

KAMILA JANICKA

MORDERCA, NADZIEJA KOBIET OSKARA KOKOSCHKI
JAKO DRAMAT PREEKSPRESJONISTYCZNY

*Bezsensowne pragnienie od świtu do świtu,
Niespokojne krążenie w pustce*¹

Urodzony w 1886 roku w Wiedniu Oskar Kokoschka znany jest przede wszystkim jako malarz, grafik, rysownik. Jednak swą drogę artystyczną zaczynał od twórczości literackiej, a ściślej dramatycznej. Wykształcony w Szkole Rzemiosła Artystycznego przy Austriackim Muzeum Sztuki i Przemysłu w Wiedniu pracował w warsztatach Josefa Hoffmanna. W tym samym czasie (1907 r.) tworzył wizjonerską jednoaktówkę *Sphinx und Strohmann* (później *Hiob*), a wkrótce potem również jednoaktowy dramat pt. *Morderca, nadzieja kobiet*². Obie sztuki okazały się przełomowymi dla rozwoju dramatu i teatru, gdyż ich nowatorstwo było na tyle intensywne i jednoznaczne, że stało się konkretną zapowiedzią ekspresjonizmu.

Drugi z dramatów Oskara Kokoschki *Morderca, nadzieja kobiet*, jak podają źródła i jak zostało to opisane w dostępnym mi wydaniu z 1981 roku, pochodzi z 1907 r.³ Kokoschka wspomina, iż sztukę stworzył wyłącznie pod-

Mgr KAMILA JANICKA – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru KUL, e-mail: kamilajanska@poczta.wp.pl

¹ O. K o k o s c h k a, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, w: S. F r i e d l a e n d e r, *Schwarz- weiss- rot: Grottesken von Mynona*, Frankfurt am Main 1981, s. 40. [Wszystkie tłumaczenia z niemieckiego oryginału pochodzą od autorki tego artykułu. Dramaty Oskara Kokoschki nie zostały przetłumaczone na język polski].

² Por. *Deutsche biografische Encyklopaedie*, t. VI, hrsg. von Walther Killy, unter Mitarb. von Dietrich von Engelhardt [et. al.], München 1997, s. 8-9.

³ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 29-45.

czas prób: „ani jeden kawałek nie został napisany wcześniej. Wszyscy dostawali kartki z tekstami, które improwizowałem na kolanie”⁴. Dramat ten wyrósł na scenie i to ona właśnie, a nie wydanie książkowe przyniosła mu największy rozgłos. Wystawiony został 4 lipca 1908 roku w Teatrze Ogrodowym Wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych przez studentów tejże uczelni z udziałem orkiestry grającej na instrumentach pożyczonych z pobliskiej kawiarni i wywołał niemałe poruszenie. Realizacji na zawodowej scenie doczekał się dopiero w 1917 roku w Dreźnie w Albert-Theater, a potem jeszcze został przerobiony na operę z muzyką Hindemitha i pokazany w 1922 roku w Sächsischer Stadtoper. Opublikowano go natomiast 14 lipca 1910 roku w „Der Sturm”, potem w 1913 roku wraz z licznymi zmianami w tekście w zbiorowym tomie wydanym przez Kurta Wolfa. Oprócz tych istnieją jeszcze dwie wersje tekstu tej jednoaktówki Kokoschki, a ostateczna pochodzi z 1917 roku i ona właśnie stanowi materiał do niniejszej analizy⁵.

Morderca, nadzieja kobiet to jednoaktówka, w której brak jakichkolwiek podziałów na sceny czy obrazy. Jej amorficzna, wizyjna budowa oznacza zdecydowane zerwanie z tradycyjną formułą dramatu, co potem stanie się jedną z podstawowych cech ekspresjonizmu. Na scenie od razu dane jest wszystko, co składa się na przedstawienie. Didaskalia mówią o tym, że akcja toczy się w starożytności. Takie usytuowanie akcji winno wpływać na realizację sceniczną, kostiumy, scenografię, sposób gry, wywołujące wrażenie tych czasów. Sądzę, że umieszczenie akcji w tak odległych, mitycznych dla współczesnego widza czasach sprawia, że poruszana kwestia konfliktu płci zyskuje uniwersalny wymiar, a topos walki między kobietą a mężczyzną urasta do rangi archetypu.

Odpowiednią dla starożytnych czasów scenografię można wykonać jedynie w ramach jej konkretnego opisu z didaskaliów. Należy pamiętać, że mamy do czynienia z dramaturgiem, który przede wszystkim był malarzem i w każdym z jego poczynań teatralnych walory plastyczne są na pierwszym planie. Główny element scenografii zaprojektowanej w tekście pobocznym stanowi wieża z dużymi zakratowanymi, żelaznymi drzwiami. Jej symbolika daje się odczytywać wielorako. Po pierwsze poprzez skojarzenie kształtu jako symbol falliczny, a pod drugie jako symbol dziewicy, bo wieża to zamknięta, obwa-

⁴ K. B r a u n, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 166.

⁵ Por. H. D e n k l e r, *Drama des Expressionismus*, München 1979, s. 45-46; t e n ż e, *Das Drama des Expressionismus in Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen*, Köln 1963, s. 87.

rowana budowla⁶. Poza tym tekst poboczny wyraźnie zaznacza, iż w wieży są duże zakratowane drzwi. One z kolei z punktu widzenia psychoanalizy wiążą się z symboliką żeńską. Mężczyzna próbuje poprzez nie zdobyć twierdzą, która w końcu stanie się jego więzieniem. Odczytując metaforyczny sens tych scenicznych działań, mogę stwierdzić, iż Mężczyzna pragnie osiąść Kobieta, ale spełnienie pożądanego czyni z niego jej niewolnika. Przeniesiony przez drzwi przekroczy granicę, poza którą, tylko jak się początkowo wydaje, czeka go śmierć, a ostatecznie odrodzenie⁷. Ku wieży wznosi się podłoga, łamiąc tym samym wertykalno-horyzontalny układ sceny. Dekoracja nabiera cech w pełni trójwymiarowych. Po lewej stronie sceny znajdują się schody prowadzące na mury miasta. Stąd zejść za chwilę Kobieta i Dziewczęta, aby walka rozegrała się poza murami miasta, na przestrzeni niestrzeżonej, na której nie obowiązują prawa mieszczańskie, w której Kobieta i Mężczyzna nie pełnią żadnych funkcji społecznych, zawodowych, czy rodzinnych. Są tylko przedstawicielami płci. Wyzwolenie człowieka ze środowiska umożliwiające przedstawienie jego duszy, a nie obserwowanych z zewnątrz właściwości czy zachowań, stanowi kolejną cechę ekspresjonizmu⁸. Równocześnie przestrzeń sceniczna, wykreowana przez taką właśnie dekorację, tworzy niemal demoniczny wymiar obszaru zamkniętego, ograniczonego murami, a pozbawionego perspektywy choćby na miasto, las czy łąkę. W tak hermetycznej przestrzeni, z której nie ma drogi ucieczki, rodzi się swoista psychoza ciasnoty, potęgowana przymusem konfrontacji, absolutną niemożnością jego uniknięcia.

Tłem wydarzeń jest noc, królestwo ciemności, śmierci, niosąca bierność, stwarzająca okazję do wizyjności, łączona z elementem żeńskim⁹. Ciemności nocy rozświetla blask pochodni trzymany przez Wojowników. Taka wizja oświetlenia spektaklu, w którym ciemność została ostro skonstrastowana z punktowym światłem, pozwala zinterpretować je jako przejaw intelektu, świadomości, dobra i moralności, pochodzący właśnie od strony męskiej¹⁰. Światło nie zdominuje nocy, ale pozwoli przynajmniej dostrzec rozgrywające się wydarzenia, obrazy. Brak światła elektrycznego czy gazowego spowodowały pierwotnie względy praktyczne, gdyż prapremierowy spektakl miał miej-

⁶ Por. J. E. C i r l o t, *Słownik symboli*, Kraków 2001, s. 449-450; W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 461-462.

⁷ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 118; K o p a l i ń s k i, dz. cyt., s. 75-76.

⁸ G. S z e w c z y k, *Strindberg jako prekursor ekspresjonizmu w dramacie*, Katowice 1984, s. 79, 97, 112-113.

⁹ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 272.

¹⁰ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 408; K o p a l i ń s k i, dz. cyt., s. 415-417.

scie w plenerze. Jednak z pewnością rozedrgane światło pochodni dawało ciekawszy i bardziej odpowiedni dla makabrycznych wydarzeń efekt, niż inne, stałe źródło światła.

Na scenę od razu wchodzi wszyscy bohaterowie dramatu: Mężczyzna otoczony Wojownikami oraz Kobieta z orszakiem Dziewcząt. Mężczyzna próbuje zdobyć twierdzę, przed czym starają się go powstrzymać Wojownicy. Podczas tej szamotaniny Kobieta schodzi z murów miasta po schodach i na dole rozdziela się ze swoim orszakiem. Kobieta i Dziewczęta dostrzegają Mężczyznę, ale ten nie podejmuje na początku wobec nich żadnych działań. Ani Kobieta, ani Mężczyzna nie wie, z kim ma do czynienia. Odczuwają wobec siebie strach i zaciekawienie. Krótkie wypowiedzi Dziewcząt i Wojowników tworzą swojego rodzaju adialog, w którym niemal żadna wypowiedź nie odpowiada na inną, choć wszystkie dotyczą głównych postaci dramatu i są do nich skierowane. Ich wypowiedzi stanowią wielogłosowy komentarz czy nawet opis tego, co dzieje się z Kobiętą i Mężczyzną.

Jasny wydaje się fakt, że Mężczyzna nazywany „napastnikiem”, „rybakiem”, „myśliwym”, „wodzem” przybył tu, by zdobyć Kobietę tak, jak zdobywa się twierdzę czy chwyta zwierzę. Zasłania się zbroją i przybywa na koniu w otoczeniu innych Wojowników. Ta wyprawa musi więc wiązać się z niebezpieczeństwem, może nawet ze śmiercią. Nie ma tu w ogóle mowy o romantyczności, wysublimowanych uczuciach. Mężczyzna wie od początku, że to będzie walka i by zyskać przewagę od razu przechodzi do ataku. W nagłym wybuchu wściekłości rozkazuje swym Wojownikom pochwyć Kobietę i wypalić jego znak na jej ciele. Starzec wykonuje rozkaz i wypala piętno. Teraz Kobieta należy do Mężczyzny, ale przynależność ta wyraża się poprzez znak, który symbolizuje przedmiotową własność. Akt napiętnowania można zinterpretować jako akt seksualny, bowiem oba są wyrazem realizacji chęci posiadania. Tak jak piętno ustala przynależność zwierzęcia czy niewolnika do konkretnej osoby, tak samo „posiąść kobietę” oznacza dla mężczyzny ostateczne zdobycie jej wyłącznie dla siebie, zobowiązanie jej do bycia z tym określonym mężczyzną. Jednak najważniejszy pozostaje fakt, iż związek Kobiety z Mężczyzną opiera się na agresji, na jej upokorzeniu, potraktowaniu jej jak zwierzęcia, pozbawieniu jej godności i wolności.

Napiętnowana zdecydowanie reaguje na zadaną jej przemoc. Nie zachowuje się jak bezwolne zwierzę. Nie poddaje się władzy Mężczyzny. Jest tak samo aktywną stroną konfliktu jak on. Rzuca się na niego z nożem raniąc go w bok, dowodząc tym samym swojej całkowitej emancypacji. Krwawiącego i zrezygnowanego Mężczyznę opuszczają Wojownicy. Wolą zabawiać się z Dziewczynami, niż z nimi walczyć. Kilku z nich upłóćszy z gałęzi i pow-

rozów mary, przenosi słabnącego Mężczyznę do wieży. Niewiasty zatrząskują za nim bramę, a Starzec zamyka drzwi na klucz. Na scenie zapada ciemność rozjaśniona jedynie słabym światłem w klatce z Mężczyzną. Nastaje ciemność i kojarzone z nią w tej sztuce panowanie mocy kobiecych-szatańskich. Światło wiążące się, jak zostało to już powyżej uzasadnione, z dobrocią, moralnością i rozumem, świadomością, tli się jedynie przy umierającym Mężczyźnie¹¹.

Zwycięstwo nad Mężczyzną nie daje Kobiecie satysfakcji. Jak to zostało przedstawione w didaskaliach: skrada się wokół klatki, sięga do krat, zrozpaczona chce się dostać do środka¹². Oddani pieśczętom Wojownicy i Dziewczęta nie mają zamiaru jej w tym pomóc. Żadne z nich nie ma klucza do bramy, i jak sami mówią, nie istnieją powody, które zmobilizowałyby ich do poszukiwań. Spór między Kobietą i Mężczyzną jest dla nich niezrozumiały, bezsensowny. Słysząc pierwsze pianie koguta i na scenie zaczyna się rozjaśniać. Poruszając się w systemie znaczeń nadanych światłu w tym dramacie, mogę stwierdzić, iż wraz z rozjaśnianiem się ciemności nocy zbliża się koniec panowania sił żeńskich. Możemy się spodziewać, że wraz z nastawaniem dnia wzrastać będzie potęga męska. Teraz Kobieta próbuje jeszcze dosięgnąć go przez kraty, by zadać ostateczny cios, lecz Mężczyzna istotnie nabiera sił. Powoli i z trudem podnosi się, odzyskując świadomość. Po drugim pianiu koguta Kobieta z narastającym strachem obserwuje swoiste zmartwychwstanie swojego antagonisty. Ucieka z powrotem na schody, a im więcej potęgi wstępuje w niego, tym mniej ma jej ona. Jednak wraca do niego i kładzie się na nim, choć rozdziela ich krata. Powoli otwiera drzwi i łagodnie przemawia do Mężczyzny. Nagle wybucha, gwałtownie oskarżając Mężczyznę o to, że niesie jej zgubę, że niewoli ją i zabija. Mężczyzna rzeczywiście stoi już w pełni sił, opuszcza więzienie, w którym słaba Kobieta nie jest w stanie go dłużej utrzymać i wystarczy mu dotknięcie palcem, by ostatecznie ją uśmiercić. Upadając, Kobieta wytrąca Starcowi pochodnię, która gasnąc obsypuje wszystkich deszczem iskier.

To już ostatnie chwile panowania reguł nocy. Nadchodzi chwila „oświecenia”. Przyniesie je Mężczyzna, który zajawszy pierwotne miejsce Kobiety na najwyższym stopniu schodów, schodzi, by zamordować lekkim ruchem ręki, niczym insekty wszystkich, i Wojowników, i Dziewczęta. Zniszczenie ogarnia całą scenę. Płomień rozrywa z góry na dół wieżę. Jedynie Mężczyzna ratuje

¹¹ Staralam się to wyjaśnić we wcześniejszej części mojego artykułu.

¹² K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 41.

się ucieczką poprzez uliczkę w ogniu. W oddali rozlega się trzecie pianie koguta, które w tym dramacie stanowi miarę czasu¹³. Nastaje dzień, kobiece siły zła tracą swą moc. Oczyszczający ogień ma ostatecznie przynieść kres i zapomnienie o wydarzeniach nocy.

Morderca, nadzieja kobiet nie ma akcji, gdyż seria obrazów – stacji pojawiających się przed oczyma widza nie wiąże się ze sobą na zasadach przyczynowo-skutkowych. Częstość bardzo gwałtowne czyny i słowa protagonistów tylko w jednym przypadku stanowią dla siebie przyczynę i skutek. Dotyczy to punktu kulminacyjnego sztuki – momentu napiętnowania Kobiety. Sam rozkaz wypalenia znamienia i wykonanie go przez Starca nie mają żadnego bezpośredniego uzasadnienia, natomiast pojawia się wściekła reakcja Kobiety, która w odwecie rzuca się z nożem na Mężczyznę. Późniejsze uwięzienie Mężczyzny, rozpaczliwa próba uwolnienia go przez Kobietę, a potem zabicia, czy też odzyskanie sił przez Mężczyznę i zbiorowy mord nie wynikają z siebie. Zaś zakończenie dramatu przynosi koniec walki płci, ale nie daje rozwiązania ich konfliktu.

W kolejnych obrazach – odsłonach mamy okazję poznać postaci i ich dążenia. Jak wskazuje tytuł nadany sztuce, za głównego bohatera należy uznać „mordercę niosącego kobietom nadzieję”, czyli Mężczyznę. Potwierdza to fakt, iż sztukę zaczyna wejście na scenę Mężczyzny, a kończy jego zejście. Z jego perspektywy, która jest również perspektywą autora, przedstawiony został konflikt płci. Kobieta odgrywa ważną rolę antagonisty, jednak nie wiodącą. Na scenie poza głównymi bohaterami cały czas przewija się tłum złożony z Wojowników i Dziewcząt. Swą obecność zaznacza też Starzec. Wszystkie te postaci stanowią tylko uosobienie sił, stereotypów, pragnień pochodzących od Kobiety i Mężczyzny. Nie stanowią one samodzielnych jednostek, lecz występują jedynie jako reprezentanci często sprzecznych uczuć, myśli, pragnień obu protagonistów. Żadnej z postaci nie da się scharakteryzować tradycyjną metodą, gdyż z założenia są one typami, na co wskazuje w oczywisty sposób brak imion. Kobieta i Mężczyzna z dramatu O. Koschki może być „każdy”. Autor odrealnia te postaci, odbiera im wszelką jednostkowość, by uczynić z nich wyłącznie nośniki uniwersalnych reguł, obserwacji.

Mężczyzna pojawia się na scenie jako rycerz ubrany w błękitną zbroję, z przewiazaną wokół czoła chustą, która zakrywa ranę świadczącą o doświadczeniu w bojach. Jego wyraźna gotowość do walki podkreślona kręgiem,

¹³ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 182; K o p a l i ń s k i, dz. cyt., s. 149-151.

a potem łańcuchem towarzyszących mu Wojowników z wystawionymi do ataku włóczniami kontrastuje ze sprawiedliwością i niewinnością symbolizowaną niebieskim kolorem zbroi¹⁴. Dokonany przez autora wybór właśnie stroju, a co za tym idzie i roli rycerza upoważnia do rozpatrzenia przyczyn i celów takiego kostiumu postaci. Rycerz bowiem stanowi uosobienie szlachetności i honoru. Jego walka, nawet jeśli krwawa i przepełniona okrucieństwem, nie niszczy jego czystości symbolizowanej tak wyraźnie niebieskim kolorem zbroi, bo poprzez jego czyny w boju ujawnia się cnota. Brak w nim fałszu, podstęp. On pragnie honorowej walki. Choć jego niezwykła błądź w dramacie, którą dostrzegają zarówno Wojownicy, jak i Dziewczeta, dowodzi, że nie jest w pełni sił, że te nocne zmagania nie zapowiadają się dla niego dobrze.

Mężczyzna nie zostaje rozpoznany przez Dziewczeta i Kobieta, która pyta:
„Kim jest ten obcy, który mi się przyglądał?”

Tylko Pierwsza Dziewczyna poznaje go i nazywa:

„Chłopcem z węzami wokół czoła”¹⁵.

To wykrzywane stwierdzenie brzmi jak ostrzeżenie przed spotkaniem z kimś, czyj umysł został owładnięty przez złe moce. Mężczyzna też nie wie, kim jest Kobieta. Uchyła jej woal, ale to nie przynosi mu żadnej wiedzy na temat jej osoby. Wojownicy zachęcają go, by ją pochwycił, lecz Pierwszy z nich ostrzega go:

„Ona wydaje ci się trwożliwa, pochwyc ją!”

„Chwyta jednak tylko strach”.

„Trwóż się o to, co chwytasz!”¹⁶.

Kobieta wydaje się trwożliwa, lecz mimo to niełatwo ją zdobyć. Jedyne, co udaje się Mężczyźnie pozyskać, to strach. Zdobycie Kobiety jest równoznaczne z życiem w strachu przed Kobieta i o Kobieta. Na pewno więc nie przynosi poczucia szczęścia.

Mężczyzna przystępuje nagle do gwałtownego ataku na Kobieta, bez żadnej zapowiedzi. Wściekły podejmuje decyzję o wzięciu Kobiety siłą – Starzec wypala jej piętno. Natura męska objawia się tu jako pełna przemocy. Ale nie różni się w tym od kobiecej, bo przecież Kobieta nie pozostaje dłużna i w odwecie rani Mężczyznę nożem. W tych niezwykle gwałtownych czynach obydwójce całkowicie tracą nad sobą kontrolę. Zachowują się jak mario-

¹⁴ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 182-186; K o p a l i Ń s k i, dz. cyt., s. 15.

¹⁵ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 36.

¹⁶ Por. D e n k l e r, *Drama des Expressionismus*, s. 38.

netki sterowane przez niepojęte dla nich popędy i uczucia, które pojawiają się nie wiadomo skąd i tak samo raptownie znikają. Zraniony Mężczyzna zdobywa się na jedną z nielicznych refleksji, będących przejawem świadomości:

„Bezsensowne pragnienie od świtu do świtu”,

„Niespokojne krążenie w pustce”.

„Zrodzony bez narodzin, wschód słońca, chwiejna przestrzeń”¹⁷.

Te słowa dają nam jedną z nielicznych okazji do poznania filozofii życiowej bohatera. Wiemy, iż jego istnienie wypełnione jest niespełnionym pragnieniem, niepokojem i pustką, w której nie można znaleźć oparcia.

W odpowiedzi na jego rezygnację, słabość, Wojownicy wypierają się go. Bierze nad nimi górę strach przed Kobieta. Wolą utracić swego przywódcę, ale zaznać rozkoszy z Dziewczętami, które z chęcią przystają na to. Mężczyzna znika na chwilę ze sceny jako aktywny uczestnik akcji. Złożonego na marach, zamkniętego w klatce należy uznać za podwójnie pokonanego: został zraniony przez Kobieta i zdradzony przez Wojowników – pozbawiony siły i odwagi, ducha walki, z którym pojawił się na scenie. Mężczyzna występuje jako siła jasna, logiczna, rozumowa. Gdy znika, do głosu dochodzi pożądanie. Ono tworzy płaszczyznę porozumienia między Wojownikami i Dziewczętami. Dla nich spór między Kobieta i Mężczyzną jest niezrozumiały, a rozkosz cielesną pojmują jako sprawę najprostszą i oczywistą, nad którą nie trzeba się zastanawiać.

Wraz z nastawaniem dnia Mężczyzna odzyskuje siły i przyjmuje na siebie rolę dokonującego ostatecznych rozrachunków. Gdy po drugim pianiu koguta uwolni się z więzienia, zgładzi Kobieta, teraz tak samo bładą jak on na początku, jednym dotknięciem palca. Podobnie zginą pozostałe postaci. Ta łatwość w dokonaniu mordu sugeruje mi, że nie mieliśmy do czynienia z prawdziwymi ludźmi. Były to raczej wytwory wyobraźni, która nocą nabrała niezwykłej mocy i upostaciowała męskie pragnienia, myśli, by rozegrał się ich dramat. Tym bardziej uważam, że zwycięstwo Mężczyzny wydaje się być złudne. Zabił po prostu swoje marzenia o byciu z Kobieta, zniszczył swoje wojownicze zapędy, odwagę, zaznał przy tym wiele bólu i upokorzenia, lecz w ostatecznym rozrachunku nie pozostało mu przecież nic. Chyba że za zwycięstwo uznamy zniszczenie popędu seksualnego, uwolnienie się spod jego szatańskiego wpływu. Można jednak to nazwać co najwyżej zwycięstwem

¹⁷ Por. przypis 1.

połowicznym, bo nie polega ono na zapanowaniu nad popędami, ale na auto-destrukcji dokonanej na swoich zmysłach.

Postać Kobiety jest prowadzona w sztuce na zasadzie kontrapunktu do Mężczyzny. Taka metoda przeciwieństw należy do znanych sposobów konstruowania postaci w dramacie ekspresjonistycznym¹⁸. Kobieta stanowi osobny, niezależny głos dramatu, który jednak daje się również zinterpretować jako sublimacja osobowości Mężczyzny. Jej postać stwarza się w wielogłosowym chórze Dziewcząt. Kobieta zarysowuje się ostrą czerwoną plamą na ciemnej scenie. Na okrywające jej wysoką sylwetkę (co zostało wyraźnie zaznaczone w didaskaliach) czerwone suknie spadają fale długich blond włosów. Żółty czy złoty kolor włosów uwzniośla tę postać, gloryfikuje ją, dodaje do jej namiętności rys mistycyzmu¹⁹. Tak chętnie stosowana przez ekspresjonistów ze względu na swe znaczenie czerwień kontrastuje z błękitną zbroją Mężczyzny. Naprzeciw siebie stają do walki dwie totalnie różne siły: kojarzona z czerwienią namiętność, granicząca ze zwierzęcością, żywe, pulsujące uczucia oraz symbolizowana błękitem bierność, słabość, oziębłość²⁰. Wydaje się więc, że ta potężna, drapieżna i majestatyczna Kobieta będzie godnym i trudnym przeciwnikiem w walce dla Mężczyzny.

Rozłożone na głosy Dziewcząt myśli, pragnienia Kobiety są sprzeczne ze sobą. Z jednej strony Kobieta boi się nieznanego Mężczyzny, z drugiej jednak zdaje sobie sprawę, że ma nad nim panowanie:

„Ich bełkocząca chuć krąży niczym bestia wokół mnie”²¹.

Ona też czeka na rozkosz, jakiej może zaznać z Mężczyzną, lecz raz za razem powraca fala strachu przed zdobywcą fortecy:

„Jedną oto zmarszczką płacze i śmieje się złotowłosa. Myśliwy już nas złapał...”²²

Kobieta ma świadomość nieuchronności spotkania z Mężczyzną i równocześnie cieszy się na nie i przeraża ją ono. Raz nazywa Mężczyznę „obcym”, a za chwilę Druga Dziewczyna powie o nim „kochany gość”²³.

Dla Mężczyzny Kobieta jest „cieniem”. Nie wierzy w jej realne istnienie. Pyta się: „Co mówił Cięń?; Kim ona jest?”²⁴ Nie zwraca się bezpośrednio

¹⁸ S z e w c z y k, dz. cyt., s. 72, 75.

¹⁹ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 477; K o p a l i ń s k i, dz. cyt., s. 495-498.

²⁰ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 182-186; K o p a l i ń s k i, dz. cyt., s. 55-58.

²¹ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 36.

²² Tamże, s. 37.

²³ Tamże, s. 36.

²⁴ Tamże, s. 37-38.

do niej, lecz do pozostałych osób, będących projekcją jego myśli i odczuć, czyli właściwie do samego siebie, tak jakby ona była tylko ułudą, odbiciem jego marzeń sennych. Byt Kobiety ma w ogóle dualistyczny charakter: niematerialny, duchowy, ale i ściśle materialny, wręcz zwierzęcy. Potwierdzają to wypowiedzi Dziewcząt:

„Nasza Pani jest w kokonie, nie uzyskała jeszcze kształtu. [...]”

Nasza Pani powstaje i opada,

Jednak nigdy nie przybywa na ziemię²⁵.

Kobieta znajduje się w stadium rozwojowym larwy, które dopiero na przyszłość rokuje nadzieję na uzyskanie dojrzałego kształtu motyla. Nie dojrzała jeszcze do kontaktu z Mężczyzną, a dopiero dzięki niemu stanie się kobietą. Jej istnienie podobne jest do bytowania słońca, które pojawia się nad ziemią, zbliża się i oddala od niej, ale nigdy jej nie dotyka. To istota nieziemska, zbliżona raczej do bóstwa niż do człowieka. Dla Mężczyzny pozostanie ona niezrozumiała i nieuchwytna.

Paradoksalnie jednak w tekście dramatu często pojawiają się określenia wskazujące na ziemski, fizyczny aspekt istnienia kobiety. Wojownicy nazywają ją kolejno „klaczą”, którą podnieca rzenie ogiera, „rybką”, złowioną na haczyk rybaka, „pajakiem”, co powstał z gniazda²⁶. Metafory zaczerpnięte ze świata zwierzęcego spychają Kobiętę do przestrzeni instynktów, nieświadomości, natury. Osobowość Kobiety rozwija się w sferze podświadomości, nieświadomych, rozbuchanych instynktów, dzięki którym udaje się Mężczyźnie z łatwością ją schwytać i dzięki którym ona sama staje się łowcą. Jej polowanie różni się od agresywnego postępowania Mężczyzny. Ona jest pajakiem, który nie staje do bezpośredniej walki ze swoją ofiarą, lecz jedynie zastawia sidła ze swych wdzięków, plecie pajęczynę ze swych kusząco wijących się rozpuszczonych złotych włosów²⁷.

Kobieta pożąda Mężczyzny i łączy z nim straszliwą nadzieję²⁸, o której wie, że zostanie zawiedziona i której chce się wyrzec. Chyba słusznie, skoro on obdarzy ją tylko cierpieniem, piętując, a ostatecznie zabijając ją. Ona również nie daje Mężczyźnie nic poza bólem. Zadana mu przez nią rana wydaje się wyjątkowo groźna, bo pada on bez sił i zostaje uwięziony. Kobieta przez chwilę chce go nawet uwolnić, ale oddani uciechom cielesnym Wo-

²⁵ Tamże, s. 38.

²⁶ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 37-38.

²⁷ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 299-300; K o p a l i Ń s k i, dz. cyt., s. 294-296.

²⁸ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 39.

jownicy i Dziewczęta gubią klucz od klatki. Kobieta stanowi równocześnie sprawcę uwięzienia i samo więzienie. Mężczyzna został bowiem zamknięty w twierdzy, którą chciał zdobyć, a która symbolizuje Kobietę. Ona „oswoiła dzikie zwierzę”²⁹, trzyma je w klatce, panuje nad nim, ale w tej sytuacji nie jest w stanie połączyć się z nim, a więc zaistnieć. Musi wyrzec się swej władzy nad Mężczyzną, aby spełnić się jako kobieta. Targają nią sprzeczne uczucia: smutek, rozpacz spowodowane niemożnością kontaktu z Mężczyzną, strach zarówno przed możliwością śmierci, ale i przeżycia Mężczyzny, niepewność, złośliwa radość z powodu bliskiej jego śmierci, wściekłość, gdy on zaczyna odzyskiwać siły. Brak w tym jakiegokolwiek logiki, konsekwencji. Kobieta stwierdza:

„On nie może ani żyć, ni umrzeć”³⁰.

Ta wyraźna ambiwalencja jej pragnień znajduje potwierdzenie w całej koncepcji walki płci zawartej w dramacie.

Zarówno Kobieta, jak i Mężczyzna pragną samorealizacji poprzez kontakty płciowe, jednak żadna ze stron nie bierze pod uwagę pragnień tej drugiej osoby ani też konsekwencji swoich czynów dla płci przeciwnej. Gdy jedna ze stron konfliktu ma nad drugą przewagę, zaczyna żyć, lecz wówczas strona osłabiona obumiera, a życie bez tej „drugiej” nie jest spełnione. W środku nocy zadziwia nas bladość Mężczyzny, a potem całkowita utrata sił po odniesieniu raczej niegroźnej rany. Ale Mężczyzna wraz z nastawaniem dnia odzyskuje siły, traci zaś je Kobieta. Ich istnienie wzajemnie się wyklucza:

Ty osłabiasz mnie –
Ja zabijam cię – ty zakuwasz mnie w kajdany!
Ciebie schwytałam – a ty trzymasz mnie!
Wypuść mnie – obejmij mnie ramionami – jak żelaznymi łańcuchami – dusisz dalej –
pomocy!³¹

W tej serii antytez ujawnia się cała istota ich związku, który polega na wzajemnym ograniczaniu się, zadawaniu sobie bólu, niszczeniu się. Nie może zaistnieć między nimi wspólnota ani pokój. Ich wzajemne relacje opierają się wyłącznie na wymianie ciosów. Nigdy nie zaznają szczęścia, bo ich egocentryczne intencje rozmiągają się. Nigdy też nie uwolnią się od panujących nad nimi instynktów płciowych, zmuszających ich do traktowania płci przeciwnej jedynie jako obiektu seksualnego, który należy zdobyć, a nigdy jako człowie-

²⁹ Tamże, s. 43.

³⁰ Tamże, s. 41.

³¹ Tamże, s. 44.

ka. Pragnąc siebie, będą się unicestwiać. W tej walce nikt nie wygrywa, a każdy przegrywa.

Jak już zostało powiedziane, Dziewczęta i Wojownicy to postaci pełniące funkcję medium, poprzez które wyrażane są myśli, uczucia obu płci, dlatego zostały one omówione wcześniej. Natomiast szczególną postacią, zasługującą na osobne omówienie, jest Starzec, którego nie wymienia się w spisie osób dramatu i który nie wypowiada żadnego słowa. Jego rola polega na wypaleniu piętna, zamknięciu klatki z Mężczyzną i trzymaniu pochodni, jaką na koniec wytrąci mu upadająca Kobieta. Autor wykorzystał jako wykonawcę przemocy osobę, która z racji swego wieku słabo kojarzy się z namiętnością, pożądaniem. Starość obliguje raczej do opanowania żądz, do zdobycia mądrości, dystansu w kwestii płciowości. Sadzę jednak, że być może to właśnie doświadczenie karze Starcowi tak bezwzględnie wykonać rozkaz Mężczyzny. Być może jego mądrość polega na posiadaniu wiedzy o niemożności zmiany biegu spraw toczących się pomiędzy kobietą a mężczyzną. Z kolei zamykając drzwi klatki z uwięzionym Mężczyzną, Starzec oddaje przysługę Kobiecie. Na koniec Kobieta umierając zgasi jego pochodnię, jak to wynika z tekstu dramatu, symbol jasności, sił dobrych, rozumowych, która jednak nie będzie mu już potrzebna skoro nastał dzień. Wobec powyższego uważam, że Starzec reprezentuje nieuchronność, fatalizm ciążyący nad stosunkami damsko – męskimi. Jego czyny wieńczą stary i równocześnie rozpoczynają nowy etap konfliktu płci.

Muszę dodać, iż taka koncepcja stosunków między kobietą i mężczyzną, z jaką zetknęliśmy się w *Mordercy nadziei kobiet*, bardzo silnie łączy się z utopią seksualną autorstwa Otto Weiningera pochodzącą z wydanej w Wiedniu w 1902 r. książki *Geschlecht und Charakter (Płeć i charakter)*. Co prawda nie istnieją żadne dowody potwierdzające kontakty Kokoschki z Weiningerem, ale zbieżność ich poglądów na temat płciowości człowieka jest oczywista. Weininger uznaje daleko posunięty dualizm kobiety i mężczyzny, którzy reprezentują tak samo jak u Kokoschki dwie krańcowo różne formy bytu. Mężczyzna jest kimś wyższym, życiem i formą, indywidualnym podmiotem, duchem, mikrokosmosem, stworzonym na obraz i podobieństwo Boga, zdolnym do dokonywania wyborów. Natomiast kobieta stanowi jego absolutne przeciwieństwo. Jest czymś niższym, a raczej „niczym”, materią, przedmiotem, chaosem niezdolnym do zmierzania w wyznaczonym kierunku, niezdolnym nawet do wyznaczenia sobie takiego kierunku. Kobieta nie grzeszy. Ona jest samym grzechem. Uzyskała swą egzystencję dzięki grzechowi pierworodnemu popełnionemu przez mężczyznę. Dopiero on potwierdzając swą seksualność powołał ją do życia jako kobietę. Byt kobiety to sama seksualność.

Wszystkie jej dążenia skupiają się wokół zjednoczenia seksualnego. Spełnienie tego pragnienia deprecjonuje jednak całkowicie kobietę jako człowieka. Tak samo poprzez akt seksualny zaprzepaszcza swe człowieczeństwo mężczyzna, który znieważa wówczas kobietę, używając jej jako przedmiotu. Mężczyzna próbuje odkupić swą „winę” poprzez miłość, ale to tylko ją zaciera, a nie niweluje. Jedynie wraz z wyrzeczeniem się przez Mężczyznę seksualności obydwójce mogą stać się ludźmi. Wówczas dopiero duch pokonuje cielesność, a zarówno kobieta, jak i mężczyzna mogą spełniać się jako ludzie zobowiązani jedynie wobec ducha³².

W tekście dramatu Kokoschki znajdziemy wyraźne echa tej koncepcji. Sam tytuł: *Morderca, nadzieja kobiet* stanowi epigramatyczny skrót teorii Weininger, a zastosowane przez Kokoschkę określenia Kobiety przypominają w sposób bezpośredni nazwy używane przez Weininger, mające wykazać pewną „niegotowość” istnienia Kobiety, jego ambiwalentny charakter oraz zależność od Mężczyzny³³. Podobnie zresztą rzecz się ma z określaniem Mężczyzny jako opętanego żądzą zdobywcy³⁴. Kokoschka przejął więc wyniki obserwacji poczynionych przez Weininger, bo w porównywalny sposób przedstawił konflikt płci. Odrzucił jednak jako utopijny sposób rozwiązania kwestii płci, polegający na absolutnym wyrzeczeniu się seksualności przez mężczyznę i tak poprowadził fabułę swojej sztuki, aby nie można było wysnuć jednego pewnego wniosku. Owszem w *Mordercy, nadziei kobiet* obie płci walczą ze sobą o urzeczywistnienie siebie samych i tak jak u Weininger Kobieta staje się sobą poprzez połączenie z Mężczyzną, a on ztraca się w Kobiecie. Również zgodnie z programem Weininger budzący nadzieję dla obu postaci akt seksualny okazuje się błędem, ponieważ zjednoczenie partnerów wykazuje najdobitniej dualizm ich intencji. I jak już powiedziałam, żadne z nich nie wygrywa, a każde przegrywa³⁵.

Jak uważa J. L. Styan, Mężczyzna zabijając Kobietę, zdołał się poprzez ten czyn wyzwolić z porządku rzeczy, zabić wszystkie kobiety³⁶. Wydaje mi się jednak, iż więcej prawdopodobieństwa tkwi w interpretacji wskazują-

³² D e n k l e r, *Das Drama des Expressionismus*, s. 87-92.

³³ Wspomniane określenia zostały przytoczone na stronie 189, a omówione na stronie 190 niniejszej pracy.

³⁴ Wspomniane określenia zostały przytoczone i omówione na 187 i 188 stronie niniejszej pracy.

³⁵ Por. s. 191 niniejszej pracy.

³⁶ Por. J. L. S t y a n, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, Warszawa–Wrocław 1995, s. 334.

cej, że odchodząc przez uliczkę w ogniu, zmierza on do takiej samej sytuacji, a to, czego byliśmy świadkami, poprzedziło podobne doświadczenie. Przecież, gdy wchodził na scenę, dostrzegliśmy już dowód jego wcześniejszych zmagania w postaci rany na czole. Potwierdza to zresztą sam Mężczyzna mówiąc o ciągłym niespełnionym dążeniu do zaspokojenia swych pragnień:

„Bezsensowne pragnienie od świtu do świtu,

Niespokojne krążenie w pustce”³⁷.

Kokoschka zachwiał Weiningerowską apoteozą człowieka zdolnego do ostatecznej przemiany, a przynajmniej obok niej postawił jako niemniej istotną koncepcję nieuchronność wiecznego ponawiania doświadczenia dualizmu płci.

Ten skomplikowany antagonizm płci przedstawiony został serii obrazów, monologicznych wypowiedzi bohaterów najczęściej jednowersowych, a co najwyżej kilkuwersowych, kilku scen pantomimicznych, niewielu zdarzeń. Ich kompozycja jest dowolna, bezładna, alogiczna. Opiera się wyłącznie na wizji autora, który dzięki wyrzeczeniu się w swej twórczości zasad logiki obowiązującej w realnym świecie, a zastosowaniu w pełni techniki snu, mógł bez przeszkód poddać się swojej fantazji³⁸. We śnie wszystko jest możliwe: wydarzenia nie wymagają uzasadnienia, czyny postaci pojawiają się nagle i bez przyczyny, podobnie jak ich emocje, niewyobrażalnie zmienne i wyolbrzymione. Wszystko to przy tym nie zależy od bohaterów, ale jest im jakby narzucone przez jakąś fatalną siłę, jaka steruje nimi niczym marionetkami. Protagonisci wybuchają nagłym paroksyzmem gwałtownych czynów, dla których ani odbiorca sztuki, ani same postaci nie znajdują uzasadnienia. Postaci znajdują się jakby w transie, a widz, aby mieć dostęp do ich świata, winien do nich dołączyć.

Brak poczucia panowania nad sobą i niepewność co do rozwoju wypadków powodują u nich nieustanny strach. Już w momencie pojawienia się na scenie Wojownicy idą za swym przywódcą „z wahaniem”³⁹, nie czują się przy nim pewnie, mimo że reprezentują potężną siłę fizyczną. Kobieta i Dziewczyny wciąż doświadczają strachu o różnym stopniu nasilenia: kilka razy „drżą”⁴⁰, okazują się „bojaźliwe”⁴¹, a czasem wręcz „przerażone”. Nawet swoją nadzieję łączoną z Mężczyzną Kobieta określa epitetem „straszliwa”⁴². Trwoga

³⁷ Por. przypis 1.

³⁸ Por. D e n k l e r, *Drama des Expressionismus*, s. 44.

³⁹ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 35.

⁴⁰ Tamże, s. 37, 42, 43.

⁴¹ Tamże, s. 39.

⁴² Tamże.

nie omija samego Mężczyzny, który powinien obawiać się Kobiety, o czym przekonują go zarówno Wojownicy:

„Ona wydaje ci się trwożliwa, pochwyć ją!

Chwyta jednak tylko strach.

Trwóż się o to, co ty wymyśliłeś sobie!”⁴³;

jak i ona sama:

„Blady! Czy przestraszyłeś się? Czy znasz lęk?”⁴⁴

i który rzeczywiście na koniec zaskakująco szczerze i zwyczajnie wyznaje:

„Boję się”⁴⁵.

Ponadto sprawy, na które zwracamy baczną uwagę w realnym świecie, takie jak: imię, nazwisko, zawód, itp., tutaj w ogóle nie istnieją. Natomiast symbolicznego znaczenia nabierają stroje, gesty, przedmioty, słowa, wydarzenia i ich okoliczności⁴⁶. Sen stanowi ewokację podświadomości, a więc z niego mamy niepowtarzalną okazję dowiedzieć się bezpośrednio o tym, co dzieje się we wnętrzach postaci. Należy liczyć się z zagadkowością czy absurdalnością tego, co ujrzymy i dlatego też widz musi uruchomić nie tylko intelekt, ale przede wszystkim swoją intuicję i emocje. Tym bardziej, że Kokoschka zastosował technikę snu w całkowicie odindywidualizowanej postaci, tzn. trudno w tekście *Mordercy, nadziei kobiet* odnaleźć elementy obiektywnej rzeczywistości, które choćby w dramatach A. Strindberga łączą się ze snem⁴⁷.

W przypadku *Mordercy, nadziei kobiet* wizyjność dosięga granicy abstrakcji. Pozbawione indywidualności postaci to wyabstrahowane paradygmaty płci. Czas akcji to starożytność, o której nic bliższego nie wiadomo. Miejscem jest wyznaczona w didaskaliach przestrzeń za murami jakiegoś miasta. Ani czas, ani miejsce nie dają się skonkretyzować, umieścić w jakimś historycznie potwierdzonym okresie. Ich abstrakcyjność, podobnie jak abstrakcyjność i alegoryczność postaci dramatu, a także patetyczny sposób prowadzenia akcji scenicznej zawierającej przesłanie dydaktyczno-moralistyczne upoważnia mnie do nazwania sztuki moralitetem.

Warto ponadto podkreślić podobieństwa z tragedią antyczną, charakterystyczne dla wielu ekspresjonistów. Pierwszą analogię odnajdujemy w schemacie budowy tragedii, na którą składają się ekspozycja, punkt zwrotny i kata-

⁴³ Tamże, s. 38.

⁴⁴ Tamże, s. 42.

⁴⁵ Tamże, s. 44.

⁴⁶ S z e w c z y k, dz. cyt., s. 41.

⁴⁷ Tamże, s. 51, 63, 79.

strofa⁴⁸. W dramacie zachowana została jedność czasu, miejsca i akcji, występuje ograniczona do dwóch liczba protagonistów, funkcję pełnioną przez postaci poboczne można porównać do roli chóru, los bohatera ma cechy w pełni tragiczne i nie zależy od niego, lecz od popędu płciowego, pchającego go ku samozagładzie. Tragiczny wymiar ludzkiej egzystencji, tutaj rozpatrywany głównie w aspekcie seksualnym, został ukazany zgodnie z zasadami tragedii antycznej w sposób przesadnie podniosły, wzbudzając w widzach litość i trwogę⁴⁹.

Zaadaptowanie dla swoich potrzeb elementów moralitetu i tragedii jest dystynktywne dla kierunku ekspresjonistycznego. Kokoschka wybrał z tych gatunków dramatycznych te cechy, które służyły nadaniu uniwersalnego charakteru jego sztuce, a które także przydawały jej patosu i pomagały pobudzać widza do silnego przeżywania. Dodał jeszcze od siebie wiele mocnych efektów scenicznych, wykorzystując do ekspresji swojej wizji wszelkie dostępne mu środki teatralnego wyrazu. Najdoskonalej więc dramaty Kokoschki oddziałują w czasie scenicznej realizacji. (Najmniej zaangażowany został w tym celu język, który odgrywa rolę poślednią wobec walorów plastycznych sztuki).

Przestrzeń sceniczna nie jest przestrzenią własną, bliską postaciom, „oswojoną” jakimś elementem prywatnym, lecz jedynie miejscem gry, przestrzenią absolutną dla abstrakcyjnej tragedii rozgrywającej się między Kobiętą i Mężczyzną. Przestrzeń ta została zaprojektowana w pełni trójwymiarowo. Elementy scenografii wpisują się w linię horyzontalną przez podłogę, która równocześnie tworzy trzeci wymiar wznosząc się skośnie ku górze w kierunku wieży, a w linię wertykalną przez wieżę i schody prowadzące na mury miasta. Zastosowanie skosów w projektowaniu scenografii stanowi *novum* charakterystyczne dla ekspresjonizmu.

W tych kierunkach przebiegać będzie też ruch sceniczny postaci, a wraz z nim linie dramatyczne. W didaskaliach nie znajdziemy jego szczegółowego opisu, ale jedynie kilka zasadniczych wskazówek dotyczących protagonistów. Główne postaci dramatu pojawiają się w otoczeniu – odpowiednio – Wojowników i Dziewcząt. Dla Mężczyzny i Wojowników zarezerwowane są poziome linie ruchów, ale ich cel to zdobycie pionu – wieży. Kobieta porusza się w linii pionowej, dla niej przeznaczone zostały schody, po których zejdzie,

⁴⁸ Por. D e n k l e r, *Drama des Expressionismus*, dz. cyt., s. 50.

⁴⁹ Por. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 324, 585-587; P. P a v i s, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 309-310, 563.

„zniżając” się do poziomu Mężczyzny. Aby ją zobaczyć, Mężczyzna musi wznosić twarz ku górze. Objęcie przez Kobiętę linii wertykalnej wskazywałoby na jej wyższy pod względem duchowym poziom. Schodząc na dół traci swą duchowość, upodabnia się do Mężczyzny. Ten z kolei zraniony przez Kobiętę znajdzie się jeszcze niżej od niej, bo leżąc na marach, został pozbawiony nawet pozycji stojącej. Mężczyzna znajdzie się na dole wieży jako więzień. Potem Kobieta, zagrożona przez odzyskującego siły Mężczyznę, próbuje uciec w górę po schodach, lecz bezskutecznie. Uwolniony Mężczyzna jednym ruchem sprawia, że pada martwa na schodach, które miały zaprowadzić ją wyżej, gdzie nie sięga moc Mężczyzny. W kończącym sztukę obrazie Mężczyzna zajmuje miejsce na początku przynależne Kobiecie – staje na najwyższym stopniu schodów, przywracając tym samym sobie duchowy wymiar istnienia. Zstępuje stamtąd tylko po to, aby dokonać zbiorowego mordu na wszystkich obecnych na scenie postaciach. Następnie płomień rozdziera z góry na dół wieżę. Taki opis zamieszczony w didaskaliach pozwala czytelnikowi szukać nadprzyrodzonych przyczyn pożaru na wieży. Gdyby wieżę podpaliły iskry z pochodni wytraconej w tym momencie Starcowi przez umiarkującą Kobiętę, zaczęłaby ona płonąć od dołu. Skoro płomień rozdziera ją z góry na dół, dzieje się tak za sprawą wyższych sił. Wydaje się, jakby fatum pchające główne postaci dramatu do ich tragicznego końca i w tym wypadku dokończyło dzieła. Zniszczyło wieżę symbolizującą Kobiętę, obiekt pożądania Mężczyzny i jego zatracenie.

Co do ruchu scenicznego pozostałych postaci od samego autora wiemy bardzo niewiele. Tylko nieliczne chwile pobytu na scenie Wojowników i Dziewcząt są nieco bliżej opisane. Przy wejściu na scenę Wojownicy tworzą wokół swego przywódcy krąg, a potem za nim łańcuch. Natomiast Dziewczęta zaraz po pojawieniu się na scenie opuszczają orszak swojej Pani, ale nie wiemy, gdzie potem się znajdują. Po chwili również Wojownicy zatrzymują się. Pierwsza Dziewczyna ucieka z powrotem przerażona nagle zdobytą pewnością zwycięstwa nad nimi Mężczyzny. Przez kolejne chwile autor nie daje żadnych wskazówek co do ruchu postaci. Dopiero scena napiętnowania wprowadza gwałtowne działania bohaterów. Ale znów nie wiadomo, co podczas tego aktu wzajemnej przemocy robią Dziewczęta. Natomiast po tym wybuchu agresji Dziewczęta z Wojownikami oddają się na podłodze po prawej stronie sceny uciechom cielesnym, podczas gdy trzech Wojowników wstawia zrobione na scenie mury z Mężczyzną do wieży, a Starzec zamyka jej bramę. Działania Kobiety skupią się teraz wokół klatki z Mężczyzną, a na koniec na schodach. Wskazówki odautorskie tworzą jedynie zarys scenicznego ruchu, wiele swobody pozostawiając w tym względzie reżyserowi spektaklu.

Choć trzeba przyznać, że didaskalia wyznaczające przestrzenną grę postaci za każdym razem wyjaśniają to, co skrywa enigmatyczne słowo dramatu i fakt ten powinien stanowić główną wskazówkę dla inscenizatorów *Mordercy, nadziei kobiet*.

Do osiągnięć ekspresjonizmu należy również nowatorskie wykorzystanie koloru. Oskar Kokoschka, podobnie jak w swoim malarstwie ekspresjonistycznym, tak i w dramatach używał ostrych, jednoznacznych kolorów, nośników symbolicznych znaczeń. Była już o tym mowa na początku rozdziału, gdy omawiałam kostiumy bohaterów. Didaskalia nakazują nosić Kobiecie suknię w budzącym skojarzenia erotyczne i dlatego właśnie często stosowanym przez ekspresjonistów czerwonym kolorze, zaś Mężczyzna występuje w błękitnej zbroi silnie kontrastującej ze strojem Kobiety. Stroje postaci pobocznych zostały jedynie ogólnikowo zaprojektowane w tekście. Wojownicy mają być ubrani w stroje białe, czarne i brązowe ze znakami i nosić na głowach szare i czerwone chusty. Kolorystyka ich kostiumu opiera się również na zasadzie kontrastu i jest bardzo wyrazista. Zakładając zaprojektowane w tekście dramatu oświetlenie sceny pochodniami, zastosowanie takich właśnie kolorów wydaje się być tym bardziej uzasadnione. W miejscowym, niestałym źródle światła te barwy będą najlepiej widoczne, a użycie odcieni, barw stłumionych nie zostałyby zauważone i nie odniosłoby zamierzonego, silnego efektu.

Na scenie pojawia się kilka ciekawych i trudnych do osiągnięcia efektów świetlnych. Pierwotna realizacja *Mordercy, nadziei kobiet* odbywała się w plenerze z udziałem studentów, gdyż młody Kokoschka nie posiadał środków ani koneksji umożliwiających mu dostęp do zawodowej sceny teatralnej. Inscenizacja przy pomocy dostępnych środków wymagała, jak się okazało, szczególnej inwencji od twórcy i ostatecznie doprowadziła do bardzo cennych rozwiązań. Akcja dramatu rozgrywa się w ciągu nocy i kończy się wraz ze świtaniem. Oświetlenie sceny musi więc być dynamiczne. Jedyne źródłem światła są pochodnie trzymane przez Wojowników. Dzikość ich twarzy zostaje wydobyta w ruchomym świetle pochodni, które przygasa po uwięzieniu zranionego Mężczyzny. Wówczas zapadają ciemności z jedynym słabo oświetlonym miejscem, jakim jest klatka z Mężczyzną. Wraz z pierwszym pianiem koguta w głębi sceny zaczyna rozjaśniać się. Ten efekt trudno osiągnąć używając otwartego źródła ognia, a ma przecież duże znaczenie dla wymowy sztuki, o czym już pisałam.

W końcowych obrazach znajdują się jeszcze dwa bardzo mocne efekty świetlne. Upadając, Kobieta wyrywa Starcowi pochodnię, która gasnąc obsypuje wszystko deszczem iskier. Światło, stanowiące w tej sztuce atrybut męski, zostało rozproszone przez Kobietę, jednak wobec nastającego dnia

i zagłady, jakiej dokona Mężczyzna, nie jest to stratą. Sztuka kończy się pożarem. Płonie wieża, ale spłoną też zamordowani przez Mężczyznę ludzie, których ciała leżą na scenie.

Widz zostaje sam z tym makabrycznym widokiem, a podobnie drastycznymi efektami sztuka epatuje odbiorcę wielokrotnie. Najsilniejszy z nich to brutalne napiętnowanie Kobiety. Scena ta rozgrywa się bez słów. Kobieta bezskutecznie broni się, szarpiąc się z gromadą Wojowników uzbrojonych w pochodnie i włócznie. Oni rozerwą jej suknie, obnażając czerwone ciało i bezlitośnie przytrzymają ją, by Starzec wypalił piętno. Piętnowana przeraźliwie krzyczy z bólu, a uwolniona natychmiast rzuca się z nożem na Mężczyznę. Tak intensywne zagęszczenie przemocy na scenie musi wywoływać silne emocje u widzów. Podobno na premierowym przedstawieniu były one na tyle żywiołowe, że w tym właśnie momencie pod ich wpływem spektakl zmienił się w bijatykę⁵⁰. Szokujące dla ówczesnego widza musiały być też seksualne kontakty między Wojownikami i Dziewczętami, którzy pieszczą się, leżąc na podłodze sceny na oczach zgromadzonych.

Również środki akustyczne zostały tak wykorzystane, by wstrząsnąć odbiorcą. W didaskaliach zawarte są dość szczegółowe informacje na temat sposobu wypowiedzania kwestii. Autor ściśle narzuca aktorom ton głosu, jaki winni zastosować. Używa konkretnych określeń: „z zaciekawieniem”, „nawnie”, „śmiejąc się”, „zadziwiony”, „chyttrze”, „chępliwie”, „szydlerczo”, „gniewnie”, „bojaźliwie”, „uparcie”, „błagając”, „lamentując”, „hardo”, „złośliwie”, „ciężko dysząc”, „z narastającym lękiem”, „wściekle”, „silnie”, „delikatnie”, „miętko”, „prosząco”⁵¹. Widoczna jest różnorodność tych wskazówek, zamęt uczuć, intencji, które pojawiają się bez uzasadnienia, nie łączą się z sobą, nie zależą od siebie, lecz istnieją tylko w odniesieniu do danej wypowiedzi. Tak jak między słowami wypowiedzianymi przez bohaterów, tak i między ich uczuciami nie zachodzi dialogowa zależność.

Autor narzuca też głośność wypowiedzi: „głośno”, „krzyczy”, „przeraźliwie krzyżąc”, „krzyżąc w przeraźliwych bólach”, „cicho”, „głośniej”, „coraz gwałtowniej krzyżąc”⁵². Krzyk stanowi chętnie stosowany ton wypowiedzi. Oczywiście nie używa się go stale, bo wtedy straciłby w zupełności swą siłę, ale w kontraście do ciszej wypowiedzanych słów. Dwa razy Mężczyzna ma wyśpiewać swą kwestię, co nadaje jej szczególną wymowę. Monologi śpiewa-

⁵⁰ S t y a n, dz. cyt., s. 335.

⁵¹ Por. K o k o s c h k a, dz. cyt.

⁵² Tamże.

ne przez Mężczyznę mają charakter poetycki i stanowią ważną refleksję na temat jego losu. Uczynienie z nich fragmentu arii operowej doskonale wyróżniło je spośród pozostałych wypowiedzi.

Słowo w dramacie Oskara Kokoschki nie jest pierwszoplanowym twórczym sztuki. Język *Mordercy, nadziei kobiet* pozostaje często zagadkowy, pełen niejasności i metafor niełatwych do odczytania. Tajemniczość słów padających ze sceny przypomina sybilińskie przepowiednie, których sens był niedostępny intelektowi, co przecież nie zmieniało ich trafności. Niemożność obcowania wyłącznie na poziomie pojęciowym z zagadkowym językiem *Mordercy, nadziei kobiet* nie wpływa na fakt, że zawarty w nim przekaz prawdy ma sens⁵³. Jego dopełnieniem jest obraz, na jaki składają się również gesty, mimika postaci oraz liczne sceny pantomimiczne. Odbiór sztuki Kokoschki na poziomie werbalnym należy więc określić jako trudny, szczególnie podczas spektaklu, gdy do widza „przemawiają” równocześnie ekspresyjne obrazy.

Dodatkową trudność stanowi użytkowanie słowa niezgodne z teatralną tradycją. Akcja sztuki nie rozgrywa się poprzez dialog, w jakim wyrażałyby się sprzeczne racje bohaterów, gdyż dramat w *Mordercy, nadziei kobiet* nie polega na braku porozumienia, lecz na absolutnej samotności, „osobności” protagonistów, którzy nie tylko że nie mogą się zrozumieć, ale nawet usłyszeć. Mamy tu do czynienia z adialogicznością, w której co prawda zachowana jest konstrukcja zdań następujących po sobie, jakby układały się w rozmowę, ale między wypowiedziami nie zachodzi żadna logiczna zależność. Rozbicie osób głównych bohaterów na szereg postaci pobocznych, z których każda ma prawo do głosu dowodzi, iż Kobieta i Mężczyzna nie słuchają zarówno siebie nawzajem, jak i samych siebie. Stwierdzenia postaci pobocznych pozostają tak samo bez reakcji, jak głosy obu protagonistów. W warstwie słownej mamy więc do czynienia ze swoistym monologiem protagonisty rozłożonym na wiele głosów, które dla odbiorcy tworzą wrażenie chaosu. Zabieg ten dowodzi wyraźnego związku z techniką ekspresjonistyczną⁵⁴.

Wyrażanie myśli, uczuć w migawkowych odślonach krótkich zdań i wyszukanych metafor nadaje im walor poetycki. Wydaje mi się, że odurzony ekspresyjnym obrazem widz może jedynie na poziomie emocjonalnym i asocjacyjnym odbierać tak skomplikowane metafory. O Mężczyźnie padają słowa wymagające głębszej analizy:

⁵³ D e n k l e r, *Das Drama des Expressionismus*, s. 111.

⁵⁴ S z e w c z y k, dz. cyt., s. 9, 74, 89, 92, 113.

Chłopiec z węzami wokół czoła uciekł odpędzony od matki bólu [...]⁵⁵.
Czemu czarujesz mnie, Mężczyzno, swym spojrzeniem?
Pożerające światło, płaczesz mój płomień!
Spożyte życie przechodzi nade mną.
O weź ode mnie tę straszliwą nadzieję –⁵⁶

Mężczyzna w przytoczonej na pierwszym miejscu peryfrazie jawi się jako opętany przez złe moce powracający do zadającej mu ból Kobiety. Jego obecność sprawia, iż Kobieta staje się mu oddana, zabiera jej tożsamość, rozsądek, a pozostawia jej nadzieję. Nadzieję niechcianą, ciężącą, bo przecież okaże się, że Mężczyzna może być nadzieją dla Kobiety jedynie jako morderca. Jednak silnie pozytywne zabarwienie emocjonalne słowa: „nadzieja” udziela się mimo wszystko „mordercy” i uzasadnione wydaje mi się uznanie przynajmniej wieloznaczności tego sformułowania. Można bowiem też stwierdzić, że śmierć stanowi w tym kontekście rzeczywisty i jedyny ratunek dla Kobiety wyzwolonej przez mordercę z przeraźliwej niewoli erotyzmu. Również Mężczyzna w momentach autorefleksji posługuje się częstokroć poezją, np.:

Bezsensowne pragnienie od świtu do świtu,
Niespokojne krążenie w pustce.
Zrodzony bez narodzin, wschód słońca, chwiejna przestrzeń.
Koniec tym, którzy mnie wielbią.
O, wasze bezlitosne słowo⁵⁷.

albo dalej:

Wiatr, który wieje, czas o czasie.
Samotność, spokój i głód pogmatwały mnie.
Krążące obok światy, brak powietrza, wieczorami nastaje⁵⁸.

Mamy tu do czynienia z mini wierszami, które z powodzeniem mogłyby istnieć samodzielnie poza dramatem. Zgodnie ze wskazówkami Kokoschki teksty te Mężczyzna powinien zaśpiewać, a śpiewowi temu mają towarzyszyć w pierwszym przypadku drgawki i widok silnie krwawiącej rany, zaś w drugim cud zmartwychwstania Mężczyzny. Estetyka tych scen ma wiele wspólnego z estetyką operową i to nie tylko dzięki obecności śpiewu, ale również

⁵⁵ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 36.

⁵⁶ Tamże, s. 39.

⁵⁷ Tamże, s. 40.

⁵⁸ Tamże, s. 42.

dzięki silnemu efektowi scenicznemu, a także dzięki charakterystycznemu odrealnieniu sytuacji, bowiem prawdopodobieństwo snucia tak podniosłych refleksji podczas odczuwania silnego bólu, a może i zbliżającej się śmierci, jest znikome. Zastosowanie tak przesadnych środków wyrazu, emfaza i patos łączą dramat ekspresjonistyczny z operą⁵⁹.

O świadomym rozporządzaniu środkami językowego wyrazu można się przekonać nie tylko obserwując liczne metafory. Dowodem na to są również porównania:

Ich bełkocząca chuć krąży niczym bestia wokół mnie.
Nasz Pan przybywa niczym dzień, który wstaje na wschodzie⁶⁰;

hiperbole, np.:

Dla niego istniej, co oddziela powietrze i wodę,
skórę i pióra, nosi, łuski,
włochate i nagie widmo⁶¹;

oksymorony, np.:

Zrodzony bez narodzin⁶²;

paradoksy, np.:

Jedną oto zmarszczką płacze i śmieje się złotowłosa⁶³;

liczne apostrofy:

Pani [...]! Mężczyzno! [...] Wy, mężczyźni! [...] Błady! [...] Gwiazdy i księżycu!
Kobieto!

świadczące o rozpaczliwych i bezskutecznych próbach nawiązania kontaktu z innymi, a ponadto środki opierające się na semantyce i etymologii, które trudno omówić bez odwoływania się do niemieckiego oryginału⁶⁴. Często stosowany jest paralelizm składniowy i anafora:

⁵⁹ Por. D e n k l e r, *Drama des Expressionismus*, s. 136; *Słownik terminów literackich*, s. 357; P a v i s, dz. cyt., s. 330-331.

⁶⁰ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 36.

⁶¹ Tamże, s. 37.

⁶² Tamże, s. 40.

⁶³ Tamże, s. 35.

⁶⁴ Przykład gry semantycznej podaje: Denkler (*Das Drama des Expressionismus*, s. 109).

Byliśmy płonącym kołem wokół niego.
Byliśmy płonącym kołem wokół ciebie, [...] ⁶⁵
Nasza Pani jest oprzędzona, [...]
Nasza Pani powstaje i opada, [...]
Nasza Pani jest naga i gładka ⁶⁶,
Ten nie ma szczęścia!
Ta nie ma wstydu! ⁶⁷
Tak dużo życia ucieka ze szczeliny,
Tak dużo siły z bramy ⁶⁸,

Podział tekstu dramatu na wersy sugeruje, że należy zwrócić baczną uwagę na rytmizację wypowiedzi. Rzeczywiście, można odnaleźć w tekście dramatu kilka fragmentów rytmicznych i sylabotonicznych:

Unsre Frau steigt auf und sinkt,
Doch kommt nie auf die Erde.
Unsre Frau ist nackt und glatt,
Auch schließt sie nie die Augen. [...]
Sie scheint dir bange, fang sie!
Verfängt doch nur die Angst.
Bang du, was du dir erfangst! ⁶⁹

Pierwsze cztery wersy są przykładem sylabotonizmu i składają się z jednej stopy daktylicznej i dwóch trocheicznych. Natomiast trzy ostatnie z zacytowanych wersów stanowią przykład wiersza tonicznego: trójzestrojowca. Natknąć można się też na rymy zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne.

Co do składni tekstu dramatu można powiedzieć, że Kokoschka wyraźnie unikał rozbudowanych wypowiedzi, a zdecydowana większość wypowiedzi to zdania. Równoważniki zdarzają się kilkakrotnie. Zdania są z reguły pojedyncze, słabo rozwinięte. Natomiast zaskakuje fakt, iż wśród orzeczeń dominuje czasownik w trybie rozkazującym ⁷⁰. Oczywiście ton wiążący się z zastosowaniem tego trybu obejmuje szeroki zakres intencji – począwszy od delikatnej prośby, poprzez zachętę, nakaz, aż do wrzasku pełnego nienawiści. Abstrahując od zabarwienia emocjonalnego tych wypowiedzi znajdujemy w nich dowód na odczuwanie nieustannego pragnienia zapanowania nad przebiegiem zdarzeń, na roszczeniową postawę wobec świata. Fakt ten nabiera

⁶⁵ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 35.

⁶⁶ Tamże, s. 38.

⁶⁷ Tamże, s. 39.

⁶⁸ Tamże, s. 42.

⁶⁹ Tamże, s. 38.

⁷⁰ D e n k l e r, *Das Drama des Expressionismus*, s. 108.

jednak specyficznej wymowy, gdy wziąć pod uwagę, że niemal wszystkie rozkazy pozostają bez odpowiedzi. Właściwie tylko raz polecenie doczeka się spełnienia, gdy Mężczyzna zażąda wypalenia piętna Kobiecie. Inne nakazy z reguły nie wywołują żadnej reakcji. Bohaterowie zaledwie raz zadają sobie trud choćby wytłumaczenia się z niewypełnienia żądania – gdy Kobieta pragnie dostać się do klatki z Mężczyzną. I w tym wypadku potwierdza się absolutna izolacja postaci scenicznych, którą żałośnie i rozpaczliwie próbują przełamać zarówno poprzez rozkazy, jak i pytania, jakie również zawsze pozostają bez odpowiedzi.

Hermetyczność języka koresponduje więc ze zwątpieniem w mowę jako narzędzie porozumienia. Choć Kokoschka podejmuje próbę stworzenia nowej retoryki, to nie da to rezultatu w postaci rzeczywistego rozwiązania problemu samotności i walki płci. Niemożność zastosowania języka do opisu rzeczywistości, brak w jego obrębie odpowiednich środków decyduje ostatecznie o jego bezużyteczności w kontaktach międzyludzkich⁷¹. To kolejny powód do „przemawiania” obrazem, czynem, ekspresją ciała⁷².

Analizując tę jednoaktówkę Kokoschki po względem jej preekspresjonistycznego charakteru, mogę śmiało postawić wniosek, iż zapowiada ona w sposób jednoznaczny ten nurt sztuki. Począwszy od realizacji nadrzędnego założenia jedności ideowej i plastycznej dzieła, ujawniającej się zarówno w bogatej symbolice elementów scenograficznych, koncepcji aktora, jak i dynamice światła, odnajdziemy w niej niemal wszystkie cechy uznawane potem przez badaczy za konstytuanty ekspresjonizmu.

Stosując narzędzia badawcze, zgromadzone w pracy Grażyny Szewczyk o Strindbergu jako prekursorze ekspresjonizmu, powiedziec muszę najpierw o tematyce *Mordercy, nadziei kobiet*. Problematyka tej jednoaktówki opiera się na konflikcie przeciwieństw, a konkretnie na antagonizmie płci, szczególnie przez ekspresjonistów „lubianym” i tak przedstawianym, by zaszokować odbiorców. Ponadto charakterystyczne są: typizacja postaci, abstrakcyjność, uniwersalizm, wizyjność, deformacja rzeczywistości, zastosowanie techniki snu, stylizacja na religijny rytuał, obecność kolektywu na scenie. Na uwagę badacza zasługuje również związek dramatu Oskara Kokoschki z moralitetem i tragedią antyczną, a także operą. Nie mniej istotną rolę odgrywa rozbudowana symbolika wszystkich absolutnie elementów teatralnego wyrazu począwszy od słów, poprzez rekwizyty, kostiumy, scenografię, kolory, a skończyw-

⁷¹ Por. tamże, s. 109.

⁷² S z e w c z y k, dz. cyt., s. 34.

szy na sytuacjach. Kolejna zapowiedź ekspresjonizmu tkwi w nadaniu specjalnego znaczenia gestowi, scenom pantomimicznym, wielokrotne oddanie tym środkom wyrazu scenicznego prymatu nad słowem, które kapituluje jako medium komunikacyjne i na dowód tego przybiera formę monologową. Wśród środków teatralnych na szczególne wyróżnienie zasługuje nowatorskie operowanie światłem, które w *Mordercy, nadziei kobiet* jest niezwykle ważnym nośnikiem treści, a także świadomie zastosowana trójwymiarowa i metaforyczna koncepcja dekoracji. Do wszystkich tych kategorii odnosi się zasada wyzyskania z nich jak najsilniejszej ekspresji. Nie może stać się tak, by cokolwiek przeszło przez scenę niezauważone. Wszystko musi być euforycznie przyjęte zarówno przez bohaterów dramatu, jak i przez widzów. Przede wszystkim zaś ekspresjonizm zapowiedziany został poprzez nadrzędny cel dramatycznej twórczości tego nurtu, jakim było ekstatyczne ukazanie duchowego *ego* bohatera, stanowiącego niejednokrotnie emanację osobowości autora wraz z całym jego chaosem, rozpaczą, bólem, przerażeniem, które równocześnie odzwierciedlają chaos otaczającego go świata⁷³.

Jestem przekonana, iż wymienione powyżej cechy stworzyły paradygmat dramatu ekspresjonistycznego, który okaże się przydatny w analizie dzieł tego nurtu. Jak wynika z powyższego artykułu, pomimo że *Morderca, nadzieja kobiet* nie pochodzi z okresu historycznie uznanego za ekspresjonizm, to należy go uznać za dobry przykład tej sztuki, a autora za jej prekursora.

OSKAR KOKOSCHKA'S *MURDERER, THE HOPE OF WOMEN*
AS A PRE-EXPRESSIONIST DRAMA

S u m m a r y

The article reveals an expressionist character of one of Oskar Kokoschka's dramas – *Murderer, the Hope of Women*. This one-act play written in 1907 deals with the issue of the conflict of the sexes that is treated as a struggle full of aggression and selfishness. Its participants are the characters of Woman and Man treated in an abstract way. They are put in a space that is also abstract, limited by a few elements of scenery: the town walls, a tower, some stairs and the floor that is rising towards the town walls. The protagonists, devoid of any

⁷³ Tamże, s. 91.

individual features, are accompanied by, respectively, a group of Girls and Warriors, often appearing as personifications of the protagonists' often contrary emotions, thoughts and desires. The abstract quality of these categories of the drama, but also of the time and place, as well as the bombast of the stage images and the didactic-moral significance of *Murderer, the Hope of Women*, reveal its connections with the morality play. At the same time the rule of the three dramatic unities that is maintained, limiting the number of protagonists to two, its structure and the tragic nature of the drama are a proof of its dependence on the ancient tragedy.

In the content of the play there is a series of images brought to the stage as visions that are saturated by strong stage effects, such as: a murder, sexual acts, a fire, and many other light effects, difficult to achieve on the stage. The vision of a woman and a man's relations that is presented by the author is full of mutual desire, but also of the protagonists' selfishness and aggression. Both sides of the sex conflict want to be together, but this means at the same time destruction for them. In O. Kokoschka's opinion it is impossible to solve this problem. In the struggle between Woman and Man nobody can win; everybody loses.

The features of Oskar Kokoschka's drama *Murderer, the Hope of Women* discussed above authorize us to call the text an expressionist one.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Oskar Kokoschka, dramat ekspresjonistyczny.

Key words: Oskar Kokoschka, expressionist drama.