

Artysta, szaleniec, kochanek. Autoportret przedstawiciela „sztuki zdegenerowanej”

Platon dowodził, że istnieje ściśle pokrewieństwo pomiędzy umysłem szaleńca, wieszczą, artysty i kochanką. Wszyscy oni bowiem są ogarnięci tym samym boskim szałem, określanym mianem: *furor* bądź *spiritus divinus*. Te trzy stany duszy i umysłu w przewrotny sposób połączyły się w jednej osobie, zacierając granice pomiędzy sztuką a życiem. Mowa o malarzu, grafiku, rzeźbiarzu, dramaturgu – Oskarze Kokoschce (1886-1980). Czytając biografię tego kontrowersyjnego twórcy, trudno nie zadać sobie pytania, co było bardziej dominujące – realne przeżycia i doświadczenia czy też artystyczne wizje, które z upodobaniem wcielał w życie. Efektem tej przedziwnej, czasem destrukcyjnej koegzystencji są liczne prace: dramaty, obrazy, litografie, które stały się emblematem wiedeńskiej awangardy początku XX wieku.

Kokoschka, jako niezależny i ekscentryczny artysta, przez wiele lat sam wytyczał nowe ścieżki w zakresie środków wyrazu, koloru, a także odważnej tematyki prac. Dzięki umiejętności wydobycia głębi psychologicznej swych modeli stworzył nowy wzorzec dla współczesnego malarstwa portretowego. Jego cały dorobek określany bywa mianem wiecznego ekspresjonizmu, choć w istocie jedynie dzieła powstałe w okresie wiedeńskim, obejmującym lata 1909-1914, wykazują cechy przypisywane ekspresjonizmowi.

Właściwie nigdy nie uczył się malarstwa, studiował natomiast inne techniki artystyczne w Kunstgewerbeschule i równolegle tworzył na zamówienie Wiener Werkstätte idylliczne pejzaże, projekty kart pocztowych, winiety książek i plakaty. Stylistyka wczesnych prac, pochodzących

jeszcze z okresu studiów, jest bardzo niespójna i widać w nich wpływ wiedeńskiej secesji, a zwłaszcza estetyki Gustava Klimta. Wyrazny przełom w twórczości artysty nastąpił w latach 1907-1908, w zaprojektowanej dla Cabaret Fledermaus tytułowej stronie programu oraz w opowiadaniu *Die träumende Knaben*, wraz z dołączonym do niego cyklem litografii. W pracach tych finezyjną ornamentykę Jugendstil wyparty już, charakterystyczne dla późniejszej estetyki Kokoschki, kanciaste kontury postaci ukazanych w ekspresywnych gestach i bujne obrazy natury obfitujące w symbolikę ukrytych znaczeń¹.

Punktem zwrotnym w karierze Kokoschki okazała się zorganizowana przez Klimta w roku 1908 wystawa, mająca na celu przegląd i ocenę austriackiej sztuki współczesnej. Kokoschka był wówczas autorem plakatu promującego wystawę, na której także zaprezentował swe prace, między innymi opowiadanie *Die träumenden Knaben* wraz z cyklem litografii. Rok później, na kolejnej wystawie artysta przedstawił polichromowane, gliniane popiersie *Autoportret w roli wojownika*, które uważane jest za jedną z pierwszych ekspresjonistycznych prac Kokoschki, zrywającą z obecną w jego wcześniejszych dziełach dekoracyjnością i elegancją. Spękana powierzchnia popiersia, z mocno odciśniętymi palcami artysty i śladami po narzędziach wywołała ogólne poruszenie i niezrozumienie w środowisku wiedeńskim. W autobiografii Kokoschka tak oto wspominał tę wystawę:

Wystawiłem polichromowane gliniane popiersie na postumencie, zatytułowane *Wojownik*. Był to właściwie autoportret, a otwarte usta wyrażały gwałtowny krzyk. Wiedeńska publiczność uznała moją salę za gabinet okropności, a moje prace stały się ogólnym pośmiewiskiem (...)².

Mimo początkowego niezrozumienia, oryginalność, a zarazem nowatorstwo malarzkich i literackich prac Kokoschki zostały dość szybko zauważone w artystycznym środowisku Wiednia. Ze względu na ich odważną, momentami wręcz brutalną tematykę, bogactwo środków wyrazu, a także dominującą w jego twórczości tendencję do przedstawiania neurotycznych wizji, artysta został okrzyknięty „głównym dzikusiem” (*Oberwilder*)³, co zresztą sam celowo potwierdzał swymi pracami i ekscentrycznym sposobem bycia.

W latach wiedeńskich zasłynął przede wszystkim jako portrecista. Do dziś jego prace uważane są przez historyków sztuki za bezprecedensowe i jedno z bardziej oryginalnych pod względem faktury, a przede wszystkim charakterystycznej dla Kokoschki umiejętności odkrywania „wewnętrznego życia” portretowanych osób⁴. Twórca sam wielokrotnie podkreślał, że przed przystąpieniem do pracy dokładnie studiował nie tylko mimikę i gesty swych modeli, lecz przede wszystkim próbował wniknąć w ich psychikę tak, aby przedstawić portretowane osoby w ich naturalnym stanie. Pracę nad portretem A. Forela artysta opisał w taki oto sposób:

Codziennie po południu Forel ostrożnie odważał orzechy i łupiny jabłek, które zjadał z powagą. Po skończeniu jedzenia pytał: „czy dobrze pan widzi?” albo, „czy będzie panu prze-

¹ P. Werkner, *Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus*, Wien, München 1986, s. 81-82.

² O. Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971, s. 36.

³ *Ibidem*.

⁴ W kręgu sztuki niemieckiej tego czasu jedynie portrety L. Corintha zbliżone są do prac Kokoschki. Por. A. Bassie, *Expresjonizm*. Tłum. J. Tyczyńska, Warszawa 2006, s. 83.

szkadzało, jeśli się zdrzemnę?” To wszystko co kiedykolwiek do mnie powiedział. I czasami rzeczywiście ucinał sobie drzemkę. Wtedy mogłem naprawdę studiować jego pozycje na krześle i obserwować, jak zmarszczki na jego twarzy mnożyły się i pogłębiały. Nagle wyglądał na bardzo starego. Pojawiały się tysiące małych zmarszczek, jakby świadectwa ludzkiego życia, a ja czułem, że muszę udokumentować je wszystkie, odcyfrować je jak stary pergamin i przekazać potomności. Jego twarz i ręce fascynowały mnie. Jego sława nic dla mnie nie znaczyła, ale mój umysł wypełniało zadanie... (...)”⁵.

Z umiejętnością wejrzenia i ukazania na płótnie zarówno sfery wewnętrznej, jak też cech fizycznych modeli, wiązała się charakterystyczna dla ówczesnych portretów Kokoschki technika malowania. Polegała ona na nakładaniu, a następnie zdrapywaniu farby palcami, w celu oddania najsztudniej światłocieni i drobnozgowego przedstawienia fizjonomii postaci. Pogłębiony i wieloaspektowy proces twórczy Kokoschki uwydatniał złożoną istotę wiedeńskiego ekspresjonizmu, zakładającego wymiennosc sfery fizycznej ze sferą psychiczną. Warunek ten spełniały prace większości twórców wiedeńskiej awangardy, zrywających z estetyzmem *fin de siècle*. Nie dziwi zatem, że dalece subiektywne doświadczanie rzeczywistości stale towarzyszyło twórczości Kokoschki, w znaczący sposób wpływając na treść i formę utworów literackich oraz obrazów.

W tekstach jego dramatów wyraźny nacisk został położony na uczucia i wewnętrzne przeżycia bohaterów, które łączą absurdalne i czasem nieoczekiwane zwroty akcji. Kokoschka uczynił ze swych utworów wyraz indywidualnej, wysoce subiektywnej ekspresji, rozprawiając się z prawdą o kondycji ludzkiej za pomocą uczuć, snów, szaleństw i własnych obsesji⁶. Obok wątków autobiograficznych nie bez znaczenia była także ówczesna fascynacja pracami Zygmunta Freuda, odkrywającego ciemne stany podświadomości⁷.

W roku 1917 artysta udał się do Zurychu, gdzie wraz z rumuńskim poetą, Tristanem Tzarą oraz niemieckimi artystami – Hugo Ballem i Hansem Arpem założyli kabaret literacki zwany Cabaret Voltaire. Na jego deskach, pod sztandarem antysztuki, czyli ruchu Dada, wystawiali nonsensowne spektakle. Celem artystów było kontestowanie tradycyjnego rozumienia sztuki i proklamowanie absurdu poprzez „bezsensowne skecze, jednoczesne recytowanie swych wierszy, wydawanie nieartykułowanych dźwięków, a wszystko po to, aby zburzyć samozadowolenie obywateli i zniweczyć ich przekonania o tym, co słuszne i piękne”⁸. Idee zawarte w manifestie twórców Cabaret Voltaire⁹, zwłaszcza popierane przez nich prowokacja i szyderstwo, naznaczyły twórczość Kokoschki na długo przed powstaniem formacji, a lata wojny i osobiste przeżycia dodatko-

⁵ O. Kokoschka, *op. cit.*, s. 35. Cyt za: A. Bassie, *op. cit.*, s. 83.

⁶ Zob. założenia teatru ekspresjonistycznego: M. Esslin, *Teatr modernistyczny: 1890-1920*, w: *Historia teatru*, J. R. Brown (red.), tłum. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 341-379.

⁷ Warto dodać, że owa fascynacja Freudem, charakterystyczna dla artystów kręgu wiedeńskiego, rozpoczęła się po roku 1900, czyli od momentu ukazania się monumentalnych dzieł Freuda o marzeniach sennych (*Traumdeutung*) i o historycznych obsesjach nerwicowych (*Krankengeschichten*).

⁸ M. Esslin, *op. cit.*, s. 377.

⁹ Manifest-ulołka głosił, że Cabaret Voltaire jest nazwą grupy młodych malarzy i literatów, których wspólnym celem jest stworzenie ośrodka rozrywki artystycznej. Działalność kabaretu miała dowieść istnienia grupy niezależnych, pochodzących z różnych krajów twórców, którzy bez względu na wojnę wspólnie głosili bezsensownosc sztuki i świata. Podaje za: H. Richter, *Dadaizm*, tłum. J. S. Buras, Warszawa 1986, s. 13-14.

wo je zintensyfikowały. Cynizm, groteska i przemoc stały się nieodzownym elementem jego prac jako wyraz buntu przeciwko tradycji i politycznym ustrojom oraz oznaka nieokreślonej wolności twórczej.

Po wojnie, okaleczony na skutek odniesionych ran, Kokoschka osiedlił się w Dreźnie, gdzie związał się na krótko z grupą tamtejszych artystów. W latach 30-tych powrócił do Wiednia, lecz szerzący się ucisk polityczny i nazizm skłoniły artystę do wyjazdu w roku 1934 do Pragi, gdzie przyjął czeskie obywatelstwo i osiedlił się na stałe. Tam powstał jego kolejny słynny autoportret, którego tytuł *Bildnis eines entarteten Künstlers* artysta celowo upolitycznił, dowiedziawszy się, że kilka jego obrazów znalazło się na wystawionej przez nazistów wystawie „sztuki zdegenerowanej”. W liście z 1938 roku czytamy:

Nowy autoportret... sugestywny i bardzo dobry... mógłby się nazywać „Autoportret napiętnowanego artysty”. Ale wygląda na to, że jeszcze raz zabawiłem się kosztem tych idiotów¹⁰.

Wśród licznych prac Kokoschki szczególne miejsce zajmują jego dramaty, zwłaszcza te, powstałe pod silnym wpływem ekspresjonizmu i ruchu Dada. Należy do nich między innymi sztuka *Orpheus und Eurydike*, która jest czwartym w dorobku literackim Kokoschki utworem dramatycznym. Pierwsze z nich tragikomedie *Sphinx und Strohmann* oraz *Mörder Hoffnung den Frauen* powstały w roku 1907. Premiera *Sphinx und Strohmann* miała miejsce w Kunstgewerbes, lecz sztuka nie odniosła wówczas spodziewanego sukcesu. Dopiero wystawienie jej wraz z *Mörder...* na deskach Cabaret Fledermaus w 1909 roku rozpowszechniło tragikomedie. Chaotyczna akcja, antyrealistyczne, a zarazem szokujące sceny, czarny humor i groteska czyniły ją pokrewną stylistyce obrazoburczych utworów Franka Wedekinda¹¹.

Przeciwieństwa postaci, silnie zaakcentowane w pierwszym dziele zostały w ekstremalny sposób spolaryzowane w *Mörder, Hoffnung den Frauen*. Oryginał sztuki zagiął, a pierwsza znana wersja pochodzi z czerwca 1910 roku z czasopisma *Der Sturm*, w którym została przedrukowana wraz ze słynnym plakatem¹². Pozbawiona fabuły akcja sztuki rozgrywa się w świetle pochodni, rzucających wymowny cień na główne i jedyne występujące tam postaci: Kobiętę i Mężczyznę. Kluczowy temat to konflikt między bohaterami, zasadzony na seksualnej tęsknocie, frustracji i przemoc. Sztuka kończy się rytualnym mordem Kobiety przez Mężczyznę, wpisując się tym samym w jeden z ulubionych wątków wiedeńskiego ekspresjonizmu: pożądanie i śmierć. Po ukończeniu dramatu twórca wyznał, że celem jego sztuki było radykalne opowiedzenie się przeciwko zdominowanej przez mężczyzn cywilizacji, poprzez swe kontrowersyjne przeświadczenie o śmiertelności mężczyzn i nieśmiertelności kobiet. Te ostatnie, jak argumentował, jedynie poprzez morderstwo stają się – niczym mężczyźni – istotami śmiertelnymi¹³.

¹⁰ O. Kokoschka, *op. cit.*, s. 40. Cyt. za: A. Bassie, *op. cit.*, s. 247.

¹¹ P. Werkner, *op. cit.*, s. 112.

¹² *Ibidem*, s. 113.

¹³ Kokoschka ujął to następująco: „*In meinem ersten Schauspiel hatte ich mich gegen die Gedankenlosigkeit unserer männlichen Zivilisation mit meinem Grundgedanken vergangen, dass der Mann sterblich und Frau unsterblich sei und dass nur der Mörder diese Grundtatsache in der modern Welt umkehren wilf*”. („W mojej pierwszej sztuce wystąpiłem przeciwko naszej bezyśmialnej, męskiej cywilizacji ze swym przekonaniem, że mężczyźni są śmiertelni a kobiety nieśmiertelne i tylko morderca, we współczesnym świecie, potrafi ten podstawowy fakt odwrócić”). O. Kokoschka, *Schriften 1907-1955*, H.M. Winkler (red.), München 1956, s. 50.

Do swej sztuki Kokoschka stworzył wymowny plakat, będący drastyczną wersją motywu Piety. Przedstawia on postać kobiety, tulącą w ramionach krwistoczerwone, obdarte ze skóry ciało umierającego mężczyzny. Wymowa plakatu w sposób metaforyczny nawiązuje do poglądów Kokoschki dotyczących relacji między (nieśmiertelną) kobietą i (śmiertelnym) mężczyzną. Stanowią one reminiscencję popularnych wówczas w kręgu wiedeńskim opinii o antytetycznych cechach osobowościowych płci – pozytywnych dla mężczyzn i negatywnych dla kobiet – zestawionych przez Otto Weininger w pracy zatytułowanej *Płeć i charakter*¹⁴. Wzajemne relacje postaci przedstawione przez Kokoschkę oparte na obustronnym, zmysłowym przyciąganiu, korespondują z przekonaniem Weininger o niemożliwości bezkompromisowego rozwiązania konfliktu płci. Potwierdzają to także cechy, jakie nadał swym bohaterom Kokoschka, a które wypływają z jego poglądów ukształtowanych w dużej mierze pod wpływem przywołanego powyżej Weininger i lektury *Matriarchatu* Johanna Jacoba Bachofena¹⁵. Założenia tego ostatniego o materialności mężczyzn i metafizyczności kobiet, a tym samym o odwiecznym konflikcie płci, znalazły swoje odbicie nie tylko w *Mörder, Hoffnung den Frauen*, lecz także w późniejszych pracach Kokoschki, m.in. *Brennende Dornbusch* (1911), *Orpheus und Eurydike* (1916-1918), a także tych, napisanych na długo po ekspresjonistycznej fazie jego twórczości¹⁶.

Jednym z ciekawych dramatów Kokoschki jest *Orpheus und Eurydike*. Stanowi on nie tylko wykładnię poglądów twórcy, lecz także jego doświadczeń i frustracji jako artysty i jako kochanka. Powstanie sztuki przypada na lata powojenne, jednak pomysł narodził się dużo wcześniej. Jej geneza wiąże się z głębokim kryzysem Kokoschki związanym z traumatycznymi przeżyciami z czasów wojny, gdy jako żołnierz armii austriackiej, ciężko ranny na froncie wschodnim leżał przez wiele tygodni w lazarecie we Włodzimierzu Wołyńskim. Jak sam podkreślił w swej autobiografii, nie bez znaczenia była również jego znajomość z wdową po kompozytorze Gustavie Mahlerze – Almą Mahler, która została uwieczniona w wielu pracach artysty, również tych powstałych na długo po rozstaniu. To właśnie szaleńcze, a zarazem niespełnione uczucie znalazło swój wyraz w *Orpheus und Eurydike*, a także w wielu pracach malarskich. Z czasów wielkiej, trwającej niespełna trzy lata namiętności pochodzi także jeden z bardziej znanych obrazów Kokoschki – *Die Windsbraut* (1914). Zdaniem historyków sztuki, wielokrotnie przemaalowywany obraz jest alegorią miłości obojga kochanków. Początkowo utrzymany w barwach czerwieni miał być afirmacją wielkiej namiętności, ostatecznie zaś stał się wyrazem ogromnej tęsknoty, skryształowanej w zimnej kolorystyce błękitów i fioletów¹⁷. Historia miłości znalazła również swoje odbicie w pochodzących z 1913 roku 12 litografiach dołączonych do *Gefesselten Columbus* oraz w cyklu późniejszych 11 litografii, będących ilustracjami do kantaty Bacha *O Ewigkeit du Donnerwort*. W obu przypadkach rysunki przedstawiają historię Kobiety i Mężczyzny, którzy – podobnie jak na przywołanym obrazie – posiadają rysy Oskara Kokoschki i Almy Mahler¹⁸. Ponadto dołączonym do kantaty rycinom towarzy-

¹⁴ O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994. Por. także: P. Werkner, *op. cit.*, s. 113.

¹⁵ J.J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, Wien 1861.

¹⁶ Zob. A. Reisinger, *Kokoschkas Dichtungen nach dem Expressionismus*, Wien 1978.

¹⁷ Płótno przedstawia obejmującą się parę – Oskara i Almę – zawieszoną w ponadziemskiej rzeczywistości, targanych burzami namiętności.

¹⁸ Przedostatnia litografia przedstawia artystę wyglądającego z grobu. W autobiografii czytamy: „(...) jestem w grobie, zabity własną zazdrością, jak Hyákintos dyskiem, który podstępny los odwrócił w jego kierunku”. Zob. O. Kokoschka, *Mein Leben*, *op. cit.*, s. 136.

szy wiersz opatrzony znamienym tytułem: *Allos Makhar*¹⁹. Ta grecka inskrypcja, która w rzeczywistości jest anagramem imion Alma i Oskar, stanowi nie tylko klamrę wiersza, pojawiając się w tytule jako grecki anagram i kończąc go już w niemieckim tłumaczeniu: „*Anders ist glücklich*”, lecz jednocześnie zdaje się być mottem sztuki o Orfeuszu i Eurydyce, a na pewno historii znajomości Kokoschki z Alną Mahler.

Burzliwy romans, który rozpoczął się w 1912 roku, przerwał wybuch wojny i wcielenie Kokoschki do armii. W istocie relacje między kochankami już wcześniej oziębiła szaleńcza zazdrość artysty i propozycja małżeństwa. W maju 1914 roku Alma napisała w swoim dzienniku, że z jej strony związek z Kokoschką jest skończony²⁰. Ostatecznie koniec ich romansu nastąpił w pierwszym roku I wojny światowej. Oskar Kokoschka zaciągnął się dobrowolnie do wojska i dzięki wstawiennictwu Adolfa Loosa dostał się do najbardziej prestiżowego pułku kawalerzystów Monarchii Austro-Węgierskiej. Jednak obsesyjne uczucie nie opuszczało artysty nawet, gdy był bliski śmierci, przyczyniając się bezpośrednio do powstania *Orpheus und Eurydike*. W swojej autobiografii Kokoschka wyznał:

Wiele tygodni musiałem na tyłach transportu wyczekiwać ojczyzny, zawsze w niebezpieczeństwie, że front wycofa się. Zatraciłem poczucie czasu, i z jakiegoś powodu byłem także odizolowany przestrzennie, jak w celi, wszędzie. Moje wspomnienia przeważnie koncentrowały się wokół przeszłości tak mocno, że widziałem kobiety, bez której było mi tak ciężko. Sądziłem, że nie jestem w stanie oprzeć się silnemu uczuciu do niej. Kiedy po postrzale w głowę leżałem bez ruchu i niemalże bez zmysłów, prowadziłem dialogi z nią, z jej widmem. Wizję tę tak wbiliem sobie do głowy, iż nie musiałem słów tych zapisywać, a one mogły rozwijać się w mej fantazji i rozrastać do rzeczywistych scen. Tak więc z mych (...) powracających halucynacji zrodziła się sztuka – Orfeusz i Eurydyka²¹.

Pracę nad dramatem artysta rozpoczął jesienią 1915 roku. Początkowo był to szereg pomysłów, które spisał rok później w Dreźnie, po długiej rekonwalescencji. Obok wspomnianych rycin, przedstawiających bohaterów dramatu, w roku 1917 Kokoschka namalował także obraz olejny zatytułowany *Orpheus und Eurydike*, na którym po raz kolejny przedstawił siebie i Alnę Mahler. Sztukę ukończył w 1918 roku, lecz premierowy spektakl w reżyserii H. Georga odbył się dopiero w trzy lata później – 2 lutego 1921 roku we Frankfurcie.

¹⁹ Pierwotny tytuł, napisanego w 1913 roku wiersza brzmiał *Wehman und Windsbraut*. Zbieżność tytułu wiersza z tytułem wspomnianego obrazu (*Windsbraut*) nie jest przypadkowa, „opowiada” bowiem tę samą historię miłości Almy i Oskara. Jednak autorem jego nie był najprawdopodobniej Kokoschka, lecz poeta G. Trakl.

²⁰ A. Mahler, *Mein Leben*, Frankfurt 1963.

²¹ „*Viele Wochen mußte ich auf den Rücktransport in die Heimat warten, immer in Gefahr, daß die Front zurückrollen würde. Ich hatte den Zeitsinn verloren, und aus irgendeinem Grunde war ich auch räumlich isoliert, wie in einer Zelle, überall Fliegen. Manchmal brach meine Erinnerung an die Vergangenheit so stark hervor, dass ich die Frau, von der ich mich so schwer getrennt hatte, leibhaftig vor mir sah. Ich glaubte, ihrer Anziehungskraft zu erliegen, mich nicht trennen zu können. Da durch den Kopfschuß meine Bewegungsfähigkeit eingeschränkt und auch mein Sehensinn gestört war, habe ich die Worte der Zwiegespräche mit ihr, mit diesem Phantom, mir so lebhaft eingeprägt, dass ich sie, ohne sie aufschreiben zu müssen, in der Phantasie mehr und mehr erweitern konnte, bis sie sich zu wirklichen Szenen entwickelten. So aus meinen (...) wiederholten Halluzinationen das Stück „Orpheus und Eurydike“ entstanden*”. O. Kokoschka, *op. cit.*, s. 160-161.

1. Ekspresjonistyczna czy osobista wizja mitu? Idea i struktura dramatu

Autorzy prac poświęconych Kokoschce głoszą sprzeczne opinie co do klasyfikacji sztuki *Orpheus und Eurydike*. Jedni widzą w niej jeszcze dramat ekspresjonistyczny, inni natomiast są zdania, że jest to dzieło postekspresjonistyczne, stylistycznie bliższe dramatom Ionesco i Becketta²². Wydaje się, że zarówno racje jednych, jak i drugich są uzasadnione, gdyż chronologicznie utwór powstał w okresie fascynacji twórcy ideami ekspresjonizmu, lecz mimo wyraźnych związków tematycznych, brak tu brutalnych wizji *Mörder, Hoffnung den Frauen* czy *Brennende Dornbusch*. Utwór jest natomiast kontynuacją poruszonych w pierwszych pracach zagadnień związanych ze sferą kobiecości i męskości. Jednocześnie twórca podjął próbę obnażenia prawdziwej natury człowieka wraz z jego lękami i obsesjami, poprzez dogłębną wiwisekcję ludzkiej jaźni. Stąd też, podobnie jak wcześniejsze utwory Kokoschki, *Orpheus und Eurydike* obfituje obrazami neurotycznych wizji oraz patologicznych, przypominających obłęd stanów, będących projekcją obsesji i pragnień bohaterów. Wpływa to w znaczny sposób na konstrukcję utworu zbudowanego z szeregu scen-obrazów. Brak tu spójnego toku narracji oraz przyczynowo-skutkowego następstwa akcji, a miejscami zarówno zdarzenia, jak i wypowiedzi poszczególnych postaci trącą absurdem. Losy pary głównych bohaterów przeplatane są groteskowymi, mającymi niewiele wspólnego z rdzeniem samego mitu epizodami; patetycznym dialogom Orfeusza i Eurydyki towarzyszą absurdalne wypowiedzi postaci drugoplanowych (Żołnierza, Pijanej, Pijanego Szaleńca). Diametralny kontrast wywołany zestawieniem absurdu i tragizmu pogłębia konflikt pary kochanków, sprawiając, że czytelnik przestaje wierzyć w prawdziwość mitologicznego uczucia. Poprzez absurd Kokoschka występuje przeciwko wielowiekowej tradycji interpretacji mitu. Jednocześnie ukazuje gorzką prawdę o bezcelowości wzajemnych dążeń pary tytułowych kochanków – Orfeusza i Eurydyki, jak również – w wymiarze uniwersalnym – „każdej kobiety” i „każdego mężczyzny”. Kpi z uczucia, jak też z losu, na który bohaterowie nie mają wpływu. Jaskrawym przykładem jest fragment rozmowy Szaleńca z trzema Furiami, które przędą nić losu Eurydyki (scena 3, akt II). Groteskowy sposób ukazania bogiń zemsty oraz ich beztroska i obojętność, z jaką tkają „nieszczęście Eurydyki” przekonuje, że złączonym ponownie kochankom nie będzie dane szczęście, skoro ich przeznaczenie jest zaplanowane.

Pod względem rozmiarów *Orpheus und Eurydike* jest najbardziej rozbudowanym utworem literackim Kokoschki. Jego struktura nie została poddana redukcji i kondensacji typowym dla utworów ekspresjonistycznych²³. Przypuszczalnie jest to spowodowane przywołaniem najważniejszych momentów treściowych mitu: Orfeusz i Eurydyka razem – śmierć Eurydyki – zejście Orfeusza do królestwa zmarłych – ponowna śmierć Eurydyki – śmierć Orfeusza. Rozbudowanie formy, poprzez dodatkowe epizody i miejscami obszernie wypowiedzi bohaterów, jest w tym przypadku zabiegiem mającym na celu nadanie powszechnie znanemu wątkowi nowej wymowy ideowo-artystycznej, zgodnej zarówno z ówczesną sytuacją historycznoliteracką, jak też światopoglądem

²² H. Konoch, *Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Křenek*, Regensburg 1977, s. 78.

²³ Jak wiadomo większość utworów ekspresjonistycznych charakteryzuje się krótkimi rozmiarami. Istotne jest bowiem zagęszczenie emocji, prowadzące do pożądanых skrótów akcji.

samego autora. Należy jednak zaznaczyć, że pomimo obszernych ram formalnych i zachowania podstawowego szkieletu antycznej opowieści, Kokoschka radykalnie zaingerował w strukturę mitu poprzez prezentację wybranych wątków w zupełnie innym kontekście bądź całkowite pominięcie niektórych fragmentów antycznej opowieści²⁴. Przekształcenia treści mitu związane są także z asocjacją w jego strukturę innych opowieści lub wątków mitologicznych oraz transpozycją antycznego opowiadania w czasie współczesne.

Akcja dramatu została uaktualniona, stąd też konflikt rozgrywa się w niedalekiej przeszłości, lecz w bliżej nieokreślonej czasoprzestrzeni. Z didaskaliów można jedynie wywnioskować, że wydarzenia rozgrywają się w okresie mniej więcej siedmiu lat, z których pięć Eurydyka spędziła w podziemiu. Dokładniej natomiast określone jest miejsce akcji poszczególnych aktów. Akt I rozgrywa się w ogrodzie i w domu pary bohaterów, akt II – w królestwie zmarłych, w Orkusie, a następnie przy kraterze wulkanu, będącego wyjściem z podziemia i ostatecznie na statku. Akcja aktu III ma natomiast miejsce w ojczyźnie Orfeusza, w scenerii ruin domu bohatera. Nie jest jednakże wiadome, gdzie leży ojczyzna Orfeusza, czy jest nią mityczna Tracja czy też inne miejsce, które mogłoby mieć związek z akcją aktu I.

Para tytułowych postaci, adekwatnie do czasu, w jakim toczy się akcja, posiada psychikę współczesnej kobiety i współczesnego mężczyzny targanych skrajnymi uczuciami: kryzysem rozstania, zazdrością, pożądaniem, tęsknotą za porywającym uczuciem. W niektórych scenach natomiast bohaterowie nabierają cech mitologicznych, które jednak nie upodabniają ich do pierwowzoru znanego z antycznych przekazów Owidiusza i Wergiliusza. Orfeusz reprezentuje sferę dionizyjską, a więc chaos, gwałtowność, cielesność. Najsilniej zaakcentowano to w akcie III, w konfrontacji ze wzburzonym tłumem wieśniaków. Taki obraz bohatera, bliski wierzeniom orfickim²⁵, staje się dodatkowo symbolem nowej sztuki, będącej u Kokoschki synonimem emocjonalnego i umysłowego nieuporządkowania oraz antyestetyzmu. Postać Eurydyki także odbiega od utrwalonych w tradycji wyobrażeń. Jej zmysłowość, a zarazem bezwzględność zbliżają bohaterkę do Mojry lub Bachantki, która trzyma w swych rękach los Orfeusza, szafując nim i zadając mu śmierć. W utrwalonych przez Kokoschkę rysach pary kochanków widoczne są także nawiązania (choć już nie tak wyraźne jak w *Mörder, Hoffnung den Frauen*) do koncepcji O. Weiningera²⁶ i J.J. Bachofena²⁷. Eurydyka ukazana jako zmysłowa kobieta, kierująca się pożądaniem ku „niewidzialnej sile”, zapomina o Orfeuszu i swych zapewnieniach o miłości. Prezentuje ambiwalentną postawę, łączącą w sobie cechy negatywne, lecz również takie, które w wielu mitologiach starożytnej Europy oraz w pracy Bachofena utożsamiane były z Wielką Boginią, będącą symbolem nieśmiertelności i odradzających się sił przyrody. Orfeusz przeciwnie – odarty ze swej

²⁴ Możliwość dokonywania tego typu transformacji mitu dopuszcza C. Lévi-Strauss, powołując się na bliskie pokrewieństwo mitu i muzyki. Twierdzi on, że poszczególne elementy dychotomicznej struktury mitu mogą być dowolnie przetwarzane – ulegać augmentacji, diminucji, inwersji bądź prezentacji w zupełnie innej perspektywie, pod warunkiem że zachowany jest podstawowy szkielet. Por. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris 1971, *passim*.

²⁵ Przynależność Orfeusza do sfery dionizyjskiej wiąże się z wierzeniami orfickimi, które oparte były na syntezie kultów apollinijskiego i dionizyjskiego i – zgodnie z którymi – Orfeusz miał być naśladowcą Dionizosa. K. Kerényi, *Dionizos*, tłum. I. Kania, Kraków 1997, s. 226.

²⁶ O. Weininger, *op. cit.*, *passim*.

²⁷ J.J. Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*. Stuttgart 1926, *passim*.

mitologicznej metafizyczności przedstawiony został jako wątła istota, cierpiący kochanek, którego negatywne emocje i frustracje (zgodnie z koncepcją Weininger'a spowodowane wyłącznie zachowaniem Eurydyki) doprowadzają do szaleństwa, a w efekcie do śmierci. Orfeusz i Eurydyka uosabiają zatem archetypy męskości i kobiecości, a jak dowodził Carl Gustav Jung, walka z archetypem jest bezcelowa, tak jak bezcelowe są dążenia bohaterów nakreślonych przez Kokoschkę²⁸.

Stosownie do cech osobowych Orfeusza i Eurydyki, także ich losy obejmują zarówno wątki realistyczne (rozmowa małżonków w ogrodzie), jak i ponadnaturalne, wśród których znajdują się te wywiedzione z rzeczywistości mitologicznej (wędrówka do podziemia czy podróż statkiem, będącym trawestacją łodzi Charona) oraz symboliczne, choć z pozoru absurdalne (Eurydyka nalewa wężowi mleko do miski, Orfeusz kopiący sobie za życia grób). Tytułowemu bohaterom towarzyszą także realne i mityczne postaci drugoplanowe. Do tych pierwszych należą tłumy kobiet i mężczyzn, załoga statku, żołnierze, Pijany, Szaleniec, do drugich natomiast – Furie, Hades oraz Amor i Psyche. Ostatnia para jest szczególnie istotna ze względu na analogie i związki z losami protagonistów. Mit o Amorzem i Psyche funkcjonuje jako drugi poziom akcji oraz podświadoma projekcja losów Orfeusza i Eurydyki. Posługując się terminem Lévi-Straussa, motyw Amora i Psyche stanowi strukturalną permutację opowieści o Orfeuszu i Eurydyce. Psyche, zgodnie z mitycznym przekazem, złamała zakaz ujrzenia swego kochanka Amora i – podobnie jak Orfeusz – zeszła do podziemia w poszukiwaniu ukochanego. W dramacie Kokoschki Psyche jest bezpośrednią przyczyną nieszczęścia Orfeusza i Eurydyki, gdyż to ona wpuszcza do ich domu Furie oraz oślepia Amora, który celuje w bohaterów strzałami nienawiści. W akcie II Psyche udaje się zaś wraz z bohaterem do krainy cieni w poszukiwaniu Eurydyki, pełniąc rolę przewodniczki. W warstwie treściowej Psyche – wysłana przez Hadesa, aby służyć Eurydyce – jest kimś więcej aniżeli tylko służącą Eurydyki, która zawraca się do niej „siostrze” i „moje dziecko”. Jak wynika z treści utworu, Psyche jest istotą pozaziemską, a jej ojciec to sam Hades. W warstwie psychologicznej dramatu Psyche odgrywa dużo bardziej złożoną rolę, o czym będzie jeszcze mowa.

Kolejną mityczną postacią, milcząco sterującą losami pary bohaterów, jest Hades. Wiadomo, że jest potężną siłą, ojcem Psyche i władcą podziemia, który przywołuje do siebie Eurydykę. Jednak jego potęga koncentruje się nie tyle w realnej płaszczyźnie utworu, co poza nią, w psychice bohaterów. Kokoschka sam przyznał, że – pomimo nieobecności Hadesa w przebiegu akcji i braku wypowiedzianych przez niego kwestii – stanowi on centralną postać dramatu. Na podstawie relacji, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi postaciami mitycznymi, łatwo zauważyć, że funkcjonują one przynajmniej w dwóch płaszczyznach: w realnej rzeczywistości świata małżonków i w psychologicznej, rozstrzygającej się na poziomie podświadomości. Stąd też ich sens i zna-

²⁸ C.G. Jung dowodził: „Archetyp to formuła symboliczna, która zaczyna funkcjonować wszędzie tam, gdzie albo nie występują żadne pojęcia świadome, albo w ogóle nie mogą one zaistnieć ze względu na powody natury wewnętrznej lub zewnętrznej. Treści nieświadomości zbiorowej reprezentowane są w świadomości przez wyraziste skłonności czy ujęcia. Indywidualnym z reguły traktuje je jako uwarunkowane przez przedmiot – jest to mylne ujęcie, ponieważ pochodzą one z nieświadomej struktury *psyche*, tyle że zostają wyzwolone przez oddziaływanie przedmiotu. Te subiektywne skłonności i ujęcia są jednak silniejsze od wpływu przedmiotu, a ich wartość psychiczna jest wyższa, tak że narzucają się one wszystkim wrażeniom”. C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, paragraf 625.

czenie dla wymowy dzieła łączą się nie tyle z dosłownym, mitologicznym znaczeniem, co z symbolicznym, realizującym się poprzez związek ze sferą psychiczną głównych bohaterów.

2. *Dramat jako klucz do psychoanalizy*

Po raz pierwszy i jedyny w swej twórczości Kokoschka sięgnął po mit jako uniwersalne medium prawdy o ludzkim losie. Wykorzystał gotowe wzorce męskości i kobiecości, lecz dokonał ich dekonstrukcji, poprzez bezkompromisowe i drastyczne obnażenie pragnień bohaterów. Zdevaluował wzniosłe, wyidealizowane na przestrzeni wieków uczucie, sprowadzając je do psychicznego i fizycznego pożądania. Poprzez trawestację mitu artysta zmanifestował swą postawę wobec zastanych norm i konwencji, dokonując tym samym dehierofanizacji postaci.

Istota dramatu koncentruje się wokół serii binarnych antytez: mężczyzna – kobieta, życie – śmierć, miłość – tęsknota, szczęście – nieszczęście. Na pierwszy plan wysuwa się skrajna polaryzacja sfery kobiecej i męskiej, która w dramacie jest siłą sprawczą pozostałych opozycji. Potwierdzeniem tego wydaje się już tytuł, który autor wyjaśnił i rozwinął w następujący sposób: „Orfeusz przeciw Eurydyce, Eurydyka przeciw Orfeuszowi, Orfeusz z Eurydyką, Eurydyka z Orfeuszem”²⁹. Podobnie jak we wcześniejszych utworach Kokoschki, w dramacie zachowana została pozorna anonimowość bohaterów, określanych jedynie mianem ich tożsamości płciowej Kobieta i Mężczyzna. Choć imiona – Orfeusz i Eurydyka mogą wskazywać cechy jednostkowe, to poprzez uniwersalność mitu tracą one swój indywidualizm. Bohaterowie funkcjonują więc jako archetypiczne figury, ale pozbawione wyidealizowanej konotacji mitu. W konsekwencji stają się reprezentantami tej samej Kobiety i tego samego Mężczyzny z wcześniejszych dramatów, targanych nieprzystającymi do mitu „pierwotnymi instynkami”. Z drugiej jednak strony należy wziąć pod uwagę niezwykle osobistą wymowę dzieła i jego genezę. Jak wiadomo, sztuka powstała pod wpływem nieszczęśliwej i obsesyjnej miłości Kokoschki do Almy Mahler. Autor sam wielokrotnie podkreślał swe podobieństwo do głównego bohatera, którego losy stały się zapisem osobistych przeżyć oraz poglądów artysty dotyczących związku dwojga z natury skrajnie sprzecznych jednostek. Mit u Kokoschki stał się zatem rodzajem sztafażu, ukazującego walkę ludzkich namiętności i konflikt rozgrywający się na poziomie podświadomości. Zewnętrzna, treściowa warstwa dramatu stanowi zaledwie punkt odniesienia, pierwsze stadium analizy stosunków międzyludzkich, prowadząc do kolejnego, bardziej skomplikowanego poziomu – sfery psychologicznej. Poprzez postaci dramatu i ich losy, artysta dokonał autoanalizy, zadając jednocześnie kłam ówczesnej atmosferze moralnego ucisku i hipokryzji w kwestiach seksualności. Pobudzającym twórczo faktem stały się niewątpliwie badania Freuda nad podświadomością. Według jego rewolucyjnych jak na tamte czasy poglądów, podświadomość jest zapisem nieuświadomionych, prawdziwych pragnień pozbawionych presji norm moralnych. Stanowi zatem bezpośredni przedmiot i cel psychoanalizy. Kokoschka, podobnie jak większość ekspresjonistów, w swych pracach dążył do ujawnienia tych nieuświad-

²⁹ W niemieckim oryginale brzmi to: „*Orpheus gegen Eurydike, Eurydike gegen Orpheus, Orpheus mit Eurydike, Eurydike mit Orpheus*”. Zob. H. Knoch, *op. cit.*, Regensburg 1977, s. 130.

domionych obszarów psychiki. Jak już wspomniano, interesowało go wszystko to, co „wewnętrzne”, duchowe, a więc nieuchwytnie zmysłowo, lecz w znacznym stopniu determinujące materialną stronę przedmiotu.

W wymiarze psychologicznym przeżycia i pragnienia mitycznych bohaterów stają się zatem projekcją psychiki współczesnego człowieka – każdej Kobiety i każdego Mężczyzny – z poprzednich dramatów artysty. Ponadto postać Orfeusza może być odczytywana jako *alter ego* samego O. Kokoschki, który pogrążony w obsesyjnym uczuciu nie był w stanie wyzwolić się z niego, lecz zarazem nie mógł całkowicie osiąść obiektu swej miłości. Od pierwszych stron utworu wyczuwany jest bowiem konflikt pomiędzy pragnieniami Eurydyki (Kobiety, Almy Mahler), która wyznaje miłość Orfeuszowi (Mężczyźnie, Oskarowi Kokoschce), lecz z drugiej strony broni się przed jego uczuciem – „Takie szczęście to kłamstwo”³⁰. Postawa Eurydyki-Almy nie wynika jedynie z braku akceptacji bezwarunkowej i zaborczej miłości Orfeusza-Oskara. Jej reakcja wywołana jest latentnym, a więc na w pół uświadomionym pożądanym³¹, którego konkretyzacja następuje dopiero w Orkusie. Pewne symptomy tego procesu, wyczuwalne są już w dialogu z Orfeuszem, zwłaszcza w scenie 3 aktu I, gdy mówi: „Miłość - Bez przedmiotu – Tylko pożądanie!”. Eurydyka po raz pierwszy nazywa swoje uczucia i pragnienia dokładnie tak, jak radziła Psyche, mówiąc, aby nazywać to co nienazwane. Upostaciowieniem owego pożądana na poziomie literalnym dramatu są Furie – wysłanniczki Hadesa – wpuszczone do domu Orfeusza i Eurydyki przez Psyche. Przypuszczalnie są one projekcją jaźni Psyche, która po raz pierwszy widzi je we śnie. Podobnie jak w przypadku Orfeusza i Eurydyki, Furie stają się przyczyną także i jej nieszczęścia. W scenie 3 aktu II te same Furie, przekomarzając się między sobą, przędać nic losu Eurydyki. Warto w tym miejscu zauważyć ścisłą zależność Eurydyki i Psyche. Zgodnie z etymologią (gr. *Psyche* – dusza) może symbolizować duszę Eurydyki, jej sumienie bądź też ukryte pragnienia, które wraz z nią pozostają przy Hadesie. Jako dusza Eurydyki początkowo namawia ją do pójścia za swymi pragnieniami i dopuszcza do głosu pożądanie. Jest winna złu, którego symbol – węży trzyma na ramieniu. Złem jest w dramacie konflikt między powinnością a pragnieniem oraz wieczne ścieranie się przeciwieństw. Z drugiej jednak strony ta sama Psyche pełni rolę sumienia, które chroni Eurydykę i nie pozwala jej zapomnieć o Orfeuszu. Zgodnie z orfickimi wierzeniami w metempsychozę Psyche, jako dusza Eurydyki jest ona nieśmiertelna, co oznacza, że może dowolnie przekraczać granice życia i śmierci. Jednak, pomimo swych nadprzyrodzonych konotacji, w dramacie Kokoschki podlega ona karze i nagrodzie (utrata Amora i ponowne jego odzyskanie)³². Posługując się terminologią psychologiczną, Psyche stanowi identyfikację Eurydyki, czyli jest jej częścią i przedłużeniem, symbolizującym pragnienia, cele i wartości głównej bohaterki. Z drugiej jednak strony, nawiązując do koncepcji psychoanalitycznych Freuda, Psyche, jako psychiczna sfera Eurydyki, utożsamia jej *ego* i *id* zarazem. Dowodem tej hipotezy jest ostatnia scena aktu II, w której

³⁰ „*Falsch ist auch Glück?*” O. Kokoschka, *Orpheus und Eurydike*, w: *Dichtungen und Dramen*. Wydanie H. Chirstians, cop. 1973, hanburg 1973, s. 120.

³¹ Freud w swych badaniach rozróżnia zjawiska latentne – przedświadome i zjawiska nieświadome. Te pierwsze są zjawiskami opisowymi, co oznacza, że są one co prawda utajone, lecz w pewnych sprzyjających warunkach mogą zostać uświadomione. Zjawiska nieświadome natomiast są procesami dynamicznymi, na drodze do ich uświadomienia stoją określone siły. Zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 92-121.

³² Por. A. Krokiewicz, *Moralność Homera i Etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 48, 49, 52.

Eurydyka dobrowolnie powraca do podziemia, nie tylko do swych marzeń, lecz także po to, aby połączyć się ze swoją duszą. Jej śmierć zatem jest w istocie powrotem do stanu równowagi *Physis* i *Psyche*.

Konflikt między parą tytułowych bohaterów zawiązuje się już w scenie pierwszej. Jednocześnie zarysowują się wspomniane antynomie dramatu, które egzystują na poziomie podświadomości bohaterów. Oboje zaczynają prowadzić miłosną grę, w której wzajemnie zapewniają się o szczerości uczuć. Kokoschka świadomie zwodzi czytelnika, budując iluzję uczucia poprzez grę słów, jaką prowadzą kochankowie. Jedynie powściągliwość Eurydyki sugeruje, że pomimo miłości do Orfeusza jej myśli krążą już wokół innego. Obiekt pożądania ujawnia się, gdy na wezwanie Hadesa Eurydyka bezwolnie podąża na siedem lat do podziemia i gdy w obliczu Furii przekonuje męża o słuszności tej decyzji. Prosi go jedynie, aby wytrwał w swym uczuciu. Eurydyką targają sprzeczne emocje wywołane miłością do Orfeusza i jednocześnie pragnieniem Hadesa. Podkreślając tę dwoistość, Kokoschka ukazał bohaterkę w kategoriach Weningerowskiej kobiety, która, będąc z jednym kochankiem, myśli już o innym, zapominając o przyrzeczeniu, jakie złożyła temu pierwszemu.

W obliczu wzajemnych zapewnień o miłości zaskakujące wydają się także słowa bohatera, który tuż po stracie swej ukochanej wyznaje: „Dlaczego czuję się tak, jakbym był upojony szczęściem?”³³. Zgodnie z fabułą mitu Orfeusz podąża za swym przeznaczeniem. Jednak w królestwie Hadesa brak powszechnego w interpretacjach mitu wątku oczarowania śpiewem. Dla istoty konfliktu Orfeusz-melopoeta nie ma większego znaczenia, ważny jest bowiem Orfeusz-kochanek. Stąd przypuszczalnie Orfeusz traci tu swoje atrybuty – głos i instrument – a w zamian za wolność Eurydyki pragnie ofiarować Hadesowi swoje życie. Bohaterka, odnaleziona przez Psyche pośród innych cieni zdaje się istnieć w pół na jawie, w pół we śnie. Nie pamięta Orfeusza. Obudzona z wiecznego snu pyta: „Kim jest Orfeusz? Orfeusz jest bezkształtny jak to miejsce (...)”³⁴.

Przeciwnie do większości interpretacji mitu, Orfeusz, za radą Psyche, musi spojrzeć na Eurydykę. Tylko jego wzrok warunkuje przywrócenie wspomnień o dawnym szczęściu. Moment odwrócenia się Orfeusza posiada w dramacie niezwykle głęboki sens. Spojrzenie symbolizuje bowiem powrót do wspomnień, ucieczkę od teraźniejszości, tęsknotę i, podobnie jak w micie, staje na drodze wspólnemu szczęściu pary.

Moment wyjścia z podziemia, wypełniający cały akt II dramatu, jest doskonałym studium psychoanalizy postaci i jednocześnie trafną diagnozą łączącego kochanków uczucia. Antynomie dramatu, nierozzerwalnie powiązanie z losami pary kochanków, znajdują tu swój punkt kulminacyjny. Jednocześnie jest to jedyny moment emocjonalnego zawieszenia. Bohaterowie pozostają w rozdarciu pomiędzy nadzieją i jej brakiem, między zaufaniem a podejrzliwością, całkiem samotni w obliczu swych obaw i niepewności. Żadne z nich nie potrafi zwerbalizować istoty zagrożenia, choć oboje wiedzą, że przyczyna tkwi w Hadesie. W istocie bowiem bóstwo ciemności – symbol niezwerbalizowanego wprost pożądania zawładnęło bohaterką. Potwierdza to ostatni epizod aktu II, gdy po znalezieniu pękniętego pierścionka, oszałały z zazdrości Orfeusz nakazuje Eurydyce wracać do przeszłości (do Hadesa), z którą ta nie chce bądź nie potrafi się rozstać. Eurydyka wówczas wyznaje: „Więc zabij mnie! Inny mnie ochrania. – Mogła-

³³ „Warum ist mir denn, als ob ich vor Glück trunken wäre?” O. Kokoschka, *Orpheus und Eurydike*, op. cit., s. 129.

³⁴ „Wer ist Orpheus? Orpheus ist gestaltlos, wie dieses Einland”, *ibidem*, s. 130

bym być bardziej kochana?”³⁵. Nienazwane dotychczas emocje zostają zatem uświadomione i sprecyzowane, a określenia: „bezcielesna, ale potężna siła”, „pożądanie bez obiektu” odnoszą się do centralnej postaci utworu – Hadesa. Obustronna bierność pary bohaterów oznacza ponowne oddalenie się, a co za tym idzie, jeszcze silniejszą polaryzację antytez dramatu. Na tym polega tragizm tego epizodu, do złudzenia przypominający historię Almy Mahler i Oskara Kokoschki.

Para mitologicznych kochanków spotyka się jeszcze raz (scena 3, akt III). Orfeusz powieszony przez tłum wieśniaków, zawieszony gdzieś w pozaziemskiej rzeczywistości prowadzi dialog z widmem Eurydyki. Scena ta posiada charakter szaleńczej wizji Orfeusza, w której Eurydyka jawi się jako oniryczno-halucynacyjna zjawia. Słowa obojga, wypowiedane niegdyś w imię uczucia, teraz stają się przekleństwem: „Czy ta miłość jest nienawiścią? To pożądanie”³⁶. W ich rozmowie przywołane zostały wszystkie pojawiające się w dramacie, a istotne dla konfliktu, sprzeczności. Orfeusz ginie ostatecznie z ręki kobiety, Eurydyki-Mojry, która zaciska mu pętlę na szyi.

Czy w ten sposób Kokoschka chciał przedstawić jedynie swoją historię, a może idea dramatu ma również o wiele głębsze dno? Kochanek dostrzeże tu niepełnioną miłość, artysta – wyżyny literackiej wiwisekcji uczuć, a szaleniec...?

³⁵ „Schlage mich noch! Der andere schütz mich – Könnte ich mehr geliebt sein?”, ibidem, s. 146.

³⁶ „Ob Es Haß ist, solche Liebe? Dies Verlangen”, ibidem, s. 169.