

KAMILA JANICKA

PROWOKACYJNA REINTERPRETACJA
MOTYWÓW BIBLIJNYCH
W *GOREJĄCYM KRZAKU CIERNISTYM* OSKARA KOKOSCHKI

Austriacki artysta, Oskar Kokoschka (1886-1980) znany jest przede wszystkim ze swojej twórczości malarskiej. Tymczasem jego działalność literacka zasługuje na równą uwagę¹. Artykuł niniejszy dotyczy sztuki Oskara Kokoschki pt. *Gorejący krzak ciernisty*, pochodzącej z 1911 roku. Podobnie jak dwa wcześniejsze dramaty (*Hiob* i *Morderca nadzieja kobiet*), jednoaktówka ta miała swoją prapremierę na zawodowej scenie 3 czerwca 1917 roku w Albert-Theater w Dreźnie². Inscenizacją prapremierowych przedstawień zajął się sam autor, projektując do nich dekoracje, a także reżyserując. Po raz pierwszy *Gorejący krzak ciernisty* ukazał się w 1913 roku wraz z wcześniejszymi dramatami Kokoschki w tomie *Dramen und Bilder* ze wstępem Paula Stefana³, a potem w wydaniu książkowym w 1917 roku w wydawnictwie Kurta Wolffa⁴. W Polsce nigdy żaden z dramatów Kokoschki nie był wystawiany, czego jedną z przyczyn stanowi zapewne brak przekładów. Na użytek swojej pracy podjęłam się ich tłumaczeń, jednak nadal nie są one ogólnie

Dr KAMILA JANICKA – adres do korespondencji: kamilajanicka@poczta.wp.pl

¹ Szerzej o twórczości dramaturgicznej Kokoschki pisałam w pracy doktorskiej pt. *Pre-ekspresjonizm w dramatach Oskara Kokoschki*, Lublin 2006, msp w zbiorach Katedry Dramatu i Teatru KUL.

² Por. G. P. K n a p p, *Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik*, München 1979, s. 42; H. S p i e l m a n n, *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003, s. 515.

³ Por. S p i e l m a n n, dz. cyt., s. 514.

⁴ Por. *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, hrsg. T. Anz, M. Stark, Stuttgart 1982, s. 686.

dostępne. Uważam więc za zasadne, aby nieco więcej miejsca poświęcić w tym artykule omówieniu treści analizowanego dramatu.

Gorejący krzak ciernisty podejmuje temat niezwykle zbliżony do problemu zawartego zarówno w *Hiobie*, jak i w *Mordercy nadziei kobiet*, a dotyczący najżywotniej wówczas interesujących Kokoschkę kwestii konfliktu płci. Szczególne podobieństwo występuje, gdy chodzi o tę ostatnią jednoaktówkę: w obu utworach głównymi bohaterami są Mężczyzna i Kobieta, pojawia się też chór złożony z Mężczyzn i Kobiet. Ponadto w *Gorejącym krzaku ciernistym* autor szczególną funkcję przypisał drugoplanowym osobom dramatu, wśród których znajdują się Matka i Chłopak, Dziewica, a począwszy od *Sceny III* z grupy Mężczyzn Trzej Starcy. Wszystkie osoby dramatu to pozbawione osobowości paradygmaty płci, jakich nie charakteryzuje ani wiek, ani zawód, ani w ogóle żadne indywidualne, skonkretyzowane cechy osobowościowe. Na scenie do konfrontacji nie stają ludzie, ale wypreparowane z nich problemy, pragnienia, idee, dla których bohaterowie są jedynie nośnikami.

Podobnie niedookreślony pozostaje czas i miejsce akcji dramatu. Co prawda, ze względu na obecną w didaskaliach informację o ucieczce bohatera pod przejazdem kolejowym, można ograniczyć czas do XIX czy początków XX wieku, jednak dla koncepcji sztuki fakt ten nie odgrywa większej roli. Autor daje jedynie wskazówki co do pory scenicznego dziania się, lecz nawet nie wiemy, czy następujące po sobie noc i dzień dzielą jakiegokolwiek okresy.

Na miejsce zdarzeń autor wybrał damską sypialnię, do której zaglądamy w środku nocy, łamiąc żywotne na początku XX wieku tabu obyczajowe. Tym samym Kokoschka daje swojemu widzowi pełne prawo wglądu w najintymniejszą, skrywaną i wstydliwą część życia człowieka⁵. Ów pokój kobiety wygląda dość realistycznie, skoro znajdują się w nim tak potrzebne sprzęty jak sznurek z dzwonkiem, przydatny zapewne do wzywania służby, krzesło, żelazny stół z miednicą, stół ze świecznikiem, łóżko z pościelą. Jednak te elementy rzeczywistości tylko pozorują ład i zwyczajność, które zostają natychmiast obalone poprzez magnetyzujące oświetlenie sceny światłem księżycy oraz upiorną postać kobiecą, wyłaniającą się z pościeli.

⁵ Z erotyki Oskar Kokoschka czyni główny temat swoich dramatów, przy czym nie tylko nie obawia się skandalu, jaki to wywoła, lecz właśnie liczy na niego. Atmosfera skandalu, roztaczająca się wokół jego twórczości, jak najbardziej mu odpowiada. Chętnie podtrzymuje ją swoim zachowaniem. Uchodząc za „zwyrodniałego artystę“, jakby na potwierdzenie swojego wykluczenia ze społeczeństwa „normalnych“, ogolił sobie głowę, by upodobnić się do zwyczajowo tak napiętnowanych więźniów.

Kobieta zawinięta jedynie w prześcieradło, jakby oczekująca właśnie na kochanka, budzi dodatkowe zainteresowanie swoimi niezwykle długimi blond włosami, wijącymi się w lokach aż po podłódze. Bohaterka obdarzona taką nadzwyczajną „burzą” włosów wydaje się osobą o niezwyklej, nadnaturalnej sile, gdyż włosy według tradycyjnej symboliki kojarzą się z energią człowieka zarówno cielesną, jak i duchową⁶. Jako nosicielka pierwotnych sił witalnych Kobieta trwa w stałej zależności wobec mocy natury. Księżyc, który budząc ją w środku nocy, inicjuje wszystkie późniejsze wydarzenia, stanowi jedną z takich potęg, utożsamianą szczególnie z tym, co tajemnicze, ukryte, magiczne, nieświadome i natchnione, z przypisywaną również kobiecie zasadą bierności i płodności⁷.

Jej zachowanie dowodzi, że nie ma ona pełnej świadomości swoich czynów. Najpierw jak lunaticzka kieruje się w stronę „elektryzującej jasności księżycyca”⁸, by za chwilę przypomnieć sobie, iż to z powodu pragnienia nie może spać. Idzie więc do sznurka od dzwonka, aby prawdopodobnie wezwać służbę, ale natychmiast zapomina o tym, bo w tej chwili przytomnie dostrzega, jak sterują nią księżycowe promienie. Potem robi się jej zimno. Woła na służbę, ponieważ chce się ubrać, ale jej polecenie pozostaje bez odpowiedzi. Domyśla się, że ci, których wołała, śpią, podczas gdy ona wciąż czuwa. W końcu siada bezwładnie na krześle i wzywa: „Niech zawiśnie bezpłodne ciepło nieczystego ciała niebieskiego wszędzie nade mną!”⁹ W jej mniemaniu księżyc nie stanowi symbolu płodności, lecz jest ciałem bezpłodnym i nieczystym, a mimo to pragnie znaleźć się pod takim protektoratem. W ten sposób dobrowolnie przyjmuje na siebie te cechy. Podobnie, jak wielu ludzi począwszy od czasów starożytnych, dostrzega na księżycu człowieka¹⁰, którego prosi, by odwrócił swą twarz, nie patrzył w jej stronę. Ma do niego pretensje, że daje siłę chodzącym za nią mężczyznom. Wpływ księżycy uznaje się zwyczajowo szczególnie wobec kobiet, nawet w stosunku do ich fizjologii, tymczasem Kokoschka nie czyni w tym wypadku różnicy między płciami. W każdym księżyc wywołuje eksplozję instynktów płciowych. Kobieta

⁶ Por. M. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 268; J. E. C i r l o t, *Słownik symboli*, Kraków 2001, s. 455.

⁷ Por. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 179; L u r k e r, dz. cyt., s. 103; C i r l o t, dz. cyt., s. 211-213.

⁸ O. K o k o s c h k a, *Der brennende Dornbusch*, Leipzig 1917, s. 5. (Wszystkie tłumaczenia tekstów dramatów Oskara Kokoschki są mojego autorstwa – K.J.).

⁹ Tamże, s. 6.

¹⁰ Por. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 559.

wymienia trzech prześladowających ją mężczyzn, noszących znamienne nazwiska. Pamiętajmy, iż bohaterowie sztuki to bezimienne paradygmaty płci. Tutaj zastosowanie w ogóle jakichkolwiek nazwisk, a tym bardziej znaczących, to sytuacja wyjątkowa, gdy artysta stara się dobitnie podkreślić którąś z cech postaci. Stanowi to rozpoznawalną właściwość dramaturgii ekspresjonistycznej¹¹. Pierwszy Pan *Adernrot* – Czerwonożyłasty uderzył Kobiętę w twarz. Drugi Pan *Finstergesicht* – Mrocznotwarzowy tylko życzył dobrego dnia, a trzeci Pan *Lendenkraft* – Silnołędźwiowy zerwał dla niej kwiatka. Wszystkie te nazwiska wiążą się silnie z cielesnością i budzą nieprzyjemne skojarzenia.

Z dołu dobiega śmiech pijanych kochanków. To kolejny element cielesności, jaka mierzi Kobiętę. Myje sobie ręce w miednicy stojącej na żelaznym stole, jakby chciała zmyć z siebie nieczystości pozostałe po prześladowających ją mężczyznach i po odgłosach pochodzących od pijanych kochanków. Pragnie być czystą na spotkanie ze swym wybrankiem, którego uparcie wypatruje za oknem. Swego kochanka nazywa cieniem – kimś stanowiącym jedynie odbicie, pozór bytu prawdziwego, pełnego, materialnego. Mimo to Kobieta niezrażona otwiera oszklone drzwi i wychodzi na dach, zastanawiając się wciąż, czy jej wymarzony oblubieniec przyjdzie. Jej pragnienia podziela cała natura. Wszystko przepełnione trwogą czeka na oddech, który dopiero Mężczyzna tchnie w Kobiętę, dając jej życie, nadając jej kształt.

W tej scenie Kobieta ma cały czas towarzysza w postaci księżycowego światła. Upiornie blade promienie wciąż snują się wokół niej, wędrują nad nią. Wygląda na to, że bezustannie sprawują nad nią kontrolę, sterują jej poczynaniami. Teraz pod wpływem wędrującego nad nią światła księżycowego wygłasza pean na cześć męskiego rodzaju. To mężczyzna uczyni z niej, z „upiora”¹² rodzicielkę. Zmieni napawającą lękiem, pozbawioną życia istotę tak diametralnie, że nie tylko sama zacznie żyć, ale będzie dawać życie innym. To właśnie macierzyństwo stanowi w tym dramacie Kokoschki propozycję rozwiązania konfliktu płci. Kobieta–matka przestaje być obiektem pożądania. Macierzyństwo oczyszcza ją z namiętności, ale i ono musi przyjść od Mężczyzny. Wyłącznie więc dzięki Mężczyźnie Kobieta osiągnie pełnię

¹¹ Por. J. L. S t y a n, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, Warszawa–Wrocław 1995, s. 312.

¹² K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 6.



Oskar Kokoschka, *Dziewczyna w otwartej klatce, przed nią grający na flecie*, projekt do niewydanej pocztówki, 1907/1908 r.¹³

¹³ Chciałabym podkreślić nie tylko wielopłaszczyznowość twórczości Oskara Kokoschki, lecz i wzajemne przenikanie się tych płaszczyzn. Nie ma miejsca w tym artykule na pełną eksplikację tych zależności, jednak dobrze, by czytelnik zyskał świadomość istnienia tego zjawiska. Przykładem niech będzie zasygnalizowanie obecności motywu klatki w twórczości plastycznej Oskara Kokoschki, czego niewielką egzemplifikację pozwoliłam sobie zaprezentować w projekcie niewydanej ostatecznie nigdy pocztówki. W swojej pracy doktorskiej zawarłam więcej tego rodzaju przykładów, jednak w żadnej mierze nie wyczerpałam bogatego pola do badań nad wzajemnym przenikaniem się różnych rodzajów twórczości Kokoschki.

egzystencji i niekończącą się rozkosz¹⁴, tak potężną, że nigdy więcej już niczego nie zapragnie¹⁵.

W końcu dostrzega kogoś skradającego się na dole. Swą postawą świadczy on, że ma coś do ukrycia czy też nie chce się ujawniać, bo dopuszcza się czynu karygodnego lub wstydlwego. W Kobiecie postać ta najpierw budzi przerażenie, a dopiero po chwili radość, tak że ma odwagę pomachać do niej z okna. Tym gestem podejmuje inicjatywę, rozpoczyna swój związek z Mężczyzną. Fakt ten to jeden z argumentów przemawiających za tym, iż w *Gorejącym krzaku ciernistym* Kobieta odgrywa rolę protagonisty. Jej dotyczy tytuł i ona stanowi wykonawcę lub przyczynę scenicznych sytuacji¹⁶. Mężczyzna zachowuje czujną postawę i bezszelestnie wślizguje się do środka, trzymając w dłoni świecę. Kokoschka w żaden sposób go nie określa ani jego wyglądu, ani pochodzenia. Wszystkie te cechy, dopełniające zazwyczaj wizerunek postaci, zostają uznane w dramacie ekspresjonistycznym za nieistotne. Wiadomo jedynie, że osoba ta to Mężczyzna, przedstawiciel tej właśnie płci i tylko ten szczegół jest tu istotny. Ponadto, podobnie jak w *Mordercy nadziei kobiet*, Mężczyzna został powiązany z elementem jasności (niesie w dłoni płonąca świecę), utożsamianym z żywiołem rozumu, dobra, ducha, objawienia, czystości, niematerialności i zasadą męską¹⁷. Światło przyniesione przez Mężczyznę ma rozjaśnić mroki nocy, stanowiące domenę nieskrępowanych, nieujarzmionych przez rozum namiętności rządzących Kobietą.

Kobieta zanim dostrzeże go w swoim pokoju, zaśpiewa piosenkę o Starcu, który przez całą zimę hodował w klatce pięknie śpiewającego ptaka. Wraz z nadejściem wiosny Starzec zniechęcił się do ptaka, bo ten w niewoli zapomniał, jak się śpiewa. Starzec tak silnie pragnął na zawsze zachować wyłącznie dla siebie możliwość słuchania zachwycającego śpiewu ptaka, iż posunął się w swej fascynacji aż do zniewolenia uwielbianego stworzenia. Totalne posiadanie zmieniło się w stratę i wzajemną nienawiść. Płynące z piosenki przesłanie o tym, że niewola niszczy życie i piękno, odbiera możliwość samo-realizacji, znajduje potwierdzenie w dalszej części dramatu w odniesieniu do Kobiety i Mężczyzny. Kiedy Kobieta spostrzeże Mężczyznę, spyta, czy to

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por. G. J. L i s c h k a, *Oskar Kokoschka, Mahler und Dichter: eine literar-asthetische Untersuchung zu seiner Doppelbegabung*, Bern 1972, s. 66-69.

¹⁶ Tamże, s. 66.

¹⁷ Por. K o p a l i Ń s k i, *Słownik symboli*, s. 415-417; L u r k e r, dz. cyt., s. 237; C i r l o t, dz. cyt., s. 408.

właśnie jej śpiew go zatrzymał i czy nie zauważył, że jej klatka jest otwarta. Pojawia się analogia do piosenki, zgodnie z którą Kobieta to ptak uwięziony w klatce przez Mężczyznę¹⁸. W tym jednak momencie klatka zostaje otwarta, a Kobieta ma szansę wydostać się z niej. Wiążąc się z Mężczyzną, dokonuje wolnego wyboru.

Kobieta dziwi się, w jaki sposób Mężczyźni udało się pokonać przeszkody, przejść przez mur i drzwi do obcego mu domu. Mężczyzna odpowiedział na wołanie nieznaney mu Kobiety. Obydwoje mają jednak pewność, że są sobie przeznaczeni i nie może być mowy o żadnej pomyłce. Równocześnie od samego początku ich postawy noszą znamię ambiwalencji. Z jednej strony rodzi się radość i jakiś rodzaj zrozumienia, a z drugiej z góry ujawniają pretensje i obawy, jak choćby w piosence Kobiety o ptaku, czy w przewijającym się przez cały tekst w różnych wersjach i w ustach różnych osób dramatu pytaniu: „Dlaczego nie jesteś dla mnie dobry?”¹⁹.

Obok tego rodzaju kwestii wypowiedzianych z absolutną pewnością fatalizmu rozgrywających się między nimi wydarzeń raz po raz pojawiają się słowa kierujące uwagę interpretacyjną na inne tory. Kobieta bowiem z równą jednoznacznością, jak przed chwilą o fizycznym przybyciu Mężczyzny, stwierdza: „Oczywiście wyśniłam sobie ciebie i płacząc ujrzałam dopiero o brasku”²⁰. Tym samym podważa jego materialny status bytowy, sugerując raczej, że Mężczyzna to nie osoba z krwi i kości, lecz jedynie wizja bohaterki, projekcja któregoś z jej snów. Sceniczne widowisko zaprojektowane przez Kokoschkę ma w całości taki właśnie oniryczno-wizyjny charakter. Potwierdzają to nie tylko wyznania bohaterów²¹, ale przede wszystkim kształt spektaklu, wyznaczony również przez tekst poboczny, o czym będę jeszcze pisać niżej.

Pragnienie miłości zmuszało Kobietę do tego, by machać do kolejnych nieznanomych, aż do chwili pojawienia się wytęsknionego wybranka, którego chce wprowadzić w swój świat, świat nocy, świat mrocznych namiętności. Wierzy przy tym, iż jeżeli tylko odda mu się, zacznie samoistną egzystencję.

¹⁸ Por. L i s c h k a, dz. cyt., s. 70.

¹⁹ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 8. Podobne pytania pojawiają się na s. 19, 21, 23, 26.

²⁰ Tamże, dz. cyt., s. 8.

²¹ Również w kwestiach Mężczyzny znajdują się stwierdzenia o podobnym charakterze, podające w wątpliwość materialny status ontyczny Kobiety. Zob. K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 21.

Dzięki jego „czystej sile”²² zdobędzie moc konieczną do samodzielnego życia. Równocześnie dostrzega zależność Mężczyzny od niej, bo to ona steruje jego ruchami, całym postępowaniem. Dlatego, choć bliskość Mężczyzny budzi w niej nieustannie lęk, jeszcze silniej obawia się, że jej bezsilność zniszczy jego potęgę, że on po prostu zaśnie. Tak jednak się nie dzieje. Mimo silnej wzajemnej zależności ta para nie potrafi przewidzieć swoich zachowań. Mężczyzna otula ją całą prześcieradłem, tak że widać jedynie głowę, i cicho namawia do spokoju, snu, bo skoro wreszcie ją odnalazł, ona może przestać tęsknić, wyczekiwać. Paradoksalnie po tym zapewnieniu Mężczyzna kieruje się – co prawda z wahaniem – do wyjścia, swoim zachowaniem burząc dopiero co pozyskany spokój. Wraz z jego odejściem ubywa z pokoju światła. Przewagę zdobywają moce ciemne, grzeszne, nieokiełznane, tkwiące w Kobiocie.

Zaniepokojona Kobieta bierze stojący na stole świecznik i idzie za wybrankiem. Chwilowo siły jasne są przy niej. Jednak już za moment jej światło zostanie zgaszone podmuchem powietrza z otwartych drzwi. Kobieta błaga, aby Mężczyzna nie opuszczał jej. On rzeczywiście wraca, staje w otwartych drzwiach, ale, jak sam stwierdza, dzieje się tak dzięki jej silnej wierze, która pozwala mu przezwyciężyć słabość i strach. Domyślamy się, że właśnie te ostatnie odczucia spowodowały jego ucieczkę. Kobieta, nadal niepewna, czy on naprawdę istnieje, z wahaniem podaje mu rękę i prosi, by dotknął ją, gdyż dopiero za sprawą tego fizycznego kontaktu będzie mogła się przekonać o autentyczności jego egzystencji. Męczą ją wątpliwości co do niego, a bez jego światła czuje się chora, jak kwiat pozbawiony słońca spodziewa się śmierci. Po jej słowach Mężczyzna klęka przed nią i świeci jej prosto w twarz trzymaną w ręku świecą. Ona zapala swoją świecę od jego²³. Ta scena poprzez zewnętrzne pozy przybrane przez bohaterów, przypominająca oświadczyzny lub zaślubiny daje się też interpretować jako upragniony przez Kobietę akt seksualny, dzięki któremu zyskuje ona moc życia. Nareszcie zdobyła własne światło, duszę, intelekt, zdolność moralnego rozstrzygnięcia i oczywiście miłość. Wszystko to pochodzi od Mężczyzny. On sam stwierdza wyraźnie, że tym światłem według niego przede wszystkim jest miłość. Tym samym wy-

²² Tamże, s. 8.

²³ Heinz Spielmann twierdzi, że scena ta odzwierciedla autentyczne wydarzenie, rozgrywające się pomiędzy Oskarem Kokoschką a Alną Mahler, utrwalone również na środkowym obrazie z pierwszego wykonanego przez artystę i podarowanego ukochanej wachlarza. Por. Spielmann, dz. cyt., s. 145.

znaje jej swe uczucie. Od tej chwili jej ciało da pożywienie temu światłu, a rozwijająca się w niej teraz dusza uzyska płodność. On nie będzie więc już jej potrzebny. Mimo że dopiero co się spotkali, ma zamiar ją opuścić i spodziewa się jedynie po niej „niepokojącej melancholii”²⁴ z powodu jego nieobecności. Dostrzega również, jak powraca jej miłość własna i prawdopodobnie ów egoizm stanowi przyczynę jego odejścia. Okrywa ją znów prześcieradłem, a gdy ona chce na niego patrzeć, zamyka jej oczy i zmusza do ukłęknięcia, po czym ucieka na korytarz. Działania Mężczyzny wyraźnie manipulują Kobieta. Kobieta z zamkniętymi oczyma, pozbawiona jednej z najważniejszych władz zmysłowych umożliwiających obserwację i samodzielną ocenę rzeczywistości, zmuszona do przyjęcia pozycji kłęczącej, która stanowi oznakę pokory, uniżoności, zostaje ubezwłasnowolniona. Swoim postępowaniem Mężczyzna wykorzystuje powierzoną mu przez Kobietę wolność, czyniąc sobie z niej osobę podległą.

Oszołomiona bohaterka budzi się i idzie do pokoju, gdzie śpią pijani kochankowie. Mężczyźni zostają wyrwani ze snu przez jej śpiewno-senne wołanie. Kobieta, jakby rzeczywiście znajdowała się w więzieniu podobnym do tego z piosenki o ptaku i Starcu, wygląda na uciekającego przez zakratowane okno. Uciekiniera określa metaforami zaczerpniętymi ze świata zwierząt pojawiającymi się w *Biblii*. Nazywa go białym ptakiem, który wydrapał jej oczy, czerwona rybą upitą jej krwią i zbrojnym wilkiem pożerającym jej serce²⁵. Straciła przez niego wraz z oczami zdolność widzenia, wraz z krwią życie, a wraz z sercem czucie. Przedstawiony jako drapieżne zwierzę Mężczyzna nie budzi skojarzeń z obiektem miłości, ale bardziej z groźnym napaśnikiem, który zbiegł z miejsca zbrodni. Z zaskakującym poświęceniem śpiący Chłopcy zrywają się, zakładają kapelusze, biorą kije i ruszają w poгон. Jeden z nich – w połowie nagi – przykuwa uwagę którejś z dziewczyn, która bez zastanowienia gna za tłumem.

Opisana w didaskaliach scena pogoni otwiera bardzo rozległą przestrzeń niesłychanie trudną do przedstawienia w teatrze, ze względu na bogactwo plenerów i liczne zmiany planów bardziej przynależną do filmu. Autor bowiem zakłada, że uciekający przebiega najpierw obok nasypu z kamieni w górę po żelaznych schodach. Gdy goniący go upadają, on sam ma czas na złapanie oddechu. Odwraca się wówczas w ich kierunku i jak to precyzuje Kokoschka, wygląda niczym profil wycięty z czarnego papieru. Ta odautorska

²⁴ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 10.

²⁵ Tamże.

uwaga może stanowić cenną wskazówkę do realizacji tej sceny właśnie w konwencji teatru cieni²⁶. Następnie Mężczyzna zostaje obezwładniony pod mostem kolejowym z przetaczającym się pociągiem, ostrzegającym o swoim przybyciu dzwonem alarmowym. Uciekinier wykorzystuje ogólne zaskoczenie wywołane nagłym hałasem i rzuca się z góry do wody. Ktoś strzela do niego, ale niecelnie.

Podczas tej gonitwy słyhać śpiew Armii Zbawienia, której obecność wcześniej nie została zasygnalizowana, a musi być przecież na tyle wyrazista, by ów chór rozpoznać jako przynależny do tej właśnie organizacji, skoro tak jednoznacznie określone to zostało w didaskaliach. Intonuje ona hymn na cześć niebiańskiej miłości. Ona jedynie w odróżnieniu od ziemskiej miłości jako jedyna jest godna i wieczna. Miłość ziemska to wyłącznie powód do wstydu:

Róży cierń na drodze
Do bramy ogrodu Golgoty²⁷.

Zawiera więc w sobie sprzeczność, podobnie jak róża, będąca z jednej strony czymś pięknym i delikatnym, a z drugiej raniąca kolcami²⁸. Taka sama ambiwalencja cechuje miłość: piękną, doskonałą, dobrą, a równocześnie nieuchronnie związaną z bólem, kojarzonym tu z dającymi nadzieję na zbawienie mękami Golgoty. Do tej zbawczej ofiary zachęca duszę pieśń Armii Zbawienia, ale to przesłanie nie dociera już do zainteresowanych sobą od początku dziewczyny i chłopaka z tłumu, którzy ukradkiem wymykają się razem, aby mimo negatywnych opinii na temat ziemskiej miłości wspólnie się jej oddać. Wydaje się więc, iż to sięgające czasów średniowiecznego chrześcijaństwa, a bardzo ekspansywne w barokowym światopoglądzie rozróżnienie dwóch rodzajów miłości oraz całkowita deprecjacja ziemskiej odmiany tego uczucia, zostało przywołane przez Kokoschkę tylko w celu ośmieszenia go. Mądrość ta bowiem nie znajduje zastosowania w życiu i sympatia autora leży właśnie po stronie głuchej na nią pary z tłumu. Prostota tego układu ostro

²⁶ Dodatkowe potwierdzenie tej tezy może stanowić wcześniejsza praca Kokoschki nad figurami do teatru cieni pt. *Das getupfte Ei*, jaki został wystawiony na otwarcie Cabaret Fledermaus w 1907 r. Por. S p i e l m a n n, dz. cyt., s. 512.

²⁷ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 11.

²⁸ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 99.

kontrastuje z pełnym trudności, niejasności i egzystencjalnych pułapek związkiem głównych bohaterów.

Scena II rozgrywa się w tym samym pokoju, w taką samą noc księżycową, z tą samą Kobieta jako protagonistką. Tym razem partnerują jej cienie tworzące figury w znanym już widzowi dużym oknie i na podłodze²⁹. Kobieta wypowiada się w długim, pełnym sprzeczności monologu. Także sposób artykułowania poszczególnych kwestii zmienia się tak diametralnie i bez uzasadnienia, że wydaje się, jakby przez Kobietę przemawiały różne osoby. Najpierw niczym opętana, śmiejąc się kusząco, ochrypłym głosem prosi Mężczyznę, aby przyszedł do niej nocą, przy czym oświadcza w ramach uprzedzających przeprosin, że ktoś obcy leży z nią w łóżku. Niepokojąco brzmi jej teza o powiązaniu ich uczuć: siła miłości Kobiety zależy od natężenia nienawiści Mężczyzny. W następnych słowach ujawnia się jako zmęczona i chora osoba, nieustannie oczekująca w samotności swego ukochanego i wciąż niepewna jego przybycia. Kobieta z niepokojem, ale i z wiarą spodziewa się swojej przemiany w dziewicę, która ma nastąpić o poranku. Ufa, iż skoro oddała się Mężczyźnie „w dobrej wierze”³⁰, uczciwie wobec siebie i niego, to teraz on winien zwrócić jej cześć, przywrócić czystość. O to prosi go, błagalnie wznosząc ramiona. Po chwili jednak ogarniają ją wątpliwości. Zadaje całą serię pytań, rozmyślając nad tym, czy może jeszcze odzyskać to, co utraciła, dlaczego jedynym zrodzonym przez nią owocem jest tęsknota, która oznacza wybawienie i uzdrowienie. Swe dramatyczne zagadki kończy pełnym napięciem okrzykiem: „Biada memu ciału!”³¹, wskazując na przyczynę wszelkich rozterek, nieświadomości, braku samozrozumienia.

Nagle perspektywa sceniczna poszerza się na drugi pokój z leżącym w łóżku Mężczyzną. Oba pomieszczenia mają otwarte drzwi, przez które swobodnie wpadają promienie światła, krzyżując się w połowie drogi na górze, co daje ciekawy efekt teatralnej metafory spotkania obojga płci³². Tym razem spotkanie to odbywa się wyłącznie na płaszczyźnie duchowej, symbolizowanej przez światło, podczas gdy fizycznie obydwójce pozostają całkowicie osobno. Mężczyzna w patetycznych kwestiach przedstawia swoją wizję apokalipsy

²⁹ Tekst poboczny nie dopowiada, co dokładnie one przedstawiają, więc dla realizatora widowiska pozostaje duży margines inwencji, mogącej doskonale dookreślić wybrane przez niego ścieżki interpretacyjne.

³⁰ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 13.

³¹ Tamże.

³² Por. L i s c h k a, dz. cyt., s. 68.

świata pozbawionego miłości. Wówczas zniknie czas, staną wody, góry przestaną rzucać cień, umilkną głosy zwierząt, zgaśnie wszelki ogień. Gdy wpadające przez drzwi promienie znów zaczynają swoją grę na górze i po chwili uspokajają się, Mężczyzna ogłasza swą kolejną wizję – tym razem świata, w którym istnieje słodka dla Kobiety i Mężczyzny miłość. Wszystko toczy się teraz swoim torem: wody szumią, góra ocienia inną górę, czas przemija, zwierzęta pożerają ludzi i wymiotują nimi, a ogień wypala czerwone rany. Choć ten obraz wydaje się aż nadto krwawy i okrutny, to musimy przyjąć, iż jest to właśnie opis normalności, jaką zapewnia światu miłość.

Skoro stan Armageddonu może przerwać wyłącznie miłość Kobiety i Mężczyzny, a oni obydwójce leżą słabi, oddaleni i nawet łączące ich światła znikają w pokoju Kobiety, to tragedia wydaje się nieuchronnie zbliżać. Leżąc na łóżku, Mężczyzna nie ma siły, by zbliżyć się do ukochanej, choć osłupiały „nie odwraca wzroku od Kobiety”³³. Przepelniona smutkiem Kobieta próbuje ratować sytuację, powtarza gest ze *Sceny I*, machając w kierunku drzwi. To jednak nie zmienia w żaden sposób stanu rzeczy. Jakby nie dostrzegając bezsilności Mężczyzny, Kobieta prosi go o pomoc w upadku. Nie doczekawszy się na nią, upada niżej sama, co można zinterpretować jako wyraz pogarszającego się stanu duchowego czy fizycznego postaci. Mężczyzna zaklina ją, by odrodziła w sobie nadzieję. Według jego przewidywań, Kobieta wkrótce wyjdzie spośród tłumu ludzi, wyczerpie się płomień lampy jej życia, zblakną jej „barwy życia”³⁴, zatem przedmiotem tej nadziei jest śmierć. Kobieta sama gasi dane jej światło. Winę za to ponosi jej „bicie skrzydłami”³⁵, jej niezdecydowanie, niepewność, szamotanina, chęć natychmiastowego osiągnięcia czegoś tak niedostępnego dla człowieka, jak latanie. Nieumiejętne poruszanie skrzydłami nie tylko nie pozwala latać, ale powoduje jeszcze szkody, gasząc rozpalające się uczucie. Dlatego ogień – miłość nie ma gdzie płonąć i zostaje w popiele, bezużyteczny, dogasający, pozbawiony źródła życia. Kobieta na koniec *Sceny II* dostrzega, iż zamyka się nad nią blask dnia, kończąc panowanie nocy, żywiołu sprzyjającego płci żeńskiej.

Scena III rozgrywa się w niezwykłym lesie, pełnym czarnych drzew wyrastających z białej ziemi. Na scenie nie ma żadnego źródła światła, bowiem niebo też jest czarne. Jedyne jasne refleksy to – paradoksalnie – ziemia. Całkowicie abstrakcyjny czas i miejsce akcji sugerują, że spotkanie płci

³³ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 13.

³⁴ Tamże, s. 14.

³⁵ Tamże.

odbywa się poza wymiarem realnym, w świecie abstraktu. W tej typowo dla ekspresjonizmu ostro kolorystycznie skonstrastowanej, surowej, arealistycznej scenerii pojawia się najpierw, „lamentując niczym rodząca”³⁶, Kobieta. Wyjawia, że powodem jej bólu jest Mężczyzna, zabierający jej siły, choć, jak pamiętamy, miało być odwrotnie. Tymczasem on staje się coraz bardziej „rozżarzony i rozświetlony”³⁷, a ona marźnie. Ich stosunek, tak czy inaczej, polega na pasożytnictwie – jedna strona żyje dzięki czy kosztem drugiej. Nagle Kobieta odwróciwszy się dostrzega łoże i traktując je, jak żywą istotę, przerażona, rozkazuje mu:

Precz stąd, precz stąd –
Przekłete łoże...
Miejsce wiecznego niepokoju!
Chlewie ofiarny³⁸.

Ten zawarty w ostatnim wersie oksymoron dobitnie świadczy o ambiwalentnym stosunku Kobiety do erotyki. Seksualność stanowi powód do nieustannego niepokoju. W akcie seksualnym jednoczą się dwa wykluczające się elementy: ofiara i pohańbienie. Czystość, świętość, poświęcenie miesza się z brudem, profanum, tym, co najgorsze. Płciowość wprowadza w życie człowieka ten podział i stawia go przed wyborem, którego nie sposób dokonać, stąd niekończący się niepokój, wieczne rozterki, stąd też poczucie braku szczęścia.

W fantasmagorycznym lesie z dramatu Kokoschki odbywa się polowanie. Stary Człowiek, traktujący Kobieta jak chorą kłamczuchę, wyjawia, iż on wraz z całą zbiorowością Mężczyzn i Kobiet, tworzących dwa chóry, szuka tropu, chodząc po ciemnym i zamglonym lesie rozświetlanym niesionymi przez nich latarniami. Ale ich poszukiwania wydają się bezsensowne, skoro Stary Człowiek przyznaje, że poruszają się w kółko. W żaden sposób nie mogą znaleźć zwierzyny, którą jest Mężczyzna, co opuścił Kobieta. Wszyscy oni uderzają w drzewa, aby wypłoszyć „zwierzę”. Kobieta jako jedyna spośród licznych osób zgromadzonych na scenie słyszy i rozumie poszukiwanego. Tylko do niej docierają jego narastające krzyki. Mówi, że on nasłuchuje jej głosu, że jest załamany, że odczuwa za jej sprawą rozkosz. Pozostali uznają jej słowa za oznakę obłądu nasilającego się wraz z nastawianiem dnia.

³⁶ Tamże, s. 15.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

Kobieta nakazuje im odejść precz bez hałasu, żeby nie spłoszyć jego ulotnej obecności, jaka stanowi dla niej niewyobrażalne dobro. Nagle jednak sama zaczyna krzyczeć, rozkazując Mężczyźnie, by przebił jej oczy. Spodziewa się śmierci i rzeczywiście z okrzykiem: „Cmentarz będzie moim łóżem poślubnym a spazmy okrzykiem weselnym”³⁹, pada bez życia. Znow pojawia się ambiwalencja. Pozytywny wymiar związku między kobietą i mężczyzną, niewątpliwie kojarzony ze ślubem, tutaj połączony został z semantyką śmierci i cierpienia. W chwili zaślubin Kobieta umiera. Na swoim weselu może tylko spazmatycznie zapłakać. Odkrywa, że związek z Mężczyzną, zamiast dać jej pełne życie, tak naprawdę oznacza koniec jej egzystencji.

Druga Niewiasta z chóru stwierdza, że Kobietę prowadzi Anioł. Kobieta rzeczywiście potrzebuje opieki, bo jej zasłonięte włosami oczy nie widzą, a „duch jest błędny”⁴⁰. Nie potrafi istnieć samodzielnie, wcześniej bez powodzenia szukała oparcia u Mężczyzny, ale teraz z pomocą anioła może poradzi sobie lepiej. Po raz kolejny Kobieta została opisana jako istota bierna, niezdolna do autonomicznej egzystencji.

Trzecia Niewiasta zastanawia się, dokąd podążą Anioł i Kobieta. Daje im do wyboru trzy drogi. Wypowiadając słowa:

Trzy drogi się otwierają,
Idź każde jedną z nich⁴¹

sprawia, iż na scenie faktycznie pojawiają się trzy drogi, a trzech mężczyzn z Chóru wyruszają nimi ku trzem otwierającym się u ich kresu obrazom. Każda z postaci jest oświetlona tylko na czas, gdy wygłasza swoją kwestię. Pierwszy Starzec widzi na ziemi fraszobliwego mężczyznę. Można skojarzyć go z Chrystusem, bo jak Chrystus na krzyżu pragnie, a Kobieta podaje Mu łąbkę z octem, co oczywiście potęguje tylko pragnienie. Drugi Starzec widzi przywołaną męską postać niewyraźnie, ale i on dostrzega obraz kojarzący się z *Ewangelią*. Widzi bowiem, jak mężczyzna przyjmuje „ciało z kielicha”⁴². Nie sposób przejść obojętnie nad sformułowaniem „ciało z kielicha”, które przeczy nie tylko ewangelicznym faktom, ale i logice. Jednak odrzucając podejrzenia wobec autora o brak pamięci czy roztargnienie, należy zastanowić

³⁹ Tamże, s. 17.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, s. 18.

⁴² Tamże.

się nad znaczeniem tego wyrażenia. Skoro Kokoschka spośród składanych w ofierze krwi i ciała wybrał właśnie tylko to ostatnie, to zapewne z tego powodu, iż bohaterowie jego sztuki pożytkują i ofiarowują jedynie ciało. Kobietę przerasta ta ofiara i zamiast ją przyjąć, bluźni. Drugi Starzec nazywa ją obłąkaną i zastanawia się, czy warto ją wołać.

Sytuacje z dramatu nakładają się na zawarte w misterium Chrystusa wydarzenia. Bohaterka sztuki niechlubnie uczestniczy zarówno w ofierze krzyża, podając pragnącemu gąbkę z octem, jak i w nawiązującej do ewangelicznej uczcie z ciała, bluźnierstwem zaznaczając swój udział w misji zbawienia. Związek płci znajduje tu analogię z historią zbawczej męki Chrystusa, w której Mężczyzna odgrywa pozytywną rolę osoby cierpiącej i poświęcającej się, zaś Kobieta oprawcy, równocześnie czerpiącego z tej ofiary korzyści.

Trzeci Mężczyzna widzi „metalowego mężczyznę zamkniętego w zwierzęciu w rui”⁴³. Zwierzę zjada serce mężczyzny – żywi się więc jego uczuciami, a także samym jego życiem. Skuty łańcuchami mężczyzna mimo zniewolenia zwycięża w jakiejś określonej jedynie jako „wątpliwa”⁴⁴ walce. Wołając, budzi niewiastę, która wychodzi z futra zwierzęcia. Można się więc domyślać, że metalowym człowiekiem, kimś sztucznym i bezdusznym jest Mężczyzna, a zwierzęciem, opętanym przez instynkty, przede wszystkim przez instynkt podtrzymania gatunku, jest Kobieta. Choć dzieli ich wszystko, nawet sama substancja, z jakiej zostali stworzeni, co z pewnością musi przede wszystkim decydować o ich istocie, to łączą się tak ściśle, że jedno zawiera się w drugim. Początkowo to ona wydaje się mieć przewagę nad nim, bo przecież więzi go w sobie, skutego łańcuchami i pożera jego serce. Mężczyzna, pozbawiony wolności, możliwości odczuwania, a nawet odrębności cielesnej, mimo wszystko zwycięża, budząc w zwierzęciu niewiastę, wyzwala ją z niepodzielnie rządzących nią instynktów. Na koniec wizji Trzeciego Mężczyzny pojawia się biblijny obraz kobiety depczącej głowę węża i stwierdzenie, że jej serce rozpiera matczyzna radość. Depcząc głowę węża, symbolizującego w tej sytuacji zło, szatana, powiązanego z cielesnością⁴⁵, pokonuje złe moce, jakie dotychczas nią władały, by poczuć błogą radość płodności, bycia matką.

Również wśród obecnego wciąż na scenie chóru Mężczyzn i Kobiet następuje oczyszczająca przemiana. W lśniącym świetle słysząc niespokojne ha-

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Por. K o p a l i Ń s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 1257-1258.

łasy, a zgromadzeni wyciągają ramiona, wołają, płaczą. Ta pantomima ma w sobie ładunek bardzo pozytywnych, wzruszających emocji, jakich brak było do tej pory w dramacie Kokoschki. Potwierdza to wypowiedź Chóru Mężczyzn, który w imieniu Mężczyzny stwierdza, iż zmienił się jego sposób patrzenia na Kobieta. Ona nie jest już obca. Zapomniał o niej, choć wciąż znajdował się obok niej, ale teraz wróciła ze wspomnień do życia. Nie czuł się godzien zagościć w jej nieustannie otwartym sercu. Obecnie na nowo odkrywa utracone słowa; obcy mu do tej pory świat szczęścia, radości, błogosławieństwa staje przed nim otworem.

Po ostatnich słowach Chóru powoli zapada zmrok. Chór, schodząc na dalszy plan, śpiewa psalm złożony z trzykrotnie powtórnego wersu: „Wierzę w zmartwychwstanie we mnie”⁴⁶. Potrójne wypowiedzenie stwierdzenia to stosowany zarówno w modlitwach, jak i w magii, sposób na zapewnienie mu waloru absolutnej ziszczającej się prawdy. Zmartwychwstanie rzeczywiście następuje – w Kobiocie. Gdy na scenie nastają zupełne ciemności i stopniowo cichną hałasy oddalającego się Chóru, zamiast czarno-białego lasu widać pusty pokój, powoli oświetlany z góry snopem światła. W miejscu, gdzie leżała Kobieta, znajduje się teraz Dziewica w stanie ekstazy i „cichutko mówi do siebie”⁴⁷. Raz po raz rozlegają się powstrzymywane okrzyki radości. Przemiana, jaka dokonała się w Kobiocie, to autentyczny cud. Odzyskała ona bowiem dziewictwo, cechę jednorazową, a jeśli utraconą, to nieodwołalnie. Łagodnie równocześnie ton wypowiedzi Dziewicy, która wspomina o słowiku wzlatującym w nieboskłon, o chęci przytulenia ukochanego, tak jakby krzak obejmował świeżo rozkwitłą różę i o swoim szczęściu. Nutkę wątpliwości rodzi tylko postawione na koniec pytanie, powracające w różnych wariantach w całym dramacie: „Czemu nie wszyscy ludzie są dobrzy?”⁴⁸

W kolejnej scenie nie ma jednak mowy o Dziewicy, znów pojawia się Kobieta i Mężczyzna w niezwyklej, całkowicie odrealnionej przestrzeni. Stoją na dwóch skalnych ambonach, naprzeciw siebie, oddzieleni przestrzenią wypełnioną falującymi trawami palmowymi i pękami paproci, jak wojownicy mający zaraz stoczyć pojedynek. Zaprojektowane w didaskaliach oświetlenie potęguje kontrast między przeciwnikami. Podczas kwestii wygłaszanych przez Mężczyznę pojawia się białe światło, a gdy mówi Kobieta – czerwone. Podtrzymany został podział na siły jasne, rozumowe, moralne, czyste, stojące

⁴⁶ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 19.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

przy Mężczyźnie oraz bliższą zwierzęciu niż człowiekowi energię i namiętność u Kobiety. Z jej ust pada na początku tej sceny kluczowe dla całego dramatu wyznanie, iż to jej ciało jest tytułowym „krzakiem gorejącym”, co płonie, ale nie spala się. Ten palący, a niespalający ogień, to popęd płciowy, dręczący Kobiety⁴⁹. Powoduje straszliwe cierpienie, nie dając żadnej nadziei na koniec tych mąk. Na ogień żarzący się w piersiach, dłoniach i nogach Kobiety składają się oba kolory światła: białe i czerwone. Łącząc w sobie oba rodzaje ognia i światła, staje się bohaterką dramatu. Udręczona i zawstydzona błaga Mężczyznę, aby ugasił palący ją ogień, uwolnił od męki.

On nazywa ją: „Rodzącą, pozbawioną nadziei położnicą!”⁵⁰, jakby w jego mniemaniu bycie kobietą równało się z przymusem rodzenia i połączonym z tym koniecznie bólem, przed czym z powodu własnej słabości kobieta próbuje bezskutecznie uciec. Kobieta pragnęłaby uniknąć porodu, odłożyć go na lepszą chwilę, choć to całkowicie niewykonalne, bo sprzeczne z naturą. Według Mężczyzny ogień dręczący Kobiety należy odróżnić od światła, które przynosi pożytek i przyjemność, a nigdy nie szkodzi. Natomiast ogień spopiela swój obiekt, a więc nieodwracalnie niszczy.

Kobieta z przerażeniem stwierdza, iż została oszukana, bowiem Mężczyzna przyniósł jej nie spodziewane, upragnione życie, lecz śmierć. Jego jasne moce, kojarzone ze słońcem, wykluczają koegzystencję ze światłem księżycowym, wyrażającym jej podleganie władztwu ciemności, namiętności, instyktów. Tak jak słońce i księżyc pojawiają się na niebie w następstwie czasowym, tak pełna egzystencja jednej z płci pozbawia bytu tę drugą. Obie płci nie mają świadomości, że taka właśnie jest ich natura i obwiniają się nawzajem. Kobieta dostrzega w Mężczyźnie przeciwnika w walce, który przytłacza ją, odbiera umiejętność myślenia. Nazywa go „drapieżnikiem”⁵¹, czyli istotą zdobywająca pożywienie dzięki zabijaniu, żywiącą się ciałem innego stworzenia. Kocha go, jest jej „wybawcą, wyzwolicielem”⁵², a równocześnie sprawcą bólu tak silnego, że prosi o śmierć.

Mężczyzna wątpi w jej realność, uznaje ją raczej za upiora, żywiącego się jego siłami witalnymi. Zmęczył go ten pasożytniczy związek i z ulgą przyjmuje zbliżające się rozstanie, które przyrównuje do powrotu syna mar-

⁴⁹ Por. L i s c h k a, dz. cyt., s. 66.

⁵⁰ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 20.

⁵¹ Tamże, s. 21.

⁵² Tamże.

notrawnego do matczynej przestrzeni, do ojczyzny niebieskiej⁵³. Ocenia więc swój związek z Kobieta jako grzech, odejście od ojczyzny niebieskiej, do której pragnie powrócić. Słowami: „Niewiasto idź wolna z moich rąk”⁵⁴ pieczętuje ich rozłąkę. Słowo posiada w tej sytuacji rzeczywistą moc sprawczą⁵⁵.

Kobieta reaguje na rozstanie bardzo drastycznie. Rzuca kamieniem w Mężczyznę, trafiając go w pierś. Jej cios powoduje śmierć Mężczyzny. Swą krew Mężczyzna przelewa w ofierze, której celu wciąż nie jesteśmy pewni, a ziemi oddaje resztkę pozostałych mu sił. Żal Mężczyzny potęguje fakt, iż przyjdzie mu umrzeć w obecności Kobiety, a bez jej wsparcia. Teraz zwraca się do niej „Siostrzo”⁵⁶. Zakończyli swój związek. Połączyć ich mogą jedynie więzy braterskie i siostrzane czy ogólnoludzkie. Kobieta natychmiast odpowiada na jego prośbę o pocieszenie. Odepchnąwszy innych, upada na niego. Zazdrośnie zabrania innym dotykać jej Mężczyzny. Przekonała się na początku, że dotyk ma wielkie znaczenie dla poznania i zaufania innej osobie. Choć przed chwilą z własnej woli rozstała się z nim i usiłowała go zabić, obecnie wyznaje z wielką miłością, że dzieli z nim cierpienie i nie chce, aby ją opuszczał. Mężczyzna również wykazuje się ambiwalencją w uczuciach, bo znów chciałby jej zaufania. Jej dotyk uleczyłby go, ale nadal nie rozumie: „Dlaczego nie jesteśmy dobrzy!”⁵⁷ Skąd w nich tyle niechęci, niewiary w siebie nawzajem, czemu ranią się, rozstają, skoro tak bezwzględnie się potrzebują? Wystarczyłoby tylko, że postaraliby się być dla siebie dobrymi, lecz właśnie to przerasta ich możliwości.

Końcowa scena przenosi bohaterów do pokoju, w którym na łóżku leży śmiertelnie zraniony Mężczyzna. Nad nim pochyla się Kobieta. Ich sylwetki mają odtwarzać pozycję piety, co po raz kolejny odsyła odbiorcę do motywów religijnych, zmuszając do porównań Mężczyzny ze składającym ze swego życia ofiarę Chrystusem, a Kobiety tym razem do Jego cierpiącej Matki. Kokoschka wcześniej wielokrotnie wkładał w usta Mężczyzny określenia Kobiety związane z rodzicielstwem, a teraz przywołuje postać Matki bezpośrednio na scenę. Obok tak ukształtowanej piety przechodzą Chłopak z Matką,

⁵³ Tamże, s. 22.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Rozłąka ma w *Gorejącym krzaku ciernistym* podobną formułę, jak wcześniejsze zaślubiny, gdy również kluczową rolę odgrywają performatywy.

⁵⁶ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 22.

⁵⁷ Tamże, s. 23.



Przedstawienie *Gorejącego krzaka ciernistego* w Albert-Theater Dresden 1917 r.

który jest przekonany, że cierpienie Kobiety i Mężczyzny zostało spowodowane wielkimi grzechami. Z przerażeniem pyta też, czy jego matka jest kobietą. Szokuje go odkrycie w Matce kobiety. Nie może pojąć, aby zawarta w niej była choć cząstka grzesznej, budzącej pożądanie kobiety. To burzy porządek rzeczy w jego świecie. Z Matką czuje się dobrze, bezpiecznie, a na kobietę nie może patrzeć ze spokojem. Rodzi się w nim ogromna potrzeba bycia z piękną kobietą. Matka próbuje powstrzymać go przed ciekawością wiodącą go do zapoznania się z seksualnością. Chłopak widzi mogiłę pełną smutnych ludzi. On sam stoi przy bramie, a więc jeszcze nie wszedł do środka, choć dostąpił już swoistej iluminacji, obserwując innych, a także oglądając wizję Boga, skrywającego z płaczem głowę w swoje ręce. Nawet Bóg płacze nad niepowodzeniem związku kobiety i mężczyzny i nawet On nie może temu zaradzić.

Matka Chłopaka dostrzega jednak coś innego. Według niej: „Ciernisty krzak pali się nagle”⁵⁸. Miłość i pożądanie wybuchają bez ostrzeżenia, niespodziewanie, tym bardziej należy się ich obawiać. Jedyne ratunkiem może być Bóg, który weźmie „do siebie do góry światło”⁵⁹. Zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami światło utożsamione zostało z Mężczyzną. Zabranie go przez Boga do siebie oznacza zapewne śmierć. Na tej podstawie wnioskuję, iż żyjący człowiek według Matki w żadnym razie nie uniknie mąk spowodowanych przez seksualność.

Matka i Chłopak odchodzą, a wiodącą rolę w tej scenie przejmie teraz Chór złożony z kobiet i mężczyzn ubranych w żałobne stroje. Kokoschka przydzielił mu tradycyjną funkcję komentowania postaw protagonistów. Stojąc pod ścianą, Chór wypowiada się na zmianę raz w imieniu Kobiety, raz Mężczyzny. Ona nosi w swoim sercu jego obraz wyrysowany rozżarzoną węglą. Związane z nim wspomnienia i uczucia sprawiają jej wręcz fizyczne cierpienie. Natomiast dla niego status ontyczny Kobiety nadal pozostaje zagadką. Podejrzewa, iż ona jest jego wyobrażeniem i pewnie dlatego „zamknął oczy na niewidoczne”⁶⁰, by ostatecznie zerwać z nią wszelki kontakt.

Ich koniec potwierdza też inny pojawiający się w kwestiach chóru obraz. Oto Kobieta podała Mężczyźnie do ręki jabłko, owoc wiadomości dobrego i złego, sprowadzając poprzez to na ludzkość grzech, a owoc ten zgnił w jego ręku niespożyty. Nie ma więc mowy o uświadomieniu sobie przez tę dwójkę istotnej wartości ich czynów, nie poznali bowiem nawet dobra i zła. Mimo to w świecie pozbawionym etycznego wymiaru bohaterowie dramatu uzyskują świętość. Nad znajdującymi się w stanie snu pojawiają się aureole, a oni zaczynają mówić przez sen nienaturalnie wysokim głosem, porażającym nerwy słuchaczy. Przed śmiercią Mężczyzna wyraża zgodę na życie w dwóch osobach – jako mężczyzna i kobieta. Nie żałuje, że odchodzi, bo czas jego egzystencji, gdy stał się zwierzęciem ofiarnym, był straszny. Z ulgą przyjmuje koniec życia i nadchodzące zapomnienie. Kobieta stwierdza, że wizja spełniła się, co jest równoznaczne ze śmiercią Mężczyzny. Moment śmierci zostaje zaznaczony nagłym ustaniem nieprzyjemnego brzęczenia i zupełną ciszą na scenie oraz odegraniem przez Chór pantomimy przy grze światła. W tworzącym się kręgu światła „wszyscy wznoszą ręce, dają znaki”⁶¹.

⁵⁸ Tamże, s. 24.

⁵⁹ Tamże, s. 25.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże, s. 26. Autor nie podał szczegółów dookreślających rodzaj tych znaków, ale

Chór z powrotem rozdziela się na dwie grupy: mężczyzn i kobiet, stojące w dwóch rzędach. Spokojną, cichą śmierć Mężczyzny ocenia jako zgon człowieka, „który pojął samego siebie”⁶². Zrozumienie siebie samego osiąga Mężczyzna dopiero tuż przed śmiercią, gdy stwierdza, iż egzystuje w dwóch osobach i musi złożyć z siebie ofiarę, a później odejść w zapomnienie. Rozstanie walczących do tej pory ze sobą płci jest zaskakująco pokojowe. Mężczyźni z chóru odnajdują Kobietę w cichym spojrzeniu Mężczyzny, a Kobiety, zastępując Mężczyzn przy łóżku, opisują Mężczyznę jako „drzenie” i „światło”⁶³, które ona bierze od niego, ale zwraca mu je, tak żeby i on stał się widoczny. Dla Mężczyzn zapomnienie oznacza „bezdźwięczne wołanie”⁶⁴, przez nikogo niesłyszane i dla każdego niepojęte oraz „błogość”⁶⁵, płynącą z faktu, że można być tylko raz. Kobiecie kojarzy się ono dużo bardziej negatywnie. Dla niej to „płynąca krew bez ozdrowienia”⁶⁶, życie, jakiemu odebrano przyczynę, przeszłość, to „dygoczące zęby głodujące powietrze”⁶⁷, świat nonsensu i zagłady, gdzie nawet dla powietrza brakuje pożywienia. Na końcu dramatu powraca powtórzone w tym miejscu dwukrotnie pytanie: „Dlaczego nie jesteś dobry?”⁶⁸ Wreszcie pada na nie odpowiedź. Oni nie mogli być dobrzy dla siebie, ponieważ nie chcieli zejść w cień, czyli na dalszy plan, poświęcić choćby cząstkę siebie, nigdy nie wyzbyli się egoizmu. Końcowa wspólna wypowiedź chóru ogłasza wymuszone nadejście tej świadomości.

Dramat zamyka zdanie: „Ogień pali go wiecznie i spalił go”⁶⁹, które może dotyczyć zarówno tytułowego „krzaku gorejącego” – popędu płciowego rządzącego Kobieta, jak i samego Mężczyzny. Dla obu postaci bowiem nastąpił koniec zmagania z seksualnością. „Gorejący krzak” nareszcie przestał płonąć. Zmienił się w popiół. Wraz z wyczerpaniem się tematu musi skończyć się sam dramat, z pasją rozwijający typowe dla początków ekspresjonizmu zagadnienie konfliktu płci.

dzięki temu, nie po raz pierwszy w sztukach Kokoschki otwiera się pole do działań artystycznych dla inscenizatora.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

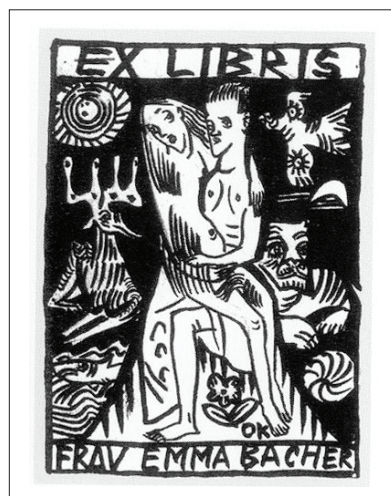
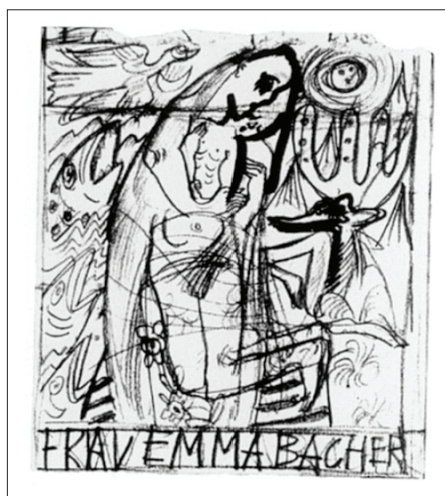
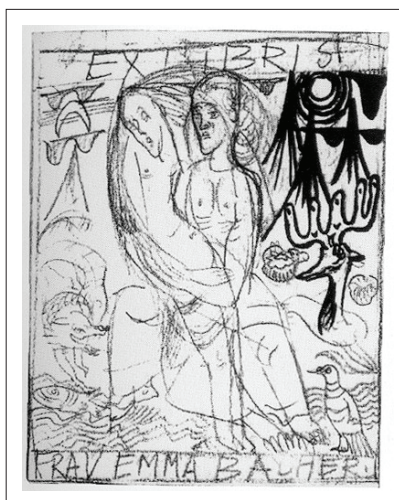
⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

Sposób traktowania tego tematu, podobnie jak w poprzednich sztukach Kokoschki, stwarza okazję do porównań z teorią płci Otto Weininger, pochodzącą z wydanej w Wiedniu w 1902 roku książki *Geschlecht und Charakter (Płeć i charakter)*. Niezaprzeczalna zbieżność ich poglądów na temat płciowości człowieka stanowi swoisty znak czasów. Weininger uznaje daleko posunięty dualizm kobiety i mężczyzny, którzy reprezentują, tak samo jak u Kokoschki, dwie krańcowo różne formy bytu. Mężczyzna jest czymś 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 ducha⁷⁰.

Podobnie w *Gorejącym krzaku ciernistym* Kobieta, aby w ogóle rozpocząć egzystencję, potrzebuje Mężczyzny. Bez kontaktu z Mężczyzną jest Niczym. Dopiero on tchnie w nią oddech, nada jej kształt; on, czyli kolejny mężczyzna w jej życiu, bowiem zdrada stanowi dla niej naturalną kolej rzeczy. Poglądy na bierną, pełną ciemnych mocy naturę kobiety i jej zależność od mężczyzny korespondują z teorią Weininger, jednak Kokoschka – tak jak w poprzednich dramatach – próbuje znaleźć inne co do zasady rozwiązanie dla konfliktu płci, niż proponowane przez Weininger, i, co gorsza, wykonane na samym sobie, samobójstwo mężczyzny, świadomego nierozstrzygalności antagonizmu płci. Poza tym dostrzega więcej wątków w związku mężczyzny

⁷⁰ Por. H. D e n k l e r, *Das Drama des Expressionismus in Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen*, Köln 1963, s. 87-92; L i s c h k a, dz. cyt., s. 49.



Oskar Kokoschka, *Liebespaar als Pietà-Gruppe* (Kochankowie jako grupa piety),
projekty exlibrisu dla Emmy Bacher, 1909 r.

i kobiety, niż Weininger. Choć stroną aktywną pozostaje także u Kokoschki Mężczyzna, to i on czerpie siły od Kobiety. Kokoschka udowadnia ich wzajemną zależność, objawiającą się wręcz pasożytnictwem. Obydwoje bez skrupułów ograbiają siebie nawzajem z sił i obydwójce stają się przez to coraz bardziej zmęczeni trwaniem w związku. Szczególnie Kobieta czuje się oszu-

kana, bo zamiast życia otrzymuje śmierć. Mężczyzna żyje jej kosztem jak drapieżnik, gotowy zabić i pożreć swą ofiarę. Ich związek niesie więc zagrożenie życia. Każda z płci walczy o przetrwanie. Poczucie krzywdy i niebezpieczeństwa rośnie w Kobiecie do tego stopnia, iż ostatecznie zabija Mężczyznę, gdy on wyczerpany zrywa ich stosunki.

Jego śmierć autor traktuje jednak jako ofiarę podobną do tej, jaką Chrystus złożył na krzyżu. W tym wypadku Mężczyzna oddaje swoje życie, aby istnieć mogła Kobieta. Analogia ze śmiercią Chrystusa została dobitnie zaznaczona choćby na początku *Sceny V*, gdy umierający Mężczyzna i pochylona nad nim Kobieta tworzą pozycję piety. Taki układ postaci powtarza się również w pracach plastycznych Kokoschki, choć artysta traktuje motyw religijny z właściwą sobie swobodą. W jego pietach mężczyzna i kobieta zamieniają się miejscami, a przede wszystkim obraz ilustruje treści wybitnie świeckie, przenosząc sferę *profanum* do sfery *sacrum*. Kobieta jako Matka Boska Bolesna zostaje oczyszczona z popędu seksualnego, wyzwolona z grzechu. Wreszcie też potrafi współczuć. Najpierw przemieniona w Dziewicę, potem w Matkę Bolesną ostatecznie zyskuje aureolę. Dzieli swą świętość z Mężczyzną, który przed śmiercią dostąpił pełnego samopoznania.

Kokoschka znalazł rozwiązanie konfliktu płci, odbierając kobiecie funkcję kochanki, a powołując ją do roli matki. Macierzyństwo ma ją wyzwolić spod władzy namiętności. Dla Mężczyzny niestety nie widział innego wyjścia, jak śmierć, i w tym ostatnim łączył się z poglądami Weiningera. Jednakże Kokoschka nadał tej śmierci zupełnie inne znaczenie: śmierć Mężczyzny to nie ucieczka z sytuacji nierozwiązywalnego sporu, lecz przede wszystkim szlachetna ofiara za życie Kobiety.

Tego rodzaju prezentacja na scenie teatralnej związku kobiety i mężczyzny nie byłaby możliwa bez zastosowania techniki snu, korespondującej z metodą twórczą, posługującą się jako głównym narzędziem wizją. Świat przedstawiony w *Gorejącym krzaku ciernistym* nie opiera się na zasadach logiki przyczynowo-skutkowej, lecz szuka uzasadnienia w pozornej logice snu. Rzeczywistość sceniczna na równych prawach łączy elementy obiektywne i fantastyczne, a tłumaczyć to może fakt, iż postaci znajdują się we śnie, a porą scenicznego dziania się jest noc. Ciemności nocy rozświetla przy tym „elektryzująca jasność księżycy”⁷¹, nieustannie przypominająca o swojej obecności, ruchoma, wędrująca po scenie niczym kolejny bohater spektaklu.

⁷¹ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 5.

Na osoby dramatu księżyc wywiera wpływ lunatyczny. W pierwszej scenie Kobieta pod wpływem księżyca wstaje z łóżka, tym czynem inicjując cały dramat. A mimo że porusza się, chodzi, siada, mówi, w tekście nie znalazła się żadna informacja na temat jej przebudzenia. Później w didaskaliach pojawiają się wskazówki: „Kobieta i Mężczyzna mówią we śnie”⁷² albo tylko dotyczące Kobiety, która ma wypowiadać swoją kwestię „na pół śpiąco – na pół śpiewająco”⁷³, potwierdzające somnambuliczny charakter postępowania bohaterów. Nie powinno więc dziwić niekonsekwentne postępowanie, nieuzasadnione zmiany nastroju, ulegający nieustannym metamorfozom stosunek Kobiety do Mężczyzny. Jej władze umysłowe pozbawione są samokontroli, pod wpływem której Kobieta starałaby się ukryć niewygodne albo wstydlive dla niej uczynki, emocje. Tymczasem dzięki technice oniryzmu Kokoschka zyskuje pełen dostęp do skrywanych pokładów świadomości swoich bohaterów.

Nie do końca nawet jesteśmy w stanie ustalić ich status ontyczny, gdyż w tekście wielokrotnie trafiamy na określenia wskazujące, że nie obcujemy z realnie pojętymi osobami, ale raczej ze zmaterializowanymi wizjami przedstawiającymi ich wewnętrzne zmagania. Kobietę określa kilkakrotnie padające zarówno w tekście głównym, jak i pobocznym dramatu słowo: „upiór”⁷⁴, zaś Mężczyznę „cień”⁷⁵. Pojawiające się na koniec sztuki stwierdzenia, że wizja „wypełnia się”⁷⁶ czy „zjawia się”⁷⁷, uzasadniają pogląd, że wszystko, co rozgrywało się na scenie, było ową wizją.

Dotyczy to postaci, ich działań, słów, ale także miejsc zaprojektowanych dla scenicznego dziania się. W scenografii na równych prawach funkcjonują elementy realistyczne i całkowicie abstrakcyjne. Początkowo wygląd sceny sprawia wrażenie realistycznego, gdyż naśladuje funkcjonalnie wyposażoną kobiecą sypialnię. Trudno też elementami fantastycznymi nazwać detale krajobrazu, stanowiącego trasę ucieczki Mężczyzny, bo tworzą one naturalistyczny industrialny pejzaż złożony z kamiennego nasypu, żelaznych schodów, mostu kolejowego, przejeżdżającego pociągu oraz jakiegoś bliżej nieokreślonego zbiornika wody. Jednakże sam nagły przeskok z zamkniętego pomiesz-

⁷² Tamże, s. 25.

⁷³ Tamże, s. 10.

⁷⁴ Tamże, s. 5, 6, 22.

⁷⁵ Tamże, s. 6.

⁷⁶ Tamże, s. 26.

⁷⁷ Tamże, s. 27.

czenia sypialni w zmieniającą się i nieograniczoną przestrzeń, tak niezwykle trudny do zrealizowania na scenie, wskazuje na zastosowanie techniki snu, dla której gwałtowne zmiany miejsc, a także deformacja przestrzeni są typowe⁷⁸.

Scenografia *Sceny III* wydaje się być całkowicie rezultatem sennych rojeń. Las, w którym rozgrywa się ta część sztuki, pozbawiony został zupełnie kolorów. Drzewa i niebo są czarne, zaś ziemia biała. Krajobraz traci tym samym wszelkie cechy realności – bohaterowie znaleźli się w przestrzeni czystej abstrakcji. Taka scenografia sugeruje, iż osoby dramatu poznajemy poprzez świat ich własnej podświadomości, uzewnętrzniony przez wizję.

Równie surrealistyczną przestrzeń zaprojektował Kokoschka w *Scenie IV*, która rozgrywa się w krajobrazie wypełnionym przez „falujące trawy palmowe i pęki paproci”⁷⁹, wśród których wyrastają dwie skalne ambony. Na nich stoją bohaterowie, znów drastycznie od siebie odseparowani, a przy tym wyraziście wyniesieni, wyróżnieni. Scenografia po raz kolejny ma znaczenie symboliczne i koresponduje z treścią całej sceny, wspierając jej interpretację⁸⁰. Postawienie wśród bujnej roślinności dwóch skał z protagonistami sugeruje ich wyabstrahowanie z cywilizowanego społeczeństwa, ale także ich obcość lub wyższość wobec natury. W tym niezwyklej pejzażu dostrzegają wyłącznie samych siebie, nic poza ich walką nie ma znaczenia. Nawet przestrzeń ukształtowana została w taki sposób, by wyrazić ich wzajemny stosunek.

W tak wykreowanej abstrakcyjnej rzeczywistości dramatu znajduje się miejsce dla licznych symboli. Nawet przedmioty i zjawiska, w realnym wymiarze „obojętne”, tutaj awansują do tej roli⁸¹. Kilka z nich natomiast pełni kluczową rolę dla wymowy całej sztuki, tak jak stojące wobec siebie w opozycji światło i noc. Noc związana z zasadą żeńską, chaosem oczekującym dopiero na stworzenie, złem i niewiedzą⁸², reprezentuje Kobiętę. Natomiast

⁷⁸ Podobnie nagły przeskok w przestrzeni znajdziemy w *Scenie III*, gdy zamiast czarno-białego lasu po krótkim ściemnieniu bohaterowie przenoszą się do sypialni. Również pomiędzy poszczególnymi scenami następują za każdym razem diametralne zmiany miejsc scenicznego działania się.

⁷⁹ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 20.

⁸⁰ Taka pomoc jest szczególnie potrzebna, gdyż język sztuk Kokoschki cechuje hermetyczność i niejasność oraz monologiczność przy skłonności do dłużyzn, a to wszystko nie ułatwia interpretacji.

⁸¹ Interpretacja bogatej symboliki zawartej w dramacie była przeprowadzana wcześniej przy okazji analizy całościowej tekstu.

⁸² Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 272; L u r k e r, dz. cyt., s. 35, 136-137.

światło, przejaw pierwiastka moralnego, intelektualnego, niematerialnego, duchowego⁸³, pojawia się wraz z Mężczyzną.

Kobieta – a ściślej jej ciało – została utożsamiona z tytułowym „gorejącym krzakiem ciernistym”⁸⁴, oznaczającym niemożliwą do ugaznienia namiętność, bo krzak płonie, a nie spala się. Symbol ten jednak zbyt mocno jest utrwalony jako znak biblijny, aby przy jego interpretacji pominąć te związki, nawet jeśli posługiwanie się nim do określenia natury popędu płciowego stanowi błądźnierstwo. Według Manfreda Lurkera, autora *Słownika obrazów i symboli biblijnych*, ów krzak ujrzany przez Mojżesza na górze Horeb to symbol grzesznej ludzkości. Ogień – grzech niesie ludziom cierpienie, a tylko dzięki istnieniu Bożego miłosierdzia nie niszczy ich. Tak więc symbol ten ukazuje oprócz zła tkwiącego w człowieku (u Kokoschki tylko w Kobiecie) pozytywną, zbawczą moc Boską. W dramacie Kokoschki tę zbawczą misję wobec upadłej Kobiety przyjmuje na siebie Mężczyzna. Jednak to nie koniec bogactwa znaczeń tego symbolu. Jak podaje Lurker, w sztuce Maryjnej płonąca wiecznym ogniem, a mimo to nienaruszony krzak, kojarzy się z dziewictwem, a dziewictwa właśnie pragnie bohaterka Kokoschki i w pewnym momencie rzeczywiście udaje jej się je odzyskać. Ponadto krzak posiada ciernie, symbolizujące cierpienie doczesne lub grzechy, za jakie cierpi i umiera Chrystus⁸⁵. W *Gorejącym krzaku ciernistym* postaci rzeczywiście cierpią z powodu swojej grzeszności, a Mężczyzna składa z siebie ofiarę, by wybawić od mąk pożądliwości Kobiety⁸⁶. Ponadto symbol ognia zawiera, podobnie jak bohaterka dramatu, ambiwalencję: „z jednej strony oświecła i rozgrzewa, z drugiej zaś niszczy – [...] jest symbolem tego, co boskie i demoniczne zarazem”⁸⁷, „może funkcjonować na poziomie namiętności zwierzęcej bądź siły duchowej [...], sprawia dobro (ciepło życiowe) i zło (destrukcja, pożar)”⁸⁸. Ona również jako kochanka niesie zniszczenie, ale jako matka daje życie.

⁸³ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 408; L u r k e r, dz. cyt., s. 237.

⁸⁴ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 20.

⁸⁵ Por. L u r k e r, dz. cyt., s. 37-38.

⁸⁶ Jak już wspominałam, liczne motywy i symbole, obecne w omawianym dramacie, wielokrotnie pojawiały się w pracach plastycznych Kokoschki, a także w innych jego pismach. Zainteresowanie symbolem gorejącego krzaku ciernistego potwierdza zastosowanie go w stanowiącym credo artystyczne Kokoschki wykładzie z 1912 r. *Vom Bewusstsein der Gesichte*, gdzie znak ten posłużył jako analogia do wzajemnego pochłaniania się „ja” i sztuki.

⁸⁷ L u r k e r, dz. cyt., s. 149.

⁸⁸ C i r l o t, dz. cyt., s. 282.

W zobligowanym do realizmu świecie nie byłoby miejsca na użycie tak dalekich analogii, jak powiązanie płci męskiej z osobą Chrystusa, a żeńskiej z Matką Boską. Przewijające się przez całą sztukę motywy religijne, pochodzą przede wszystkim z katolicyzmu. W całej tak różnorodnej twórczości Oskara Kokoschki wielokrotnie przywoływane są w funkcji symbolicznej zwierzęta: ryba, ptak i wilk. Obsesyjność w ich stosowaniu skłania do uznania ich za szczególnie istotne dla tego artysty. Symbole te wyraźnie łączą się z katolicką historią zbawienia, ale Kokoschka wykorzystuje je błuźnierczo do charakterystyki obu płci⁸⁹. Ryba to w czasach pierwszych chrześcijan znak Chrystusa i Eucharystii, duchowego ocalenia⁹⁰. W omawianym dramacie ryba ma kolor czerwony i żywi się krwią Kobiety. Nie kojarzy się więc ze zbawieniem, lecz raczej z demonem, drapieżnym potworem; podobnie jak biały ptak, tradycyjnie symbol myśli, wyobraźni, duszy, Ducha Świętego⁹¹, u Kokoschki wydrapuje Kobiecie oczy. Jedynie znaczenie wilka nie zostało zmienione, bowiem zarówno w symbolice religijnej, jak i w omawianym dramacie reprezentuje on zasadę zła, ciemne moce zagrażające życiu, uosobienie szatana⁹². Wszystkie te określenia służą charakterystyce Mężczyzny, którego jako złowrogięgo demona widzi Kobieta.

Śmiałe sugestie wspólnoty losów męskiego bohatera i męki, i śmierci Chrystusa znajdziemy w tekście wielokrotnie. Chór Armii Zbawienia nawołuje do porzucenia ziemskiej miłości, stanowiącej jedynie bolesną przeszkodę „na drodze do bramy ogrodu Golgoty”⁹³. Przeznaczeniem Mężczyzny jest więc misja zbawcza podobna do Chrystusowej. Cierpienia analogiczne do Drogi Krzyżowej doprowadzą go „do niebiańskiej miłości”⁹⁴. W wizjach trzech mężczyzn ze *Sceny III* pojawia się mężczyzna wyraźnie przypominający Chrystusa. Jest fraszobliwy, a przy tym, aby ugasić palące go pragnienie, podano mu gąbkę z octem, tak samo jak Jezusowi na krzyżu. W widzeniu Drugiego Starca objawiający się im mężczyzna przyjmuje ciało z kielicha, co z kolei nawiązuje do Ostatniej Wieczerzy i Eucharystii.

⁸⁹ Por. L i s c h k a, dz. cyt., s. 64-65.

⁹⁰ Por. K o p a l i Ń s k i, *Słownik mitów i tradycji...*, s. 1008; L u r k e r, dz. cyt., s. 204-205.

⁹¹ Por. L u r k e r, dz. cyt., s. 190; C i r l o t, dz. cyt., s. 339-341.

⁹² Por. L u r k e r, dz. cyt., s. 264-265; C i r l o t, dz. cyt., s. 451.

⁹³ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 11.

⁹⁴ Tamże.

Natomiast w związku z Kobiętą przywołany jest obraz niewiasty depczącej stopą węża. Wąż symbolizuje szatana i grzech, który został sprowadzony na ludzkość przez płęć żeńską, a na koniec przez nią pokonany⁹⁵. W dramacie funkcjonuje ten sam sens tego biblijnego motywu. Dzięki macierzyństwu Kobieta z *Gorejącego krzaka ciernistego* pokonuje tkwiące w niej zło, jednocześnie dokonuje się w niej swoiste zmartwychwstanie, o czym wprost mówi się na scenie. Z martwych powstaje utracone dziewictwo Kobiety.

Inne spożytkowane przez dramaturga motywy biblijne to jabłko, łączące się z zakazanim owocem z drzewa wiadomości dobrego i złego, które kobieta ofiarowała Mężczyźnie, a także nazwanie siebie samego przez Mężczyznę synem marnotrawnym.

Motywy religijne, szczególnie patos, brak dosłowności i tajemniczość, połączone z poetyckością, najsilniej wpływają na interpretację sztuki. Ukierunkowują ją mianowicie na odczytywanie walki płci jako rozgrywającego się w wymiarze duchowym misterium. Podnoszą równocześnie rangę toczących się perypetii protagonistów, które okazują się tak samo doniosłe dla historii ludzkości, jak historia epifanii Chrystusa.

Dzieje się to wyłącznie w sferze metaforycznej i symbolicznej, bowiem w dramacie Kokoschki nie istnieje fabuła we właściwym rozumieniu tego pojęcia. Z przedstawianych scen daje się, co prawda, wyinterpretować pewna historia spotkania i rozstania kochanków, zakończona śmiercią jednego z nich, ale pomiędzy poszczególnymi zdarzeniami pozostają zbyt pokaźne luki, by połączyć je w jakikolwiek związek. Mamy do czynienia z typową dla ekspresjonizmu techniką stacyjną. Bohaterowie wędrują poprzez kolejne stacje – obrazy, ukazując się w różnych etapach swojego życia.

W rozgrywanych scenach doniosłą rolę pełnią, jakby w rekompensacie za braki w intrydze, wszelkie pozostałe elementy teatralne. *Gorejący krzak ciernisty*, podobnie jak inne dzieła dramatyczne Kokoschki, w pełni realizuje swoją wartość dopiero na deskach teatralnych. Całość walorów określanych jako sceniczne, jak scenografia, kostiumy, rekwizyty, oświetlenie, ruch i gestykulacja, kolor, efekty dźwiękowe, są na pierwszym planie i pozwalają na zrozumienie treści ukrytych w enigmatycznym słowie dramatycznym. Widać to na przykładzie omówionej już dekoracji, której części stają się istotnie wyróżnionymi rekwizytami⁹⁶.

⁹⁵ Por. K o p a l i Ń s k i, dz. cyt., s. 1258.

⁹⁶ Tak dzieje się na przykład z łóżkiem, obecnym przez większość spektaklu na scenie symbolem łączącym i rozdzielającym obie płcie, a także ze świecznikiem jako źródłem światła, jednym z kluczowych symboli całego dramatu.

Silnie podkreślona została funkcja koloru jako środka scenicznego wyrazu. Wyraziste używanie barw stanowi kolejną z cech ekspresjonizmu. Naczelną zasadą stosowania kolorystyki w ekspresjonizmie jest kontrast. Dysonans pomiędzy ciemnością a światłem, czernią i bielą występuje przez całą sztukę. Większość scen rozgrywa się nocą, a jasne czy białe refleksy pochodzą od księżyca, świecy lub stroju, elementów scenografii. Przeciwność i abstrakcyjność jest w *Scenie III* zasadą konstrukcji dekoracji, opartej wyłącznie na czerni i bieli. Zastosowanie kolorystyki w oderwaniu od rzeczywistości: biała ziemia, czarne niebo i drzewa, w sposób ostentacyjny podkreśla abstrakcyjny charakter tej części dzieła. Ta sama zasada obowiązuje w *Scenie IV*, gdzie do Mężczyzny przynależy biel i jemu nadaje cechy przedtem opisujące Kobietę; natomiast ją otacza światło czerwone, symbolizujące nieopanowane żądze i uczucia, a także wiążące ją z ogniem, palącym tytułowy krzak ciernisty⁹⁷. Kontrast kolorystyczny potwierdza autarkię protagonistów, zaznaczoną też przez omawianą wcześniej scenografię, a prowadzącą do ich rozstania pod koniec sceny.

Jeszcze bardziej rozbudowane i absolutnie nowatorskie jest zaprojektowane przez Kokoschkę oświetlenie sceny. Dramaturg stawia realizatorom spektaklu wysokie wymagania już od pierwszej sceny, gdy panujące ciemności nocy rozświetlają promienie księżyca. Po pierwsze efekt musi być wystarczająco wyraźny dla widza, by bez omyłki stwierdził, że widzi właśnie światło księżycowe, a nie żadne inne, gdyż pełni ono funkcję symboliczną istotną dla wymowy całego dramatu. Po drugie, ma ono poruszać się w górze sceny, ale tylko w odpowiednim momencie, co zostać może osiągnięte dzięki wprowadzonej na szerszą skalę do teatru na początku XX wieku elektryczności i reflektorom punktowym. Te ostatnie będą potrzebne w *Scenie III*, by wydobyć z mroku czarnego lasu po kolei trzech mężczyzn, opowiadających o swoich wizjach. W tej samej scenie reflektor punktowy, rzucający światło z góry, odsłania leżącą na miejscu Kobiety Dziewicę. Oświetlenie staje się nie tylko środkiem technicznym, ale i symbolicznym. Spływająca z góry smuga światła sugeruje ingerencję sił nadprzyrodzonych w to wydarzenie. Wymagających interpretacji efektów oświetleniowych znajdziemy w tekście sztuki bardzo wiele. Dla przykładu chciałabym wymienić kilka ciekawszych: wspomniany już wcześniej obraz krzyżujących się w górze promieni białawego światła, wydobywających się z dwóch pokoi, w których osobno przebywają bohaterowie, rozróżnienie koloru światła dla postaci – czerwonego dla Ko-

⁹⁷ Por. C i r l o t, dz. cyt., s. 183-185; L u r k e r, dz. cyt., s. 39.

biety i białego dla Mężczyzny oraz świecące aureole nad głowami bohaterów, pojawiające się w ostatniej scenie.

Jako artysta o wszechstronnych zainteresowaniach i uzdolnieniach, poza plastycznymi i literackimi, również reżyserskich, Oskar Kokoschka dokładnie opisał w tekście pobocznym wszelkie warstwy znakowe dzieła teatralnego. Jedną z charakterystycznych cech jego dramatów jest częste zejście na drugi plan słowa i szerokie wykorzystanie pantomimy. Opisy ruchu zajmują znaczną część didaskaliów. Czasami przekaz słowny zostaje w *Gorejącym krzaku ciernistym* całkowicie zastąpiony przez obraz czy pantomimę. Zrozumieć niejasny poetycki tekst można zapewne jedynie po części, gdy w nadmiarze pada ze sceny. Tymczasem obraz tworzony przez kształty, barwę i ruch dociera do odbiorcy w sposób bardziej bezpośredni, nawet jeśli posiada symboliczny charakter. W tej sztuce Kokoschki lista scen pantomimicznych jest tak samo pokaźna jak w pozostałych. Niektóre z nich stanowią główne rusztowanie wątej nici dramatycznej dzieła. Bez słów toczy się początek *Sceny I*, gdy Kobieta miota się, jakby we śnie, po pokoju. Podobnie odbywa się pierwsze spotkanie kochanków – najpierw Kobieta widzi Mężczyznę przez okno, macha do niego, a on „wślizguje się bezszelestnie do środka”⁹⁸. Ich wypowiedzi z zasady nie mają charakteru dialogu i nie stwarzają okazji do autentycznego kontaktu. Jego nawiązanie staje się natomiast możliwe poprzez działania. Tak dzieje się, gdy Mężczyzna klękając przed Kobieta przekazuje płomień swojej świecy do jej świecy, symbolicznie dając jej swoje moce duchowe i intelektualne; dzięki dotykowi ręki Kobieta zaczyna wierzyć w ukochanego, ufać mu. W pozostałych scenach dramatu fragmenty pantomimiczne odgrywają równie istotną rolę⁹⁹.

Jak już wspominałam, wszystkie warstwy znakowe dzieła teatralnego współdziałają w dramatach Kokoschki i trudno wśród nich wyróżnić jedną, najistotniejszą, nadrzędną wobec innych. Omawiając wcześniej poszczególne z nich, nie wyróżniłam żadnej, ale równocześnie starałam się wykazać nowatorskie i zaangażowane podejście autora do nich wszystkich. Dotyczy to również warstwy dźwiękowej dramatu. Kokoschka ma skłonność do nadawania przynajmniej częściom partii swojego tekstu charakteru operowego. Śpiew nierzadko staje się sposobem ich wykonania zapisanym w didaskaliach. Analizując tematykę tekstów przeznaczonych do śpiewu, można odkryć pewną prawidłowość

⁹⁸ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 7.

⁹⁹ Przegląd i analizę tych scen znaleźć można w maszynopisie mojej dysertacji.

co do ich rangi i tonu. Wszystkie odznaczają się patosem i przekazują ważne dla całego dramatu treści, co dzięki powiązaniu z operą zostaje uwypuklone.

Tekst poboczny roi się od tradycyjnych w dramacie uwag dotyczących sposobu wypowiedzania się i rodzaju przekazywanych emocji. Wiele z nich odnosi się do natężenia głosu, wiele też stawia wymagania co do emocjonalnego zabarwienia wypowiedzi postaci. Szczególnie dużo zadań tego ostatniego typu powierzono Kobiecie, dając tym dowód jej bogatej, ale równocześnie niezwykle zmiennej uczuciowości. Znamienny staje się fakt, iż dla kwestii wykonywanych przez Mężczyznę nie znalazła się w didaskaliach ani jedna tego typu wskazówka. Taka dysproporcja sugeruje niemożność przeżywania przez niego jakichkolwiek uczuć lub nieumiejętność ich wyrażania. Ta różnica w psychice, osobowości pomiędzy płciami została zaznaczona przez całą sztukę z nadzwyczajną konsekwencją. Kokoschka tworzy portret Kobiety pełnej namiętności, przeżyć i pasji oraz Mężczyzny – chłodnego intelektualisty, o bogatym życiu duchowym, ale wycofanego ze sfery emocjonalności. Kontrast ich osobowości silnie uwidoczniła się również dzięki analizie ich sposobu wypowiedzi.

Ekspresjoniści chętnie sięgają po silne efekty sceniczne. Ich pragnieniem jest poruszyć odbiorcę, zaszokować i wstrząsnąć nim. Wykorzystują do tego wszelkie warstwy znaków teatralnych. Kokoschka w *Gorejącym krzaku ciernistym* szuka takich efektów również w warstwie dźwiękowej dzieła. Oczekującą na Mężczyznę Kobietę dobiega z dołu „śmiech pijanych kochanków”¹⁰⁰. Jak sądzę, odgłosy dobiegające widza musiałyby być dosyć obsceniczne, by mogły zostać odczytane właśnie jako „śmiech pijanych kochanków”. Ten rodzaj, co prawda tylko dźwiękowego, uobecnienia w teatrze oddających się seksualnym czynnościom osób, z pewnością szokował współczesnego Kokoschce widza. W drastyczne efekty obfituje scena pogoni tłumu Chłopców za Mężczyzną, w której padają strzały, a przetaczający się obok pociąg przeszywa powietrze sygnałem alarmowym. Podobnego rodzaju skutek ma, przypominający krzyk rodzącej, lament Kobiety, rozdzierający przestrzeń upiornego lasu, w jakim zgubiła się bohaterka. Dźwięk ten służy do zobrazowania bólu zadawanego jej przez Mężczyznę, który żeruje na jej siłach życiowych, bezwzględnie i egoistycznie wykorzystując ją¹⁰¹.

Cechy wyróżniające dramat ekspresjonistyczny znajdziemy również w języku tych dzieł. Najistotniejszą jego właściwość można by nazwać poetycko-

¹⁰⁰ K o k o s c h k a, dz. cyt., s. 6.

¹⁰¹ Szerszy przegląd istotnych efektów dźwiękowych z *Gorejącego krzaka ciernistego* znajduje się w maszynopisie mojej dysertacji.

ścią. Hermetyczny, niezwykle obrazowy tekst dramatu nie próbuje w żadnym momencie naśladować mowy potocznej. Dominujący adialog budują wersy nasycone metaforami, porównaniami i epitetami. Wypowiedzi bohaterów często formułowane są w retorycznym stylu, pełnym apostrof, jednak bezpośrednio zwroty do antagonisty pozostają zazwyczaj bez odpowiedzi, a nawet jakiegokolwiek reakcji¹⁰².

Dzieło Kokoschki stanowi wyraźną zapowiedź obowiązujących w dramacie ekspresjonistycznym zasad twórczych. Do nich należy z pewnością zaliczyć wizyjność, jako metodę twórczą, a także związaną z nią technikę oniryczną. Z tym łączy się konstrukcja postaci jako typów, a nie osobowości i charakterów. Ważniejszy od indywidualności, a nawet opowiedzenia historii staje się przedstawiany problem. W przypadku sztuk Kokoschki ich tematem pozostaje niezmiennie walka płci, prezentowana w stacjach, obrazach niepowiązanych ze sobą w ciąg przyczynowo-skutkowy. Ekspresyjnemu przekazowi podporządkowane zostały wszystkie teatralne środki wyrazu. Zaprojektowana scenografia tworzy architektoniczny, a nie płaski, malarski układ przestrzeni scenicznej. Wykorzystywane jaskrawe i kontrastowe barwy znajdują swe zastosowanie w dekoracjach, strojach, ale także w oświetleniu sceny, konstruującym arealne przestrzenie i zachwycającą efektywnością. Bliski liryce język utworu i ekspresywny sposób wykonywania słowa przez aktorów korespondują z wymownym ruchem scenicznym, częstokroć pantomimą. Dodatkowo całość sztuki oparta jest silnie na bogatej symbolice, wielokrotnie o religijnej proveniencji. Wszystko to kreuje ciekawy dramat ekspresjonistyczny, którego dające się zidentyfikować cechy stanowiły inspirację dla późniejszych ekspresjonistów i sprowokowały do przełomu prowadzącego do współczesnego teatru.

BIBLIOGRAFIA

1. Teksty dramatyczne Oskara Kokoschki

K o k o s c h k a O., *Der brennende Dornbusch*, Lipsk 1917.

2. Monografie i ważniejsze prace poświęcone twórczości Oskara Kokoschki

D e n k l e r H., *Das Drama des Expressionismus in Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen*, Köln 1963.

¹⁰² Bardziej szczegółowa analiza języka znajduje się w maszynopisie mojej dysertacji.

- L i s c h k a G. J., Oskar Kokoschka, Mahler und Dichter: eine literarästet. Untersuchung zu seiner Doppelbegabung, Bern 1972.
 S p i e l m a n n H., Oskar Kokoschka: Leben und Werk, Köln 2003.

3. Dramat w perspektywie modernizmu i ekspresjonizmu

- D e n k l e r H., Drama des Expressionismus, München 1978.
 Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, wyd. T. Anz, M. Stark, Stuttgart 1982.
 K n a p p G. P., Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung-Bestandsaufnahme-Kritik, München 1978.
 S t y a n J. L., Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce, Wrocław 1995.

THE PROVOCATIVE REINTERPRETATION OF THE BIBLICAL MOTIVES IN OSKAR KOKOSCHKA'S *GOREJĄCY KRZAK CIERNISTY*

S u m m a r y

This paper entitled "The Provocative Reinterpretation of the Biblical Motives in Oskar Kokoschka's *Gorejący krzak ciernisty*" seeks to analyse and interpret this drama with an aim to prove its pre-expressionistic character. Its heroes are paradigms of sex deprived of personalities. They have no personal names but only generic names: Woman and Man. The most important lines of interpretation lead the recipient to biblical symbolism that combines Man's suffering and death with Jesus Christ's redemptive offering; now Woman is primarily identified with inexhaustible sexual passion symbolised by the titular *burning thornbush*, but then with Mary the virgin and mother. It is worth noting all the strata of the signs of the stage work, owing to the innovative pre-expressionistic character of the drama: the poetic language with its dominating adialogue as a form of expression, the architectonic and three-dimensional stage design, and contrast as a principle that governs the selection of colours.

Słowa kluczowe: adialog, dramat ekspresjonistyczny, Kokoschka Oskar, biały ptak, jabłko poznania złego i dobrego, krzak gorejący, Matka Boska Bolesna, Męka i Ofiara Jezusa Chrystusa, Niewiasta deptająca stopą węża.

Key words: adialogue, expressionistic drama, Kokoschka Oskar, white bird, the apple of knowing good and evil, burning thornbush, Dolorous Mother of God, the Passion and Offering of Jesus Christ, the Woman that tramples on the serpent.