk han fra hånden trilogien *Homo Sapiens*, romanen *Satans Kinder*, dramaet *Das große Glück*, prosadiktet *De profundis* og en rekke mindre arbeider. Samtidig utfoldet han en utstrakt virksomhet som skrivende ambassadør for norsk kunst og litteratur i Mellom-Europa, især i Tyskland og Bøhmen. Spesielt betydningsfull var hans innsats for de to kunstnere hvis verk han forgudet Munch og Vigeland.

Samlivet med Przybyszewski og omgangen med kunstnere i Tyskland og Norge synes å ha ansporet Dagny til å forsøke å uttrykke seg i det samme medium som sin mann. Hun ville ikke nøye seg med å være «genienes inspiratrise», men frembringe noe originalt. I betraktning av at hun sa, å si utelukkende vanke i kretser der status som skapende kunstner var ensbetydende med anerkjennelse som et fullverdig menneske, himmelhøyt hevet over filistrenes foraktede hop, er det for så vidt intet merkelig i det. Hele hennes kjente dramatiske forfatterskap stammer øyensynlig fra disse første årene av hennes ekteskap.

Høsten 1898 overtok Przybyszewski redaktørstolen i tidskriftet *Życie* og flyttet med hele familien til Krakow, hvor han snart ble et samlingsmerke for tilhengerne av de nye retninger i kunsten – fryktet og tiljublet, forgudet og forhatt. I forholdet mellom ektefellene synes Przybyszewskis hjemkomst fra utlendigheten og inntreden i polsk litteratur å ha betydd et vendepunkt. De to som hadde stått hinannen så nær og nesten vært uadskillelige, begynte nå å gli fra hverandre. Mens han trivdes som fisken i vannet og gikk fra rangel til rangel, hadde hun vanskelig for å finne seg til rette i de nye og fremmede omgivelser. Særlig voldte språket henne stort besvær. Hennes viktigste

omgang og støtte ble nå en liten krets av trofaste tysktalende venner og beundrere.

Sommeren 1899 traff Przybyszewski under et besøk i Lwów Jadwiga Kasprowiczowa, dikteren Kasprowicz' hustru, som senere forlot sin mann og sine to små døtre for Przybyszewskis skyld. Møtet med henne og et forhold som Przybyszewski omtrent samtidig innledet til en ung malerinne, Aniela Pająkówna, utløste den krisen som lenge hadde vært i emning. I løpet av høsten 1899 skjedde en rask forverring av forholdet mellom ektefellene. Tadeusz Boy Żeleński, en av dem som stod Dagny aller nærmest i denne vanskelige tiden, skrev 30 år senere: «Przybyszewski spilte ikke ærlig. Deres liv ble grusomt, fullt av uuttalte ord og halvkvedede viser.»⁵ Ved årsskiftet 1899/1900 kom så det endelige brudd, øyensynlig etter en stormende oppgjørscene. Dagny, som nå stod uten tak over hodet, reiste først til Lwów, deretter til Bøhmen, Tyskland og Frankrike, for så til slutt å søke ly i barndomshjemmet på Kongsvinger.

Våren 1901 så det ut til å være håp om en forsoning. Dagny dro til Warszawa, der Przybyszewski hadde slått seg ned etter å ha mistet redaktørstillingen i *Życie*. En felles bekjent av ektefellene – en 25 år gammel polsk student ved navn Władysław Emeryk, som tilbad Dagny og beundret Przybyszewski – inviterte dem til å besøke Kaukasus, hvor hans far, som var forretningsmann, hadde kolossale eiendommer. Det ble bestemt at Dagny og sønnen Zenon skulle reise i forveien sammen med Emeryk, så skulle Przybyszewski følge etter så snart han hadde ordnet opp i sine affærer i Warszawa.

Den 5. juni ble Dagny skutt på sitt hotellværelse i Tiflis av Emeryk, som straks etterpå begikk selvmord. Brevet til Przybyszewski og sønnen Zenon, som ble funnet blant hans etter-

latte papirer, viser at gjerningen var nøye planlagt. Den fulle og hele sannhet om bakgrunnen for dramaet i Tiflis er imidlertid ikke kjent, og vil neppe noensinne bli det.

Dagny Juell Przybyszewska etterlot ved sin død to barn, som senere ble adoptert av hennes slektninger i Skåne, et skjønnlitterært forfatterskap, som hittil for størstedelens vedkommende bare har vært tilgjengelig i oversettelser til polsk og tsjekkisk, og sist, men ikke minst – en legende som fikk ny næring ved hennes tragiske endelikt.

Przybyszewski overlevde henne med hele 26 år. Avgjørende for hennes ettermæle ble ikke bare de hatske utfallene fra den tidvis paranoide Strindberg, men også den omstendighet at hennes ektemann av frykt for sin annen hustrus sykelige sjalusi konsekvent bagatelliserte, ja med rene ord benektet den betydning Dagny hadde hatt for ham som menneske og kunstner.

3.

I et brev til Strindberg, skrevet fra Berlin vinteren 1893-94, forteller Bengt Lidforss: «Juell har börjat skrifva. Hon skrifver noveller om kärlek, hordom, mord och annan dålighet, och det sorgligaste af allt, Polen säger att det är bra.»⁶

Emnene Lidforss regner opp, er de samme som Dagny kretset om i hele sitt forfatterskap. Noen noveller fra hennes hånd var imidlertid lenge ikke kjent – i hvert fall hvis man ser bort fra de prosadiktene hun fikk trykt i *Samtiden* i 1900. Først ganske nylig har Martin Nag blant Munchs etterlatte papirer i Munchmuséet kommet over en liten skisse av Dagny, som muligens kan være ett av de arbeider det siktes til i Lidforss' brev. Den

er datert «Berlin, desember 93», og sjettet er, interessant nok, det samme som hun senere utformet dramatisk i enakteren *Når solen går ned*.

Lidforss' brev gir oss en tålig sikker *terminus a quo* for tidfestingen av Dagnys bevarte forfatterskap. Før 1893 kan neppe noe av hennes kjente produksjon være blitt til.

Temmelig nøyaktig to år etter Lidforss' omtale av hennes første litterære forsøk sendte Dagny toakteren *Den sterkere* til Kristiania Theater, ledsaget av et kort brev hvor hun utbad seg et snarlig svar. Stykket ble ikke antatt til oppførelse, men kom til gjengjeld på trykk i *Samtiden* ut på høsten samme år (1896). Det er det eneste av hennes dramatiske arbeider som hittil er offentliggjort i Norge.

Vil man prøve å finne holdepunkter for en bestemmelse av når Dagnys øvrige bevarte skuespill er blitt til, må man gå til Przybyszewskis korrespondanse. I et brev til Arnošt Procházka, redaktøren av avantgardetidsskriftet *Moderní Revue* i Praha, skriver han i desember 1897, altså ikke fullt to år etter Dagnys mislykte forsøk på å få *Den sterkere* oppført:

Jeg har en uendelig stor bønn til Dem. Min kone har skrevet tre små skuespill, helt fullendte i sitt slag. Jeg taler ikke som ektemann, men som kunstner. Hun har en forlegger, som imidlertid går inn for å snyte henne. Jeg er fullstendig overbevist om at et opplag på 500 eksemplarer ville bli utsolgt i løpet av en uke, da hun er meget godt kjent av hele Norge, og alle er meget nyfikne. Det ville være strålende hvis det kunne trykkes i *Moderní Revues* trykkeri, og hvis De kunne kausjonere for trykkeomkostningene i noen måneder fremover, ikke lenger enn til 1. juli 1898. Boken er på ca. 5 ark (ca. 80 sider). Hele opplaget på 500 eksemplarer ville etterpå kunne overlates i kommisjon til en norsk bokhandler, som eventuelt ville kausjonere for trykkeomkostningene.⁷

Hvilke skuespill det her siktes til, kan ikke sikkert avgjøres. Men siden det ikke sies noe om at ett av dem har vært trykt tid-

ligere, er det fristende å gjette på at det dreier seg om *Ravnegård*, *Synden* og *Når solen går ned*.

Procházka har øyensynlig brakt saken på bane overfor Hugo Kosterka, en dikter fra Moderní Revue-kretsen, som bl. a. syslet med oversettelser av nordisk litteratur, og også stod som utgiver av Moderní Revues bibliotek. I et brev skrevet forholdsvis kort tid etter ber nemlig Przybyszewski Procházka om å hilse Kosterka og takke ham hjertelig for hans elskverdighet. Dagny vil med glede sende ham ett av stykkene sine, og han må gjerne trykke det, men på en betingelse: at han virkelig synes om det, og ikke gjør det bare av høflighet.⁸

Det skuespillet Kosterka mottok fra Dagny, var åpenbart *Synden*. Det må ha falt i hans smak, for i et brev til Procházka fra Paris, datert 11. 5. 1898, skriver Przybyszewski:

Kjære venn, Deres brev har gjort oss – Oss (med stor bokstav) – hjertens glade. Overbring Kosterka vår inderligste og oppriktigste takk. Jeg nå vil bli oppført, for jeg anser det for å være meget godt... Omkring den 1. juni kommer vi etter all sannsynlighet til Praha, men kun på betingelse av at min kones skuespill blir spilt mellom den 1. og den 15. juni.⁹

Det påtenkte Praha-besøket kom ikke i stand, men Kosterkas oversettelse av *Synden* ble fremført på en av *Intimní volné jeviště*'s resitasjonsaftener.¹⁰ Dessuten kom den på trykk i Moderní Revue (IX, 1898, ss, 129-138), og ble utgitt separat i tidskriftets bokserie i 73 nummererte eksemplarer. Planen om å få Dagnys skuespill trykt på norsk i Praha, som det hentydes til også i et par av Przybyszewskis brev fra 1898, ble det imidlertid ingenting av.

Tross alle gjenvordigheter la ikke Dagny skrivingen på hyl- len. I et brev til Margaretha Ansorge, datert 12. juni 1899, forteller hun at hun holder på med et nytt skuespill, og fortsetter:

Det er virkelig en forbannelse at har man først begynt å skrive, er det umulig å slutte. Først kommer ett tema, så et annet, og slik blir det ved. Mine bøker er ennå ikke kommet på norsk, ellers ville jeg for lengst ha sendt deg dem.¹¹

Men om hun foreløpig måtte sanne det gamle ord om at ingen blir profet i eget land, opplevde hun i 1899 i hvert fall den tilfredsstillende å se enkelte av sine ting på polsk. Kraków-tidsskriftet *Życie*, hvor Przybyszewski var redaktør, brakte først hennes prosadikt, som året etter ble trykt i *Samtiden*, og senere også to av skuespillene, *Når solen går ned* og *Synden*, i en temmelig upresis oversettelse, øyensynlig foretatt av Przybyszewski.

Dagnys dramatiske død i Tiflis rettet en stund oppmerksomheten mot hennes skjebne, og skapte også en kortvarig høykonjunktur for hennes forfatterskap. Båret på denne raskt utebbede publisitetsbølge utkom i 1902 flere av hennes verker i bokform i Polen, bl. a. *Ravnegård* i Przybyszewskis oversettelse. I desember samme år ble *Ravnegård* spilt i Kraków. Den kjente skuespillerinnen og forfatterinnen Gabriela Zapolska anmeldte oppsetningen i *Ilustracja Polska*, og fant stykket fengslende, men beheftet med sceniske svakheter.¹² Bortsett fra resitasjonen av *Synden* er dette den eneste kjente oppførelse av Dagnys dramatik. Da Zapolska i 1911 forsøkte å få i stand en nyoppsetning av *Ravnegård*, strandet planen på Przybyszewskis motstand.

4.

Hele Dagny Juells dramatiske forfatterskap dreier seg om forholdet mellom mann og kvinne. Alle hennes skuespill er bygd opp omkring erotiske trekanter – i to av dem, *Den sterkere* og *Synden*, konkurrerer to menn om én kvinne, i de to øvrige,

Ravnegård og *Når solen går ned*, står én mann mellom to kvinner.

Det er de psykologiske problemer ved et kjærlighetsforhold Dagny Juell belyser i sine skuespill. Kjærlighetens ytre kår derimot, dens uttørking og forkrøpling i et kvinnefiendtlig og kvinneundertrykkende samfunn, ligger utenfor hennes diktetriske horisont. Noe grunnlag for å utrope henne til en banebryter for kvinnesaken finnes derfor, som tidligere nevnt, neppe i hennes skjønnlitterære produksjon. Riktignok kan det hevdes at underkuingen av kvinnen avspeiler seg i den omstendighet at alle hennes kvinneskikkelser øyensynlig ser sin eneste mulighet for lykke og selvrealisering i forholdet til en mann. Men noen særlig vidtgående konklusjoner kan man knapt trekke av dette, all den stund den samme innsnevring av individets interesse-sfære til de erotiske relasjoners område også gjelder for hennes mannsskikkelser. I ett av stykkene anes likevel konturene av et kvinneundertrykkende kjønnsrollemønster, basert på en ensidig kultus av kvinnens uberørthet ved kjærlighetsforholdets begynnelse, hennes mangel på «fortid» og tilknytning til bare en mann. Karakteristisk nok presterer ikke mannen den samme ideale fordring for seg selv.

For Dagny Juell som for Gunnar Heiberg er kjærligheten en ubendig naturkraft, mørk og farlig – en makt som ikke lar seg temme eller styre. Abels ord fra annen akt av *Balkonen*: «... vinder kjærligheten, blir man blind, gal, uretfærdig. Den hører til mørket, den stjæler af intelligens, af karakter, af vilje» er som talt ut av hennes eget hjerte. Den eneste forskjell måtte da være at for Dagny er kjærlighetens seier sikker på forhånd. Den vinner alltid – uten hensyn til barmhjertighet og rettferdighet.

Dagnys oppfatning av kjærligheten, slik den kan leses ut av

hennes dramatik, synes stort sett å falle sammen med hennes ektemanns anskuelse. Allerede i 1893 hadde Przybyszewski utfordret det gode borgerskap ved å innlede prosadiktet *Totenmesse* med de beryktede ord «Am Anfang war das Geschlecht». Det «kjønn» han utroper som virkelighetens grunn og egentlige drivkraft, er selvsagt ingen original oppfinnelse av Przybyszewski, men Schopenhauers blinde vilje, hvis makt ifølge den tyske filosof mest uimotståelig ytrer seg nettopp i kjærlighetslivet, som ikke har som mål å gjøre individet lykkelig, men bare å sikre artens beståen. Schopenhauer sammenligner menneskets adferd med insektets. Begge følger de blindt kjønndriftens bud, i strid med sine individuelle interesser. Dette er den brutale sannhet som skjuler seg under forelskelsens forskjønnende slør. Kjærligheten, som opptar mennesket så sterkt og sluker halvparten av dets energi i ungdomsårene, avslører seg som en «feindseliger Dämon», som herjer og ødelegger alt som kommer i dens vei.

Med utgangspunkt i dette 90-årenes mest populære Schopenhauer-motiv, hvis kvinnefiendtlige aspekter han på ingen måte står fremmed overfor, utformer Przybyszewski, i nær tilslutning til mesterens lære, sin pessimistiske oppfatning av livet som en evig, lidelsesfylt tvekamp mellom kjønnene, og av kjærligheten som en kilde til den dypeste, mest tilintetgjørende smerte.

En logisk konsekvens av dette syn på den menneskelige natur er en absolutt etisk determinisme. Przybyszewski er overbevist om at mennesket ikke har noen fri vilje som setter det i stand til å velge mellom forskjellige handlingsmuligheter. Derav følger, naturlig nok, at alle moralske vurderinger av menneskelig adferd må avvises. Hvis mennesket ikke

har noen som helst innflytelse på hva naturen driver det til å gjøre, blir moralske kategorier som «god» og «ond» meningsløse. Allikevel mener Przybyszewski at mennesket er objektivt ansvarlig for sine handlinger, og vil bli straffet for det «onde» det gjør. For skjønt mennesket er ufritt, finnes der ifølge Przybyszewski en iboende etisk lovmessighet i tilværelsen – «der går en Nemesis gjennom livet». Enkelthetene i denne moralkodeks, hvis eksistens vanskelig lar seg begrunne ut fra Przybyszewskis erklærte verdensanskuelse, faller pus-sig nok stort sett sammen med den tradisjonelle kristne sedelæres krav. I forordet til en nyutsendelse av *De profundis* i 1922 sier Przybyszewski: «Der gis en skjult orden, og overtrer man den, hevner det seg ikke i syv, men i hundre ledd. Dette er den hemmelighetsfulle akse som min diktning dreier seg om.»

Denne oppfatning av den menneskelige værens uavvendelige tragikk danner den underliggende referanseramme for både Dagnys og Przybyszewskis dramatiske forfatterskap. Hos begge oppstår de tragiske situasjoner i skjæringspunktet mellom de to naturgitte nødvendigheter – den etiske lovs nådeløse krav og driftslivets uimotståelige tvang. Konfliktene som driver handlingen fremover og skaper «den uforskyldte skyld», har alltid sitt utspring i menneskenes indre og utspilles på det rent psykologiske plan. Som Przybyszewski skriver i innledningen til sin avhandling *O dramacie i scenie* (1906): «Helten i det greske drama er et leketøy i gudenes hender; helten i det moderne drama er også et leketøy, prisgitt sin egen sjels motsetninger og luner, sitt hjertes ukjente og bare halvveis ante makter.»

En naturlig følge av denne fatalistiske grunnholdning er at handlingens tid- og stedfesting blir uvesentlig, ja som regel rett

og slett mangler. Personene løsrives fra enhver sosial sammenheng. De eier ingen borgerlig identitet, deres yrke, nasjonalitet, ja delvis også alder er fullstendig likegyldig. Når handlingsforløpet utelukkende begrunnes ut fra det instinktmessige og skjebnebestemte ved menneskelig adferd, må alle henvisninger til ytre, samfunnsbetingede forhold fortone seg som ting «der er uten betydning», for å sitere Zapolskas anmeldelse av *Ravnegård*-oppsetningen¹² – med andre ord som noe som kan utelates eller forandres etter forgodtbefinnende. Da Przybyszewski oversatte sitt første skuespill, *Das große Glück*, til polsk, erstattet han uten videre de germansk-klingende for- og etternavnene med polsklydende, og det var i seg selv nok til å flytte handlingen over i et slags polsk miljø.

Av Dagnys skuespill er det bare *Den sterkere* (antagelig hennes første drama) som til en viss grad synes forankret i en borgerlig virkelighet. Personene er legen Knut Tonder, hans hustru Siri Tonder og Tor Rabbe, hennes tidligere elsker, som kaster en skygge over og til sist ødelegger hennes forhold til ektemannen. Knut Tonder er glad i Siri, og hun gjengjelder hans kjærlighet. Men Siris fortid, det at hun en gang har tilhørt en annen, ruger som en mørk sky over deres ekteskap og forgifter deres lykke. Knut vet at rotingen i fortiden, gravingen etter detaljer ved Siris første forhold, som både pinner ham og gir ham en eiendommelig nytelse, ødelegger deres samliv. Allikevel kan han ikke holde opp. Han klarer ikke å tro på Siris kjærlighet. En dag dukker så mannen fra fortiden opp igjen og vil ha Siri til å følge ham ut i den store verden. Tor Rabbe er «sterk og haard», et maktmenneske. Til å begynne med avviser Siri ham. Hun lar ham forstå at hun er blitt yngre og lykkeligere siden hun sluttet å kjenne hans fot

på sin nakke. Men i annen akt er det likevel han som vinner. Siri går med ham som kjenner hennes «stakkels onde sjæl og elsker den». Hun lar seg overbevise om at de to er bestemt for hinannen, at de er av den samme slekt, grunnforskjellige fra Knut.

Trekk ved fabelen kan bringe tanken hen på Ibsens *Fruen fra havet*. Men likheten ligger helt på det ytre plan og begrenser seg til enkelte elementer i handlingsgangen. Mens Elida har truffet den fremmede som ung pike og lovet seg bort til ham, har Siri hatt et høyst moderne og reelt kjærlighetsforhold til Tor Rabbe. Dessuten er dr. Wangel lykkelig fri for sin kollegas usalige hang til å gjenopplive det forgangne og la det forpette nuet. Det er Knut Tonders uhelbredelige sjalusi som til sist driver Siri i armene på Tor Rabbe, vekk fra et ekteskap som blir uutholdelig fordi hun føler at hun bringer sin mann ulykke.

Skinnsyken, særlig den tilbakeskuende, er et hovedmotiv i Przybyszewskis diktning. I *Homo Sapiens* kan ikke Falk glemme at Iza har gitt seg hen til Nikita før hun giftet seg med ham. Iza har for lengst mistet all interesse for Nikita, men det forhindrer ikke at Falk lider de frykteligste kvaler. På samme måte går Gordon i *Satans Kinder* fra Helena, som han elsker lidenskapelig, fordi hun har kjent en annen mann. Betegnende for Przybyszewskis sterke opptatthet av sjalusiproblematikken er også den innlevelsesynte, men uhyre subjektive tolkning han i essayet «Ein Unbekannter» gir av Vigelands skulptur *Tvileren*. Han opplever dette verket som en rystende fremstilling av «smertedeliriet» hos en mann besatt «von dem Dämon der tiefsten Mannesinstinkte, die von dem Weibe Reinheit verlangen» (*Die Kritik*, 1896, s. 988).

Personkonstellasjonen i *Ravnegård* ligner meget på den vi

møtte i *Den sterkere*. Igjen kjemper to mennesker – den ene ond, men viljesterk, den annen god, men svak – om et tredje menneskes kjærlighet. Handlingen utspilles antagelig et sted i Norge, av sceneanvisningene til 1. akt fremgår det at det er «sen vinter». Men personene er ikke forankret i noe identifiserbart miljø, og alt som kunne kaste lys over deres borgerlige bakgrunn, mangler. Den svake individualiseringen, som også omfatter karaktertegningen, skyldes at de først og fremst fungerer som typer. Derfor lærer vi dem også bare å kjenne ved fornavn. Søstrene Gunhild og Sigrid, som skjebnen gjør til rivalinner, er diametrale motsetninger: Gunhild mørk og farlig, slitt mellom motstridende lengsler og følelser, fylt av ulmende erotisk lidenskap – Sigrid lys, glad og utadvendt, men samtidig noe pregløs og blottet for søsterens tiltrekningskraft. Mellom dem står Thor, mannen som de begge elsker. Utenfor trekanten befinner seg tante Åse, den selvforglemmende kvinnelige slektning som har oppdradd de to søstrene og vært dem i mors sted.

Thor har kjent Gunhild før han traff Sigrid som ble hans hustru. Den gang avviste Gunhild ham fordi hun følte hans kjærlighet som et anslag mot sin personlige frihet og selvstendighet. Da så Thor kommer til Ravnegård som Sigrids ekte-mann for å se hennes barndomshjem, byttes rollene om. Nå er det Gunhild som trygler og Thor som stritter imot – inntil han må gi etter for de krefter som driver dem i hverandres armer. Sigrid, som til å begynne med ingenting vet, aner etter hvert at noe truende og ondt er i gjære. Da hun omsider får visshet, kaster hun seg i fossen.

Tydeligere enn noe annet av Dagnys skuespill forkynner *Ravnegård* kjærlighetens karakter av ubønhørlig fatum. Det

som overvinner Thors motstand og skrupler i den store oppgjørsscenen mot slutten av II. akt, er Gunhilds argumentasjon for viljens totale ufrihet, hennes klippefast tro på at hun og Thor «er fordømt til evig at elske hinanden», siden deres kjærlighet står skrevet i stjernene. Derfor må Sigrid dø. At Gunhild er glad i henne og gjerne ville gi sitt liv for henne, spiller i denne sammenheng ingen rolle. Det er Sigrid som av skjebnen er utsett til offer, det er hennes undergang som er nødvendig og uavvendelig.

I *Ravnegård* tar Dagny skrittet over i det antinaturalistiske drama. Bruddet med kravet om virkelighetstroskap er kanskje mest iøynefallende i utformingen av replikkene, som forsynder seg mot nær sagt alle regler for muntlig tale. Thors utbrudd i III. akt: «Du raser! Gunhild, du graver i mit hjerte som raven i et lig», og Gunhilds svar: «Nei, Thor, nei! Kun i mit eget forhærdede hjerte, som et sekund blev svagt overfor skjæbnens flammeøine... Thor, jeg elsker deg! Din elskov er for mig livets brønd, af den drikker jeg styrke og glemsel, glemsel!» er moderate eksempler, valgt i fleng. Disse deklamatoriske effektene, det eksalterte, ja overspente og oppstyltede i språktone og billedbruk, som slår særlig sterkt igjennom i scenene mellom Thor og Gunhild, skyldes neppe kunstnerisk uformuenhet. Dagny har i *Synden* vist at hun mestret også den mer virkelighetsnære dialog. Når personene i *Ravnegård* taler som de gjør, kan det knapt være resultat av annet enn forfatterinnens bevisste vilje. På samme måte som personenes psykologi i dette stykket er stilisert og forenklet, underordnet deres typefunksjon, med sterk fremhevelse av bestemte trekk og forbigåelse av andre, er også deres uttrykkssett deformert og intensivert, løftet opp på et plan hvor kravet om replikkrealisme an-

tagelig av forfatterinnen ville bli avvist som misforstått og irrelevant. Liksom alt annet i *Ravnegård* – den uhellsvangre, varselladede atmosfæren, symbolene som dynges oppå hverandre og den eksplisitte forkynnelsen av det deterministiske kjaerlighetsevangelium – er også replikkene risset med grov strek, uten forstyrrende nyanser, ustanselig balanserende på grensen til det parodiske.

Stykkets slutt innebærer egentlig ingen løsning. Man aner at etter teppefall begynner en tragedie som er frykteligere enn den som har utspilt seg på scenen. Det samme ibsenske grep benytter Przybyszewski i sitt første skuespill, *Das große Glück* (skrevet 1894-96), hvor Stefan Karsten og Olga Tolst nettopp som de tror de har greid å finne «lykken», får vite at Grethe har tatt livet av seg i fortvilelse over tapet av Karsten.

Om hvordan det senere kan tenkes å gå med de to som «er fordømt til evig at elske hinanden», handler det korteste av Dagnys skuespill, enakteren *Når solen går ned*. Ivi er syk – ikke legemlig, men på sjelen. Minnet om hvordan Fins forrige hustru kom aw dage, hviler som en skygge over hennes liv og forpeter forholdet til den hun elsker. Hver natt når hun har lagt seg, kommer hennes døde rivalinne. «Hun setter sig på min seng og stirrer på mig med sine skrækkelige ligøine og puster sin ligånde i mit ansigt (...) Og så lægger hun armene om mitt bryst og presser og presser.»

Treakteren *Synden* er vel i dag det mest spillbare av Dagnys dramaer. Om personenes borgerlige bakgrunn får vi stort sett vite like lite som i *Ravnegård*, men replikkføringen virker langt naturligere og symbolbruken er med diskret. Trekanten i stykket består av Hadasa og Miriam¹³, som har vært gift i åtte år, og husvennen Leon. Hadasa har aldri tilhørt noen annen mann

enn Miriam, og bevisstheten om dette er Miriams «lykke og stolthed». Skuespillet handler om hvordan Hadasa lar seg forlede av Leon til å begå den «ene, eneste synd, som ikke kan tilgives», og dagen etter tar sin mann av dage med gift for å slippe å fortelle ham den sannhet som ville legge hans verden i grus. Portrettet av Hadasa og skildringen av stadiene i den psykologiske prosess som fører frem til drapet på Miriam, er Dagnys ypperste dramatiske bedrift.

Hadasa føler trang til å bli beundret og oppvartet, til å ferdes blant mennesker, til å kjenne manges blikk hvile på seg. Hun tørster etter inntrykk, er «så eventyrlysten, så grænseløst modtagelig». Miriam, som synes å være adskillig eldre, reagerer med oppgitt overbærenhet på Hadasas trang til liv og festivitas. Selv er han falt til ro i sin kjærighet og er blitt en hushyggens apostel, som ytterst ugjerne rikker seg hjemmefra. Hadasa elsker Miriam, men allikevel føler han at det er sider ved hennes vesen som unndrar seg hans forståelse og er fremmede for ham: «Det er, som om du deler dig med et, fordobler, mangedobler dig... Og jeg har bare tåg i en del af dig, en bitte liden del...» Da Hadasa traff Miriam, var hun blottende ung, så ung at hun «intet kjendte til livet», ja ikke engang lengtet etter det. Med den eldre manns naturlige autoritet har Miriam påtvunget Hadasa sitt livsmønster, sin sky for offentlighet og mange mennesker, sin dyrkelse av hjemmet. Han forlanger som noe selvsagt at Hadasa ikke skal ha andre interesser eller behov enn deres kjærighet. Først avfinner Hadasa seg med dette, ja føler kanskje også en slags lykke ved det. Men etter som årene går og kjærtegnene taper sin nyhet, begynner en utilfredshet å murre i henne. Hun føler at hun er for ung til å stenges inne slik. Miriams forventninger til henne, hans egentlig nokså tyranniske

haremsinnstilling blir en byrde som hun ubevisst lengter etter å haste av seg. Derfor faller hun også for den lidenskapelige Leons forførelseskunster, selv om hun ikke nærer noen dypere følelse for ham. Men Hadasa er ingen bevisst opprører. Dagen etter sitt «fall» våkner hun til de frykteligste kvaler av anger og selvbekredelse. Kanskje aner hun at hun er en fange som ikke kan bryte ut av sitt fengsel uten å gjøre vold på sin samvittighet, fordi hun elsker sin fangevokter – og vet at han samtidig er hennes fange. Når hun heller giften i Miriams glass, er det derfor en barmhjertighetsgjerning hun øver – både mot ham, som ser hele sitt livs mål og mening i det at hans hustru aldri har ligget i en annen manns armer, og mot seg selv. Selvmordet, som vi aner må følge etter teppefall, fremstår som den eneste løsning på en konflikt som hennes ekteskapsbrudd har tilspisset, men som lenge har vært til stede latent. Som ethvert kjærlighetsforhold der forutsettes å skulle dekke hele spekteret av behov hos de elskende, til fortrensel av alle impulser utenfra, er også Hadasas og Miriams kjærlighet dømt til undergang – enten gjennom en langvarig, smertefull oppløsningsprosess, eller i en siste ekstatiske manifestasjon av den altfortærende erotiske lidenskap, som i det felles desperate sprang ut i det store ukjente søker den fullkomne forening hverdagen aldri kan gi.

Er *Synden* et drama om kvinnefrigjøring på avveier? Ikke nødvendigvis. Som påpekt ovenfor, kan Miriam på en måte sies å være Hadasas fange i like høy grad som hun er hans. Miriam er besatt av kravet om kvinnens absolutte renhet og uberørt-het, hennes mangel på «fortid». Prioriteringen av disse verdiene fremfor andre som nærhet, varme, fellesskap, seksuell tilpasning osv. kan enten oppfattes som noe situasjons- og tidsbestemt, en frukt av oppdragelse og omgivelser, av «manns-

samfunnets indoktrinering» – eller de kan betraktes som utslag av arvebestemt adferd, som en del av det instinktmønster en «feindselig Dämon» har nedlagt i mannen, fordi det er forsynets vilje at kjærligheten mellom kjønnene skal bringe smerte og ulykke.

Miriam's forhold til Hadasa er preget av at han egentlig dyrker et idealbilde av kvinnen, ikke den levende person han er gift med. Han begår den feil å gjøre «den enkelte kvinde til kvinden», som Obstfelder sier i *Korset*. Idet han anbringer Hadasa på sin forgudelses alter, tillegger han herme egenskaper som hun ikke har, og stiller henne overfor rolleforventninger som hun ikke kan leve opp til. Derfor må hans kjærlighet til sist føles som en tvang og en ulidelig byrde, slik den avdøde ektemanns dyrkelse i tilbakeblikk oppleves av den kvinnelige hovedperson i de prosaskissene Dagny fikk trykt i *Samtiden* i 1900. Der går en tydelig tematisk linje fra *Den sterkere*, som handler om en kvinnes oppbrudd fra sitt ekteskap for å følge en mann som aksepterer henne slik hun virkelig er, frem til enken som sitter ved mannens bære og «rolig, lettet, næsten glad» betrakter «hans stivnede ansigt, som før havde strålet af lykke over hende». Endelig kan hun stige ned fra pidestallen hvor hans lidenskapelige dyrkelse hadde plassert henne, og rive ned «den efeukransede mur» som han hadde bygd rundt hennes liv «for at tvinge hende kun at se ham, ham, ham». Nå vil hun nyte «sine følelsers ubundne ubestemmelighed, sine tankers evige ebbe og flod» og fylle sitt liv med «sine egne drømmers regnbuefarvede spindelvæv».

Men frigjøringsforsøket mislykkes. Den døde viser seg å være «den sterkere». Mer og mer tar han henne i besittelse. Hun hører «hans syge hjerte fuldt af elskov banke inde i sit

eget», og gripes til sist selv av «den samme syge, håbløse længsel efter ham (...) den samme ustillelige længsel, der havde forgiftet hans liv».

Om konklusjonen av dette bør være at «det er vanskelig, for ikke å si umulig for en kvinne å løsrive seg fra mannssamfunnet, for både skrevne og ikke minst uskrevne lover svinebinder henne» (Martin Nag, *Samtiden*, 1971/1, s. 62), eller at just som vi tror vi har sluppet unna kjærlighetens tragiske fatum, gir nissen seg til kjenne på lasset – det skal være usagt.

NOTER

- 1 Erik Vendelfelt, *Den unge Bengt Lidförss*, Lund 1962, s. 163.
- 2 Stanisław Przybyszewski (1868-1927), polsk forfatter og kritiker, f. i prøyssisk Polen, fra 1889 i Berlin, hvor han en tid studerte arkitektur og medisin, og senere, 1892-93, var redaktør av den polske sosialdemokratiske avisen *Gazeta Robotnicza*. Debuterte i 1892 med studien *Zur Psychologie des Individuums I. Chopin und Nietzsche*. Da Dagny traff ham våren 1893 hadde han i flere år vært en kjent skikkelse i Berlins bohemmiljø, en nær venn av bl. a. Richard Dehmel og Ola Hansson. Hans privatliv var vanskelig – siden mai 1891 hadde han bodd sammen med den fire år yngre polske jødinnen Marta Foerder, hans elev i pianospill fra gymnasietiden. Hun skjenket ham tre barn – født i 1892, 1893 og 1895 – før hun den 9. juni 1896 begikk selvmord etter å ha oppgitt alt håp om at Przybyszewski ville vende tilbake til henne.

Etter Dagnys død bodde Przybyszewski først i Warszawa og senere, fra 1906, i München, hvor han under verdenskrigen virket for samarbeid mellom Polen og aksemaktene. I 1919 vendte han tilbake til Polen, og fikk i 1920 ansettelse i den nyopprettede polske jernbaneadministrasjon i Danzig. Her ble han til høsten 1924, da han flyttet til Warszawa for å overta en stilling i presidentens kanselli.

Hans litterære produksjon fra tiden etter 1900 består vesentlig av en rekke skuespill, som fortrinnsvis ble oppført i Polen og Russland, hvor de til dels gjorde stor lykke. Dessuten skrev han flere romaner. En av dem, *Jordens*

sønner, som begynte å utkomme i 1901, har et sterkt selvbiografisk tilsnitt og virker som en personlig *Ehrenrettung* på Dagnys bekostning. Interessante, men sterkt ensidige og tendensiøse er hans memoarer, *Mine samtidige* (1925 og 1930), hvorav første del, *Blant fremmede*, i 1965 utkom i tysk oversettelse under tittelen *Erinnerungen an das literarische Berlin*.

- 3 Bengt Lidforss (1868–1913), svensk botaniker og publisist, 1897 dosent i botanikk i Lund, 1910 professor i Uppsala, 1911 i Lund. Produktiv skribent om sosiale og litterære emner, i mange år knyttet til den sosialdemokratiske avisen *Arbetet* i Malmö. Deltok i 80-årenes radikale studentmiljø i Lund, og vanket under et lengre Tysklands-opphold 1893–96 meget i tysk-skandinaviske forfatter- og kunstnerkretser. En Dagny-nekrolog i *Arbetet* av 19. 6. 1901 (sitert i Vendelfelts bok) er øyensynlig skrevet av ham.
- 4 Carl Ludwig Schleich (1859–1922), tysk kirurg og forfatter, oppfinner av infiltrasjonsanestesi. Hadde utpregede kunstneriske interesser og anlegg, og stod i nær forbindelse med Berlin-bohemen, som han skildrer i sin erindringsbok *Besonnte Vergangenheit* (1921).
- 5 Tadeusz Boy Zelenki, «Kłamstwo Przybyszewskiego», i: *Boy o Krakowie*, Kraków 1974, s. 331.
- 6 Sitert etter Erik Vendelfelt, op. cit., s. 207.
- 7 St. Przybyszewski, *Listy*, wyd. St. Hellsztyński, Warszawa 1937, bd. I, brev 211.
- 8 St. Przybyszewski, *Listy*, bd. I, brev 212.
- 9 St. Przybyszewski, *Listy*, bd. I, brev 230.

- 10 *Intimní volné jeviště* (Det frie intimteater) eksisterte i Praha fra 1896 til 1899.
- 11 Sitert etter St. Hlesztynski, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 227.
- 12 Anmeldelsen er gjenopptrykt i G. Zapolska, *Dziela wybrane*, bd. 16: *Szkice teatralne*, Kraków 1958, ss. 263–265. Om selve stykket sier Zapolska bl. a.: «*Ravnegård* av Dagny Przybyszewska unndrar seg simpelthen en kjølig analyse. – Fatalismen er i dette verk hoveddrivkraften, bakgrunnen, det som gjennomsyrrer alt. Til å begynne med opponerer vi – <slik er det da ikke> – men når vi tenker oss om, føler vi at nettopp slik er det. Dagny Przybyszewska trodde på fatalismen, og i sitt verk har hun gitt et sterkt uttrykk for denne sin tro. – Alle disse kvinner og den ene mann virker som om de beveges av en usynlig kraft – drives mot hinanden – støtes fra hinannen – mens bruset fra vinden som får de store vindusruter til å klirre, dysser deres vilje i søvn så å si uten at de kjemper. Og våkner der i deres sjel en slags protest, så er den altfor svak, så er vel hensikten blott den at de en stakket stund senere, når forbrytelsen er begått, skal kunne finne en slags lise i erindringen om denne protest, en forvisning om at <de ville det jo ikke>.

Tre korte, stramme akter, fylt av aldri sviktende dramatisk spenning – uten ballast, uten utpensling av <bakgrunnen> – som allikevel avtegner seg. Men samtidig – megen klossethet, mange reminiscenser. – En slags ubehjelpsomhet når det gjelder å finne scenisk uttrykk for det som har samlet seg opp i forfatterinnens sjel. – Kraft finnes der her – men det er dog en kraft som virker mer som brutalitet,

og som lar en øyne og ane nye ufullkommenheter. I hvert fall: et usedvanlig verk – og hundre ganger skjønnere når det leses enn når det sees på scenen. Derfor bør det også forbli mellom to permer, for i teateret lar det seg vanskelig gjøre å fremskaffe et publikum med evne til å se ting der ligger fjernt fra alt det som er <uten betydning>. – Det nydelige symbol med blomsten der brennes opp – som på en så uforlignelig skjønn måte innleder tredje akt – vakte f. eks. undring blant tilskuerne. Og dog var det jo mer talende enn en hel serie med skrik, gråtetokter, samtaler og handlinger. – Fra hele Dagny Przybyszewskas stykke står et gufs av skjebnetro, men det er en skjebnetro av det slags som grekerne kjente, hyllet i en tåke av hemmelighetsfullhet. Og vi gripes av bedrøvelse, dyp bedrøvelse, ti *Ravnegård* viser oss at menneskets sjel er maktesløs, liten og ubetydelig, dømt til passivt å bivåne de tragedier som skjebnen på forhånd har bestemt den til å spille med i.»

- 13 Hadasa, vel etter Hadassah (hebr. «myrt»), et annet navn på den jødiske sagnheltinnen Ester (Esters bok 2.7). – Miriams navn er identisk med pseudonymet til den polske dikteren, kritikeren og oversetteren Zenon Przesmycki (1861-1944), som representerte et estetiserende, *l'art-pour-l'art*-preget kunstsyn. Med sine artikler om vest-europeisk diktning, særlig den franske symbolisme, og eine fremragende gjendiktninger av bl. a. Rimbaud og Maeterlinck øvet Przesmycki betydelig innflytelse på den polske modernismes utvikling.