

MAGDALENA DŁUGOSZ

## SYMBOLICZNE WCIELENIENIA OSKARA KOKOSCHKI – TRISTAN

...swem nie von liebe leit geschach,  
dem geschach ouch liep von liebe nie.  
(‘wem nie von der Liebe Leid zugefügt wurde,  
dem wurde auch nie Liebes von der Liebe zuteil’)  
Gottfried von Straßburg, *Tristan*, w. 240 n.

Pobieżny już przegląd wczesnych prac Oskara Kokoschki (1886-1980) zwraca uwagę na szczególnie wymowną dla tej twórczości rolę autoportretu<sup>1</sup>. Temat ten zasługuje na osobną monografię, na wstępie niniejszego artykułu dość jednak przypomnieć, że własna podobizna artysty pojawia się systematycznie już w pierwszych jego dziełach wykonywanych na zlecenie Wiener Werkstätte: pocztówkach, wachlarzach oraz w ilustrowanej serii grafik autorskiej książce *Die träumenden Knaben* (1908)<sup>2</sup>.

---

Mgr MAGDALENA DŁUGOSZ – asystentka w Zakładzie Porównawczej Historii Sztuki UMCS; e-mail: magdalena\_dlugosz@o2.pl

<sup>1</sup> Dopiero w ostatnim czasie zajął się nią z symbolicznego punktu widzenia Claude Cernuschi (*Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits*, „German Quarterly” 84(2011), nr 2, s. 198-219), podkreślając autokreacyjny charakter podobizn artysty w przeciwieństwie do dominującej dotychczas interpretacji ich w kategoriach ekspresjonistycznego ekshibicjonizmu. Osobiście podjęłam ten temat już w mojej pracy magisterskiej pt. *Oskar Kokoschka – błędny rycerz* (Wydz. Humanistyczny UMCS, Lublin 2008). Niniejszy artykuł jest skróconą i zmienioną wersją pierwszego rozdziału tej pracy. W tę problematykę wpisuje się również mój tekst *Oskar Kokoschka – autokreacja i poszukiwanie prawdy*, w: *Między autentycznością a udawaniem. Postawy twórcze w sztuce współczesnej* [akta konferencyjne, Lublin, 14 grudnia 2011], red. A. Kawalec, W. Daszkiewicz, Lublin: KUL 2013, s. 139-157.

<sup>2</sup> M. D ł u g o s z, *Tęsknota za rajem* w „*Die träumenden Knaben Oskara Kokoschki*”, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 2, s. 329-339 oraz wersja eseistyczna tekstu, „Akcent” 2011, nr 3, s. 145-152.

Spośród rozlicznych symbolicznych utożsamień Kokoschki, do których należą m.in. figury rycerza czy błazna, a także konkretnych postaci historycznych, mitologicznych i literackich, jak Kolumb, Prometeusz, Orfeusz, Odyseusz, Achilles, Don Quijote, św. Jerzy, św. Sebastian, Hiob, czy w końcu Jezus Chrystus, figura Tristana (obok Wagnerowskiego Parsifala i Amfortasa zarazem<sup>3</sup>) odgrywa rolę szczególną. Wiąże się to przede wszystkim z osobą Almy Mahler (1879-1964)<sup>4</sup>, wdowy po kompozytorze i dyrektorze wiedeńskiej Hofoper Gustawie Mahlerze (1860-1911), z którą Kokoschkę łączył przez blisko trzy lata (1912-1914) intensywny romans.

Ze względu na swą wysoką pozycję społeczną i towarzyską Alma Mahler ze swoim wypełnionym gronem różnej maści adorantów salonem<sup>5</sup> przybiera początkowo w tej konstelacji rolę otoczonej barwnym dworem feudalnej księżnej, wobec której młody malarz z przedmieścia staje raczej w charakterze mającego słać jej wdzięki i cnoty poety-trubadura, niż poważnego konkurenta. Pośrednikiem tej znajomości jest ojczym Almy Carl Moll (1861-1945), malarz i galerysta, który wiosną 1912 r., namawia ją, by pozowała do

---

<sup>3</sup> Por. D. E. G o r d o n, *Oskar Kokoschka and the Visionary Tradition*, w: *The Turn of the Century. German Literature and Art. 1890-1915*, ed. by G. Chapple, H. H. Schulte, Bonn 1983<sup>2</sup>, s. 24-52, tu s. 28-32; t e n ż e, *Expressionism. Art and Idea*, New Haven-London 1987, s. 144

<sup>4</sup> Podstawowe biografie Almy Mahler-Werfel: B. W. W e s s l i n g, *Alma. Gefährtin von Gustav Mahler, Oskar Kokoschka, Walter Gropius, Franz Werfel*, München 1983/1984<sup>2</sup> (uważana za najmniej obiektywną i bazującą na nigdy nieprzeprowadzonych „wywiadach” autora z AMW); F. G i r o u d, *Alma Mahler, ou l'art d'être aimée*, Robert Laffont, Paris 1985 (wyd. pol.: *Alma Mahler, czyli jak być kochaną*, przeł. W. Błońska, Kraków 1996); K. M o n s o n, *Alma Mahler – Muse to Genius: from Fin-de-Siècle Vienna to Hollywood's Heyday*, London 1983 (wyd. niem.: *Alma Mahler-Werfel. Die unbezähmbare Muse*, München 1985/1986<sup>2</sup>); S. K e e g a n, *The Bride of the Wind. The Life and Times of Alma Mahler-Werfel*, New York 1992 oraz krytyczna praca oparta na nieopublikowanych wcześniej materiałach prywatnych AMW, głównie z archiwum University of Pennsylvania: O. H i l m e s, *Witwe im Wahn, Das Leben der Alma Mahler-Werfel*, München 2004.

<sup>5</sup> Szkic do panoramy salonów Wiednia nakreśla m.in. I. Ackerl (*Wiener Salonkultur um die Jahrhundertwende. Ein Versuch*, w: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, hrsg J. Nautz, R. Vahrenkamp, Wien-Köln-Graz 1993/1996<sup>2</sup>, s. 694-709. Swoista instytucja „ruchomego dworu”, jaką wokół swej osoby (z niemałą zasługą towarzyszącego jej stale cienia zmarłego męża) tworzy Alma, wpisuje się znakomicie w krajobraz z jednej strony klasycznych salonów (jak np. ten u Berty Zuckerkandl), z drugiej zaś licznych wiedeńskich kawiarni, gdzie wokół sławnych stolików skupia się samoistnie grupa artystycznej młodzieży i mniej istotnych w towarzystwie „płotek”, wsłuchując się i wpatrując z zachwytem w zasiadające na swych stałych miejscach osobistości. Nazwanie „dworem” roju ludzkiego ciągnącego za Almą zdaje się dobrze oddawać jego charakter, odsyłając jednocześnie do jego nie mniej barwnych, średniowiecznych paraleli.

portretu sławetnemu już w tym czasie Kokoschce<sup>6</sup>. Wiadomość od Molla osiąga malarza w salonie niemal konkurencyjnym, u pedagog i reformatorki oświaty Eugenii Schwarzwald (1872-1940), co sugestywnie opisuje późniejszy przyjaciel i biograf artysty, Heinz Spielmann:

Obwohl die Annahme jedes Auftrags für ihn lebensnotwendig war, scheute er dieses Mal zurück. Er beklagte sich, dass die große Salonlöwin Alma Mahler ihn habe rufen lassen, sträubte sich vehement, zu ihr zu gehen – ...*nie im Leben, nicht für eine Million führe ich hin...* Genia Schwarzwald wischte solche ihr unklug erscheinenden Widerborstigkeiten beiseite und erklärte: *Quatsch, Oskar, hier has du zwei fünfzig, nimm ein Auto und fahre als artiger Junge hin. Das kann gut für dich sein*<sup>7</sup>.

Z chwilą, gdy „grzeczny chłopiec Oskar” udaje się na dwór przyszłej „muzy czterech sztuk”, rozpoczyna się burzliwa historia „błędneho rycerza”, która przejść miała do legendy równie szybko jak jej literackie pierwowzory. Pierwszym jej etapem miał być współkreowany przez samego zainteresowanego i manifestowany w jego pracach wizerunek pary kochanków jako Tristana i Izoldy. Opowieść o dziejach tych dwojga, mimo funkcjonujących w szerokim obiegu kultury licznych wersji<sup>8</sup>, stała się przez wieki literackim wzorem relacji miłosnych, w swych najprostszyszych rysach powszechnie rozpoznawalnym i często przekształcanym twórczo przez późniejszych artystów. Dla Oskara Kokoschki szczególnie ważny spośród modyfikacji i kontynuacji mitu jest dramat muzyczny Richarda Wagnera *Tristan und Isolde*<sup>9</sup> (prapremiera 1865, w Monachium), inspirowany w znacznej mierze (choć bynajmniej nie

---

<sup>6</sup> Według relacji Almy w jej autobiografii (A. M a h l e r - W e r f e l, *Mein Leben*, Frankfurt a.Main, 1963, s. 47, dalej cyt. AMW, *Mein Leben...*).

<sup>7</sup> *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003, s. 136-137, na podstawie niemieckiego typoskryptu w tłum. H. Casparsa pt. *Schwarzwaldiana* (E. B j ö r k m a n - G o l d s c h m i d t, *Det war i Wien*, Stockholm, ok. 1944/1946, s. 28 n. oraz *Vad sedan hände*, Stockholm 1964, s. 96 n.). Kompilacja z kilku wspomnieniowych książek Björkman-Goldschmidt opublikowana została w niem. przekładzie R. Schreiber jako *Es geschah in Wien* (Wien 2007) brak w niej jednak cytowanego fragmentu. Należy tu zaznaczyć, że relacja ta nie jest bezpośrednia, Björkman-Goldschmidt poznała krąg Genii Schwarzwald, a w nim Kokoschkę dopiero w roku 1919, i w jej wspomnieniach wybija się jednak wyraźnie rys nieśmiałości artysty.

<sup>8</sup> Szerzej nt. tradycji materiału *Tristana*: G. W e b e r, W. H o f f m a n n, *Gottfried von Straßburg*, Stuttgart 1981, s. 58-101.

<sup>9</sup> Szeroka kulturoznawczo-biograficzna analiza dramatu wraz z odniesieniami do tekstów średniowiecznych zob. P. W a p n e w s k i, *Tristan der Held Richard Wagners*, Berlin 2001<sup>2</sup>.

w prostej linii) przez średniowieczny epos *Tristan* Gottfrieda ze Straßburga<sup>10</sup>, również znany Kokoschke jeszcze z czasów nauki w szkole<sup>11</sup>.

Znaczenie tego konkretnego dzieła Wagnera szczególnie podkreśla Heinz Spielmann konstatując nieco przesadnie, że *Tristan* był jedynym z dzieł kompozytora akceptowanym i przez całe życie, cenionym przez Kokoschkę<sup>12</sup>. Bezpośrednią przyczyną zachwytu nad nim miało być przeżycie jednego z 21 granych w latach 1903-1907 przedstawień *Tristana i Izoldy* w kongenialnej inscenizacji autorstwa scenografa Alfreda Rollera (1864-1935) i dyrygenta Gustawa Mahlera<sup>13</sup>. Doznanie tego spektaklu, realizującego całkowicie kon-

<sup>10</sup> Jedno z trzech najważniejszych dzieł średniowiecznej literatury niemieckiej, obok *Parzivala* Wolframa von Eschenbach i *Das Nibelungenlied*, które stały się podstawą opracowań operowych Wagnera. Niedokończony utwór Gottfrieda (powst. ok. 1210) znany był w XIX w. w kilku wersjach nowoniemieckich (m.in. z czasów Wagnera: Hermann Kurz, Stuttgart 1844; K. Simrock, Leipzig 1855; oraz późniejsze, modelowe tłum. W. Hertz, Stuttgart 1877), adaptacjach (m.in. August von Platen, Karl Ritter (senior), Julius Mosen, Karl L. Immermann), opracowaniach (R. B e c h s t e i n, *Tristan und Isolde in der deutschen Dichtung der Neuzeit*, Leipzig, 1877). W XIX i na przeł. XX w. nie sprawiało jednak większych problemów czytanie eposu w oryginale średniowysokoniemieckim (wyd. H. F. Massman, Leipzig 1843; R. Bechstein, 2t., Leipzig 1890-1891; W. Golther, 2t., Stuttgart 1889; ponadto krytyczne wyd. K. Marolda, Leipzig 1906).

<sup>11</sup> Lektury w historycznym języku niemieckim przewidziane były w programie Realschule (O. Kokoschki, *Mein Leben...*, München 1971, s. 92, dalej cyt.: OK, *Mein Leben...*), artysta mógł też zapoznać się z tekstem samodzielnie, jako zapalony czytelnik popularnej w końcu XIX i na przełomie XX w. taniej serii wydawniczej Reclam Universalbibliothek (tamże, s. 44-45, wspomina o tym także E. Björkman-Goldschmidt, *Es geschah...*, s. 128). Wychodząca od 1867 r. w 1899 osiągnęła już 4000 numerów, w 1908 było ich 5000 – począwszy od klasyki literatury niemieckiej (tom I stanowiła część 1. *Fausta* J. W. von Goethe), poprzez teksty średniowieczne (od 1873; *Tristan* Gottfrieda vStraßburg nosi nr UB 4471-73), klasykę zagraniczną w tłum. niem. (najpopularniejszym autorem zagr. okazał się w latach 1890-1910 Henrik Ibsen, którego 18 dramatów wydano w latach 1877-1893), teksty naukowe, prawnicze i filozoficzne (m.in. 6 tomów dzieł Schopenhauera), aż po serie *Erläuterungen zu der deutschen Literatur* (od 1898) i *Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst* (wyd. od 1905 do 1929; tom 1. stanowił Wagnerowski *Der Fliegende Holländer* – UB 5635; odpowiednio tegoż *Tristan und Isolde* – UB 5638; *Parsifal* – UB 5640). Większość intelektualistów niemieckiego kręgu językowego, których młodość przypadła na 2. poł. XIX w., podkreśla kolosalne kulturowe znaczenie tej inicjatywy pomiędzy 1880 a II wojną światową. Szerzej zob.: D. B o d e (Zusammenstellung), *150 Jahre Reclam. Daten, Bilder und Dokumente zur Verlagsgeschichte, 1828-1978*, Stuttgart 1978 oraz *Reclam. Verfasser-, Schlag- und Stichwortkatalog (Stand August 1992)*, bearb. v. B. Reclam, Stuttgart 1992.

<sup>12</sup> H. S p i e l m a n n, *Oskar Kokoschka und die Musik* (kat. wyst.), Schleswig 1996, s. 38, przyp. 3.

<sup>13</sup> W latach 1903-1909 Roller był głównym scenografem wiedeńskiej opery, sprowadzonym tam przez Mahlera, wraz z którym zreformował sztuki sceniczne, przyczyniając tym samym wielu kontrowersji w konserwatywnym środowisku i prasie (co miało się stać jedną z przyczyn

cepcję *Gesamtkunstwerk*, przemieszane z wrażeniem, jakie wywarła na młodym Kokoschce osoba charyzmatycznego dyrygenta, pozostawiło tak silne wspomnienia, że artysta jeszcze w wywiadzie z 1966 r. przywoływał je na początku rozmowy o swoich związkach z muzyką i muzykami, szkicując zarazem aurę, jaka otaczała Mahlera w oczach Wiedeńczyków:

...ich habe ihm niemals getroffen. Ich hörte ihm zu, wenn er in der Oper dirigierte. In jener Zeit war ich arm, deshalb gab es für mich nur einen Platz auf dem Olymp. Man mußte stundenlang eine Schlange stehen um so hoch oben eine Chance zu bekommen. Mahler war sehr klein, ein großer Kopf, aber wirklich sehr klein. Und dieses vollbesetzte Opernhaus, immer voll, wenn er dirigierte. Eines Abends war es *Tristan und Isolde*. Wir warteten alle voller Spannung, in großer Spannung. Plötzlich – da kommt kein Mensch herein, sondern ein durchdringendes blitzendes Licht – von seinen Brillen; es ging durch und durch und war wie ein Donnerschlag, ein Aufleuchten und dann der Donner des Beifalls. Er beruhigte alle sofort und fing an. Es war die größte Musik, die ich jemals hörte. Es war phantastisch. Ich war weit weg [...] aber ich sehe ihn heute noch durch das Orchester kommend, seinen Stab nehmend, den Bogen schlagend... dann wurde es märchenhaft, wie die Wiener Philharmoniker damals Tristan und Isolde spielten! – Sie beteten an ihn. Verstehen Sie? Er war ein großer Mann<sup>14</sup>.

Tę gigantyczną w świadomości współczesnych postać „boga muzyki”, legendę za życia i nieosiągalną dla przysłowiowych „zwykłych ludzi” osobowość, po jego przedwczesnej śmierci zastąpić ma u boku światowej wdowy młody malarz. Alma Mahler jest kobietą silną, życiowo doświadczoną, a w dążeniu do wyznaczonych sobie celów nieugiętą; Oskar Kokoschka – *enfant terrible* wiedeńskiej sceny artystycznej – chaotyczny, w swej samoświadomości nie do końca jeszcze ukształtowany, a przez urzekającą otoczenie niesamodzielną zdany na cały zastęp wpływowych przyjaciół. Nie dziwi zatem ów bojaźliwy zapał malarza w odżegnywaniu się od wizyty u „salonowej lwicy”, choćby po to tylko, by na zamówienie i za zapłatą namalować, jak wielu poprzednim klientom, jej portret. Alma nie jest jednak taka jak inni

---

rezygnacji Mahlera w 1907 r.). Jego pierwsze operowe przedsięwzięcie, nowa inscenizacja *Tristana* (premiera 21 lutego 1903), stało się wydarzeniem epokowym, uświadamiając także samemu autorowi siłę złączenia wizji optycznej i akustycznej w jeden wielki wyraz dramatu dusz (*Seelendrama*). Szerzej zob.: M. W a g n e r, *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg–Wien 1996.

<sup>14</sup> Rozmowa Kokoschki z Nicole i Davidem Milhaud w kwietniu 1966 w Cadennabia, tłum. z ang. transkrypcji H. Spielmann; w: t e n Ź e, *Oskar Kokoschka und die Musik*, s. 37-41 – cyt. za s. 38).

i artysta wie o tym doskonale – jest już od wczesnej młodości osobowością mocno komentowaną, kontrowersyjną i intrygującą, nade wszystko zaś jest wdową po Mahlerze, owym gigancie, czczonym i uwielbianym przez wszystkich bywalców artystycznych kręgów, zwłaszcza w Wiedniu, ale i poza nim.

Zbytnią śmiałością byłoby przyjąć, że Kokoschka miał świadomość wypadków, jakie w efekcie tej wizyty miały nastąpić. Dysponując jednak „wewnętrzny spojrzeniem” (*das zweite Gesicht*)<sup>15</sup>, bo tak nazywał swą odziedziczoną po matce, objawioną już dzięki „proroczym” ekspresjonistycznym portretem, zdolność przewidywania czy przeczuwania przyszłości, musiał mieć choćby podświadomy powód, by wahać się przed tą konfrontacją. Alma Mahler wspomina w autobiografii:

Er hatte ein rauhes Papier mitgebracht und wollte zeichnen. Ich aber sagte nach kurzer Weile, ich könne mich nicht so anstarren lassen, und ich bat ihm, ob ich währenddessen Klavierspielen könne. [...] Wir sprachen kaum und er konnte trotzdem nicht zeichnen. Wir standen auf – und er umarmte mich plötzlich stürmisch. Dieser Art der Umarmung war mir fremd... Ich erwiderte sie in keiner Weise, und gerade das schien auf ihm gewirkt zu haben<sup>16</sup>.

Kokoschka natomiast, zarówno w swej autobiografii, jak i w rozmowie z paryskim fotografem Brassai, próbuje przypisać inicjatywę Almie: „Nach dem Abendessen hat sie mich sogar beim Arm genommen und mich in ein Nebenzimmer gezogen, wo sie sich hinsetzte und mir den «Liebestod» vorspielte”<sup>17</sup>, przyznaje jednak zarazem, że od początku zafascynowany był tą postacią, wciąż jeszcze młodą, spowitą w żałobę, piękną i samotną.

Ich war beglückt und bedrückt zugleich. Erstens hatte ich noch nie ein weibliches Wesen gemalt, das auf den ersten Blick in mich verliebt zu sein schien, und andererseits hatte ich eine gewisse Scheu: Wie konnte einer Glück erwarten, da kurz vorher ein anderer gestorben war...<sup>18</sup>

Niezależnie, kto sprowokował pierwszy namiętny uścisk obojga, romans porównywany przez Kokoschkę wprost do średniowiecznych porywów serca

<sup>15</sup> Dosł. „drugim wejrzeniem”. OK, *Mein Leben*, s. 42.

<sup>16</sup> AMW, *Mein Leben...*, s. 48.

<sup>17</sup> Na podstawie rozmowy z lat 1930-31 (B r a s s a i, *The Artists of My Life*, New York 1982, s. 73) – cyt. za: A. W e i d i n g e r, *Kokoschka und Alma Mahler. Dokumente einer leidenschaftlichen Begegnung*, München–New York 1996, s. 7 (dalej cyt. *Dokumente...*).

<sup>18</sup> *Mein Leben...*, s. 129.

znanych z twórczości poetów-rycerzy, zwłaszcza zaś do historii Tristana i Izoldy, rozpoczął się nie inaczej, jak Wagnerowską *Liebstedt*, utworem, który w postaci swych bohaterów i wątków przewijać się będzie przez cały czas trwania związku, a dalsze reminiscencje znajdzie w kontaktach obojga nawet po jego fiasku, jak choćby w autobiografii<sup>19</sup>, czy w późnym liście Kokoschki do Almy z sierpnia 1949 r., w którym pisze on „seit dem Mittelalter hat es nichts Gleichartiges gegeben, denn kein Liebespaar hat je so leidenschaftlich in sich hineingeatmet”<sup>20</sup>. Tym samym części układanki, której wizja tak przerażała Kokoschkę wezwanego na dwór owej mitycznej niemal w fantazji artysty pani, złożyły mu się przed oczyma w spójną całość i objawiły to, co sam zainteresowany nazwał w późniejszym liście do Almy „urzeczywistnieniem jego teorii duchów” (*die Ausführung meiner Gespensterlehre*)<sup>21</sup>.

W wydaniu Wagnerowskim dramat Tristana i Izoldy miał być jego własną, naznaczoną romantycznym światopoglądem interpretacją mitu, oddającą stan ducha artysty, dręczonego występny a zarazem nierealnym do formalnego spełnienia uczuciem do Mathilde, żony ówczesnego mecenasa Wagnera, Otto Wesendonka. Bogata wagnerowska literatura<sup>22</sup> podkreśla nadto przemożny wpływ na kompozytora lektury dzieł Arthura Schopenhauera i jego aktualnej wówczas w salonowych kręgach filozofii pesymizmu. Do skanalizowania tych ponurych myśli w sztukę wybiera Wagner „ein Trauer-Spiel”<sup>23</sup>, materiał, z którym sam się identyfikuje, *par excellence* rzecz o trudnej miłości. „Dla

---

<sup>19</sup> „In der griechischen Mythologie ist viel von Eros, doch nichts Ähnliches wie die Geschichte von Brunhilde und Siegfried oder die von Tristan und Isolde bekundet...” (tamże, s. 63).

<sup>20</sup> List Kokoschki do Almy Mahler z lata 1949 r., cytowany przez nią w całości w autobiografii: AMW, *Mein Leben...*, s. 310.

<sup>21</sup> *An Alma Mahler*, [Wein, Mitte, XI 1912], w: O. K o k o s c h k a, *Briefe I. 1905-1919*, hrsg. v. O. K o k o s c h k a, H. Spielmann, Düsseldorf 1984, s. 65 (dalej cyt. OK, *Briefe...*).

<sup>22</sup> Już w roku śmierci kompozytora, 1883, katalog pełnej biblioteki wagnerowskiej oceniano na ok. 10 tys. pozycji. W jęz. polskim podstawę stanowi wciąż wznawiana kilkakrotnie pozycja autorstwa Zdzisława Jachimeckiego, *Richard Wagner. Życie i twórczość* (Lwów–Warszawa–Kraków–Lublin 1922, powstała z uzupełnienia pierwszej, młodzieńczej książki z lat 1906/07, wyd. w 1911 w cyklu „Nauka i Sztuka”). Istnieje ponadto okrojona mocno eseistyczna monografia popularyzatora wiedzy o muzyce, Bohdana Pocięja, *Wagner* (Kraków 2004) oraz przekłady: J. Kornilowiczowej i M. Kornilowiczówny, *Guy de Pourtalès, Wagner, historia artysty*, Warszawa 1962 (esej biograf.); oraz R. R e s z k e, *Joachim Köhler, Richard Wagner. Ostatni Tytan*, Warszawa 2002.

<sup>23</sup> Por.: W. B e n j a m i n, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), wyd. polskie w tłum. A. Kopackiego, pt. *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, Warszawa 2013.

Wagnera mogło mieć znaczenie to tylko z owych [dotyczących legendy Tristana] podań, co dla dwojga kochanków było tragiczne. Zasadnicza różnica pomiędzy eposem Gottfried'a a dramatem Wagnera polega na tym, że w poemacie kochankowie walczą o życie przeciwko śmierci, zaś w dramacie Wagnera walczą o śmierć przeciwko życiu”<sup>24</sup>.

Mimo modnej neoromantycznej pozy, a także zawrotnej popularności pism filozofa na przełomie wieków<sup>25</sup>, do bywalców oper i salonów tego czasu przemawiała jednak zapewne najsilniej tragedia namiętności, ludzkie jądro samego mitu. Geniusz tkwiący w celtyckiej legendzie, zderzony z zachodnio-europejską chrześcijańską mentalnością<sup>26</sup> uwypuklony tu został przez dotyk innego geniuszu, który ubrał je tylko w formy na miarę nowych czasów. W swej podstawowej warstwie jest Wagnerowski dramat, podobnie jak epos Gottfrieda, konfliktem sił najprostszych, podstawowych wartości rządzących życiem człowieka. Obie te wersje (a Wagnerowska, wyrosła z tła skonwencjonalizowanego XIX w., szczególnie) bazują w gruncie rzeczy na starciu natury z kulturą, które zaszczepił mitowi wytworzony przez chrześcijańską Europę feudalizm. Z punktu widzenia niemożliwej do eliminacji moralności, analizują one indywidualne reakcje uwikłanych w sieć więzi emocjonalnych kochanków-przestępców. Dwa wywodzące się stąd psychologiczne elementy napędzać mają intrygę i tym samym odgrywać w historii decydującą rolę – pierwszy to pełen pokory i oddania stosunek Tristana do ojcowskiej postaci króla Marka, drugi to namiętna, ale i bazująca na podobnych cechach miłość do kobiety – Izoldy<sup>27</sup>.

Jak widać, oba problemy dotyczą akurat jednej ze stron, Tristana. Ten układ jest jednak zupełnie przypadkowy, wynika tutaj z aktualnego wciąż około 1900 r. modelu kultury patriarchalnej, która wszystkie godne rozpatrywania dylematy skłonna jest przypisywać kochankowi, pomijać zaś uczucia i wątpliwości kochan-

<sup>24</sup> Z. J a c h i m e c k i, *Wagner*, Kraków 1983<sup>3</sup>, s. 217.

<sup>25</sup> W 1891 r. w szeroko rozpowszechnionej serii Reclam Universalbibliothek (por. przyp. 11) wydano w ramach 40 numerów 6 tomów dzieł A. Schopenhauera; *Die Wille als Vorstellung* (1819). Z tego wydania w ciągu 8 lat rozeszło się w 35 000 – t. I i 25 000 – t. II egzemplarzy.

<sup>26</sup> Sugestywnie przedstawia to zjawisko w swych książkach, jakkolwiek nie ze wszystkimi jego tezami można się zgodzić, Denis de Rougemont. Zob. t e n ż e, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa: Pax 1968/1999<sup>2</sup> (oryg. *L'amour et l'Occident*, 1939 (wyd. popr. 1956) oraz *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa: Czytelnik 2002 (oryg. *Les mythes de l'amour*, Paris 1961).

<sup>27</sup> Szczegółowo ów konflikt psychologiczny analizuje K. Pospiszyl (*Tristan i Don Juan czyli odcienie miłości mężczyzny w kulturze europejskiej*, Warszawa 1986).



ki. To Tristan czuje się zobowiązany do wierności wobec Marka, jest bowiem z jednej strony emocjonalnie i biologicznie z nim związany, z drugiej zaś wiele mu zawdzięcza<sup>28</sup>. Izolda wszak również opiekowała się nim wtedy, gdy ranny, szukając pod przybranym imieniem lekarstwa, przybił do brzegów Irlandii. Poznała w nim zabójcę krewnego (a u Wagnera zarazem narzeczonego) Morholta, a mimo to, zakochawszy się we wrogu, nie zdołała się zemścić i wyrwała go pewnej śmierci. Wobec Izoldy Tristan również ma więc dług wdzięczności, i to podwójny. Ona jednak (u Wagnera szczególnie) zdaje się przegrywać w rywalizacji z Markiem, co Tristanowi przysparza tylko dodatkowych wyrzutów sumienia. Opowiadając się za wujem i za łączącym ich patriarchalnym, hierarchicznym stosunkiem feudalnym, zgodnie z nałożoną na mit warstwą odniesień chrześcijańskich, zdradza uczucia Izoldy i własne. Dramat Tristana jest tym samym dramatem wielokrotnej zdrady<sup>29</sup>. Przedkłada on kulturę ponad naturę, a działając przeciw tej ostatniej, sprowadzić może wyłącznie zgubę na siebie i jemu najbliższych. Choć zakamufłowany, wydzwięk mitu jest jednak w efekcie dość jasny, rozbieżność interpretacji powodują tylko przemieszane zeń dodatkowe ideowe komplikacje.

W ten sposób umocowana zostaje na średniowiecznym gruncie opowieść, która wbrew wszelkim przesłankom ówczesnej, skupionej na krucjatach i nowej ofensywie Kościoła, chrześcijańskiej i feudalnej Europy (albo pomimo tychże), miała stać się wzorcowym przykładem ziemskiej miłości – sięgała jednak korzeniami dużo głębszych, mitycznych pokładów w dużej mierze jeszcze matriarchalnych wierzeń celtyckich<sup>30</sup>. Niewykluczone, że znał je też Kokoschka, zafascynowany odwieczną komplementarnością (ale i walką) męskiego i żeńskiego pierwiastka w dziejach świata, płodności i zniszczenia, miłości i śmierci<sup>31</sup>. Powstały w mitycznej przestrzeni zależności tej opo-

---

<sup>28</sup> Tristan jest siostrzeńcem, jedynym krewnym króla Marka, traktuje go jak oboje rodziców zarazem. Z punktu widzenia pozbawionej dotąd miejsca na świecie ubogiej sieroty zawdzięcza mu też akceptację: przyjęcie na dwór, uznanie niemal za własnego syna i faworyzowanie wobec jawnej zazdrości dworu.

<sup>29</sup> Por. W a p n e w s k i, *Tristan...*, s. 94-97.

<sup>30</sup> Szerzej zob.: R. G r a v e s, *Biała bogini*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa 2000 (oryg. *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, 1948 (wyd. powiększone 1961), książka, która w 2 poł. XX w. pełni podobną rolę co dzieło J. J. Bachofena (zob. niżej) w XIX w.

<sup>31</sup> Dzieło J. J. Bachofena, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (Stuttgart 1861) czyta Kokoschka w czasie swoich studiów ok. 1909 r. „mit dem gleichen Enthusiasmus wie andere die Schriften von Karl Marx”. OK, *Mein Leben...*, s. 62.

wieści tajemny trójkąt na linii Marek-Izolda-Tristan (według modelu król-królowa-młody rycerz, który analogicznie pojawia się w nie mniej znanej relacji Artur-Guinevere-Lancelot), wbrew narzuconemu mu później bagażowi poczucia winy, okazuje się z punktu widzenia praw natury nie tylko uzasadniony, ale konieczny. Królowa (kobieta, kochanka), symbolizuje tutaj ziemię, której bezwzględnie należy się uwaga, która musi pozostać płodna. Kwestia pomyślności jej (a co za tym idzie świata i zamieszkującego go ludu) nakazuje przyjąć pierwszeństwo w prawach do niej tego, kto w rywalizacji o względy okazał się silniejszy. Młody pretendent, wiązany w późniejszych średniowiecznych wersjach zależnością formalną i psychiczną ze starym królem, jest *de facto* dla tego króla stałym zagrożeniem. Król nieustannie udowadniać musi swą zdolność do panowania nad ziemią, kiedy zaś zawiedzie – i straci małżonkę na rzecz rycerza – musi usunąć się w cień i legitymowaną władzę przekazać swemu następcy u boku królowej. Inaczej skutkiem będzie upadek i dewastacja kraju. Decyzja o akceptacji nowego kochanka leży przy tym całkowicie w gestii kobiety, która, czerpiąc za pośrednictwem intuicji ze swej podświadomości (czystego elementu natury), najlepiej rozpoznać może właściwą dla siebie i zależnego od niej świata opcję. Mieszają się w tym miejscu dwa warianty mitu, albo do głosu dochodzi jeszcze starszy (którego po lekturze tez Bachofena i w kontekście żywych w owym czasie dyskusji na tematy mitologiczne na pewno świadomy był Kokoschka, nawet jeśli nie wiązał go bezpośrednio z wątkiem Tristana i Izoldy) – ten o bogini płodności (bogini-matce) i jej młodym ziemskim, a potem boskim, kochanku.

Późniejsze wersje legendy, przefiltrowane przez sito europejskiej kultury, wzbogacone bywają też o, nazwijmy go tak, element romantyczny – królowa kocha pretendenta i umiera z miłości, kiedy ten ginie z ręki nadal silnego króla<sup>32</sup>. Efekt takiego obrotu zdarzeń może być jednak z punktu widzenia natury tylko tragiczny. Królestwo pozbawione pani, której odebrano święte prawo decyzji, a zarazem bogini-matki, która nie dba już o swoich podopiecznych, musi bowiem upaść i zmarnieć. Nic zatem dziwnego, że bardziej jeszcze wymaga uwagi rycerza i silniej podnieca jego ambicje „królowa” samotna, bezpłodna, opuszczona przez „króla” wdowa. Kokoschka, ze swą prywatną *Gespenssterlehre*, zgodną z archetypami wizją i z objawionym mu

---

<sup>32</sup> Więcej jest w mitologii irlandzkiej takich postaci, obok stosunkowo późnej wersji prototypicznej dla Tristana i Izoldy (walijs. Drystan i Yseult), także bohaterowie tzw. grupy podań *aithed*, tj. o uprowadzeniu kobiety: Diarmuid Ua Duibhne (w trójkącie Fionn mac Cumhail-Gráinne; cykl Fianny) oraz Naoisi syn Usnacha (król Conchobar mac Nessa-Deirdre; cykl ulsterski).

podczas wizyty u Mollów jej wypełnieniem, widzieć może na miejscu dotychczasowego „króla” właśnie siebie i tylko siebie. W trzy dni po owym znamienym spotkaniu (a prawdopodobnie dwóch następujących po sobie<sup>33</sup>) pewien jest więc dalszego rozwoju wypadków. Bez cienia nieśmiałości pisze wtedy pierwszy z listów do Almy datowany na 15.04.1912. „Der schönste Liebes- und Werbebrief”, według słów adresatki i jeden z najczęściej cytowanych w dotyczącej obojga literaturze<sup>34</sup>:

Meine gute Freundin:

Bitte glauben Sie diesem Entschluß, so wie ich Ihnen glaube.

Ich weiß, daß ich verloren bin, wenn ich meine jetzige Lebensunklarheit weiter behalte, ich weiß, daß ich so meine Fähigkeiten verlieren werde, die ich auf ein außer mir liegendes, Ihnen und mir heiliges Ziel wenden sollte.

Wenn Sie mich achten können und so rein sein wollen, als Sie es gestern waren, als ich Sie höher und besser als alle Frauen erkannte, die mich nur verwildern konnten, so bringen Sie mir ein wirkliches Opfer und werden Sie meine Frau, im Geheimen, solange ich arm bin.

Ich werde Ihnen danken als meiner Trösterin, wenn ich mich nicht mehr verstecken muß. Sie sollen mir Ihre Freudigkeit und Reinheit erhalten als Stärkung, damit ich nicht in der Verwilderung verkomme, die mir droht.

Sie sollen mich bewahren, bis ICH wirklich [Ihnen<sup>35</sup>] DER sein kann, der Sie nicht herunterzerzt, sonder Sie erhebt.

Seitdem Sie mich gestern so baten, glaube ich an Sie, wie ich noch an niemanden glaubte, außer mir.

Wenn Sie mir als stärkendes Weib so aus der geistigen Verwirrung helfen, wird das Schöne jenseits unserer Erkenntnis, das wir verehren, Dich und mich mit Glück segnen. Schreiben Sie mir, daß ich zu Ihnen kommen darf, und ich will es für Ihre Einwilligung halten.

Ich bleibe in Verehrung

Ihr Oskar Kokoschka.

Pozytywna odpowiedź na ów list artysty, której wydzwięk wnioskować można łatwo z faktu kontynuacji znajomości obojga, oznacza początkowo ni mniej ni więcej tylko akceptację osoby młodego poety-malarza jako jednego z oddających się pod opiekę Almy jej „trabantów”. Mimo swych spontanicznych wizji i pod-

---

<sup>33</sup> Weidinger, *Dokumente...*, s. 8.

<sup>34</sup> *An Alma Mahler*, Wien, 15 IV 1912, w: OK, *Briefe I...*, s. 29-30; List przepisany też przez Almę w autobiografii: AWM, *Mein Leben...*, s. 48.

<sup>35</sup> Słowo to, uwzględnione w wersji z zebranej edycji listów Kokoschki nie występuje w wersji z autobiografii Almy; wyróżnienie „ICH” i „DER”, jak i graficzny układ listu (akapity) pochodzi ponadto z tejże autobiografii.

świadomych przekonań, przychodzi jednak Kokoschka do Almy jeszcze przez jakiś czas onieśmielony (łęki te odbijają się zwłaszcza w jego prywatnej twórczości). Przychodzi bowiem jak na dwór uwielbianej, a niedostępnej pani, niepokojącej, tajemniczej, bo owianej gęstą mgłą niekoniecznie pochlebnych plotek, zarazem jednak przychylniej i szczodrej, otaczającej opieką poddanych jej urokowi i wpływom artystów. Także dla Kokoschki otwiera się tym samym potencjalnie dostęp do nowych zamówień, obiecując dodatkowo osobiste zaangażowanie w jego sprawę wpływowej wdowy. Młodzieniec zauważa wszak z jej strony, czemu wyraz daje zwłaszcza w późniejszych fragmentach wspomnień<sup>36</sup>, nawet jeśli tylko tak mu się wydaje, symptomy natychmiastowego wybuchu uczuć wobec siebie. Świadczą o tym także kolejne listy adresowane do Almy, jak ten z maja 1912 r.:

Ich liebe Dich unsagbar. Kein Augenblick ohne das Gefühl Deiner Lieblichkeit, Du hast mich so verschönt, dass ich mich nicht mehr erinnern kann, was ich früher war [...]. Damals war ich alt, zu Tod müde und fast närrisch. Ich wollte nicht mehr aufstehen, weil unten den ganzen Leuten, die ich sehen konnte, kein einziger war, der wert gewesen wäre, auch nur ein wahres Wort von mir zu hören. Und jetzt bin ich der glückliche junge Gott, der Riesenlasten tragen möchte, um sie lachend weg zu werfen, wenn Du zu mir kommst, Einzige, Ewige<sup>37</sup>.

W bezpośredniej paraleli do tristanowskiej legendy – Izolda przyjmuje tym samym nieznanego jej bliżej rannego rycerza, który przybił do brzegów Irlandii i wymaga pomocy. Między Oskarem a Almą rozpoczyna się tak złożona w swym charakterze relacja, która na pierwszym etapie wykazuje jednak wciąż jeszcze wiele cech miłości średniowiecznego poety do *domny*<sup>38</sup>, jak w swej pieśni ujął to trubadur Peire Vidal:

Tobie me serce, Tobie ufność dana,  
W Tobie nadzieja moja pokładana,  
W Tobie mam razem Panią swą – i Pana<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> OK, *Mein Leben...*, s. 129; B r a s s a i, *The Artists...* – za: W e i d i n g e r, *Dokumente...*, s. 7.

<sup>37</sup> *An Alma Mahler*, Wien, 7 V 1912 [II], w: OK, *Briefe I...*, s. 38.

<sup>38</sup> Używane w *langue d'oc* słowo *domna* pochodzi od łacińskiego *domina* (pani), które w jego późniejszej formie *Na* odnajdujemy w pieśniach trubadurów przed imieniem damy. Pan feudalny, którego imię poprzedzone jest partykułą *En/ Ne* lub *N'* to *dominus*. Odnoszący się do mężczyzny termin *midons*, „mój pan” (*meus dominus*) określa w poezji trubadurów również damę-panią. (G. B r u n e l - L o b r i c h o n, C. D u h a m e l - A m a d o, *Życie codzienne w czasach trubadurów* (oryg. *Au temps des troubadours XIIe-XIIIe siècles*, 1997), przeł. A. Loba, Poznań 2000, s. 29-30.

<sup>39</sup> Fragm. wiersza w przekładzie Jacka Kowalskiego, tamże.

Graficzny – najbardziej z punktu widzenia analizy stanu ducha i uczuć Kokoschki istotny – wyraz takiego stosunku odnajdujemy w pierwszym z serii siedmiu powstałych (a sześciu znanych<sup>40</sup>) wachlarzy podarowanych Almie Mahler. Stanowią one prywatną kronikę związku z punktu widzenia artysty, zarazem zaś jego najbardziej (obok listów tradycyjnych) osobiste wyznania, nieprzeznaczone do publicznej prezentacji „Liebes-Briefe in Bildersprache”<sup>41</sup>.

Wachlarz pierwszy, wykonany latem 1912 r. z okazji 33. urodzin Almy<sup>42</sup>, przedstawia początek idealnie zapowiadającej się miłości. Od momentu, gdy kochankowie nie znajdują się jeszcze<sup>43</sup> (w pierwszym polu od lewej oboje przedstawieni są w osobnych łódkach, płynąc po neutralizującej wszelkie więzi i zacierającej ślady kontaktu wodzie, patrzą też wyraźnie w przeciwnych kierunkach), poprzez akceptację miłości artysty ze strony uwielbianej kobiety (scena ślubowania – il. 1), ujęta w skondensowanej formie wizja Kokoschki wiedzie ku przyszłości we dwoje, namiętnej, nieznannej i burzliwej, szczęśliwej jednak mimo to (rączy koń płomienistej maści unosi kochanków w stronę horyzontu – il. 5). Najważniejsza w każdym z kolejnych wachlarzy scena centralna, w pierwszym z nich przedstawia klęczącego przed Alną Kokoschkę, z lewą dłonią w jednoznaczny geście oddania spoczywającą na sercu, w prawej trzymającego zapaloną świecę. Alma przyzwalając kładzie mu swą prawą dłoń na ramieniu, w drugiej i ona trzyma zapaloną świecę, znak gorejącej, czystej miłości obojga. Kochankowie patrzą sobie w oczy, co stwarza wrażenie, spotęgowane jeszcze umieszczeniem sceny w zupełnym niemal pustkowiu, że życie będą odtąd wyłącznie własnym wzajemnym istnieniem. Nad parą unosi się tylko ledwie zarysowany księżyc, nieodłączny element Kokoschkowskiej wizji damsko-męskich relacji<sup>44</sup>, ale i każdej romantycznej schadzki.

---

<sup>40</sup> Powstały w okresie jednego z kryzysów związku, w lecie 1913, czwarty wachlarz – drugi urodzinowy prezent dla Almy, nie zachował się. Walter Gropius, późniejszy (w latach 1915-1920) mąż Almy cisnął go w napadzie złości w ogień kominka. Por. W e i d i n g e r, *Dokumente...*, s. 55; OK, *Briefe I...*, s. 123.

<sup>41</sup> „...wie auch meine frühe Dramen und Aufsätze” – uzupełnia Kokoschka w liście: *An Heinz Spielmann*, [Villeneuve], 10.03.68, w: O. K o k o s c h k a, *Briefe IV, 1953-1976*, hrsg. v. O. Kokoschka, H. Spielmann, Düsseldorf 1988, s. 203-204.

<sup>42</sup> Alma obchodzić miała urodziny 31 sierpnia (W e i d i n g e r, *Dokumente...*, s. 17). Reprodukacja tamże oraz w: H. S p i e l m a n n, *Oskar Kokoschka. Die Fächer für Alma Mahler*, Hamburg 1969, s. 7.

<sup>43</sup> Albo, zgodnie z jedną z hipotez, odkąd po pierwszym kontakcie zgodnie postanowili się nie znać.

<sup>44</sup> Wcześniej wyraźny m.in. w dramatach *Mörder Hoffnung der Frauen* (1909) i *Der brennende Dornbusch* (początkowo pt. *Schauspiel*, 1911), w ekslibrisach oraz w scenie pożeg-

W tej scenie Oskar ma na sobie czerwonej barwy strój, przypominający nieco średniowieczną opończę. Czerwień ta według wykładni „rycerskiej” wyrażać ma gotowość do poświęceń, miłość i ból – krew, rany, sublimację i ekstazę, fizyczną lub duchową namiętność<sup>45</sup>. Alma natomiast jest bosa i niemalże naga, w swej antykizującej, przerzuconej przez ramię białej szacie wygląda raczej jak zjawa czy anioł, niż jak konkretna reprezentantka wiedeńskiej burżuazji przełomu XIX i XX wieku. Rysy twarzy postaci kobiecej należą tu co prawda wyraźnie do niej, w dwóch flankujących przedstawieniach, mimo oczywistego kontekstu, nie można mieć jednak już tak niezachwianej pewności (Alma jest tu wcieleniem uniwersalnej kobiecości). Ponadto we wszystkich odsłonach pierwszego wachlarza obdarza Kokoschka kochankę (niezgodnie z rzeczywistością) średniowiecznym atrybutem kobiecego piękna, jasnymi włosami<sup>46</sup>.

Jasne włosy, pierwsza, jeszcze szczątkowa wskazówka tego, co z wielką intensywnością wybuchnąć ma później, odsyłają znów do literatury – wszakże przydomek „najpiękniejszej kobiety na Wyspach”<sup>47</sup>, Izoldy, brzmi Jasnowłosa (fr. *Iseut la blonde*; w jednej z wersji legendy król Marek znajduje pewnego dnia w swej komnacie przyniesiony przez jaskółkę złoty włos i zgadza się poślubić tylko tę, do której on należy, Tristan zaś, znając właścicielkę, ofiaruje się wtedy przywieźć ją królowi). Jest to jednak dopiero moment hołdu miłości kandydata/rycerza i przyjęcia jego ślubów przez suwerena/damę, przypominający zarazem wariant pasowania. Z przeniesienia bowiem na stosunki „dworne” połączonej ceremonii przyjęcia kandydata przez suwerena

---

nania żony przez rycerza z cyklu grafik do tekstu Alberta Ehrensteina *Ritter Johann des Todes* (1911). W kontekście związku z Alną księżyc pojawia się już systematycznie.

<sup>45</sup> J. E. C i r l o t, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 358. Kolory szat, w których podczas uroczystości pasowania występuje kandydat, w czasie krucjat interpretowane są również przez pryzmat służby „najwyższemu seniorowi”, Chrystusowi: biała koszula symbolizowała czystość, opończa wierzchnia, w kolorze purpury, gotowość do przelewania krwi w obronie swoich przekonań – chrześcijańskiej wiary.

<sup>46</sup> „...Brwi ma ciemne, czoło wysokie, włosy kędzierzawe, jasnoblond. W dziennym świetle od tych jej włosów bije blask mocniejszy niż od złotych nici”, tak Marie de France opisuje najpiękniejszą pod słońcem dziewczynę, a podobne opisy, złożone głównie z szablonów, spotyka się w utworach Chretien de Troyes i jego naśladowców; cyt. za: M. P a s t o u r e a u, *Życie codzienne we Francji i Anglii w czasach rycerzy Okrągłego Stołu (XII-XIII w.)* (oryg. *La vie quotidienne et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Rouge (XIIe-XIIIe siècle)*, 1976), przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1983, s. 108.

<sup>47</sup> Alma określana bywała czasem jako „das schönste Mädchen von ganz Wien”, za Richardem Straussem, (por. K. M o n s o n, *Alma Mahler-Werfel. Die unbezähmbare Muse*, München 1986<sup>2</sup>, s. 33).

w poczet rycerzy i wasali zarazem (co wyrażało się w ojcowskim geście zamknięcia dłoni wasala w dłoniach suwerena – il. 2-3), wywodzi się zwyczaj składania damie ślubów miłości.

O pojawieniu się kulturowego fenomenu rycerstwa mówi się zwłaszcza wraz z chwilą wykształcenia przez ten stan ściśle określonego przebiegu uroczystości pasowania, a więc mniej więcej od końca XI wieku. Nieodłącznym jej elementem, wysuwającym (nie bez wpływu Kościoła i chrześcijaństwa) na plan pierwszy, jest składana przez kandydata przysięga wierności i służby oraz uderzenie przez pasującego, na znak przyjęcia tejże, otwartą dłonią w policzek, kark albo ramię (z fr. *colée*)<sup>48</sup>. Ten ostatni gest, stosowany początkowo tylko we Francji i Anglii, przy czym na dworze angielskim, pod wpływem Eleonory Akwitańskiej, wykonywany tradycyjnie przez kobietę, staje się z czasem, jako symboliczny i bardzo widowiskowy, zwłaszcza przy klęczącej pozycji kandydata, charakterystyczną częścią ceremonii. W tej formie przechodzi też obraz momentu pasowania do szerokiego dziedzictwa europejskiej kultury<sup>49</sup>. Silne oddziaływanie na obyczaje elity rycerskiej wywarł ponadto rozwijany w XII w. (za sprawą Bernarda z Clairvaux i jego rewolucyjnego pojęcia „mistyki miłości”) kult Marii Dziewicy jako „najwyższej seniorki” i, zwłaszcza w Prowansji oraz Langwedocji, Marii Magdaleny. Stąd już tylko krok dzieli służbę suwerenowi, Bogu i Boskiej Matce od służby damie „na wyciągnięcie ręki”, łączącej w sobie wszystkie, fizyczne i symboliczne, realne i wydumane, obowiązki oraz wszystkie, materialne i duchowe, ziemskie i transcendentalne nagrody.

Scena z pierwszego wachlarza Kokoschki oddaje zatem w obrazie składania ślubów miłości i przyjęcia ich przez damę skomplikowaną materię przenikających się historycznych i literackich zjawisk. Jak w średniowieczu, i dla „rycerza Oskara” ów hołd-pasowanie jest równoznaczny z początkiem określającej odtąd jego życie relacji, zawarciem „kontraktu” z seniorem oraz wzajemnym zaciągnięciem zobowiązań. W układzie feudalnym i w pojmowanym jako postawa życiowa rycerstwie najważniejsza jest bowiem obustronna idea służby (na linii wasal seniorowi i odwrotnie, w postaci ochrony) oraz wynikająca z niej, obwarowana honorem, lojalność. Pozostający w tym feudalnym układzie odniesień rycerze-poeci opiewają zatem urok damy i służą jej roz-

---

<sup>48</sup> W późniejszym czasie dłoń zastępowana jest płazem nagiego miecza, który otrzyma następnie świeżo pasowany rycerz. R. W. B a r b e r, *Rycerze i rycerskość*, przeł. J. Kozłowski, Warszawa 2000 (oryg. *The Knight and Chivalry*, 1970/1995<sup>3</sup>), s. 41.

<sup>49</sup> Przykładem może być twórczość malarzy kręgu prerafaelitów oraz ich naśladowców, chociażby znany obraz Edmunda Blair-Leightona, *The Accolade*, 1901.

rywką szukając w zamian opieki ze strony bogatej i silnej protektorki. Lojalność wobec suwerena przekłada się zaś jednocześnie na wierność i stałość uczuć wobec wybranej damy.

Jako suweren należy *domna* do innej klasy i jest, według zasad układu, dla poety godna najwyższej czci, zarazem zaś niedostępna, a co za tym idzie przybiera w jego wyobraźni postać nierzeczywistą. W tej sytuacji na istotę miłości „dwornej”, subtelnej (*fin' amor*) awansuje „sublimacja pożądania w niespełnieniu uwodzenia”<sup>50</sup>. Te zawłości konwencji potrafią jednak niektórym poetom aż do tego stopnia zamącić w głowie że, jak na początku XX w. konstatował Rainer Maria Rilke (1875-1926), jego średniowieczni koledzy niczego tak bardzo się nie obawiali, jak otrzymania tego, czego pragnęli. A jednak, wbrew pozorom, nie byli oni tak zupełnie oderwani od rzeczywistości, skoro wśród ich poezji spotkać można również sprośne przyśpiewki, a historie ich życia zawierają nierzadko barwne sceny zaskoczenia ich z kochanką *in flagranti*.

Podobnie, biorąc na warsztat relację Kokoschki do Almy Mahler, nie należy bynajmniej przypisywać mu wyłącznie wyimaginowanych doświadczeń (choć, jak sam twierdzi, Alma była w pełnym tego słowa znaczeniu jego pierwszą kobietą<sup>51</sup>, to w momencie powstania wachlarza intensywne kontakty utrzymywali już od trzech miesięcy). Co prawda nierzeczywistość i poetycznie ubarwiona wyższość *domny* bezsprzecznie odbija się jeszcze w tym pierwszym symbolicznym przedstawieniu Almy, sublimacja uczucia i w tym przypadku nie musiała jednak wcale przeczyć jego spełnieniu, również w postaci „konsumpcji”. Dworskość polegała przecież ostatecznie na wyrażanym artystycznymi środkami „współistnieniu erotycznego pożądania i równoczesnym jego uwzniośleniu”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> B a r b e r, *Rycerze...*, s. 31. Przy tym, jak pisze Z. Romanowiczowa (Wstęp, w: *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*, Wrocław 1963, s. XVII): „Miłość dworna nie jest miłością platoniczną. Pierwsze zwłaszcza pokolenie trubadurów nie waha się określać natury swego pożądania. Byłoby jednak przeciwne zasadom przynaglać damę, zdobywać ją inaczej niż wierną służbą i cierpliwością; myśl o spełnieniu pragnień wydaje się zuchwałstwem. Pod tym względem jest w owej poezji, mimo konwencji, w jakiej tak szybko się usztywniła, coś młodzieńczego: nieśmiałość i żądza, które toczą z sobą boje, pragnienie, które tak się w sobie lubuje, że lęka się spełnienia”.

<sup>51</sup> Tak twierdzi np. Heinz Spielmann (*OK, Leben und Werk...*, s. 76) na bazie wyznania Kokoschki w liście do Almy (*An Alma Mahler*, [Wien, etwa 17/18] VII 12], w: *OK, Briefe I...*, s. 50). B. Wessling pisze na ten temat, że „Oskar hatte bisher seine Befriedigung nur bei den Demimondes in der Wiener Unterwelt gefunden” (t e n ż e, *Alma...*, s. 124).

<sup>52</sup> J. F r a p p i e r – cyt. za: B a r b e r, *Rycerze...*, s. 105.



Do tego też spełnienia dąży również Kokoschka. Chce opieki Almy, jej pomocy w wydostaniu się z własnego wewnętrznego i zewnętrznego chaosu, wymaga wręcz jej ochrony, ale już nie tyle jako protektorki i pani, ale jako kobiety łączącej cechy ukochanej, muzy i matki. Pasowanie na rycerza zyskuje w tym kontekście dalej idące znaczenie – jest pasowaniem na kochanka. W wyniku gestu akceptacji Almy, Kokoschka z pogrążonego w poetyckich marzeniach chłopca, jakim był, zanim odważył się na bezpośrednią konfrontację z nią, staje się mężczyzną i przejąć może inicjatywę w związku z przekonaniem, że dalszy rozwój wypadków będzie tylko pozytywny. Zdaje się to obrazować ostatni fragment wachlarza – unoszący kobietę rycerz na nieokiełznanym rumaku, do tego stopnia szalonym, że zastanawiać się można, czy rzeczywiście jeździec ma nad nim kontrolę. Odtąd już bardzo szybko, przy nieco biernym, a zarazem pełnym ciekawości przyzwoleniu Almy, rozwija się ich sprzeczny ze zdrowym rozsądkiem i z obowiązującymi regułami społecznymi romans, ewoluując w obopólną namiętność oraz wzajemne emocjonalne zaangażowanie.

Wyrazem kolejnego etapu związku Kokoschki i Almy jest drugi wachlarz<sup>53</sup> (il. 4), powstały tuż przed Bożym Narodzeniem 1912 r., zdominowany (także kolorystycznie) przez pochłaniające kochanków płomień miłości, do których nawiązują też formą dzielące wachlarz na sceny kwietne, ornamentalne pasy. Pierwsze pole wachlarza ukazuje kobietę o włosach kasztanowych, rzeczywistą postać Almy, która z matczyną niemal troską na twarzy okrywa zlewającym się z otoczeniem płomiennym płaszczem ciało mężczyzny (Kokoschki) spoczywające na jej łonie. Wokół pary kochanków czają się co prawda złowróżbne cienie, które być może wyrażać miały sprzeciw środowiska Almy wobec tego związku, a także nadal w relacji obojga obecne widmo zmarłego Gustawa Mahlera, mimo to jednak siła i miłość kobiety oraz jej poświęcenie zwyciężają podstępne zamiary świata i niweczą przeciwności losu.

Obraz ten odpowiada jeszcze listom Kokoschki do Almy z jesieni 1912 r., będąc manifestacją stanu psychiki artysty, który wciąż poszukuje ze strony kochanki duchowego wsparcia i nieustannego potwierdzenia dla swego niepewnego szczęścia:

Ich bin glücklich, daß wir wieder ganz gut sind. Es war doch ein leiser Schatten, ich weiß nicht, wieso, aber wir waren doch ein wenig getrennt. Aber wenn Du mich in die Arme genommen hast, ist alles wieder gut<sup>54</sup>. [...]

<sup>53</sup> Reprod. całości w: S p i e l m a n n, *Fächer...*; t e n z e, *OK. Leben und Werk...*, s. 184.

<sup>54</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, Herbst 1912], w: OK, *Briefe I...*, s. 64.

Ich bin so froh, ich kann wieder arbeiten und spüre langsam meine Kraft und Elastizität wiederkommen, obwohl die Winter sonst für mich immer zu den furchtbarsten Katastrophen gehört hat, denen man nicht entgehen kann. Wenn Du mit mir jetzt lieb bleibst, so daß ich nicht wieder durch Kränkungen herunterkomme, so können wir im Dezember ein schönes Stück Geld für unser Haus [in Semmering – M. D.] haben, und wenn wir einmal beisammen leben, lasse ich kein Unglück mehr zwischen uns tragen von außen<sup>55</sup>.

Korespondencję z kolejnym, centralnym polem wachlarza buduje natomiast list z połowy listopada 1912:

Mein Almi, [...] Du stellst wirklich eine ganze Welt für mich dar, ich liebe Dich und so zum erstenmal wie ein Kind, wie eine Geliebte, wie meine Frau und Schwester und Mutter, und alles wächst zusammen zu Dir. [...] Ich will soviel Kraft haben, daß Dein ganzes Leben wie einer Wiedergeburt gleicht und daß ich Dein Regenerator bin, solange wir leben. Und ich verbreite eigentlich nur Dein Wesen und Du bist mein Beleber. Unsere Ehe wird eine Ausführung meiner Gespensterlehre sein, wir werden einander die Körper vertauschen. Heute ist sie erst möglich. Ewig süßes Almili, ich spüre immer Dein Köpferl an meiner Brust<sup>56</sup>.

Jasnowłosa znów Alma (Alma z fantazji, Alma-Izolda) ufnie obejmuje Kokoschkę (Tristana) i tuli głowę do piersi tego (po raz pierwszy i obok obrazu *Die Windsbraut* jedyny w historii wczesnych autoportretów artysty) olbrzymia, który śmiało patrząc przed siebie zdaje się prawą, wyciągniętą ręką odpychać od obojga wszelkie zagrożenia, roszczenia czy nawet ingerencje ze strony reszty świata. Środkowy obraz znowu najlepiej oddaje aktualny charakter związku – nadzy kochankowie złączeni są w uścisku. To bezpośrednia kontynuacja motywu z wachlarza poprzedniego (il. 1), wyrażająca w podobny sposób, że kochankom wystarcza za wszystko wzmacniająca ich oboje wzajemna obecność, wszak „kein Liebespaar hat je so leidenschaftlich in sich hineingeatmet”<sup>57</sup>. W liście z tego okresu snuje też Kokoschka pewnie wspólne życiowe plany: „Ich freue mich wirklich auf die schöne, heitere Welt, wenn Du meine Frau sein wirst und nicht mehr getrennt bist von mir. Dann werde ich wissen, daß ich nichts zu fürchten habe von der Außenwelt, die Dein Herz und Dein Gehirn taub gegen den Sinn machen könnte, dem wir beide unserm Leben unterlegen”<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, 12 XI 1912], tamże, s. 64-65.

<sup>56</sup> *An Alma Mahler*, [Wein, Mitte XI 1912], tamże, s. 65.

<sup>57</sup> List Kokoschki do Almy Mahler z lata 1912 – cyt. za: AMW, *Mein Leben...*, s. 310.

<sup>58</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, Dezember 1912] [II], w: OK, *Briefe I...*, s. 67.

W tle przedstawienia widać pejzaż Semmering (charakterystyczny wiadukt<sup>59</sup>) i statek, a więc miłość kochanków ma swoje własne miejsce – z dala od Wiednia, tj. „reszty świata”, ponad niszczącymi ją zakusami przeciwników (u stóp wiaduktu gromada ludzi i wilki atakujące węża), a jednocześnie na „neutralnej ziemi niczyjej” i w zawieszeniu oderwanym od ładu i tym samym rzeczywistości (na statku).

Na pokładzie statku, pomiędzy tym, co już było (przeszłość na ziemi irlandzkiej), a tym, co dopiero ma się stać (nowe życie w Kornwalii) rozgrywa się też dramat Tristana i Izoldy. Zwłaszcza w wersji Wagnerowskiej toczą oni najpierw ze sobą walkę uczuć, mierzą się w zmaganiach miłości i zarazem dumy, którym kres w kulminacyjnym momencie kładzie jednak wypicie przez obojga magicznego napoju, pełniącego w całej historii *de facto* tylko rolę psychologicznego wyzwalacza (równie dobrze bowiem mogliby bowiem wypić szklankę wody – jak podsumowuje znaczenie motywu Thomas Mann). Efektem tego jest zwycięstwo miłości, usprawiedliwionej w pełni w oczach kochanków, a później i reszty świata nadprzyrodzoną siłą zewnętrzną. Podobnie sytuuje się scena centralna drugiego wachlarza – pomiędzy czasem, gdy podstawowym zadaniem Almy było ratować od porażek i depresji zdanego wyłącznie na nią Kokoschkę, zaś wrogie cienie wprowadzały pomiędzy nich konflikty niszczące przeznaczone im harmonijne współzycie, a – baśniową przyszłością obojga, którą w pojęciu artysty wyobraża owoc ich miłości, upragniony syn. Chłopiec na ostatnim polu wachlarza, noszący rysy Kokoschki i ujeżdżający podobną do bazyliuszka istotę, ukazany jest znów na tle znajomego wiaduktu w otoczeniu dziewiczej rajskiej przyrody. Narodziny syna stają się też od tej chwili obsesją Kokoschki, marzeniem i największą obawą, jakże przypominającą owe lęki trubadurów przed osiągnięciem spełnienia w miłości. Obsesja ta zbyt wyraźnie i wciąż na nowo stawia jednak przed oczyma artysty aborcję dokonaną przez Almę jesienią 1912 r., interpretowaną przez artystkę w kategoriach zdrady, sprzeniewierzenia się jej wobec czystego i idealnego dotąd związku obojga.

Na „ziemi niczyjej” statku, za pośrednictwem magicznego napoju rozstrzyga się pomiędzy Tristanem i Izoldą dylemat kluczowy, zapada decyzja o wza-

---

<sup>59</sup> Płomienie ogarniające stojące ponad nim budynki interpretuje A. Weidinger (*Dokumente...*, s. 27) jako echo pożarów wzniesionych ustawicznie przez iskry hamulców przejeżdżającej tą trasą kolejki, to kuriozalne wyjaśnienie nie wnosi jednak nic do skondensowanej, symbolicznej treści przedstawienia. Być może jest to przeniesienie płomieni z pierwszego planu wachlarza, a co za tym idzie, wskazanie, że tam właśnie, w domu Almy w Semmering, ma swoje miejsce namiętność łącząca kochanków.

jemnej wierności i miłości. W ogrodzie zamku Marka, kochankowie przysięgają sobie potem wspólną *Liebestod*, śmierć z i w miłości<sup>60</sup>. Izoldę, choć z punktu widzenia chrześcijaństwa niewierną żonę (jak i znajdującą się w podobnej sytuacji Guinevere), określa się odtąd pozytywnym mianem „wiernej kochanki”. Formalnie Oskar i Alma nie mają tego typu przeszkód, przezwyciężyć muszą natomiast własne wewnętrzne niejasności, a potem sami stawić czoła światu, bez pomocy kryjących ich przed kimkolwiek czynników nadprzyrodzonych. Tym drobnym, lecz jakże istotnym szczegółem różni się ich sytuacja od legendarnych pierwowzorów, faktyczni kochankowie dręczeni są zaś nie mniej uciążliwymi wątpliwościami i wiązani równie skomplikowanym splotem układów psychiczno-społecznych.

Postacią, wokół której, jak wokół króla Marka, skupiają się nici wszystkich problematycznych emocji, jest Gustaw Mahler, z tą tylko różnicą, że w dobie emancypacji kobiety, rozterki dotyczą głównie Almy. To ona jest z ową „ojcowską” postacią nazbyt mocno związana. Obdarzony wyjątkową osobowością towarzyską i artystyczną Mahler, o 21 lat starszy i pod każdym względem wymagający mąż beztrioskiej jeszcze przed tym związkiem dziewczyny, pozostawił jej w spadku po sobie bagaż intensywnych wspomnień ustawiając wysoko poprzeczkę każdemu ewentualnemu kandydatowi, który chciałby zająć po nim miejsce przy boku „Almschi”. „Gustav Mahler ist mir unverlierbar!”<sup>61</sup> – deklaruje Alma w autobiografii. Żaden z późniejszych kochanków czy mężów „Frau Mahler” nie był też w stanie walczyć z niezłomnym duchem muzycznego geniusza, najwyżej przyjął fakt jego egzystencji w swoistym trójkacie i zaprzyjaźnić się z tym wszechobecnym cieniem, jak to dopiero uczynił ostatni towarzysz życia Almy, Franz Werfel (1890-1945).

Choć wcześniej również Kokoschka podziwiał Mahlera, ubóstwiając wzorem większości Wiedeńczyków jego dyrygenturę, to od momentu, gdy sam poczuł się zaakceptowany przez Almę (w jego pojęciu na kochanka i przyszłego męża, do czego też uparcie dążył), znenawidził szczerze stojącego poza możliwością konfrontacji konkurenta i uznał go za swego (i Almy) wroga numer jeden. Bynajmniej nie znaczy to jednak, że przestał mieć przed nim daleko idący respekt. Nieprzejednany w kwestii rywalizacji o Almę pisał jeszcze sucho w swej późnej autobiografii: „Was sie mit Mahler verbunden hatte, war vielleicht weniger eine große Liebe als ihre große Musikalität gewesen”<sup>62</sup>. Z dystansu czasu

<sup>60</sup> Por. W a p n e w s k i, *Tristan...*, s. 132.

<sup>61</sup> AMW, *Mein Leben...*, s. 106.

<sup>62</sup> OK, *Mein Leben...*, s. 128.

i dla Kokoschki emocjonalne problemy Almy zdawały się jednak rozumiały; przyznawał bowiem zarazem: „Es muß für sie eine böse Zeit gewesen sein, Abschied nehmen zu müssen von dem kleinen Mann auf der Bahre”<sup>63</sup>. W czasie trwania romansu nieustanne „towarzystwo” Mahlera w ich, szczęśliwym początkowo i na swój sposób harmonijnym związku, było jednak, zwłaszcza przy absolutystycznych roszczeniach Kokoschki nie do zniesienia.

Obwohl sie in mich verliebt war, hat Alma den Mahler weiterhin zum Objekt ihrer Verehrung gemacht. Wo immer ich auch hinschaute, starteten mich Bilder von ihm an, oder seine Totenmaske, oder Rodins Büste von ihm, oder sogar die Gegenstände, die er gemocht hatte... Am Ende hätte keine Liebe eine solche Atmosphäre verkraftet. Und Alma war nicht bereit, im geringsten nachzugeben. Eine Zeit lang fing ich sogar an, mir vorzustellen, das Kind würde wie Mahler aussehen... in dem Fall wäre es mir lieber gewesen, es werde überhaupt nicht geboren<sup>64</sup>.

Alma odczuwa też wobec Gustawa coś w rodzaju wyrzutów sumienia z powodu przekroczenia swojej wobec niego lojalności. Gdy nosi dziecko Kokoschki, prześladowają ją koszmary i histeryczne wybuchy lęku, aż w końcu wymusza na nim zgodę na aborcję. Wtedy też podejmuje ostateczną decyzję, że nie zostanie żoną Oskara<sup>65</sup>, później zwodząc już tylko co do tej możliwości jego i samą siebie. Kokoschka napisze o tym z dystansu:

Sie hat in der Zeit auch begonnen, wie aus einem anderen Fenster, mich als Künstler zu sehen, als ein Wesen einer nicht realen Welt. Sie hat mit neuen Augen meine Arbeit verfolgt, in welcher, wie in einem Spiegel, in den Lithographiefolgen „Der gefesselte Columbus” und der Bachkantate „O, Ewigkeit, Du Donnerwort”, eine Melancholie sich ausbreitet, die, als Bericht über die drei Jahren, einem Erlebnis Gestalt verleiht und es damit aus der Sphäre eines alltäglichen Liebesverhältnisses hebt<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Tamże.

<sup>64</sup> B r a s s a ĩ, *The Artists...*, s. 74 – cyt. za: W e i d i n g e r, *Dokumente...*, s. 22.

<sup>65</sup> Por. np. opisy koszmarnych snów z niepublikowanego zeszytu z osobistymi notatkami i fragmentami dyktowanymi przez Kokoschkę: Alma Mahler, *Aus der Zeit meiner Liebe zu Oskar Kokoschka und der seiner zu mir*, 1913, Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung; cyt. częściowo w: W e i d i n g e r, *Dokumente*, s. 20; obszerniej: A. M a i e r, *Amour fou: Verwicklung – Verwünschung – Verklärung*, w: *Oskar Kokoschka. Beziehungen zur Schweiz*, (kat. wyst.), hrsg. A. Maier, Wabern 2005, s. 65-67. W historii romansu wspomnienie Mahlera powodowało stale rozterki Almy i napady wściekłości Kokoschki. Dostarczenie do „ich” domu w Semmering jego maski pośmiertnej, obok nieustannych nacisków związanego z Mahlerem środowiska, przyczynić się miało ostatecznie do poddania się przez Alnę zabiegowi (też: OK, *Mein Leben...*, s. 135).

<sup>66</sup> OK, *Mein Leben...*, s. 135-136.

Choć jeszcze nikłe, ślady destrukcji faktycznie pojawiają się już w graficznym cyklu *Kolumba*. Kokoschka przeczuwał zmianę stosunku Almy wobec siebie, a co za tym idzie, fiasko związku, już od pamiętnej aborcji w październiku 1912 r.<sup>67</sup> Wtedy też powstał pomysł wydania tej książki<sup>68</sup>. Drugi wachlarz, pochodzący z grudnia, jest zatem wyrazem rozpaczliwej nadziei artysty, że coś, co było chwilowym polepszeniem stosunków, zaprowadzi kochanków na ostatecznie wspólną życiową drogę. Wczesną wiosną 1913 r. następuje jednak, odsunięty tylko na kilka miesięcy, „zimowy” kryzys Kokoschki. Wybuchy zazdrości i wyolbrzymione zarzuty wobec środowiska i kontaktów towarzyskich Almy oraz coraz większe wymagania Kokoschki co do ich relacji, okazują się dla obojga wyniszczające i nieznośne; jedyną, choć tylko pozorną szansą na powrót harmonii, wydaje się być wyjazd z Wiednia, kolejna wspólna podróż.

Meine Alma, schreib mir doch mehr, Du weißt, ich gehe jetzt meiner besten Zeit entgegen, stütze mich mit Deiner Liebe und mit Deinem Glauben, mein Liebstes, wie es das Weib eines Künstlers muß, das vor allem an sein Werk glaubt und alles andere diesem unterordnet. Gib mir endlich die notwendige Entspannung, ich habe ein Jahr um Dich gerauft mit Toten und Lebendigen, ich habe Dir nicht gefallen, als ich von allem entblößt und arbeitsunfähig war. In mir liegt Deine Persönlichkeit, nicht in der Vergangenheit, wolle und hilf mir mit Deiner Liebe, damit ich nichts anderes zu suchen brauche, bis zum Altar. Wenn ich Geld bekomme, gehen wir beide nach Italien, Du mußt meine Frau sein, ich kann die Zweideutigkeit nicht mehr brauchen, sie zieht mich ab von meiner Entwicklung und ich verzehre meine beste Kräfte, und auch Du in der Unentschlossenheit. Geh als mein Weib mit mir weg, verkaufe in Wien den alten Krempel, und nach einem Jahr kommen wir irgendwo an, wo unserem Glück Ruhegefälligkeit ist und meiner Arbeit Segen. Ich bin kein junger Bursche mehr, der sich vorbereitet und lernt, sondern brauche jetzt Verständnis und gleich gute Gesinnung, eine lebendige Anteilnahme an meinem Werk. Das alles gibst Du mir, wenn Du denselben ernsten Willen wie in Deiner ersten Ehe mitbringst. Werde jetzt so gesund, mein süßes Almi, daß Du leben kannst mit mir, ich bitte Dich, Almi, sei ernst.

Ich küsse Deinen lieben Mund und Wünsche Dir alles, wenn ich Dir so etwas sein kann. Dein Oskar<sup>69</sup>.

Efektom podróży, która faktycznie znajduje miejsce na przełomie marca i kwietnia 1913 r. i obejmuje Wenecję, Rzym oraz Neapol, jest m.in. trzeci

---

<sup>67</sup> Tamże, s. 132.

<sup>68</sup> Por. *An Alma Mahler*, [Wien, 25 XI 1912], w: OK, *Briefe I...*, s. 65.

<sup>69</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, März 1913] [I], tamże, s. 89-90.

wachlarz dla Almy (il. 6). Ma on za temat wrażenia z tego „volle, reiche Zeit”<sup>70</sup>, uporządkowane ponownie w trzy odnoszące się do odwiedzonych miejsc (głównie Neapolu) części. Obok bajkowej podróży ślubną bryczką na południe<sup>71</sup>, w kierunku symbolizującego Rzym łuku tryumfalnego, oraz sceny operowej z teatru San Carlo w Neapolu<sup>72</sup>, gdzie w tyle widowni dostrzec można zajętych sobą Oskara i Almę, najbardziej wyrazista i znacząca jest scena środkowa, udratyzowana dodatkowo przez deszcz, wzburzone fale i żarzącą się w tle koronę Wezuwiusza. Scena ta inspirowana jest faktycznym wydarzeniem z okresu pobytu w Neapolu, kiedy w pokoju hotelowym z widokiem na wulkan obserwowali razem gwałtowną burzę, podczas której balkon (mocna czarna linia oddzielająca parę od pasma gór na horyzoncie to jego barierka) zdawać się im zaczął podobny do miotanej falami i strugami deszczu łodzi<sup>73</sup>.

Idylliczna podróż jest dla obojga „łabędzim śpiewem” ich związku, a zarazem kolejnym (po letnim pobycie w szwajcarskim Mürren w 1912<sup>74</sup>), urzeczywistnieniem wizji spełnionego życia we dwoje, na wzór Izoldy i Tristana, którzy w wyniku intryg wygnani z zamku przez króla Marka udają się do *fossure à la gent amant* (Jaskini Kochanków), gdzie wreszcie może rozegrać się w całej wzniosłości rajskej ekstazy niepowtarzalny duet miłosny. Słynny duet w operze Wagnera jest przeniesioną w odosobnienie nocy sceną namiętnego spełnienia z Gottfriedowskiej „groty miłości” (*Minnegrotte*). Zapamiętali w sobie nawzajem kochankowie czują się bowiem w jakiś dekadentcki sposób już poza tym światem (lub wygnani są z niego jak Adam i Ewa z raju) i nie zważają na ostrzegawczą pieśń służki Branwen ani na wzywające do ucieczki przed zdradą okrzyki druha Tristana, Kurvenala<sup>75</sup>. Dokładnie tak, jak Kokoschka, który za

---

<sup>70</sup> AMW, *Mein Leben...*, s. 52.

<sup>71</sup> Ten sam motyw znajduje się w centrum obrazu *Tre Croci* (1913), Leopoldmuseum Wien.

<sup>72</sup> Według ustaleń Weidingera było to przedstawienie rzadkiej opery Pietro Mascagniego, *Isabeau* (Weidinger, *Dokumente...*, s. 39).

<sup>73</sup> H. Spielmann, F. Whitford, *Apassionata von A bis O*, „Franco Maria Ricci” Juni/July 1986, s. 54; Por. z inną nieco wersją wydarzeń podawaną przez A. Weidingera (*Dokumente...*, s. 38).

<sup>74</sup> Zob. Maier, *Amour fou...*

<sup>75</sup> U Gottfrieda ta nocna scena nie przynosi jeszcze ujawnienia związku kochanków, spostrzegają oni bowiem sami zasadzkę. Dalsze dworskie perypetie zakochanych układają się w sięgającą z obu stron błazeństwa grę na spryt Tristana i Izoldy z królem Markiem i jego pełnym zazdrośników dworem. A wszystko w imię miłości, która usprawiedliwia kochanków, ośmiesza zaś tych, którzy cenią tylko powierzchowne wartości.

nic ma ostrzeżenia swego najbardziej oddanego przyjaciela, nauczyciela i protektora, Adolfa Loosa, mimo że ten, od razu wieszcząc tragiczny koniec związku, wyperswadować chce go młodemu artyście. „Ich aber hörte nur auf unsere gemeinsame Leidenschaft”<sup>76</sup> – opowiada potem Oskar.

Miłość stawia kochanków ponad codziennością, ponad resztą świata, nie dotyczą ich też powszechnie obowiązujące prawa. W swoim wygnaniu, po części wymuszonym, po części jednak dobrowolnym, a nawet upragnionym, nie wiążą ich narzucone z zewnątrz zależności, powinności i konwenanse – mogą być sobie równi i mogą bez przeszkód być sobą. Odosobnienie nie może jednak trwać wiecznie, a miłość nie daje kochankom zupełnej ochrony przed otoczeniem. Konflikt i napięcie, które powstaje pomiędzy tymi dwoma światami, sytuacja nie do rozwiązania i nie do zniesienia zarazem, rozgoryczenie i niezadowolenie sygnalizują, że miłość, a w zasadzie namiętność nie jest bynajmniej siłą lekką, łatwą i przyjemną. Wzór Tristana ukazuje już dużo więcej, niż mogła osiągnąć intensywna nawet i spełniona miłość trubadurów, która spotykała się jednak zawsze, w ramach obowiązującej wszystkich na dworze konwencji, z akceptacją otoczenia. Warunek konieczny pojawienia się w relacjach ludzkich namiętności, inaczej pasji, stanowi bowiem właśnie brak przyzwolenia środowiska, przeszkoda z zewnątrz. Motorem dramatu Tristana i Izoldy jest fakt, że w konfrontacji z rzeczywistością nie wytrzymują oni jednak tego, wynikającego z konfliktu zewnętrznego i wewnętrznego zarazem, cierpienia. Co prawda po powrocie Tristana i Izoldy na zamek (kiedy król Marek widząc leżący między nimi nagi miecz wrzucił się ich pięknem i ze swego przywiązania do obojga, pozwoliwszy ostatecznie dalej się oszukiwać, przyjął ich na dwór „w imię Boże i ze względu na ich miejsce w społeczeństwie”) wszystko zdaje się układać pomyślnie, z czasem gęstnieje jednak coraz bardziej, również pomiędzy kochankami, atmosfera niezrozumienia, podejrzeń, niewiara i brak zaufania.

Rajska niemalże podróż Oskara i Almy przynosi też artyście na pewien czas psychiczny spokój i ważny impuls twórczy. Obok wachlarza, olejnego pejzażu<sup>77</sup>, licznych rysunków i szkiców powstaje wtedy cykl litografii do *Der gefesselte Columbus*. Malarz rozpoczyna też pracę nad powstającym do końca 1913 roku obrazem *Die Windsbraut* (il. 7). W nawiązaniu do harmonii włoskich zdarzeń, scena burzy z podarowanego Almie wachlarza w magicz-

<sup>76</sup> OK, *Mein Leben...*, s. 132; B r a s s a ĩ, *The Artists...*

<sup>77</sup> *Neapel bei Sturm* (1913), zniszczony w 1931 r. podczas pożaru monachijskiego Glaspalast.



nym geście Kokoschki stanie się podstawą kompozycji obrazu noszącego wcześniej tytuł *Tristan und Isolde*<sup>78</sup>. Pierwsza wzmianka o nim pojawia się już w kwietniu 1913:

Das Bild geht langsam, aber immer besser seiner Vollendung zu. Wir beide mit sehr starkem ruhigem Ausdruck, die Hände ineinander gelegt, am Rand in einem Halbkreis bengalisch beleuchtetes Meer, Wasserturm, Berge, Blitz und Mond. Bis sich aus den Kleinigkeiten der einzelnen Züge wieder die Idee herauskristallisiert hat, die ich zum Ausdruck der Stimmung, die ich anfangs wollte, fand, indem ich es jetzt wieder erlebte, was Gelöbnis heißt! Mitten in den Verwirrungen der Natur ein Mensch dem anderen ewig zu vertrauen und durch den Glauben sich und den Andern zu befestigen. Jetzt ist es nur eine rein poetische, einzelne Stellen zu belebende Arbeit, die noch übrig bleibt, da ich die Grundstimmung und Dimension des Ausdrucks schon so fest gehalten, dass sie mich nicht mehr im Ungewissen herumtasten lässt<sup>79</sup>.

Opisywana entuzjastycznie najwcześniejsza wersja obrazu, powstająca pod wpływem wspomnień z podróży, na fali spełnienia i pewności co do uczuć Almy, ulec miała jeszcze w trakcie prawie roku pracy nad dziełem, wielu zmianom.

Z początkiem maja Alma wyjeżdża znowu – tym razem sama – co po kilkunastu dniach rozłąki skutkuje poważnym zachwianiem równowagi artysty i nowymi wybuchami zazdrości, które znajdują wyraz w listach. O obrazie pisze już Kokoschka: „Das angefangene Arbeit ist zu schwer, als dass ich sagen könnte, ob sie fortschreite”<sup>80</sup>. W połowie miesiąca, w czasie najbardziej intensywnych zabiegów wokół przygotowywanego potajemnie ślubu z kochanką, który ma być już pewnym sposobem związania jej ze sobą na przekór reszcie społeczeństwa<sup>81</sup> i jedyną zarazem szansą na utrzymanie relacji, praca nad obrazem znowu postępuje i sprawia Kokoschce wielką satysfakcję. „Ich habe heute den ganzen Tag an Deiner Figur gemalt, das wird mein bestes Bild”<sup>82</sup>. Alma, dowiadując się jednak po powrocie z Paryża o mającej skłonić ją do małżeństwa znowie przyjaciół (obok matki Anny i Carla Molla, w organizacji ślubu odgrywa też pewną rolę m.in. historyk

<sup>78</sup> *An Herwarth Walden*, [Wien, Dezember 1913], w: OK, *Briefe I...*, s. 140.

<sup>79</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, April 1913] [II], tamże, s. 94.

<sup>80</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, Mai 1913] [I], tamże, s. 100.

<sup>81</sup> Pierwsza próba miała miejsce podczas wspólnego pobytu w szwajcarskim Mürren, latem 1912. Kokoschka pisała wtedy do również sprzeciwiającej się związkowi matki, by wysłała mu z Wiednia, pod pozorem organizacji wystawy, konieczne dokumenty. Zob. *An Romana Kokoschka: Hotel Oberland, Lauterbrunnen, Ende August 1912*; tamże, s. 62.

<sup>82</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, Mai 1913] [IV], tamże, s. 102.

sztuki i znajoma Almy, Erika Tietze-Conrat), ucieka przed ustalonym już terminem do czeskiego kurortu Franzensbad. Do końca jednak sama zdaje się być niezdecydowana, po części zapewne dlatego, że być może znowu jest w ciąży – obiecuje wtedy Kokoschce, że wróci i poślubi go natychmiast, kiedy on stworzy arcydzieło<sup>83</sup>.

Kokoschka w odruchu tonącego skupia się zatem na pracy. *Tristan i Izolda*<sup>84</sup> – a ten wymowny tytuł dostał obraz po pewnym czasie wątpliwości artysty co do jego nazwy<sup>85</sup> – ma to być bowiem najlepsza praca Kokoschki, a zarazem najbardziej osobiste, najgłębsze jego wyznanie dla Ukochanej. „Das Bild muss mein stärkster Beweis werden, den ich Dir für meine Person geben kann, das will ich und das weiß ich. [...] Meine liebe Frau wird nicht einem Kerl sich vermählen müssen, dem sie nicht glauben kann. [...] Immer mache ich wieder Fehler. Aber ich will wenigstens gut machen, wie ich es kann, durch eifrige Arbeit an unserem Probepild<sup>86</sup>. Kokoschka zatem wciąż ma wobec Almy poczucie niższości, przemieszane z wynikającym stąd poczuciem winy. By polepszyć swą wążłą pozycję i stworzyć przeciwwagę dla własnych wad i niedociągnięć, które jednocześnie zaczynają docierać do jego świadomości, demonizuje Almę coraz bardziej i coraz bardziej się jej obawia, co powoduje tylko, w odruchu odwrotnym, jeszcze większą jego nerwowość i brutalność. W tym okresie (od maja do sierpnia 1913) powstają również pierwsze makabryczne w wyrazie prace związane z Alną jako aniołem (sprawczynią i uosobieniem) śmierci – grafiki do *Der Chinesische Mauer* Karla Krausa oraz czwarty wachlarz, zniszczony przez późniejszego męża Mahler, Waltera Gropiusa. Mowa jest o nim w korespondencji Kokoschki, w nastroju mógł się on zbliżyć do „Krausowskich” grafik<sup>87</sup>. Jeśli Alma rze-

<sup>83</sup> AMW, *Mein Leben...*, s. 52.

<sup>84</sup> Spielmann pisze, że tytuł ten miał ukryć autobiograficzne rysy w obrazie (t e n ż e, *OK. Leben und Werk...*, s. 148), co nie wydaje się jednak uzasadnione wobec jawnej w środowisku sytuacji uczuciowej artysty i podkreślania przezeń od początku pracy nad obrazem zamierzonej dla niego funkcji manifestu miłości do Almy, a także wobec stwierdzonego przez samego Spielmanna zgodnego zachwytu obojga kochanków nad dziełem Wagnera. Mimo powszechnej świadomości tego tytułu, w zasadzie tylko dwaj (i to amerykańscy) autorzy rozwijają jego znaczenie sięgając do legendy: G o r d o n, *Oskar Kokoschka...*, s. 26 n. i C. C e r n u s c h i, *Re/Casting Kokoschka. Ethics and Aesthetics, Epistemology and Politics in Fin-de-Siècle Vienna*, London 2002, s. 56.

<sup>85</sup> Obraz początkowo nosić miał tytuł *Das große Boot*, autor był jednak wyraźnie z tego niezadowolony, posługując się w listach rozmaitymi opisowymi nazwami (np. „das rote Bild”).

<sup>86</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, Juni 1913] [III], w: OK, *Briefe I...*, s. 118.

<sup>87</sup> Zob. tamże, [Wien, Juli 1913] [V], s. 123; W e i d i n g e r, *Dokumente...*, s. 54-55.

czywiście była w tym okresie po raz drugi w ciąży z Kokoschką (na co nie ma jednak żadnych dowodów, a tylko hipoteza Alfreda Weidingera wywiedziona z przedstawień na piątym wachlarzu<sup>88</sup>), to po raz drugi też, w sanatorium Franzensbad, poddać się musiała aborcji. Czy Oskar wiedział o tym, czy też nie, mógł to jednakże przeczuwać, a wtedy nagła i pełna wyrażanej wprost grozy obsesja artysty na punkcie śmierci i nienarodzonego dziecka, jak m.in. w kilku rysunkach *Mania* i *Mutter mit Kind (am Strand)*<sup>89</sup> czy też w obrazie *Stilleben mit Putto und Kaninchen*<sup>90</sup>, byłaby w pełni uzasadniona. W tym ostatnim zepchnięte na skraj kompozycji wystraszone dziecko o wielkich, błękitnych oczach, przygniecione wydaje się jeszcze wyschniętym kikutem drzewa. Resztę płótna zajmuje kot (symbol grzechu, nieszczęścia, ale i macierzyństwa), dziwnie wykręcający w stronę dziecka głowę, w której dopatrzeć się można rysów twarzy Almy, oraz królik (życie i płodność, ale również strach – figura Kokoschki), na tle przygnębiającego pejzażu ze zrujnowanym budynkiem (być może przedstawieniem wykańczanego w tym okresie domu w Semmering<sup>91</sup>). Postacie te zdają się pozostawać ze sobą w jakiejś magicznej relacji, w zaklętym kręgu, a noc dodaje obrazowi nieznośnie ponurego klimatu.

Niesprzyjające momenty i nastroje Kokoschki przybierają stale na sile i częstotliwości, a rozpad związku przynajmniej w jego wizji pierwotnej, nie pozostawia już żadnych wątpliwości. Kokoschka cierpi, usiłuje jednak tłumaczyć sobie to wszystko w listach do kochanki:

Alles, was wir uns versagen, ist wie in einer guten Hand aufbewahrt, bis die Wolken sind weg, die unsere Wege verfinstern. Wir sind nicht allein, wie auf dem Bild, die Schnur über den Gebirgen, sondern wir sind ein Doppelwesen. Als solche aber wahrhaftig allein, einsam und ohne in aller Zeit wieder mit anderen Schwingungen uns vereinigen zu können. Almi, Du und ich, wir sind losgelöst von der Erde und noch nicht im Himmel. Deshalb so viel Wehmut, so vieles Wehtunmüssen. Aber wir können uns einmal wieder mit der ganzen Welt vereini-

---

<sup>88</sup> Weidinger, *Dokumente...*, s. 59. Scena ta porównywana jest do snu Józefa, a także do pompejańskiego przedstawienia Diany-Luny ze śpiącym Endymionem, którego szkic widzieć miał Kokoschka w Neapolu. Powstający z popiołów Feniks jest metaforą możliwego emocjonalnego odrodzenia artysty.

<sup>89</sup> Reprod. np. Weidinger, *Dokumente...*, s. 58 n. i 64.

<sup>90</sup> 1913/14, Kunsthaus Zürich. W liście do berlińskiego przyjaciela i marszanda Herwartha Waldena ([Wien, Dezember 1913], w: OK, *Briefe I...*, s. 140), Kokoschka pisze o nim następująco: „Ich wäre in der Lage, am 15. Januar ein Gutes Bild an Sie zu senden. [...] Trauriges Kind, Katze, Maus verfolgend, Feuermauer, dürrtiger Frühling ist der Inhalt von dem Bild”.

<sup>91</sup> Weidinger, *Dokumente...*, s. 59.

gen, bis wir einmal ein Kinderl geboren haben. Dafür müssen wir solange suchen, opfern und leiden, damit es dann ein warmes Erdhäuserl hat<sup>92</sup>.

W naprawieniu relacji między kochankami nie pomaga jednak już nawet wyczekiwana przez Kokoschkę kolejna, sierpniowa podróż do Włoch, w Dolomity, z okazji urodzin Almy. Ich stosunek jest już całkiem inny, cały pobyt skupia się raczej na pracy niż na miłości. Oboje wiedzą, że „napój miłosny przestał już działać”<sup>93</sup>, że związek znajduje się w kryzysie i wobec braku alternatyw musi mieć się ku końcowi, oboje jednak udają, że wszystko, jak dawniej, pozostaje w porządku i zgodnie milczą. Kokoschka dzięki temu biernemu odwlekaniu konfrontacji zyskuje znów na jakiś czas siłę i inspirację do malowania. Ukończywszy pod koniec roku 1913 swe monumentalne dzieło, musi jednak, ale też chce, natychmiast go sprzedać, o czym świadczą rozciągnięte w końcu na ponad rok usilne listowne zabiegi i poważny upust pierwotnej ceny oraz warunków<sup>94</sup>. Piszze zatem do przyjaciela, wydawcy i handlarza sztuki z Berlina, swego najbardziej jak dotąd zaufanego mecenasa, Herwartha Waldena: „In meinem Atelier ist eine große Arbeit, an dem ich seit dem vorigen Jänner gearbeitet habe, «Tristan und Isolde», 2½ x 3½ m, 10 000 Kr., seit einigen Tagen fertig. [...] Das Bildnis ist die Ereignis, wenn es öffentlich wird, meine stärkste und größte Arbeit, das Meisterstück aller express. Bestrebungen”<sup>95</sup>. Alma również nie może zaprzeczyć wyjątkowości dzieła. Wspominając warunek, jaki postawiła Oskarowi we Franzensbad, przyznaje: „und er malte das Meisterwerk – das Bild «Die Windsbraut»”<sup>96</sup>. I dalej: „Es ist mein schönstes Porträt”<sup>97</sup>. Jej strona umowy – i wiedzą to

<sup>92</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, erste Hälfte August 1913], w: OK, *Briefe I...*, s. 133.

<sup>93</sup> W jednej z wersji legendy Tristana magiczny napój ma ściśle określony czasowy zasięg działania 3 lat, stając się tym samym faktycznie tylko wyzwalaczem i nie zwalniając kochanków, po upływie tego czasu, od świadomego ustalenia i przekształcenia „na wymiar ludzki” ich wzajemnych relacji.

<sup>94</sup> Obraz zakupił hamburski aptekarz Otto Winter z Hamburga w grudniu 1914 r. (por. *An Otto Winter*, [Wien, 4 XII 14], w: OK, *Briefe I...*, s. 185; *An Otto Winter*, [Wien, 18 XII 1914], tamże, s. 186-187), mimo że Kokoschka jeszcze w październiku zarzekał się w liście do Alberta Ehrensteina: „Ich schenke der lieben Frau das Bild. [...] Weil es sie darstellt, habe ich immer gelobt, es nicht in private schmierige Prätzen kommen zu lassen, nur in Galerien. Von der Fürstin, die sicher ein Angebot machen wird, was nach dieser Wunderfolge kaum mehr schwer vorauszusagen ist, lasse ich mich auch nicht verwirren!” (*An Albert Ehrenstein*, [Wien, Oktober 1914], w: OK, *Briefe I...*, s. 183-184).

<sup>95</sup> *An Herwarth Walden*, [Wien, Dezember 1913], tamże, s. 140.

<sup>96</sup> AMW, *Mein Leben...*, s. 52.

<sup>97</sup> Tamże, s. 110.

oboje – nie może już jednak być dotrzymana. Daremną jest więc także próba odwołania się przez Kokoschkę do wzajemnej obietnicy wierności zawartej między Tristanem i Izoldą, rycerzem i *domną*. Piąty wachlarz, o którym tu mowa, przynosi co prawda znów wizję kłęzącego przed kochanką trubadura (il. 8 – peleryna!) na tle ich wspólnej małżeńskiej sypialni, scena ta jednak zepchnięta jest na ostatnie pole kompozycji – do sfery marzeń o przyszłości. Centrum wachlarza zajmuje natomiast nierozstrzygnięta wciąż próba wyciągnięcia Almy z paszczy potwora.

Ostatni tytuł monumentalnego dzieła *Die Windsbraut*, odnoszący się zresztą nadal do legendy Tristana i Izoldy<sup>98</sup>, notowany jest od kwietnia 1914 roku. Kokoschka przypisuje go jednak autorstwu poety Georga Trakla (1887-1914), który pojawić się miał w atelier artysty prawdopodobnie w listopadzie (lub grudniu) 1913 r.

Aus dem großen Atelierfenster sah ich, wie die fahle Nacht einbrach, der Mond aufging und im Lichtglanz über dem langen Dach und dem Häusermeer weidete. Es erhob sich ein Wind, die Luft war plötzlich kühl, mich fröstelte, der Tag war dahin. Die Melancholie hatte sich mit der Stille vermählt, so dass ich erst jetzt richtig der Zeit, die vergangen war, gewahr wurde und auch, dass meine große Liebe wie auf Sandalen aus der azurnen Spiegelung der Sonne ins Schattenland der Chimären geschlichen war. Mein großes Bild, das mich und das einst so geliebte Weib auf einem Wrack im Weltmeer darstellt, war beendet. Plötzlich unterbrach Trakls Stimme die Stille, eine Stimme wie ein zweites Ich, das geschwisterliche Du. Meine Farben haben also nicht gelogen. Meine Hand hat also aus dem stürmischen Schiffbruch meiner Welt eine Umarmung geborgen. Was braucht das Herz mehr, um in kommenden Tagen eine Illusion zu erfahren, die das Überleben verbürgt, eine Erinnerung wie auf einer gotischen Tapiserie<sup>99</sup>.

Pod wpływem przygnębiającej pogody, mrocznej atmosfery wymalowanego na czarno atelier Kokoschki<sup>100</sup> i jego obrazu, Trakl ułożyć miał wiersz oddający

---

<sup>98</sup> Por. W a p n e w s k i, *Tristan...*, s. 112-114. Wagner zaczyna libretto *Tristana* brzemiennymi słowami: „Wehe, wehe, du Wind! / Weh, ach wehe, mein Kind!”, co dla obu protagonistów legendy łączy motyw morskiego wiatru, jak fatum poruszającego łódź w stronę brzegów Kornwalii, z melancholią świadomości przemijania („z wiatrem”) życia i miłości. Tłumaczenia tytułu *Windsbraut* jako „Naręczona wiatru” (lepiej: „Wietrzna naręczona”) mają sugerować zazwyczaj krótkotrwałość i powierzchowność relacji, zwłaszcza ze strony Almy, która jako płocha kobieta ma dawać się unosić porywom kolejnych namiętności. Przy uwzględnieniu nawiązań do legendy Tristana interpretacja ta okazuje się jednak być błędna, obraz bowiem ma znaczenie dużo głębsze i bardziej złożone.

<sup>99</sup> OK, *Mein Leben...*, s. 137.

<sup>100</sup> Tak też opisuje je Alma po swym powrocie z Franzensbad (AMW, *Mein Leben...*, s. 52).

nastrój wieczoru, *Die Nacht*, szczegółowe biograficzne ustalenia podają jednak w wątpliwość prawdopodobieństwo takiego przebiegu wydarzeń<sup>101</sup>.

Wraz z ukończeniem i zmianą tytułu obrazu Kokoschka pozbył się symbolicznie ostatnich złudzeń, że związek z Alną może okazać się tym właściwym, jedynym i doskonale realizującym jego wizje i pragnienia ucieleśnieniem legendarnego związku Tristana i Izoldy. Bezzasadne jest szukanie winy za koniec tej relacji po czyjejkolwiek stronie, dość stwierdzić, że obraz, który miał być hołdem złożonym mitycznej miłości, okazał się faktycznie wyrazem potężnych namiętności, owych fatalnych wiatrów kierujących wołą i życiem ludzkim wprost ku katastrofie. Oprócz kompozycji, przywołującej na myśl idylliczny nastrój tych kilku tygodni spędzonych we Włoszech na przełomie marca i kwietnia 1913 r., reminiscencję tego naznaczonego wzajemnym zapamiętaniem czasu, odnajdujemy jeszcze w postaci Kokoschki, tego dzielnego, wspaniałego i dumnego z siebie rycerza z przedstawień drugiego z podarowanych Almie wachlarzy – olbrzymia, który tutaj jest już jednak bohaterem złamanym – melancholijnym i pełnym rezygnacji, powalonym przez własną słabość, przez ukochaną kobietę i wrogi los, który zdaje się wyznaczać mu tragiczną drogę życia.

„In seiner großangelegten Bild «Die Windsbraut» hat er mich gemalt, wie ich im Sturm und höchsten Wellenrang vertrauensvoll an ihn angeschmiegt liege – alle Hilfe von ihm erwartend, der, tyrannischen Antlitzes, energieausstrahlend die Wellen beruhigt...!”<sup>102</sup> – tak Alma charakteryzowała obraz, myliła się jednak. Oskar zdaje się właśnie wyczuwać przewagę Almy, która, nie zastanawiając się nad konsekwencjami dla siebie i jego, określa przyszłość związku i może dyktować mu wszelkie warunki. Dlatego tak ufnie i bezpiecznie spoczywa przy boku uległego jej całkowicie rycerza. Ta rodząca się świadomość bycia dla Almy „jednym z wielu” chwilowym zajęciem (któ-

<sup>101</sup> Na bazie rekonstrukcji biografii Trakla E. Sauerland relatywizuje ich rzekomą przyjaźń i krytykuje możliwość spotkania w tym czasie (t e n Ź e, *Oskar Kokoschka und Georg Trakl – Malerei und Dichtung in mystischer Vereinigung*, „Der Kunsthistoriker” 1987, nr 4, s. 29-33, zwł. 30 n.). Wiersz „Die Nacht” powstał według niego bez wątplenia w Innsbrucku i najwcześniej w poł. lipca 1914 r., Kokoschka wymienia zaś ten tytuł po raz pierwszy w liście z kwietnia 1914 r. (*An Herwarth Walden*, [Wien, 28 IV 14], w: *OK, Briefe I...*, s. 158), w marcu tego roku wysłała już natomiast Almie fragmenty wiersza pt. *Wehmann und Windsbraut* (*An Alma Mahler*, [Wien 16 III 1914], tamże, s. 150), który znany jest w nieco zmienionej formie pod późniejszym tytułem *Allos Makar* (zob. dalej). Wszystko to świadczy znów o świadomej autokreacji artysty, który odczuciu kłęski związku chciał nadać dodatkowy poetycko-mistyczny wydźwięk.

<sup>102</sup> AMW, *Mein Leben...*, s. 110.

rego czas dobiega zresztą właśnie końca) powoduje, w przeciwieństwie do przedstawień z wachlarza, brak czułości Kokoschki i jego sztywność – obok nie leży już bowiem „jedyna, wieczna” (*Einzige, Ewige*<sup>103</sup>), integralna część jego jestestwa, lecz czynnik zewnętrzny, zgodnie z mizoginicznymi poglądami epoki negatywnie oceniana Kobieta: istota z nim rozłączna, samodzielna i ze swej natury antagonistycznie doń nastawiona.

Alchemiczne zakłęcie Gottfrieda „Tristan Isolt, Isolt Tristan” (w. 130) i Wagnerowska dramatyczna identyfikacja „Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan” (II, 2)<sup>104</sup>, która swój oddźwięk miała w deklaracjach „zamiany ciał” i listach podpisywanych przez Kokoschkę podwójnym imieniem „Alma Oskar”, nie znalazłszy odpowiedzi w postaci „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde”, przekształcić się miały już w marcu 1914 r., za sprawą wiersza (opatrzonego znów wiele mówiącymi ilustracjami) w odwrócenie i zaprzeczenie zarazem, inkarnację nieszczęścia – anagram imion kochanków – greckie “Αλλως Μακάρ, „Glück ist anders”<sup>105</sup>. Jak głosi już jednak w prologu do swego dzieła raczej hedonistyczny i „nieprzyzwoity” poza tym Gottfried von Straßburg, świat ten i to (doczesne) życie przyjmować należy w całej jego pełni: nie godzi się oczekiwać w nim wyłącznie rozrywki i rozkoszy. Szczęście i ból związane są ze sobą nierozdzielnie, zaś świadomość tego i życie w zgodzie z nią ma być dążeniem ludzi „szlachetnego serca”<sup>106</sup>.

Kokoschce zatem także nie może być oszczędzone cierpienie. Poemat “Αλλως Μακάρ, złożony z kolejnych pisanych w depresji listów do Almy<sup>107</sup> i kilkakrotnie modyfikowany przed swą publikacją w czasopiśmie „Zeit-Echo” (1916) nosił pierwotnie tytuł *Wehmann und Windsbraut*<sup>108</sup>, łącząc się tym samym sym-

---

<sup>103</sup> *An Alma Mahler*, [Wien, 7 V 1912] [III], w: *Briefe I...*, s. 38, por. przyp. 37.

<sup>104</sup> Por. W a p n e w s k i, *Tristan...*, s. 215 n.

<sup>105</sup> OK, *Mein Leben...*, s. 135-136; por. też artykuł M. Gnatowicz, która skupia się jednak na późniejszym dramacie Kokoschki *Orpheus i Eurydike* (t a ż, *Allos makhar – szczęście to coś innego...?*, „De Musica” 13(2009), s. 1-16, online: [http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/gnatowicz\\_de\\_musica\\_XIII\\_2009.pdf](http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/gnatowicz_de_musica_XIII_2009.pdf), 26.05.2012).

<sup>106</sup> W a p n e w s k i, *Tristan...*, s. 88-92.

<sup>107</sup> Fragmenty wiersza zawierają listy pomiędzy 14 a 17 marca 1914 (OK, *Briefe I...*, s. 149-155; zob. też wyżej, przyp. 101), ślady tych samych refleksji pojawiają się jednak już wcześniej.

<sup>108</sup> Ostateczna wersja wiersza pt. “Αλλως Μακάρ oraz towarzyszący jej cykl litografii, będących jedynym efektem niezrealizowanego projektu monumentalnego fresku do wrocławskiego krematorium, opublikowana została w zeszycie nr 20 serii „Zeit Echo – Tagebuch der Künstler”, München 1916 (zob. *An Albert Ehrenstein*, [Wien 12 V 16], w: OK, *Briefe I...*, s. 237; H. S p i e l m a n n, *Oskar Kokoschka. Bilder zur Weltliteratur* [kat. wyst.], Köln 2007, s. 54-55).

bolicznie z monumentalnym podwójnym portretem kochanków *Die Windsbraut (Tristan und Isolde, il. 7)*. Opuszczony, zdradzony przez swą towarzyszkę życia bohater znajduje się, tak jak przed jej spotkaniem, znowu na morzu (il. 9). Tym razem po przybiciu do brzegu nie może liczyć już jednak na żaden ratunek, na żadną przychylną istotę, która zaopiekowałaby się nim i uleczyła jego rany. Zamiast tego prześladowają go wspomnienia z dzieciństwa (zawód sprawiony mu przez ojca) i cienie własnych klęsk (śmierć jego dziecka, do której sam po części dopuścił, nielojalność ukochanej), błędów i niedociągnięć (zazdrość i słabość):

Ich schiffe durch die weite Flut  
 Mein Haupt treibt aus dem Meeresschoß.  
 Vater! Warum verließest Du mich?  
 Tag und Nacht können nicht in Eins verfließen,  
 seit sich Kind und Vater einst verließen.  
 Auf Winter der Schwermut ohne Grund  
 folge Sehnsucht ohne Grund.  
 Beide zusammen brennen allmählich ein Licht.  
 Das Leid der Welt ist ja nur Liebe.  
 Die Neigung nach sich selber schreit<sup>109</sup>.

Przeklęty, zdany na siebie, miotany po wzburzonym morzu własnej podświadomości Kokoschka-Tristan bezsilny jest w swej pozbawionej masztu łódeczce, z ucepioną do burty kotwicą, dla której daremnie szuka stałego lądu.

Schwebendes Geisterschiff!  
 Mast und Anker richtet Dich<sup>110</sup>

[...] Melancholie des Urgeschaffenen noch einen gewissen Schein gab, müde wird und die Sorgen mit dem Sturm anlaufen und immer wieder stark werden. Plötzlich war ich einsam und wußte noch, daß ich beginne, irre zu werden, wenn ich keine Widerstandskraft mehr aufbringen kann. [...] Meine Sehnsucht nach Deiner Liebe und Pflege, die unverantwortliche Nachlässigkeit von Dir, daß ich nicht in Deinem Schoßerl, ungeborgen gegen der vier Winde schwanken muß<sup>111</sup>.

Na rozbitka nie czeka na żadnym brzegu wytęskniona Izolda, by mógł znaleźć spokój śmierci w jej ramionach. Już wkrótce jednak będzie dane i jemu – który wątpi obecnie w jakikolwiek inny, niż zapomnienie przez

<sup>109</sup> *An Alma Mahler*, [Wien 16 III 1914], w: OK, *Briefe I...*, s. 151.

<sup>110</sup> Tamże, s. 153.

<sup>111</sup> Tamże, s. 155.



świat i potępienie przez własne sumienie, ciąg dalszy – znaleźć dla siebie z tej nieszczęsnej sytuacji choć w pewnym sensie honorowe wyjście. Nie wdając dla siebie miejsca w życiu, które pozbawione byłoby jego naczelnego sensu – miłości, w styczniu 1915 r. zgłasza się Kokoschka ochotniczo do kawalerii, pieniądze na wyposażenie uzyskawszy ze sprzedaży (paradoksalnie) *Die Windsbraut*<sup>112</sup>. Czyni to zwłaszcza wobec pojawienia się na horyzoncie innego pretendenta do ręki Almy, Waltera Gropiusa (1883-1969). Listowy kontakt z Gropiusem podjęła Alma już w maju 1914 r.<sup>113</sup> (pierwsza odsłona romansu miała miejsce jeszcze pod koniec życia Gustawa Mahlera). W lutym 1915 r., zaraz po udaniu się Kokoschki do koszar, pojechała odwiedzić Gropiusa w Berlinie<sup>114</sup>, by w sierpniu tego roku, niemalże potajemnie, go poślubić. Kokoschce-Tristanowi, który stał się tymczasem nowym królem Markiem, nie pozostawało w tej sytuacji nic innego, jak oddać kochankę w ręce innego i złożyć z siebie należną naturze ofiarę – udać się na front Wielkiej Wojny po śmierć.

Mimo udziału w walkach, zakończonego szybko śmiertelnymi niemalże ranami, powróciwszy na rekonwalescencję do Wiednia, artysta nadal nie może przestać myśleć o Almie. Skłania to nawet przyjaciela Kokoschki, Adolfa Loosa do nagabywania zamężnej ponownie kobiety, aby na dworcu oczekiwała na transport chorych, a później, by odwiedziła w szpitalu byłego, a nie pogodzonego nadal z tą stratą, kochanka. Ostatnim, rozpaczliwym rozbłyskiem nadziei powołuje się wtedy Oskar na wspólną tajemnicę obojga, zainaugurowaną pierwszym tylko dla niego przeznaczonym koncertem Almy, w którym śpiewała i grała mu o obietnicy i ekstazie czystej, prawdziwej miłości aż do śmierci:

Ich weiß nicht mehr, warum, doch wird es schon seine Gründe gehabt haben, die mich dazu bewegten, den über meine schwere Verwundung ratlos gewordenen alten Freund und Gönner, Adolf Loos, zu ihr zu schicken, um sie an mein Bett zu bitten. Zu spät, zu spät! Ich wußte zuvor, das jeder Versuch, das Gestern in ein Morgen zu wenden, vergeblich sein mußte. Den getreuen Kurvenal hatte der sterbende Tristan zu Isolde geschickt, und Alma Mahler, die mir Isoldes Liebestod in schmerzlichsten Wonne so oft vorgesungen hat, wies ihn nicht nur ab,

---

<sup>112</sup> Por. przyp. 94.

<sup>113</sup> Weidinger, *Dokumente...*, s. 70.

<sup>114</sup> Zob. *An Alma Mahler*, [Wiener Neustadt, Ende Januar 1915], w: OK, *Briefe I...*, s. 196; *An Alma Mahler*, [Wiener Neustadt, Hotel Central] [Ende Februar 1915] [II], tamże, s. 204.

sondern schrieb ihm auch noch einen Brief, indem sie bedauerte, ihm jemals die Hand gereicht zu haben<sup>115</sup>.

Alma Mahler, mimo swoich chwilowych i szczerych wtedy zapewne porównań serca, była wszak bardziej niż idealną Izoldą (jaką chciał ją widzieć i widział w fantazji Kokoschka), żywą i indywidualną osobą, a przy tym także wagnerianką, z całym bagażem mieszczańskich odniesień i to w społecznym raczej niż filozoficznym tego słowa znaczeniu. Porównując się później do osławionego pierwowzoru wagnerowskiej Izoldy (od czasów powstania dzieła inspiracyjna miłość kompozytora nie była bowiem żadną tajemnicą), miała być może na myśli nie tyle przedmiot uczuć artysty, ile raczej swoje, służące wyzwoleniu sił twórczych poddanego pod jej opiekę „geniusza”, zasługi. „Ich fühlte mich wie eine richtige Mathilde Wesendonk, die mit ihrem Wagner in schweren Banden lag und vor aller Welt erobert werden sollte. Ich inspirierte Oskar zu großen Gemälden, wie Mathilde weiland ihren Richard zum größten Musikdrama der Geschichte verhalf”<sup>116</sup>. Jakkolwiek jednak wielu i Almę, i Mathilde widzieć by chciało w kategoriach *femmes fatales*<sup>117</sup>, wyrachowanych zdrajczyń idealnej męskiej miłości, to rola „anioła-muzy”<sup>118</sup> i osobista tajemnica więzów łączących je bezsprzecznie z (bynajmniej też nie bezgrzesznymi) artystami, nie pozwala oceniać jednoznacznie negatywnie ludzkiej warstwy przeżyć protagonistów. Mimo wszystko bowiem to Alma – anioł śmierci, Izolda, która przybyła za późno, kochanka i matka (a nawet Magna Mater<sup>119</sup>) zarazem – podtrzymuje jednak na ostatniej ilustracji cyklu *Ἄλλως Μακάρ* (il. 10) w pozie *Piety* umęczone, martwe ciało Kokoschki, jak złożonego w ofierze „młodego boga”.

W tym sensie może to być faktycznie *Ausführung der Gespensterlehre* Kokoschki, skoro ów motyw *Piety* – w swych różnych wariantach – pojawia się w jego wczesnej twórczości stale, począwszy od znanego plakatu do pre-

<sup>115</sup> OK, *Mein Leben...*, s. 131.

<sup>116</sup> Cyt. za: W e s s l i n g, *Alma...*, s. 133.

<sup>117</sup> Np. Wessling, wyliczając zadziwiająco bezlitośnie, a zarazem zgodnie z mieszczańską moralnością, kolejne flirty i romanse obu pań: „Vergessen wir nicht, daß die richtige Mathilde Wesendonk ebenso kokett und männermordend wie Alma verfuhr: Kaum aus den Händen Wagners entlassen, versuchte sie Johannes Brahms in ihre Fänge zu lockern. Und was Pfitzner und Hauptmann im Leben Almas darstellten („Lüstlinge im Schlepptau ihrer Grazie“), das waren für die mannstolle Industriellengattin Felix Draeseke und Paul von Heyse gewesen. Wie sich die Bilder gleichen!”

<sup>118</sup> Odnośnie do Mathilde por. W a p n e w s k i, *Tristan...*, s. 141-167, zwł. 153-156.

<sup>119</sup> Por. G r a v e s, *Biała bogini...*; zob. też: W a p n e w s k i, *Tristan...*, s. 111 nn.

mierowego wystawienia sztuki *Mörder, Hoffnung der Frauen*<sup>120</sup> z 1909 r. Kolejnymi jego odstonami są choćby grafiki: *Weib über Schemen gebeugt* z cyklu *Columbusa*, ostatnia karta z *Bachkantate* czy pierwowzór *Piety* z "Ἄλλως Μακάρ" który wszedł w skład monumentalnej kompozycji Kokoschki przeznaczonej do wnętrza projektowanego w latach 1912-1914 przez Maxa Berga (1870-1947) dla Wrocławia krematorium<sup>121</sup>. Kompozycja ta, zwana *Penthesilea*, inspirowana jest również historią Achillea i królowej Amazonek, zarówno w jej antycznym, mitologicznym, jak i w religioznawczym wydaniu (J. J. Bachofen), a także w wersji przetworzonej przez Heinricha von Kleista<sup>122</sup>. Wszystko to wpisuje dodatkowo wykorzystaną przez Kokoschkę legendę Tristana i Izoldy w uniwersalny nurt kulturowych odniesień, sygnalizując wagę, a zarazem niepełność widzenia jego twórczości przez pryzmat tej jednej konkretnej identyfikacji.

#### SPIS ILUSTRACJI

1. *Pierwszy wachlarz dla Almy Mahler* (fragm.), lato 1912, tusz i akwarela na tzw. Schwanenhaut („łabędziej skórze”), 21,5 x 40 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
- 2-3. Przykłady ikonografii ślubów miłości na średniowiecznych pieczęciach, za: A. S c h u l t z, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig 1880 (reprint: Phaidon–Essen 1991), s. 514-515.
4. *Drugi wachlarz dla Almy Mahler* (fragm.), zima 1912, tusz i akwarela na tzw. Schwanenhaut („łabędziej skórze”), 21,5 x 40 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
5. *Pierwszy wachlarz dla Almy Mahler* (fragm.), lato 1912, tusz i akwarela na tzw. Schwanenhaut, 21,5 x 40 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
6. *Trzeci wachlarz dla Almy Mahler* (fragm.), wiosna 1913, tusz i akwarela na tzw. Schwanenhaut, 21,5 x 40 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
7. *Die Windsbraut*, 1913, olej na płótnie, 181 x 221 cm, Kunstmuseum Basel.

---

<sup>120</sup> Na temat dramatu na gruncie polskim zob. K. J a n i c k a, „*Morderca, nadzieja kobiet*” *Oskara Kokoschki jako dramat preekspresjonistyczny*, „Roczniki Humanistyczne” 52(2004), z. 1, s. 183-207.

<sup>121</sup> Szerzej: H. S p i e l m a n n, *Kokoschkas Studien für das Breslauer Krematorium-Projekt*, w: t e n Ź e, *Oskar Kokoschka. Lebensspuren* [kat. wyst.], Schleswig 1992, s. 35-54; J. I l k o s z, *Projekty krematorium dla Wrocławia. Współpraca Maxa Berga i Oskara Kokoschki*, w: *Architektura Wrocławia*, t. III, red. J. Rozpędowski, Wrocław 1997, s. 439-448; M. D ł u g o s z, „*Taniec śmierci*” w „*labiryncie świata*” – *Oskar Kokoschka i Max Berg w pracy nad projektami dla Wrocławia*, w: *VIII Seminarium Śląskie. Akta konferencyjne*, Kamień Śląski, 25-28.09. 2013 [w druku].

<sup>122</sup> Do tej ostatniej powrócił Kokoschka jeszcze osobnym cyklem grafik z lat 1969-1970 (reprod. m.in. w: S p i e l m a n n, *Oskar Kokoschka. Bilder...*, s. 128-135).

8. *Piąty wachlarz dla Almy Mahler* (fragm.), zima 1913, tusz i akwarela na tzw. Schwanenhaut, 21,5 x 40 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
9. *Der Mann im Boot in Not*, 1914, litografia (do Ἄλλως Μακάρ opubl. w „Zeit-Echo”), 24,2 x 16 cm.
10. *Pietá*, 1914, litografia (do Ἄλλως Μακάρ opubl. w „Zeit-Echo”), 24,2 x 16 cm.

SYMBOLIC INCARNATIONS OF OSKAR KOKOSCHKA  
– TRISTAN

S u m m a r y

From the very beginning of his artistic career Oskar Kokoschka systematically used historical, literary and mythological persons, whose figures, being recognizable in culture, facilitated the expression of his own psychological states and life experiences. The young painter, familiar with the classic works of literature, was also fascinated by music. One of his most vivid musical memories mentioned in an interview after more than half a century, was connected with his visits at the Vienna opera house where he had heard concerts directed by Gustav Mahler. An especially enduring memory was that of the performance of R. Wagner's drama *Tristan und Isolde*. From that time on the story of the mythical couple of lovers dominated the artist's imagination, and after his meeting with Gustav's widow, Alma Mahler, he was able to assume a personified figure involving all the three people. As a result Kokoschka and Alma's love affair was supposed to develop according to the historical and mythical scenario of the medieval, and originally Celtic, saga. The artist first played the role of a life-guardian seeking the favor of the patron of the Vienna cultural elite, and also seeking the hand of the inaccessible „queen” left by the dead director, „the old king”. Having won her acceptance the painter was able to be in her good graces for some time as her lover. However, a tragic turnabout, and at the same time the end of the relation, was inevitably inscribed in the process, in which the „young pretender” Kokoschka, having entered the role of the king, next had to give way to the next candidate. Stages of this symbolic process can be seen in Kokoschka's letters as well as in his literary and visual works from the period of his relationship with Alma Mahler in the years 1912-1915, when one compares the facts from the protagonists' lives with, among others, the medieval versions of the Tristan legend and its version composed by Wagner.

*Translated by Tadeusz Kartowicz*

**Słowa kluczowe:** Oskar Kokoschka, Alma Mahler, Gustav Mahler, Walter Gropius, Richard Wagner, Tristan, Izolda, król Marek, „Die Windsbraut”, wachlarze, trubadurzy, średniowiecze, rycerz, pasowanie, dramat muzyczny, triada celtycka, symboliczna identyfikacja, autokreacja artysty, autoportret, ekspresjonizm, Wiedeń ok. 1900.

**Key words:** Oskar Kokoschka, Alma Mahler, Gustav Mahler, Walter Gropius, Richard Wagner, Tristan, Isolt, King Mark, „Die Windsbraut”, fans, troubadours, Middle Ages, knight, knighting, musical drama, Celtic triad, symbolic identification, artist's self-creation, self-portrait, expressionism, Vienna around 1900.



1. *Pierwszy wachlarz dla Amy Mahler (fragm.)*, lato 1912,  
tuszu i akwarela na tzw. Schwanenhaut



2-3. Przykłady ikonografii ślubów miłości na średniowiecznych pieczęciach, za: A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig 1880 (reprint: Phaidon–Essen 1991), s. 514-515



4. *Drugi wachlarz dla Almy Mahler* (fragm.), zima 1912 tusz i akwarela na tzw. Schwanenhaut („łabędziej skórze”)



5. Pierwszy wachlarz dla Almy Mahler (fragm.), lato 1912,  
tusz i akwarela na tzw. Schwanenhaut („łabędziej skórze”)





6. *Trzeci wachlarz dla Almy Mahler (fragm.)*, wiosna 1913



7. *Die Windsbraut*, 1913



8. *Piąty wachlarz dla Almy Mahler* (fragm.), zima 1913



9. *Der Mann im Boot in Not*, 1914, litografia (do Άλλως Μακάρι)



10. *Pietà*, 1914, litografia (do *Άλλως Μακάρ*)