

Mgr Agnieszka Sell

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

e-mail: agnieszka.sell@gmail.com

Estetyka gotycka w dramatach Dagny Juel Przybyszewskiej

Na marginesach prac poświęconych życiu i twórczości Dagny Juel Przybyszewskiej pojawiają się intrygujące spostrzeżenia, które zachęcają do lektury mniej konwencjonalnej od tej zapośredniczonej przez klucz biograficzny¹. Harald S. Næss pisze o przywiązaniu norweskiej pisarki do dziedzictwa romantyzmu², Aleksandra Sawicka zauważa, że w jej dramatach i utworach poetyckich można dostrzec „zafascynowanie śmiercią, przemijaniem, tajemniczym i przerażającym światem zjaw i upiórów”³, zaś ich bohaterowie „muszą ulegać przeznaczeniu, choćby nawet wiedzieli, że droga, którą podążają, jest drogą zła”⁴. W książce *Dagny Juel Przybyszewska: the Woman and the Myth* czytamy z kolei, iż Przybyszewska podzielała obsesję śmierci francuskich symbolistów⁵, a jej rekwizytorium stanowiły „ciemne, amorficzne przestrzenie i wyraziście nakreślone charaktery, nawiedzające je jak widma z koszmaru”⁶. Mary Kay Norseng jest zdania, że poza

¹ Utwory literackie Przybyszewskiej odczytywane są zazwyczaj przez pryzmat jej doświadczeń życiowych. Por. E.K. Kossak, *Profil berlińskiej żony (jesień 1893 – wiosna 1894)*, [w:] Eadem, *Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, Warszawa 1973, s. 142–167; M.K. Norseng, *The Plays*, [w:] Eadem, *Dagny Juel Przybyszewska. The Woman and the Myth*, Seattle–London: University of Washington Press 1991, s. 78–91; J. Brodal, *Miłość i śmierć – kilka uwag o twórczości literackiej Dagny Juel-Przybyszewskiej*, [w:] *Dramat obcy w Polsce XIX i XX wieku*, red. W. Kaczmarek, J. Michalczuk, Lublin 2004, s. 125–130; A. Sawicka, *Dagny Juel Przybyszewska. Fakty i legendy*, Gdańsk 2006, s. 284–307.

² J. McFarlane, *Norwegian Literature 1860–1910*, [w:] *A History of Norwegian Literature*, red. H.S. Næss, Lincoln; University of Nebraska Press in cooperation with the American-Scandinavian Foundation 1993, s. 183.

³ A. Sawicka, op. cit., s. 298.

⁴ Ibidem, s. 292.

⁵ M.K. Norseng, op. cit., s. 101.

⁶ Ibidem, s. 85. Oryg. „[...] deep, amorphous spaces, and her characters, boldly drawn, haunt them like shades from a nightmare”. Tłumaczenia cytatów z artykułów obcojęzycznych i dramatów Przybyszewskiej są – o ile nie podano inaczej – mojego autorstwa.

Silniejszym jej sztuki „odrzucają jakikolwiek realistyczny wymiar i nawet ten dramat buntuje się przeciwko niemu. *Krukowisko* zaprasza nas do takiej lektury, jak gdyby było złowieszczą baśnią”⁷. Formulowane przez badaczy uwagi o obecnej w dziełach pisarki odrealnionej, mrocznej atmosferze, charakterystycznej dla powstałej w XVIII wieku „czarnej powieści”⁸, zachęcają do przyjrzenia się sposobom uobecniania się i funkcjonowania w jej utworach estetyki gotyckiej.

Teksty Przybyszewskiej zostaną w niniejszym szkicu wprowadzone w nowy dla nich kontekst interpretacyjny i umieszczone „na skrzyżowaniu” tradycyjnego, mającego korzenie w Anglii, rozumienia terminu „gotycyzm” oraz jego przekształceń, które doprowadziły do rozszerzenia znaczenia pierwotnego, a co za tym idzie – do jego upowszechnienia się w wersji nieuschematyzowanej, która znajduje obecnie zastosowanie w badaniach nad dorobkiem wszystkich epok, także przedromantycznych. Magdalena Drabikowska zwróciła uwagę na to, że konwencja gotycka, choć powstała na gruncie powieściowym, „nie jest możliwa do zamknięcia w obrębie jednego gatunku, funkcjonuje zatem jako kategoria genologicznie multimedialna”⁹. Słuszne wydaje się poszukiwanie elementów charakterystycznych dla literackiego gotycyzmu nie tylko w utworach prozatorskich, ale także w poezji i dramacie. W swoich analizach skupię się na twórczości dramatycznej Dagny Juel Przybyszewskiej zarówno dlatego, że jej zachowane do dziś cztery sztuki – *Den Sterkere* (*Silniejszy*, 1895/1896), *Synden* (*Grzech*, 1897), *Når solen går ned* (*Kiedy słońce zachodzi*, 1897) i *Ravnegård* (*Krukowisko*, 1897)¹⁰ – stanowią same przez się bogaty, interesujący i nadal słabo zbadany materiał, jak i z tej przyczyny, że ich

⁷ Ibidem. Oryg. „Save for *The Stronger*, they reject any realistic dimension, and even that play strains against it. *Ravenwood* invites us to read it as if it were a sinister fairy tale”.

⁸ „Powieść gotycka” jest pojęciem stosowanym naprzemiennie z „czarną powieścią” i „powieścią grozy”. Gdyby wdać się w dokładne analizy typologiczne, okazałoby się, że nie są to terminy synonimiczne, ale przyjęło się wykorzystywać je dla nazwania tego samego zjawiska literackiego. Szerzej o tym zob. M. Janion, *Wśród literackich patronów debiutu*, [w:] Eadem, *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 43; L. Štěpán, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 115–130.

⁹ M. Drabikowska, *Powieść gotycka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2008, z. 1–2, s. 243. Zofia Sinko także zaznacza, że „gotycyzm zmanifestował się nie tylko w powieści [...] ale również w poezji, dramacie” (Z. Sinko, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 29). Nie można też zapominać o gotycyzmie obecnym w rozmaitych sztukach plastycznych i architekturze.

¹⁰ *Silniejszy* nie został nigdy przetłumaczony z norweskiego. Tytuł *Krukowisko* podaje w wersji zaproponowanej przez Aleksandrę Sawicką. Badaczka zwraca w swojej książce uwagę na serię translatorskich nadużyć, jakich Stanisław Przybyszewski dopuścił się względem twórczości literackiej swojej żony (A. Sawicka, op. cit., s. 308–320). Niniejszy szkic opiera się na oryginalnych wersjach utworów Przybyszewskiej, których fragmenty zostały podane w przekładzie filologicznym. Daty powstania utworów przywołuję za A. Sawicką (op. cit., s. 285).

pokrewieństwa genologiczne i tematyczne pozwalają na wykorzystanie tych samych narzędzi interpretacyjnych.

W stronę estetyki gotyckiej

Publikacja *Zamku w Otranto* Horace'a Walpole'a¹¹ sprawiła, że termin „gotycyzm” przeszedł do użytku jako nazwa nowego rodzaju fikcji literackiej, wymagającego zastosowania bardzo specyficznego repertuaru środków. Witold Ostrowski proponuje następującą definicję powieści gotyckiej:

Powieścią gotycką albo powieścią grozy [wyróżnienie – A. S.] nazywamy utwór, którego tłem jest zwykle, ale niekoniecznie, średniowieczny zamek, stare opactwo albo samotny i ponury dom, dzikie pustkowie i księżycowe albo burzliwe noce; bohatera, często arystokratycznego zbrodniarza, otacza atmosfera tajemniczości, a bohaterką najczęściej jest młoda i niewinna dziewczyna otoczona intrygami, niebezpieczeństwem i grozą; akcja rozwija się w sposób niezwykły i niesamowity, przy współudziale, albo przynajmniej przy pozorach współudziału, sił nadprzyrodzonych¹².

Na tę skonwencjonalizowaną odmianę powieści podawano na początku XIX wieku prześmiewczy „przepis”: „[...] zamiast domu – weź zamek [...]; zamiast niechętnego spojrzenia – mordercę; zamiast starego sługi – mnicha”¹³. Operujący tak ubogim rekwizytorium motywów i tematów gatunek nie przetrwał próby czasu, gdyż zwyczajnie znudził się czytelnikom. Zachowało się pojęcie „gotycyzm”, przestano jednak odnosić je wyłącznie do powieści pisanych w latach 1764–1830. Jak wskazuje Magdalena Drabikowska:

[...] zbudowana na osiemnastowiecznych gotycyzmach konwencja bujnie rozkwita w kolejnych wiekach, choćby w postaci romantycznej powieści gotyckiej (np. *Frankenstein* [1818] Mary Shelley, opowiadania Edgara Allana Poeo [np. *Upadek domu Usherów*] [...]). Konwencja gotycka należy do najbardziej popularnych, najchętniej wykorzystywanych i najważniejszych elementów kultury współczesnej¹⁴.

¹¹ Powieść ukazała się w 1764 roku. Horace Walpole nie był ani jedynym, ani pierwszym inspiratorem rozwoju tendencji gotyckich, ale na płaszczyźnie literackiej jego zasługi są największe. Szerzej o tym zob. Z. Sinko, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego...*, s. 29–73.

¹² W. Ostrowski, *Gothic novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, z. 1, s. 157–158.

¹³ M. Janion, *Miejsca nawiedzone przez śmierć*, [w:] Eadem, *Wampir: biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 104.

¹⁴ M. Drabikowska, op. cit., s. 243.

Obecnie estetykę gotycką w literaturze i sztukach wizualnych dostrzega się nie tylko wtedy, gdy dane dzieła w sposób wyraźny – przez wykorzystanie charakterystycznych elementów – nawiązują do czarnej powieści z okresu romantyzmu. Terminu „gotycyzm” używa się dziś także w kontekście „artystycznych reprezentacji okrucieństwa, przemocy i rozmaitych sposobów ewokowania grozy”¹⁵. Kolejne wcielenia tej konwencji zyskały wspólną nazwę postgotycyzmu:

Konwencja postgotycka już u swych osiemnastowiecznych źródeł – w postaci powieści gotyckiej – okupowała rejony pogranicza między „literaturą wysoką” a „niską” [...], operując często środkami kultury popularnej, przekłada na jej język intrygujące pytania o istotę zła, o granice między podobieństwem a obcością, o ambiwalentność definicji człowieczeństwa. Ukazując obrazy dojrzewającego w klaustrofobicznym zamknięcio-otwarciu szaleństwa, poczucia alienacji, izolacji, perwersji i obsesyjnego, często sadystycznego erotyzmu, konwencja postgotycka stała się wszechobecnym elementem kultury ostatnich dwustu lat¹⁶.

Z estetyką gotycką mamy do czynienia tam, gdzie pojawia się fundamentalna dla czarnej powieści „kontaminacja Piękna i Zła”¹⁷, a poetyka osiemnastowiecznej powieści grozy zderza się z nowym przeżyciem świata (przy czym „nowym” może tu znaczyć zarówno „nowszy niż późnoosiemnastowieczny”, jak i „nowoczesny”). Taka właśnie relacja uwidacznia się w utworach dramatycznych Przybyszewskiej. Mary Kay Norseng zwraca w swojej książce uwagę na przełomowość tekstów tej autorki, objawiającą się w łamaniu tabu, jakie stanowiła kobieca seksualność, i wprowadzeniu erotyzmu na scenę¹⁸. Jednocześnie jednak Przybyszewska zdradza fascynację wzorcami romantycznymi, w tym motywem miłosnej komunii dusz. Owo zderzenie romantyzmu i nowoczesności stanowi – obok zwracającej uwagę wielu badaczy atmosfery mroku i tajemnicy – przyczynek do wykorzystania w niniejszej analizie dramatów Przybyszewskiej pojęcia „gotycyzm” oraz dyskursów, do których drzwi ów termin otwiera.

Gotycka przestrzeń

Klasyczna powieść gotycka zakładała obecność pewnej określonej architektury. Elementem niezbędnym dla osiągnięcia pożądanego efektu grozy stało się

¹⁵ G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, *Wstęp*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 10.

¹⁶ A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, A. Opacki, Warszawa 2000, s. 135.

¹⁷ M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] Eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 234.

¹⁸ M.K. Norseng, op. cit., s. 82. Warto zaznaczyć, że przełomowość ta widoczna jest na tle współczesnych Przybyszewskiej pisarek – nie pisarzy.

umieszczenie całej akcji lub jej części w miejscu o negatywnym nacechowaniu. Najlepiej sprawdzały się w tej roli przestrzenie zamknięte, takie jak zamczyska, opuszczone opactwa i stare domy.

Po XVIII wieku gotycyzm coraz częściej zaczyna manifestować się w utworach literackich przez aktywizowanie metafory przestrzennej. Metaforyka ta realizuje się w trzech modelach kształtowania świata przedstawionego: labiryntowym, szkatułkowym oraz we wzorze koła infernalnego¹⁹. Labirynt jest modelem najczęściej stosowanym, choć w sposób dosłowny – jako typ budowli – pojawia się w literaturze postgotyckiej niezwykle rzadko. Chodzi bowiem raczej o „doświadczenie labiryntowe”, zarówno fizyczne, jak i w znaczeniu przenośnym, które jest wprowadzane do utworu przede wszystkim przez specyficzną ukształtowaną narrację²⁰. Następuje rozrośnięcie się labiryntu poza ograniczenia przestrzenne, jego „klastrofobiczne otwarcie”, którego efektem jest prześladowające bohatera poczucie uwięzienia.

W sztukach dramatycznych Przybyszewskiej uobecniają się przede wszystkim metafory przestrzenne, ale w *Krukowisku* krajobraz gotycki doczekał się także bardziej tradycyjnej realizacji. Gunhild i jej ciotka Åse zamieszkują osnutą ponurą aurą siedzibę rodową, położoną na odludziu, w pobliżu skały, na którą stadami zlatują się kruki. Ze skały rzuca się do morza Sigrid – młodsza siostra Gunhild i ofiara jej zdrady. Miejsce to zdaje się żyć własnym życiem, jest w nim coś, co sprawia, że ciągną tam zarówno ptaki, jak i „jasna” siostra. Złowroźny charakter mają słowa dziewczyny, która po powrocie do domu mówi: „[...] och, musiałam złapać się mocno starej sosny, żeby nie runąć w przepaść”²¹. Sigrid otrzymuje ostrzeżenie, że przebywanie na skale grozi jej niebezpieczeństwem, ale wciąż ciągnie ją tam „samobójczy hipnotyzm otchłani”²². Zjawisko to, jak zauważa Stefan Chwin, było „wielkim tematem sztuki i literatury epoki romantyzmu i powracało w sztuce europejskiej także później wiele razy, zarówno w czasach symbolizmu, jak i modernizmu”²³. W takich właśnie – drobnych na pozór – elementach twórczości Przybyszewskiej uwidacznia się jej fascynacja sztuką romantyzmu. Na dnie przepaści, o której mówi Sigrid, płynie rzeka – siostra Gunhild ginie zatem śmiercią Ofelii. Stefan Chwin pisze, że przedstawienie malarskie martwej bohaterki *Hamleta* „stało się jedną z klasycznych ikon modernistycznej kultury śmierci”²⁴.

¹⁹ Szerzej o tym zob. M. Aguirre, *Geometria strachu*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 15–32.

²⁰ Szerzej o tym zob. A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 33–41.

²¹ D. Juel Przybyszewska, *Ravnegård*, [w:] *Samlede tekster*, red. K. Sommerseth Jacobsen, R. Lishaugen, T. Tønnessen, Kongsvinger 1996, s. 58. Oryg. „Huh, jeg måtte klamre mig fast til den gamle furuen deroppe for ikke at styrte udover”.

²² S. Chwin, *Samobójstwo a żywioł powietrza. Skok z wysokości, lot, spadanie w otchłań*, [w:] Idem, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 170.

²³ Ibidem.

²⁴ Idem, *Samobójstwo w wodzie*, [w:] ibidem, s. 120.

Jego uwagę zwraca także szczególny charakter przedstawień topielic, których ciała nie tylko nie są naznaczone zmianami, jakie niechybnie zaszłyby w ich wyglądzie na skutek działania wody, ale wręcz zostają przeniesione w wyższy wymiar doznań estetycznych.

Przybyszewska przeznacza tę „piękną śmierć” dla niewinnych ofiar miłości, dla kobiet zdradzonych, takich jak Sigrid z *Krukowiska* i zmarła kochanka Fina z *Kiedy słońce zachodzi*. Motywy akwaticzne łączą się w jej dramatach ze śmiercią – obecność wody zawsze ma złowróżbny charakter. Fin nazywa swoją żonę *elverpige*, co oznacza „dziewczę rzeczne”²⁵, Miriam zaś mówi do Hadasy, że w swoim pięknym stroju wygląda jak *havfrue* – „małżonka oceanu”²⁶. Nad bohaterkami zawisa tym samym złowrogie widmo nadciągającej katastrofy, której – jako osoby noszące w sobie pierwiastek wodny – staną się przyczyną lub ofiarą. Przestrzeń akwaticzna wykracza w ten sposób poza rzeki i morza, kładąc się cieniem na życiu postaci z dramatów Przybyszewskiej. Na los bohaterów tych utworów wpływ ma przede wszystkim przeznaczenie i stała obecność prześladowającej ich przeszłości. Ta niemożność ucieczki jest powodem, dla którego dramaty Przybyszewskiej można rozpatrywać jako dzieła labiryntowe. Pojawia się w nich bowiem charakterystyczna dla modelu labiryntowej przestrzeni figura zamknięcia. Motyw uwięzienia implikuje z kolei obecność i funkcjonowanie postaci „gotyckiego łotra”.

Gotycki łotr

„Łotr gotycki” to – jak zauważa Bogusław Dopart – postać odznaczająca się „zbrodniczym immoralizmem, sadyzmem i bezwzględnością, posępną ekstrawagancją, lecz również siłą woli, do desperacji posuniętą konsekwencją, niekiedy potencjalnie wielkimi, aczkolwiek zatraconymi zaletami”²⁷. Współcześnie określenie „łotr gotycki” jest stosowane w studiach poświęconym gotycyzmowi spoza okresu 1764–1830 zamiennie z „bohaterem sadycznym” lub też jest nim całkowicie zastępowane. „Bohater sadyczny” to termin znacznie bardziej pojemny, którego zasadniczą zaletą jest natychmiastowa asocjacja z zagadnieniem przemocy, gdyż postać taką cechuje przede wszystkim – by odwołać się do sformułowania Marii Janion – „bezinteresowne okrucieństwo”²⁸. Z drugiej strony bohaterami sadycznymi zwykło się nazywać także i te postaci, które doświadczają przemocy.

²⁵ D. Juel Przybyszewska, *Når solen går ned*, [w:] *Samlede tekster*, op. cit., s. 42. Tłumaczenie tego wyrazu podaje za A. Sawicką (op. cit., s. 318).

²⁶ D. Juel Przybyszewska, *Synden*, [w:] *Samlede tekster*, op. cit., s. 73.

²⁷ B. Dopart, *Powieść gotycka – polityczność gatunku*, [w:] Idem, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999, s. 190.

²⁸ M. Janion, *Gotycyzm opinogórski*, [w:] Eadem, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 89.

Oprawców przyciąga do nich niewinność i zupełna bezbronność w obliczu zagrożenia²⁹.

Mary Kay Norseng pisze o Gunhild, że żyje ona niczym więzień w swoim ciemnym domu³⁰, otoczona przez egzotyczne kwiaty i dziwne przedmioty. Bohaterka *Krukowiska* charakteryzuje się ową „posępną ekstrawagancją”, o której wspomina Dopart. Ciotka Åse mówi do niej: „Nie wiem, skąd pochodzi to wszystko, czym się otaczasz: twoje książki, twoje obrazy, twoja muzyka, a nawet twoje kwiaty, ale napełnia to niepokojem moje serce”³¹. To Gunhild przekonuje Thora – męża swojej siostry – do odnowienia łączącej ich niegdyś więzi, choć wie, że doprowadzi tym do tragedii. Thor wydaje się zaś bezwładną marionetką w jej rękach. Jeszcze zanim Sigrid odkrywa romans siostry i męża, Gunhild mówi do kochanka: „[...] tak, Sigrid musi zostać poświęcona na ołtarzu naszej miłości”³². Rola bohatera sadyceznego – w dramatach Przybyszewskiej nie zawsze przypisana tylko jednej osobie – w tej sztuce przypada „pani na Krukowisku”.

Dramaty *Silniejszy* oraz *Grzech* zostały zbudowane na podobnym schemacie. Ich tematem jest dokonywany przed kobietę wybór pomiędzy dwoma mężczyznami – czułym mężem i sadyceznym kochankiem. Siri i Hadasa poddają się woli „silniejszych” i porzucają swoich mężów. W *Grzechu* sytuacja ta ma w sobie znacznie więcej dramatyzmu, a jej rozwiązaniem okazuje się śmierć. Gdy po nocy spędzonej z Leonem Hadasa spotyka męża, „pozwala truciźnie wpaść do jego szklanki”³³. Wraz z otruciem Miriama bohaterka przeobraża się w kata, ale Miriam – wbrew pozorom – nie jest niewinną ofiarą opisanych w *Grzechu* wypadków. Leon pociąga Hadasę, gdyż wie o jej słabościach i ciemnej, mrocznej osobowości. Tymczasem przy Miriamie bohaterka nie jest sobą – w ich wzajemnej relacji pojawia się figura metaforycznego zamknięcia.

Za wyjątkiem Gunhild wszystkie bohaterki sztuk Przybyszewskiej przebywają w dużych, urządzonych z przepychem pomieszczeniach, których zdają się nigdy nie opuszczać. To sztucznie narzucone ograniczenie i pojawienie się widm z przeszłości doprowadza do uwolnienia się kobiet spod męskiej władzy. Hadasa zabija Miriamę, bo stoi on na przeszkodzie do jej niezależności, Siri wymyka się z kochankiem, Ivi zaś umiera w swoim zamkniętym pokoju – i chciałoby się

²⁹ O statusie ofiary i libertyna oraz relacjach między kobiecymi i męskimi bohaterami powieści Markiza de Sade’a szerzej pisze B. Banasiak, *Kat i ofiara, czyli negacja Innego*, [w:] Idem, *Integralna potworność. Markiz de Sade – filozofia libertynizmu, czyli konsekwencje „śmierci Boga”*, Łódź 2006, s. 234–269.

³⁰ M.K. Norseng, op. cit., s. 87.

³¹ D. Juel Przybyszewska, *Ravnegård*, op. cit., s. 52. Oryg. „Jeg ved ikke, hvoraf det kommer, men alt det, du samler omkring dig: dine bøger, dine billeder, din musik, selv dine blomster gjør mig beklemmt om hjerter”.

³² Ibidem, s. 66. Oryg. „Ja, Sigrid må ofres på vor elskovs alter”.

³³ Eadem, *Synden*, op. cit., s. 100. Oryg. „lader giften falde i hans glas”.

powiedzieć, że jest to ucieczka do wolności najdoskonalszej. Bohaterka *Kiedy słońce zachodzi* staje się tym samym częścią uniwersum, z którego przybył jej morderca – duch zmarłej kochanki Fina.

Gotyckie upiory

Obecność przeszłości kładzie się cieniem na losach wszystkich postaci z dramatów Przybyszewskiej. Dawni kochankowie przybywają, by nękać bohaterki *Silniejszego*, *Grzechu* i *Krukowiska*. W *Kiedy słońce zachodzi* sytuacja jest podobna, ale tym razem spokój domowego ogniska mać kobieta, a właściwie jej duch – przekraczający granicę pomiędzy światem żywych i umarłych, by zemścić się na winnych jej samobójczej śmierci. Ivi, która wie, że dręczące ją koszmary są zapowiedzią przyszłej tragedii, mówi do Fina: „[...] nie wierz ani trochę, że ona podda się tak łatwo. Nie wierz ani trochę, że jest częścią historii. Ona z pewnością zemści się i jest potężna teraz, gdy nie żyje”³⁴. Lęki te zostają jednak zbagatelizowane, a kobieta umiera wraz z kolejnym pojawieniem się nocnej mary. Śmierć Ivi nie jest nagłą. Upiór pojawia się przez wiele kolejnych nocy, odbierając jej stopniowo siły życiowe:

Fin: Jaka ty jesteś blada. Jakie twoje oczy są blade i twoje włosy... Gdzież jest ten blask, który bił od ciebie?

Ivi: Nie, Fin, to była krew, która świeciła we mnie ze szczęścia. Odkąd cię spotkałam tak było, że krew zaczęła żyć we mnie... (obejmuje go ramionami) Ach, czułam ją w żyłach niczym roztańczony blask słońca!³⁵

Fin zwraca uwagę na niepokojącą bladłość skóry swojej ukochanej, Ivi zaś odpowiada, że wcześniej to nie wewnętrzna jasność nadawała jej ciału blask, lecz krew. Jak zauważa Maria Janion, „bez krwi nie ma wampira. Jest to substancja, która decyduje o jego istnieniu, podobnie jak o istnieniu człowieka”³⁶. Cech wampirycznych można się dopatrywać nie tylko w zmarłej kochance Fina, która nawiedza bohaterkę *Kiedy słońce zachodzi* co noc, powoli ją zabijając; na granicy przemiany w upiora znajduje się sama Ivi, dostrzegająca we krwi swoją siłę ży-

³⁴ Eadem, *Når solen går ned*, op. cit., s. 44. Oryg. „Å, tro bare ikke, at hun opgiver dig så let. Tro bare ikke, at hun er ude af sagaen. Hun hævner sig nok, og hun er stærk nu, da hun er død”.

³⁵ Ibidem, s. 41. Oryg. „Fin: Hvor bleg du er. Hvor dine øine er blege, og dit hår... Hvor er lyset som skinned gennem dig? Ivi: Nei, Fin, det var blodet, som lyste i mig af lykke. Å du, da jeg traf dig, det var, som om blodet med et blev levende... (strækker armene ud) Ah, jeg følte det som dansende solstøv i årene!”.

³⁶ M. Janion, *Wampir: biografia...*, s. 37.

ciową. Postać wampira przywołuje na myśl zarówno jej trupia bladość, jak i rozczarowana przez nią aura erotyzmu. Fin myśli, że Ivi jest chora – jej stan wywołuje w nim lęk i jednocześnie nie może przestać zachwycać się jej dziwnym pięknem, dotykać jej i całować.

Ivi nie jest jedyną postacią noszącą w dramatach Przybyszewskiej pierwiastek wampiryczny. Siri, Hadasa i Gunhild to spadkobierczynie Lilith, kobiety fatalne epoki *fin de siècle'u*. Miłość do nich przynosi zgon, ale mężczyźni dążą ku nim i tak, przyciągani wampirycznym magnetyzmem³⁷. Bohaterka *Grzechu* otruwa swojego męża i skazuje go na powolne umieranie, na chwilowe zawieszenie między życiem a śmiercią. Stefan Chwin pisze, że osoba poddana działaniu trucizny to „żywy umarły”³⁸ – wraz z podaniem zabójczego napoju Hadasa włącza Miriamę do uniwersum śmierci i przekazuje mu pierwiastek wampiryczny.

Maria Janion przekonuje, że kobieta epoki *fin de siècle'u* musi być wampirem, zaś mężczyzna może nim być od czasu do czasu³⁹. Pierwiastek wampiryczny przechodzi z postaci na postać, tak jak wcześniej przesunął się po nich cień bohatera sadycznego. Mężczyzną o cechach wampirycznych jest przede wszystkim Leon z *Grzechu*. Kiedy Miriam spotyka się z Hadasą, która poprzedni wieczór spędziła z Leonem, mówi: „[...] leżysz taka cicha, taka słaba, jakby cała krew została z ciebie wyszana... a jednak czuję jak powietrze drży niespokojnie wokół ciebie...”⁴⁰.

Innym przykładem męskiego wampira w sztukach Przybyszewskiej jest Thor z *Krukowiska*. Gunhild mówi do niego: „[...] twoje myśli krążą zawsze wokół mnie, niczym nietoperze wokół światła lampy. Twoja krew karmi się pożądaniem, które kipi w mojej”⁴¹. Trudno o bardziej dosłowne nawiązanie do mitu wampirycznego. Porównanie do nietoperza wprowadza wszakże do dramatu kolejny element typowy dla gotyckiej estetyki. Przyroda jest w sztukach Przybyszewskiej tyleż piękna, co niepokojąca: podobnie jak bohaterki utworów budzi zachwyt, ale przede wszystkim lęk.

³⁷ Na temat młodopolskich aktualizacji motywu *femme fatale* szerzej zob. W. Gutowski, *Kobieta fatalna czy fatum natury?*, [w:] Idem, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 17–112.

³⁸ S. Chwin, *Samobójstwo i czas. Długie i krótkie umieranie. Trucizna, opium, laudanum*, [w:] Idem, *Samobójstwo jako doświadczenie...*, s. 177.

³⁹ M. Janion, *Wampir: biografia...*, s. 220–221.

⁴⁰ D. Juel Przybyszewska, *Synden*, op. cit., s. 85. Oryg. „Du ligger så stille, så mat, som om alt blod var suget ud af dig... og dog føler jeg luften sitre omkring dig af uro”.

⁴¹ Eadem, *Ravnegård*, op. cit., s. 66. Oryg. „Dine tanker kredser altid om mig som flaggermusene om lytteskinnet. Dit blod lever kun af den attrå, du føler skjælv i mit”.

Gotyckie bestiarium

Erazm Kuźma słusznie zauważył, że „wszystkie zwierzęta w poezji młodopolskiej [...] należą do kultury, a nie do natury”⁴² i że są to „zwierzęta intertekstualne i intersemiotyczne”⁴³. Trafność tych słów w odniesieniu do dramatów Dagny Juel Przybyszewskiej nietrudno potwierdzić, czego przykładem może być ów przywołany przez Gunhild – intertekstualny i intersemiotyczny właśnie – nietoperz. Pojawienie się w utworze nietoperza samo przez się nie wносиłoby doń żadnych sensów naddanych, gdyby nie towarzyszący mu – charakteryzowany wcześniej – kontekst mitu wampirycznego. Wampir mógł wszak przybierać postać wilka bądź nietoperza. O ile jednak pierwsze z tych zwierząt konotuje przede wszystkim skojarzenia z wilkołakami, o tyle drugie bezbłędnie odsyła do *Drakuli* Brama Stokera (1897) – książki, która wywarła największy wpływ na współczesne postrzeganie mitu wampirycznego.

Podobnie jak nietoperz, także i kruk jest „zwierzęciem intersemiotycznym”. Stado tych ptaków pojawia się w *Krukowisku*. Znaczenie, które zostaje im przypisane w dramacie Przybyszewskiej, wywodzi się w prostej linii z Biblii, gdzie kruki były uznawane za stworzenia nieczyste, symbole grzechu i posłanników złej nowiny. Ptaków boi się Sigrid, która mówi do Thora, że wpatrują się w nią ze skały swoimi „złymi oczyma”⁴⁴. Z każdym dniem coraz głośniejszy słychać w domu Gunhild i ciotki Åse ich złowróżbne krakanie – to znak, że katastrofa jest już blisko.

Nie mniej istotną rolę odgrywają w dramatach Przybyszewskiej rośliny. Pojawiają się one jako ważna część świata przedstawionego w *Krukowisku* oraz element oniryczny w *Grzechu*. W drugim z wymienionych dramatów Hadasa opowiada Miriamowi swój sen o „głębokiej otchłani z czarnego aksamitu, pełnej kwiatów, które świeciły jak gwiazdy wokół księżyca...”⁴⁵. Bohaterka *Grzechu* mówi o swym śnie już po pierwszym spotkaniu z Leonem, ale jeszcze przed zdradzeniem Miriama. Marzenie o fantastycznych kwiatach jest symbolem przemiany zachodzącej w Hadasie. Przestało ją cieszyć spokojne życie u boku męża, pociągają ją rzeczy niezwykle, pragnie silnych wrażeń, które jest jej w stanie zapewnić Leon.

W przypadku Gunhild kwiaty stanowią zarówno składnik duchowego krajobrazu, jak i realny element świata przedstawionego. Bohaterka *Krukowiska* wspomina o swoich roślinach w rozmowie z ciotką Åse:

⁴² E. Kuźma, *Bestiaria młodopolskie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 180.

⁴³ Ibidem, s. 170.

⁴⁴ D. Juel Przybyszewska, *Ravnegård*, op. cit., s. 63. Oryg. „onde øine”.

⁴⁵ Eadem, *Synden*, op. cit., s. 85. Oryg. „Jeg har engang drømt om en dyb, fløielsort afgrund fuld af blomster, der lyste som stjerner om måner...”.

Droga ciotko Åse, widzisz tamte kwiaty w wazonie? Widzisz je? Czy nie przypominają ci gorączkowych wypieków na twarzy chorego? I spójrz, spójrz: tamte przypominają te gwiazdki ze szronu na szybach, które tak uwielbiałyśmy jako dzieci... I spójrz, spójrz: to barwne ptaki rozpierające moją duszę! One są tak dzikie, chętnie poleciałyby na inną planetę, gdzie przestrzeń nie ma granic... Tkwiają jednak mocno na swoich łądygach, przywiązane przemocą do ziemi, i cierpią. Czy widzisz, jakie wszystkie moje kwiaty są smutne?⁴⁶

Hodowane przez główną bohaterkę *Krukowiska* egzotyczne kwiaty wzbudzają lęk w Thorze i starej ciotce Åse. To właśnie ona wrzuca je do kominka pod nieobecność Gunhild w domu, gdyż ich dziwny zapach kojarzy jej się ze śmiercią. Jedynie Sigrid jest przekonana o pięknie kwiatów siostry. Mówi Thorowi, że Gunhild jest dobra i że zrozumienie jej roślin pozwala zajrzeć w głąb jej duszy, która jest jednak znacznie mroczniejsza niż Sigrid mogłaby przypuszczać, a niezrozumienie jej niechybnie prowadzi młodszą z siostr do śmierci.

Odmiennosc bohaterek dramatów Przybyszewskiej manifestuje się nie tylko w obecnych wokół nich elementach przyrody, ale i w przedmiotach, jakimi się otaczają. Nawet ich stroje stanowią przejaw funkcjonowania w sztukach Przybyszewskiej estetyki gotyckiej.

Gotyckie rekwizytorium

Drugi akt *Silniejszego* rozpoczyna się od sceny, w której małżonkowie Siri i Knut oglądają ustawiony na sztaludze w ich domu obraz. Bohaterka sztuki mówi: „[...] wiesz, sądzę, że to wyjątkowo dziwaczne malowidło. Większość obrazów zazwyczaj mnie nudzi, lecz ten ma w sobie tak pociągająco straszną atmosferę, że nie potrafię daleko od niego odejść. Zawsze przychodzi mi na myśl »Dom Usherów«⁴⁷”.

Siri jest zafascynowana zarówno obrazem, jak i opowiadaniem Edgara Allana Poeo *Zagłada Domu Usherów* (1839). Uwielbiana przez Siri dzieło jest dla niej tym samym, czym dla Gunhild i Hadasy były kwiaty. Odzwierciedla się w nim jej stan ducha, który pogarsza się od momentu przybycia Tora Rabbe. Siri czuje

⁴⁶ Eadem, *Ravnegård*, op. cit., s. 52. Oryg: „Kjære, tante Åse, ser du blomsterne i urnen der? Ser du dem, der ligner feberflækker på en sygs ansigt? Og se: de der ligner rimfroststjernerne på ruden, dem, man 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?”

⁴⁷ Eadem, *Den Sterkere*, [w:] *Samlede tekster*, op. cit., s. 35. Oryg. „Du, jeg synes, det er rent mærkværdigt dette billede. De fleste malerier kjeder mig ellers, men dette har en stemning saa fængslende uhyggelig, at jeg ikke kan komme bort fra det. Jeg maa altid tænke paa »the house af Usher«”.

się uwięziona we własnym domu, w związku z Knutem, który jej nie rozumie – z każdą kolejną chwilą narasta w niej potrzeba buntu.

Przywołanie opowiadania Poego otwiera bogaty semantycznie obszar. Dom Usherów chyli się ku ruinie – jest jak żywy trup, który trwa w owym stanie połowicznego rozkładu, w zawieszeniu między życiem a śmiercią, by zniemacka obrócić się w niebyt. To powolne niszczenie jest odbiciem wewnętrznej degrengolady jego mieszkańców. Być lokatorem tego domostwa to stać się z nim jednością i znaleźć się we władaniu sił przeznaczenia, od których nie da się uciec.

Siri widzi w obrazie oraz *Zagładzie domu Usherów* metaforę swojego małżeństwa, które zaczyna powoli obumierać. Czuje, że musi uciekać, tak jak narrator opowiadania Poego uchodzi z siedziby rodowej swojego przyjaciela Rodericka. Nie dostrzega jednak, że to Tor, a nie Knut, jest narzędziem przeznaczenia i że być może to małżeństwo stanowi jej ostatnią ochronę przed destrukcyjną siłą fatum. Siri sądzi, że wraz z opuszczeniem męża stanie się wolna, a tymczasem dąży do niechybnego popadnięcia w nową zależność. Warto też w tym miejscu przypomnieć, że fizyczny rozpad domu Usherów z opowiadania Edgara Allana Poego rozpoczął się od małej szczeliny wyłaniającej się z „mrocznych wód stawu”⁴⁸. W najbardziej zatem ascetycznym (pod względem konstrukcji świata przedstawionego) dramacie Przybyszewskiej – *Silniejszym* – również zostaje zawarty złowróźbny pierwiastek akwatyyczny.

Bohaterka *Grzechu*, uwikłana w podobnie skomplikowaną relację z dwoma mężczyznami, jest z kolei w posiadaniu egzotycznego pierścienia z Indii, w którego kamieniu ukryta jest trucizna. Podczas swego pierwszego spotkania z Leonem Hadasa chwali się niezwykłą biżuterią:

Leon: (Delikatnie i powoli ujmując jej dłoń) Czy mam pozwolenie, by pocałować Pani dłoń?

Hadasa: (Zabiera dłoń. Roześmiana pokazuje mu pierścień z dużym, ciemnym kamieniem) Niebezpiecznie jest całować moją dłoń!

Leon: Ja wiem, że niebezpiecznie jest całować nawet Pani cień! Jednakże ja, tak jak Pani, uwielbiam niebezpieczeństwo...

Hadasa: Widzi Pan ten niezwykły pierścień? Kamień jest wypełniony trucizną. (Zdejmuje pierścień z dłoni. Pokazuje mu) Widział Pan podobny?⁴⁹

⁴⁸ E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, [w:] *Wybór opowiadań*, tłum. S. Studniarz, Warszawa 2003, s. 41.

⁴⁹ D. Juel Przybyszewska, *Synden*, op. cit., s. 80–81. Oryg. „Leon: (tager sagte og langsomt hendes hånd) Deres hånd må jeg dog have lov at kysse? Hadasa: (hæver hånden. Viser smilende en ring med. En stor, mørk plade) Det er farligt at kysse min hånd! Leon: Jeg, ved, det er farligt selv at kysse Deres skygge! Men jeg elsker som De det farlige... Hadasa: Ser De denne underlige ring? Pladen er fyld med gift. (Tager den af hånden. Viser ham den.) Har De seet magen?!”

Na pytanie o pochodzenie pierścienia Hadasa odpowiada:

Mój przyjaciel był w Indiach, zakupił ten pierścień i przywiózł go dla mnie. To niezwykle rzadka rzecz. Trucizna, którą jest wypełniony, wystarczy, by natychmiast uśmiercić najsilniejszego mężczyznę. Bawi mnie, gdy widzę go na mojej dłoni. Jest nadzwyczajny, nieprawdaz?⁵⁰

Klejnot daje bohaterce *Grzechu* poczucie władzy, wrażenie, że jest panią własnego losu, a także losu innych, gdyż może zdecydować o ich śmierci. Lękliwa Hadasa, której mąż zwraca się do niej „dziecko”, staje się – przez kontakt z niezwyklej biżuterią – pewną siebie kobietą.

Zamiłowanie do egzotycznych przedmiotów i mrocznych dzieł sztuki odrywa protagonistki dramatów Przybyszewskiej od normalności, sytuuje je na granicy płaszczyzny realnej i nadnaturalnej. Siri i Hadasa stają się bliskie wkroczenia do *theatrum* śmierci przez posiadane przez siebie rekwizyty. W przypadku Siri przyczynia się do tego przejście od obrazu jego złej energii i martwiczej afmosfery, natomiast bohaterka *Silniejszego* zostaje „zarażona” śmiercią. Hadasa z kolei przez cały czas nosi ze sobą narzędzie potencjalnej zbrodni, które czyni ją zabójczynią dopiero w ostatniej scenie.

Bohaterki *Silniejszego*, *Grzechu* i *Kiedy słońce zachodzi* znajdują się w sytuacjach granicznych, a ich niewinne dotąd natury trzymają je z dala od uniwersum zła i śmierci aż do ostatniej chwili. Znak owej bezgrzeszności można dostrzec w bieli ich strojów.

Gdy Hadasa pojawia się w pokoju, jest „promienna, przystrojona w biały jedwab”⁵¹, zaś Ivi „leży na łożu w długiej, białej szacie”⁵². Noszące biel bohaterki poznajemy jako istoty słabe, wylęknione, bojące się ciemności, bardziej dziewczynki niż kobiety. Ivi pozostaje taka do swoich ostatnich chwil. Hadasa odkrywa w sobie kobiecość i zło dopiero, gdy spotyka Leona. Biały strój nosi jednak aż do finału dramatu. Biel, która wydaje się początkowo symbolem bezgrzeszności bohaterek, okazuje się ściśle związana ze sferą fizyczną. Jasne stroje zlewają się ze skórą, stając się swego rodzaju ekwiwalentem nagich kobiecych ciał. Pozornie konwencjonalne wykorzystanie koloru okazuje się zatem dość przewrotnym zabiegiem. Bohaterki *Grzechu* i *Kiedy słońce zachodzi* otacza znacznie silniejsza aura erotyzmu niż „panią na Krukowisku”, która ubiera się wyłącznie na czarno. Ubiór ten stanowi przede wszystkim odbicie jej mrocznego wnętrza, jest rekwizytem

⁵⁰ Ibidem, s. 81. Oryg. „En ven af mig var i Indien og han kjøbte ringen der og bragte mig den. Den er en stor sjeldenhed. Giften, den er fyldt 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 mod lyset)”.

⁵¹ Ibidem, s. 73. Oryg. „kommer strålende smykket i hvid silke”.

⁵² Eadem, *Når solen går ned*, op. cit., s. 41. Oryg. „ligger på sengen i lang, hvid dragt”.

świadczącym o jej niezwykłości i zerwaniu więzów z rzeczywistością. Ciemny strój, pomieszczenia bez światła i chmara czarnych ptaków – za pośrednictwem tych elementów manifestuje się przynależność Gunhild do gotyckiego uniwersum śmierci, w którym Siri, Hadasa i Ivi znajdują się lada chwila.

Próba podsumowania, czyli gotyckie imaginarium w służbie zła

Estetyka gotycka uobecnia się w dramatach Przybyszewskiej w sposób wszechstronny, a ślady jej oddziaływania można odnaleźć na wielu różnych płaszczyznach struktury artystycznej utworów. Nie znaczy to jednak, że celem niniejszych rozważań było takie wymodelowanie tej twórczości, by ukazała się ona jako bezsprzecznie gotycka. Sytuując pisarstwo Przybyszewskiej w kręgu inspiracji związanych z kategoriami estetycznymi, konwencjami oraz formami artystycznymi i literackimi wywiedzionymi z gotycyzmu, można mówić co najwyżej o „gotyckim imaginarium” autorki *Krukowiska*. Warto by zadać w tym miejscu pytanie o funkcję, jaką w sztukach teatralnych Przybyszewskiej pełnią elementy gotyckie. Za najważniejszą – a zarazem za główny temat tych dramatów – można uznać, jak się wydaje, ukazywanie wszechobecności zła.

Przyjmuje ono w sztukach Przbyszewskiej różnorodne i różnie motywowane postacie. Jego obecność manifestuje się nie tylko w życiu wewnętrznym bohaterów, na płaszczyźnie psychicznej – przez konstruowanie postaci demonicznych lub „zarażonych” szatańskim pierwiastkiem – ale i w przestrzeni zewnętrznej, w którą zostają oni „wrzuceni”: zarówno materialnej, jak i nadprzyrodzonej⁵³. Przybyszewska włącza do swoich dramatów elementy gotyckiego imaginarium, które – tak jak łotr gotycki i różnego rodzaju upiory – nie są symbolami zła, lecz stanowią jego materialne lub naoczne reprezentacje. Jak zauważa Zofia Sinko, „za naczelną funkcję estetyczną powieści gotyckiej zwykło się uważać wywoływanie uczuć grozy i przerażenia”⁵⁴. Takie jest też zadanie gotyckich komponentów sztuk Przybyszewskiej – ich złowróżbna, demoniczna moc ma wywoływać lęk potęgowany przeświadczeniem o zbliżającym się tragicznym zakończeniu.

Przybyszewska nie rezygnuje z typowych elementów osiemnastowiecznej czarnej powieści, takich jak np. pierwszoplanowa rola wątków romansowych. Jednakże – i tu zaczyna się gra zasobami gotyckiego imaginarium – w większości przypadków dokonuje swoistego przetworzenia tradycyjnych motywów w taki sposób, aby pełniły rolę służebną względem nadrzędnej wizji rzeczywistości

⁵³ O podziale rzeczywistości na sfery: psychiczną, materialną i nadprzyrodzoną – zob. A. Morawiec, *Gotycyzm w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.

⁵⁴ Z. Sinko, *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*, [w:] Eadem, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 146.

organizującej „strukturę głęboką” jej utworów. Dlatego też, choć „w świecie przedstawionym oświeceniowej powieści gotyckiej łotr zawsze przegrywa i spotyka go surowa kara ze strony władzy świeckiej albo duchownej, lub też sił nadprzyrodzonych”⁵⁵, w dramatach norweskiej pisarki każdorazowo jest ukazywana bezsilność dobra i triumf zła oraz śmierci. To zaś, co przynależy do płaszczyzny oniryzmu i wyobraźni, przyobleka się w rzeczywiste istnienie – zyskuje status realności. Fantazmat staje się adekwatną reprezentacją rzeczywistości.

Przybyszewska nie przeszukuje gotyckiego rekwizytorium po omacku – świadomie łączy sztuczność czarnej powieści z intensywnie przeżywaną metafizyczną problematyką wszechobecności zła. Odważny i godny uwagi jest twórca, który dla wyrażenia swojego oryginalnego pomysłu wybiera estetykę tak silnie skonwencjonalizowaną, że aż ocierającą się o śmieszność, i traktuje ją śmiertelnie serio.

Summary

Gothic Aesthetics in Dramatic Work of Dagny Juel Przybyszewska

The article aims to analyse the dramatic work of Dagny Juel Przybyszewska using methods hitherto unexploited and to introduce this literary work in the context of gothic aesthetics. This way of interpretation is supported by a number of researchers' voices, but above all it has been encouraged by the references to literature and art of Romanticism – present in the works of Przybyszewska.

The article presents the analysis of the dramas *Den Sterkere (The Stronger)*, *Synden (The Sin)*, *Når solen går ned (When the Sun Goes Down)* and *Ravnegård (Ravenwood)*, focusing on the elements common for literary work of Przybyszewska and gothic novels from years 1764–1830: gothic space, gothic villain, gothic phantoms, gothic bestiary and gothic props.

Keywords: modernism; gothicism; drama; Scandinavian literature

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza utworów dramatycznych Dagny Juel Przybyszewskiej z wykorzystaniem środków dotychczas nieeksplloatowanych i wprowadzenie tej twórczości w obręb estetyki gotyckiej. Taką interpretację wspierają głosy szeregu badaczy, przede wszystkim jednak zachęcają do niej obecne w dziełach Przybyszewskiej nawiązania do literatury i sztuki romantycznej.

⁵⁵ M. Drabikowska, op. cit., s. 241.

W artykule zostały przedstawione analizy dramatów *Den Sterkere (Silniejszy)*, *Synden (Grzech)*, *Når solen går ned (Kiedy słońce zachodzi)* i *Ravnegård (Krukowisko)*, skupiające się na elementach wspólnych dla utworów Przybyszewskiej i powieści gotyckiej z lat 1764–1830: gotyckiej przestrzeni, gotyckim łożrze, gotyckich upiorach, gotyckim bestiariem oraz gotyckim rekwizytorium.

Słowa kluczowe: modernizm; gotycyzm; dramat; literatura skandynawska

Bibliografia

- Aguirre M., *Geometria strachu*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 15–32.
- Banasiak B., *Kat i ofiara, czyli negacja Innego*, [w:] Idem, *Integralna potworność. Marquis de Sade – filozofia libertynizmu, czyli konsekwencje „śmierci Boga”*, Łódź 2006, s. 234–269.
- Brodal J., *Miłość i śmierć – kilka uwag o twórczości literackiej Dagny Juel-Przybyszewskiej*, [w:] *Dramat obcy w Polsce XIX i XX wieku*, red. W. Kaczmarek, J. Michalczyk, Lublin 2004, s. 125–130.
- Chwin S., *Samobójstwo a żywioł powietrza. Skok z wysokości, lot, spadanie w otchłań*, [w:] Idem, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 169–174.
- Chwin S., *Samobójstwo i czas. Długie i krótkie umieranie. Trucizna, opium, laudanum*, [w:] Idem, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 175–185.
- Chwin S., *Samobójstwo w wodzie*, [w:] Idem, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 119–131.
- Dopart B., *Powieść gotycka – politypiczność gatunku*, [w:] Idem, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999, s. 183–192.
- Drabikowska M., *Powieść gotycka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2008, z. 1–2, s. 238–244.
- Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J., *Wstęp*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 9–11.
- Gutowski W., *Kobieta fatalna czy fatum natury?*, [w:] Idem, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 17–112.
- Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 33–41.
- Izdebska A., *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, A. Opacki, Warszawa 2000, s. 130–136.
- Janion M., *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] Eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 167–247.

- Janion M., *Gotycyzm opinogórski*, [w:] Eadem, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 83–88.
- Janion M., *Miejsca nawiedzone przez śmierć*, [w:] Eadem, *Wampir: biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 37–51.
- Janion M., *Wampir: biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Janion M., *Wśród literackich patronów debiutu*, [w:] Eadem, *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 36–55.
- Juel Przybyszewska D., *Samlede tekster*, red. K. Sommerseth Jacobsen, R. Lishaugen, T. Tønnessen, Kongsvinger 1996.
- Kossak E.K., *Profil berlińskiej żony (jesień 1893 – wiosna 1894)*, [w:] Eadem, *Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, Warszawa 1973, s. 142–167.
- Kuźma E., *Bestiaria młodopolskie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 169–185.
- McFarlane J., *Norwegian Literature 1860–1910*, [w:] *A History of Norwegian Literature*, red. H.S. Næss, Lincoln; University of Nebraska Press in cooperation with the American-Scandinavian Foundation 1993, s. 107–199.
- Morawiec A., *Gotycyzm w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 117–135.
- Norseng M.K., *The Plays*, [w:] Eadem, *Dagny Juel Przybyszewska. The Woman and the Myth*, Seattle–London: University of Washington Press 1991, s. 78–91.
- Ostrowski W., *Gothic novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, z. 1, s. 157–160.
- Poe E.A., *Wybór opowiadań*, tłum. S. Studniarz, Warszawa 2003.
- Sawicka A., *Dagny Juel Przybyszewska. Fakty i legendy*, Gdańsk 2006.
- Sinko Z., *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*, [w:] Eadem, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 131–169.
- Sinko Z., *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 29–73.
- Štěpán L., *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 115–130.