

Allos makhar – szczęście to coś innego...?

 Marlena Gnatowicz

Opowieść o przekraczającej granice miłości, o potędze sztuki, wędrowce w zaświaty, poszukiwaniu idei, wiecznego szczęścia – mit Orfeusza i Eurydyki. Wątek znany i nieprzerwanie obecny w naszej kulturze od czasów starożytnych aż do teraz. Na przestrzeni dziejów powstała niezliczona ilość artystycznych reinterpretacji czy trawestacji mitu. Antyczny bohater stał się inspiracją dla artystów, twórców i myślicieli, będąc jednocześnie odpowiedzią na odwieczne pytania i dylematy ludzkości.

U progu minionego wieku mit o Orfeuszu i Eurydyce, został odczytany na nowo, stając się jednym z chętniej wykorzystywanych wątków w wielu formach wypowiedzi artystycznej. Obok malarstwa, poezji i muzyki mityczny bohater zaistniał również w kinematografii, po raz pierwszy w roku 1951, w filmie Jeana Cocteau zatytułowanym *Orfeusz* i późniejszym o przeszło dziesięć lat *Testamencie Orfeusza* (1960). Dość nagle ożywienie zainteresowań antyczną opowieścią spowodowane było jego wielowątkową i przystającą do rodzącej się rzeczywistości strukturą, a także dużą podatnością na artystyczne manipulacje. Rosnące zainteresowanie kulturami pozaeuropejskimi, a także popularność i rozwój zapoczątkowanych przez Zygmunta Freuda badań nad ludzką psychiką, wpłynęły na dużą swobodę interpretacji powszechnie znanego mitu. W konsekwencji prowadziło to do polemiki z utrwalonym w kulturze mitologicznym pierwowzorem bądź całkowitej negacji jego sensu. Mit poprzez swe uniwersalne i archetypiczne wartości w XX-wieku służył jako odniesienie pozwalające twórcom wyrazić swój stosunek do rzeczywistości i własny sposób widzenia świata. Prawdopodobnie ta w równym stopniu dotyczyła wizji literackich, malarskich i muzycznych. Stąd też kompozycje pierwszej połowy XX wieku zainspirowane bądź odnoszące się wprost do mitu Orfeusza znacznie różnią się między sobą nie tylko pod względem doboru środków techniki kompozytorskiej i stylistyki, lecz przede wszystkim ujęciem tematyki orfickiej. Warto tu przypomnieć niezwykle rzadko dziś wykonywane operowe kreacje Giana Francesca Malipiera *L'Orfeide* (1925) czy Dariusza Milhauda *Les malheurs d'Orphée* (1926), które ukazują mitologicznego bohatera w diametralnie różny sposób aniżeli wcześniejsze, znane dzieła.

Spośród bogactwa XX-wiecznych kompozycji nawiązujących do losów Orfeusza i Eurydyki osobliwym i nowatorskim opracowaniem mitu jest opera austriackiego kompozytora Ernsta Křeneka *Orpheus und Eurydike* (1921), powstała na kanwie dramatu, znanego w kręgach wiedeńskiej bohemy skandalisty, Oskara Kokoschki. Dzieło to jest kompendium założeń estetycznych epoki, w której powstało oraz doskonałym studium psychoanalitycznym, co w równym stopniu zawdzięcza i swym twórcom, i panującym wówczas tendencjom. Autor dramatu *Orpheus und Eurydike* Oskar Kokoschka – „naczelnik dzikus” wiedeńskiej awangardy, jak zwykli o nim mawiać ówczesni krytycy sztuki – dokonał prefiguracji mitu przez pryzmat swych artystycznych wizji oraz osobistych przeżyć.

Od Almy do Eurydyki

Powstanie dramatu *Orpheus und Eurydike* przypada na lata powojenne, jednak pomysł sztuki narodził się dużo wcześniej. Jej geneza wiąże się z głębokim kryzysem Kokoschki spowodowanym osobistymi, traumatycznymi przeżyciami z czasów wojny, gdy jako żołnierz armii austriackiej, ciężko ranny na froncie wschodnim, leżał przez wiele tygodni w lazarecie we Włodzimierzu Wołyńskim. Jak podkreślił w swej autobiografii, nie bez znaczenia była również jego znajomość z wdową po kompozytorze Gustawie Mahlerze, Almą Mahler, która została uwieczniona w wielu pracach artysty, także tych powstałych na długo po rozstaniu. Z czasów wielkiej, trwającej niespełna trzy lata namiętności, obok wspomnianego dramatu, pochodzi także jeden z bardziej znanych obrazów Kokoschki *Die Windsbraut* (1914). Zdaniem historyków sztuki, wielokrotnie przemalowywany obraz jest alegorią miłości obojga kochanków. Początkowo utrzymany w barwach czerwieni miał być afirmacją wielkiej namiętności, ostatecznie zaś stał się wyrazem ogromnej tęsknoty, skryzalizowanej w zimnej kolorystyce błękitów i fioletów¹. Historia miłości znalazła również swoje odbicie w 12 litografiach dołączonych do *Gefesselten Columbus* oraz 11 litografiach, będących ilustracjami do kantaty Bacha *O Ewigkeit du Donnerwort*. W obu przypadkach grafiki przedstawiają losy „Kobiety” i „Mężczyzny”, posiadających rysy Oskara Kokoschki i Almy Mahler². Rycinom dołączonym do kantaty towarzyszy wiersz opatrzony znamienym tytułem *Allos Makhar*³. Ta grecka inskrypcja, która w rzeczywistości jest anagramem imion „Alma” i „Oskar”, stanowi nie tylko kłamrę wiersza, pojawiając się w tytule jako grecki anagram i kończąc go już w niemieckim tłumaczeniu: „*Anders ist glücklich*”. Jednocześnie zdaje się być także mottem sztuki o Orfeuszu i Eurydyce – a na pewno historii znajomości Kokoschki z Almą Mahler. Burzliwy romans, który rozpoczął się w 1912 roku, przerwał wybuch wojny i wezwanie Kokoschki do armii. Jednak obsesyjne uczucie nie opuszczało artysty nawet, gdy był bliski śmierci, inspirując do napisania dramatu *Orpheus und Eurydike*. W autobiografii Kokoschka wyznał:

„Wiele tygodni musiałem na tyłach transportu wyczekiwać ojczyzny, zawsze w niebezpieczeństwie, że front wycofa się. Zatraciłem poczucie czasu, i z jakiegoś powodu byłem także odizolowany przestrzennie, jak w celi, wszędzie. Moje wspomnienia przeważnie koncentrowały się wokół przeszłości na tyle mocno, że widziałem kobietę, bez której było mi tak ciężko. Sądziłem, że nie jestem w stanie oprzeć się sile ciągnącej mnie ku niej. Kiedy po postrzale w głowę leżałem bez ruchu i niemalże bez zmysłów, prowadziłem dialogi z nią, z jej widmem. Wizję tę tak wbiłem sobie do głowy, iż nie musiałem słów tych zapisywać, a one mogły rozwijać się w mej fantazji i rozrastać do rzeczywistych scen. Tak więc z mych [...] powracających halucynacji zrodziła się sztuka – Orfeusz i Eurydyka”⁴.

Pracę nad dramatem Kokoschka rozpoczął jesienią 1915 roku. Początkowo był to szereg pomysłów, które spisał rok później w Dreźnie, po długiej rekonwalescencji. Wraz ze sztuką powstał cykl litografii, przedstawiających

¹ Płótno przedstawia obejmującą się parę – Oskara i Almę – zawieszoną w ponadziemskiej rzeczywistości, targanych burzami namiętności.

² Przedostatnia litografia przedstawia artystę wyglądającego z grobu. W autobiografii czytamy: „[...] jestem w grobie, zabity własną zazdrością, jak Hyakintos dyskiem, który podstępny los odwrócił w jego kierunku”. Zob. Oskar KOKOSCHKA, *Mein Leben*, München 1971, s. 136.

³ Pierwotny tytuł, napisanego w 1913 roku wiersza brzmiał *Wehman und Windsbraut*. Zbieżność tytułu wiersza z tytułem wspomnianego obrazu (*Windsbraut*) nie jest przypadkowa, „opowiada” bowiem tę samą historię miłości Almy i Oskara. Jednak autorem jego nie był najprawdopodobniej Kokoschka, lecz poeta Georg Trakl.

⁴ *Viele Wochen mußte ich auf den Rücktransport in die Heimat warten, immer in Gefahr, daß die Front zurückrollen würde. Ich hatte den Zeitsinn verloren, und aus irgendeinem Grunde war ich auch räumlich isoliert, wie in einer Zelle, überall Fliegen. Manchmal brach meine Erinnerung an die Vergangenheit so stark hervor, dass ich die Frau, von der ich mich so schwer getrennt hatte, leibhaftig vor mir sah. Ich glaubte, ihrer Anziehungskraft zu erliegen, mich nicht trennen zu können. Da durch den Kopfschuß meine Bewegungsfähigkeit eingeschränkt und auch mein Sehensinn gestört war, habe ich die Worte der Zwiegespräche mit ihr, mit diesem Phantom, mir so lebhaft eingepreßt, dass ich sie, ohne sie aufschreiben zu müssen, in der Phantasie mehr und mehr erweitern konnte, bis sie sich zu wirklichen Szenen entwickelten. So aus meinen [...] wiederholten Halluzinationen das Stück „Orpheus und Eurydike“ entstanden. O. KOKOSCHKA, op. cit., s. 160-161.*

bohaterów dramatu, a w roku 1917 Kokoschka namalował obraz olejny zatytułowany *Orpheus und Eurydike*, na którym po raz kolejny przedstawił siebie i Almę Mahler. Sztuka ukończona została w 1918 roku, lecz premierowy spektakl w reżyserii Heinricha Georga odbył się dopiero w trzy lata później, 2 lutego 1921 roku we Frankfurcie.

Idea i struktura dramatu

Sztuka *Orpheus und Eurydike* jest kontynuacją podjętych we wcześniejszych pracach zagadnień związanych ze sferą kobiecości i męskości oraz próbą obnażenia prawdziwej natury człowieka, poprzez dogłębną wnikawość ludzkiej jaźni. Stąd też, podobnie jak wcześniejsze utwory Kokoschki, *Orpheus und Eurydike* obfituje w obrazy neurotycznych wizji oraz patologicznych stanów, przypominających obłęd, które stają się projekcją obsesji i pragnień bohaterów. Wpływa to w znaczny sposób na konstrukcję utworu, zbudowanego z szeregu scen-obrazów, następujących po sobie jak w kalejdoskopie. Brak tu spójnego toku narracji oraz przyczynowo-skutkowego następstwa akcji, a miejscami zarówno zdarzenia, jak i wypowiedzi poszczególnych postaci trącą absurdem. Losy pary głównych bohaterów przeplatane są groteskowymi, mającymi niewiele wspólnego z rdzeniem samego mitu, epizodami; patetycznym dialogom Orfeusza i Eurydyki towarzyszą niejednokrotnie absurdalne wypowiedzi postaci drugoplanowych. Absurd w dziele Kokoschki jest bowiem jednym ze sposobów ukazania gorzkiej prawdy o bezcelowości wzajemnych dążeń pary kochanków, na które nie mają wpływu. Jaskrawym przykładem może być tutaj fragment rozmowy Szaleńca z trzema Furiami, które przędą nić losu Eurydyki (Sc. 3, akt II). Groteskowy sposób ukazania bogiń zemsty oraz ich beztroska i obojętność, z jaką tkają „nieszczęście Eurydyki”, przekonuje, że złączonym ponownie kochankom nie będzie dane szczęście skoro ich przeznaczenie jest zaplanowane.

Pod względem rozmiarów *Orpheus und Eurydike* to jeden z bardziej rozbudowanych utworów literackich Kokoschki, którego forma nie została poddana typowym dla utworów ekspresjonistycznych redukcji i kondensacji⁵. Artysta przywołał najważniejsze momenty treściowe mitu: Orfeusz i Eurydyka razem – śmierć Eurydyki – zejście Orfeusza do królestwa zmarłych – ponowna śmierć Eurydyki – śmierć Orfeusza. Należy jednak zaznaczyć, że pomimo obszernych ram formalnych i zachowania podstawowego szkieletu antycznej opowieści, Kokoschka radykalnie zaingerował w strukturę mitu poprzez rozwinięcie bądź prezentację wybranych wątków w zupełnie innym kontekście bądź całkowite pominięcie niektórych fragmentów antycznej opowieści⁶. Brak między innymi nawiązań do istotnego dla mitu śpiewu Orfeusza w królestwie ciemności, gdyż u Kokoschki Orfeusz-melopoeta nie odgrywa istotnej roli, a jego miejsce zajmuje Orfeusz- kochanek. Przekształcenia treści mitu związane są także z asocjacją w jego strukturę innych wątków mitologicznych oraz transpozycją antycznego opowiadania w czasy współczesne. Jak czytamy w didaskaliach, konflikt dzieje się w „niedalekiej przeszłości”, lecz w bliżej nieokreślonej czasoprzestrzeni. Można jedynie wywnioskować, że wydarzenia rozgrywają się w okresie mniej więcej siedmiu lat, z których pięć (w wersji Křeneka cztery) Eurydyka spędziła w podziemiu. Dokładniej natomiast określone jest miejsce akcji poszczególnych aktów. Akt I rozgrywa się w ogrodzie i w domu pary bohaterów, akt II w królestwie zmarłych, w Orkusie, a następnie przy kraterze wulkanu, będącego wyjściem z podziemia i na statku. Akcja aktu III

⁵ Jak wiadomo większość utworów ekspresjonistycznych charakteryzuje się krótkimi rozmiarami. Istotne jest bowiem zagęszczenie emocji, prowadzące do pożądanych skrótów akcji.

⁶ Możliwość dokonywania tego typu transformacji mitu dopuszcza C. Lévi-Strauss, powołując się na bliskie pokrewieństwo mitu i muzyki. Twierdzi on, że poszczególne elementy dychotomicznej struktury mitu mogą być dowolnie przetwarzane; ulegać augmentacji, diminucji, inwersji, bądź prezentacji w zupełnie innej perspektywie, pod warunkiem, że zachowany jest podstawowy szkielet. Por. Claude LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris 1971, *passim*.

natomiast ma miejsce w ojczyźnie Orfeusza, w scenarii ruin domu bohatera. Nie jest jednakże wiadome, gdzie leży ojczyzna Orfeusza, czy jest nią mityczna Tracja, czy też inne miejsce, które mogłoby mieć związek z akcją aktu I. Para tytułowych postaci, adekwatnie do czasu, w jakim toczy się akcja, posiada psychikę współczesnej kobiety i współczesnego mężczyzny, targanych skrajnymi uczuciami; kryzysem rozstania, zazdrością, tęsknotą za porwijącym uczuciem. W niektórych scenach natomiast oboje bohaterowie nabierają cech mitologicznych, które jednak nie upodabniają ich do znanego z antycznych przekazów – Owidiusza i Wergiliusza – pierwowzoru. Orfeusz reprezentuje sferę dionizyjską, a więc chaos, gwałtowność, cielesność. Taki obraz bohatera, bliski wierzeniom orfickim⁷, staje się dodatkowo symbolem nowej sztuki, będącej u Kokoschki synonimem emocjonalnego i umysłowego nieuporządkowania oraz antyestetyzmu. Postać Eurydyki także odbiega od utrwalonych w tradycji wyobrażeń. Jej zmysłowość, a zarazem bezwzględność, zbliżają bohaterkę do Mojry lub Bachantki, która trzyma w swych rękach los Orfeusza, szafując nim i zadając mu śmierć. W utrwalonych przez Kokoschkę rysach pary kochanków widoczne są także nawiązania, choć już nie tak wyraźne jak w *Mörder, Hoffnung den Frauen*, do koncepcji O. Weininger⁸ i J. J. Bachofena⁹. Eurydyka ukazana jako zmysłowa kobieta, kierująca się pożądaniem ku „niewidzialnej sile”, zapomina o Orfeuszu i swych zapewnieniach o miłości. Prezentuje ambiwalentną postawę, łączącą w sobie cechy negatywne, lecz również takie, które w wielu mitologiach starożytnej Europy oraz w pracy Bachofena utożsamiane były z Wielką Boginią, będącą symbolem nieśmiertelności i odradzających się sił przyrody. Orfeusz natomiast przeciwnie, odarty ze swej mitologicznej metafizyczności, przedstawiony został jako wątła istota, cierpiący kochanek, którego negatywne emocje i frustracje doprowadzają do szaleństwa, a w efekcie do śmierci. Orfeusz i Eurydyka uosabiają zatem archetypy męskości i kobiecości, a jak dowodził C. G Jung, walka z archetypem jest bezcelowa, tak jak bezcelowe są dążenia bohaterów nakreślone przez Kokoschkę¹⁰.

Stosownie do cech osobowych Orfeusza i Eurydyki, także ich losy obejmują zarówno wątki realistyczne (rozmowa małżonków w ogrodzie), jak i ponadnaturalne, wśród których znajdują się te, wywiedzione z rzeczywistości mitologicznej (wędrówka do podziemia, czy podróż statkiem, będącym trawestacją łodzi Charona), symbolicznej (Eurydyka nalewa wężowi mleko do miski) oraz zupełnie nierealne, a wręcz absurdałne zdarzenia (Orfeusz kopiący sobie za życia grób). Tytułowemu bohaterom towarzyszą także realne i mityczne postaci drugoplanowe. Do tych pierwszych należą tłumy kobiet i mężczyzn, załoga statku, żołnierze, Pijany, Szaleniec, do drugich natomiast Furie, Hades oraz Amor i Psyche. Ostatnia para jest szczególnie istotna ze względu na analogie i związki z losami protagonistów. Mít o Amorzem i Psyche funkcjonuje jako drugi poziom akcji oraz podświadoma projekcja losów Orfeusza i Eurydyki. Posługując się terminem C. Lévi-Straussa, motyw Amora i Psyche stanowi strukturalną permutację opowieści o Orfeuszu i Eurydyce. Psyche, zgodnie z mitycznym przekazem, złamała zakaz ujrzenia swego kochanka Amora i podobnie jak Orfeusz, bląkając się po świecie w poszukiwaniu ukochanego, zesłała do podziemia. W dramacie Kokoschki Psyche jest bezpośrednią przyczyną nieszczęścia Orfeusza i Eurydyki, gdyż

⁷ Przynależność Orfeusza do sfery dionizyjskiej wiąże się z wierzeniami orfickimi, które oparte były na syntezie kultów apollińskiego i dionizyjskiego, i zgodnie z którymi Orfeusz miał być naśladowcą Dionizosa. Karl KERÉNYI, *Dionizos: archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. Ireneusz KANIA, Kraków 1997, s. 226.

⁸ Otto WEININGER, *Pleć i charakter*, tłum. Ostap ORTWIN, Warszawa 1994, *passim*.

⁹ Johann Jakob BACHOFEN, *Mutterrecht und Urreligion*, Stuttgart 1926, *passim*.

¹⁰ Carl Gustav Jung dowodził: „Archetyp to formuła symboliczna, która zaczyna funkcjonować wszędzie tam, gdzie albo nie występują żadne pojęcia świadome, albo w ogóle nie mogą one zaistnieć ze względu na powody natury wewnętrznej lub zewnętrznej. Treści nieświadomości zbiorowej reprezentowane są w świadomości przez wyraziste skłonności czy ujęcia. Indywiduum z reguły traktuje je jako uwarunkowane przez przedmiot - jest to mylne ujęcie, ponieważ pochodzą one z nieświadomej struktury *psyche*, tyle że zostają wyzwolone przez oddziaływanie przedmiotu. Te subiektywne skłonności i ujęcia są jednak silniejsze od wpływu przedmiotu, a ich wartość psychiczna jest wyższa, tak że narzucają się one wszystkim wrażeniom”. Carl Gustav JUNG, *Typy psychologiczne*, tłum. Robert RESZKE, Warszawa 1996, par. 625.

to ona wpuszcza do ich domu Furie oraz oślepia Amora, który celuje w bohaterów strzałami nienawiści. W akcie II natomiast Psyche udaje się wraz z bohaterem do krainy cieni w poszukiwaniu Eurydyki, pełniąc rolę przewodniczki. W warstwie treściowej Psyche, wysłana przez Hadesa, aby służyć Eurydyce, jest kimś więcej aniżeli tylko służącą Eurydyki, która zwraca się do niej „siostró” i „moje dziecko”. Jak wynika z treści utworu, Psyche jest istotą pozaziemską, a jej ojciec to sam Hades. Świadczy o tym dialog Orfeusza i Eurydyki:

Eurydyka: (cicho do Orfeusza)

Ona wie niejedno i zataja po co żyje. Musisz jej powiedzieć o jej ojcu .

Orfeusz: (do Psyche, ociągając się, poważnie):

On nie ma ciała, jednakże silnie nami kieruje, zrodził ciebie-ducha z powietrza, na krótką chwilę, abys służyła Eurydyce-

Twój ojciec!

Jeśli jego potężna siła złamałaby ją, powinnaś – w dobrym zamiarze – służyć jej; ty zupełnie jak ona, towarzyszka jej zabaw, rolę twą błyskawice łagodzić i obłaskawiać los, któregoś przyczyną!¹¹

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

Dramat antytez

Istotę konfliktu kształtuje seria binarnych antytez: mężczyzna-kobieta, życie-śmierć, miłość-tęsknota, szczęście-nieszczęście. Na pierwszy plan wysuwa się skrajna polaryzacja sfery kobiecej i męskiej, która w dramacie staje się siłą sprawczą pozostałych opozycji nawet wtedy, gdy bezskutecznie dąży do zespolenia. Potwierdzeniem tego wydaje się już tytuł, który autor wyjaśnił i rozwinął w następujący sposób: „Orfeusz przeciw Eurydyce, Eurydyka przeciw Orfeuszowi, Orfeusz z Eurydyką, Eurydyka z Orfeuszem”¹². Warto zauważyć, że u Kokoschki Eurydyka jest postacią równie ważną jak Orfeusz. Nie przypomina bezwolnej, ovladniętej miłością do ukochanego nimfy, stając się świadomą swych pragnień kobietą. Ponadto, jej równoprawność warunkuje zaistnienie kluczowej

¹¹ *Eurydike (lese zu Orpheus):*

Sich weiß Manche und verbirgt, gofr sie lebt.

Du mußt ihr von ihrem Vater sprechen.

Orpheus (zu Psyche, zögernd, ernst):

Der kein Körper hat, doch mächtig uns bewegt,

Hat aus der freien Luft Dich, geist, für eine Weile entbunden, hier Eurydike zu dienen. –

Dein Vater!

Wenn seine heftige Macht sie bräche, sollst Du – im guten Sinn – ihr nützen; die Du Gestalt wie sie, Gespielin ihr, Blitze mildernd und einherstürmendes Geschick, das durch Dich sich fortflieht, sollst rückwärts leiten!

Ernst KRÉNEK, *Das musikdramatische Werk*, t. 1, Wien 1974, s. 66, 67.

¹² W niemieckim oryginale brzmi to: *Orpheus gegen Eurydike, Eurydike gegen Orpheus, Orpheus mit Eurydike, Eurydike mit Orpheus*. Zob. Hans KNOCH, *Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Křenek*, Regensburg 1977, s. 130.

dla utworu antytezy: sfery kobiecej i sfery męskiej. Postaci kochanków funkcjonują więc w dramacie jako para przeciwieństw, która emocjonalnie wciąż fluktuuje, nie mogąc wszak osiągnąć zespolenia. Wokół losów bohaterów skoncentrowane są kolejne wspomniane antynomie, będące następstwem ich działań bądź skrywanych pragnień. Scena pierwsza, ukazująca Orfeusza i Eurydykę, zdaje się być tego dowodem. Pomimo iż kochankowie czują łączącą ich więź, symbolizowaną przez pierścionek Eurydyki, oboje wydają się sobą zmęczeni. Chaotycznie, trochę niecierpliwie wypowiedane słowa bohaterki wskazują na jej brak zaangażowania w rozmowę. Już od pierwszej sceny Kokoschka świadomie zwodzi czytelnika, budując iluzję uczucia poprzez grę słów jaką prowadzą kochankowie. Jedynie powściągliwość Eurydyki sugeruje, że pomimo miłości do Orfeusza jej myśli krążą już wokół innego. Obiekt pożądania ujawnia się, gdy na wezwanie Hadesa Eurydyka bezwolnie podąża na siedem lat do podziemia i gdy w obliczu Furi przekonuje męża o słuszności tej decyzji. Prosi go jedynie, aby wytrzymał w swym uczuciu. Eurydyką targają sprzeczne emocje wywołane miłością do Orfeusza i jednocześnie pragnieniem Hadesa.

Zgodnie z fabułą mitu Orfeusz podąża za swym przeznaczeniem. Jednak w królestwie Hadesa brak powszechnego w interpretacjach mitu wątku oczarowania śpiewem. W dramacie Kokoschki Orfeusz traci swoje atrybuty – głos i instrument – a w zamian za wolność Eurydyki pragnie ofiarować Hadesowi swoje życie. Bohaterka, odnaleziona przez Psyche pośród innych cieni zdaje się istnieć w pół na jawie, w pół we śnie. Nie pamięta Orfeusza. Obudzona z wiecznego snu pyta: „Kim jest Orfeusz? Orfeusz jest bezkształtny jak to miejsce [...]”¹³. Inaczej niżli w wielu znanych interpretacjach mitu, w sztuce Kokoschki Orfeusz musi spojrzeć na Eurydykę. Tylko jego wzrok warunkuje przywrócenie wspomnień o dawnym szczęściu. Moment odwrócenia się Orfeusza posiada zarówno w dramacie, jak i operze niezwykle głęboki sens, którego znaczenie wyjaśniają dopiero kolejne sceny. Spojrzenie symbolizuje bowiem powrót do wspomnień, ucieczkę od teraźniejszości, tęsknotę i, podobnie jak w micie, staje na drodze wspólnemu szczęściu pary.

Scena wyjścia z Orkuszu posiada ponadnaturalny charakter, Eurydyka stąpająca pośród morza cieni, wydaje się być halucynacją Orfeusza bądź jego snem. Moment ten jest doskonałym studium psychoanalizy postaci i jednocześnie trafną diagnozą łączącego parę kochanków uczucia. Antynomie dramatu, nierozzerwalnie powiązanie z ich losami, znajdują tu swój punkt kulminacyjny. W drodze do świata żywych Orfeusz spostrzega brak pierścionka Eurydyki, który w utworze jest jednym z głównych symboli ich związku i szczęścia. Przywrócona do życia i pełna nadziei Eurydyka stara się zbagatelizować ten fakt, odwracając uwagę męża zniecierpliwieniem oraz swym niezadarnym zachowaniem¹⁴. Kokoschka, opisując reakcję Eurydyki, podkreślił jak istotną rolę odgrywa przeszłość, będąca przyczyną konfliktu *dramatis personae*¹⁵. Los bohaterki, której przekleństwem okazał się pobyt w Orkusie, leży w rękach Orfeusza, gdyż tylko jego zapomnienie o przeszłości warunkuje ich dalszą wspólną przyszłość.

Wspomniana scena to jedyny w dramacie moment emocjonalnego zawieszenia, będący zarazem *suspend* akcji. Bohaterowi pozostają w rozdarciu pomiędzy nadzieją i jej brakiem, między zaufaniem a podejrzliwością, całkiem samotni w obliczu swych obaw i niepewności. Żadne z nich nie potrafi zwerbalizować istoty zagrożenia, choć oboje wiedzą, że jego przyczyną jest przeszłość Eurydyki. Ich obustronna bierność oznacza ponowne oddalenie się, a co za tym idzie, jeszcze silniejszą polaryzację antytez dramatu. Na tym polega tragizm tego epizodu. Z emocjonalnego odrętwienia budzi bohaterów statek, który dla Orfeusza jest nadzieją na szczęście przy boku

¹³ *Wer ist Orpheus? Orpheus ist gestaltlos, wie dieses Einland. Ibidem.*

¹⁴ Zob. Oskar KOKOSCHKA, *Orpheus und Eurydike*, w: *Das schriftliche Werk. Dichtungen und Dramen*, t. 1, red. Heinz SPIELMANN, Hamburg 1973, s. 134. Por też. E. KŘENEK, *Das musikdramatische Werke*, op. cit., s. 77.

¹⁵ Claudia MAURER ZENCK, *Erdgeiste Eurydike. Kreneks Interpretation des Dramas von Kokoschka*, w: *Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Eurydike*, op. cit., s. 75.

Eurydyki, a dla niej bezpowrotnym od niego odejściem. Statek, którym mają odpłynąć okazuje się bowiem trawestacją łodzi Charona, wysłaną przez Hadesa. Eurydyka zdaje sobie z tego sprawę i próbuje ostrzec Orfeusza, lecz niewidzialna siła ponownie ją przyciąga¹⁶. Miejsce nadziei zajmuje rezygnacja. W akcie rozpaczy Eurydyka zwraca się do męża, aby potwierdził czy ona jeszcze żyje. Odpowiedź zastępuje jego przeczący gest.

Scena ta znajduje swe odniesienie w akcie III, gdy powieszony przez tłum wieśniaków Orfeusz prowadzi dialog z widmem żony. Stwierdza wówczas to, czego nie miał odwagi wypowiedzieć w drodze na statek: „Hades pozostawił cię nieżywą”¹⁷. W tych słowach zamyka się gorzka prawda mówiąca, że Orfeusz przegrał swe szczęście, gdyż w istocie nie odzyskał Eurydyki. A może nigdy jej nie posiadał? Zawilość uczuć bohaterów i ciągły konflikt pomiędzy ich pragnieniami pozostawia to pytanie otwartym. Symbolika i wieloznaczność dramatu Kokoschki dopuszcza tu wiele interpretacji. W kontekście jego twórczości oraz biografii można przypuszczać, że autor od samego początku skazał uczucie tytułowych bohaterów na klęskę, nie wierząc w jego autentyczność.

Muzyka Ernsta Křeneka

Pomysł muzycznego opracowania sztuki *Orpheus und Eurydike* zrodził się z inicjatywy Kokoschki w roku 1921, przypuszczalnie w trakcie reżyserowania spektaklu operowego jego pierwszego dramatu *Mörder, Hoffnung den Frauen*, do którego muzykę skomponował Paul Hindemith. Po premierze opery, w liście do Almy Mahler, artysta wyznał:

„I to będzie silny haust powietrza. Ale nie mam spokoju i satysfakcji. Widzę już *Orfeusza* [skomponowanego – M.G.] przez kogoś pokroju Skriabina, lub jakiegoś podobnego mistrza w Nowym Jorku, gdzie wystawiam dzieło w *Metropolitan Oper*, żebyś kolejny raz była ze mnie zadowolona”¹⁸.

W kilka miesięcy później, Kokoschka zwierzył się ze swego zamiaru wieloletniemu przyjacielowi Walterowi Spiesowi w nadziei, że rosyjski malarz, utrzymujący kontakty z muzyczną awangardą, znajdzie kompozytora, który zechce napisać muzykę do *Orfeusza*. Nie mylił się, gdyż po tej rozmowie Spies zwrócił się do Ernsta Křeneka, którego poznał kilka miesięcy wcześniej dzięki Eduardowi Erdmannowi. Mimo młodego wieku, Křenek był już znany w kręgu berlińskich artystów, głównie za sprawą swych pierwszych kompozycji, które zdradzały ogromny potencjał twórczy, dojrzałość, a przede wszystkim doskonale opanowany warsztat kompozytorski. Křenek zasłynął wówczas nie tylko jako kompozytor muzyki symfonicznej, lecz także doskonały kameralista, twórca kwartetów smyczkowych, sonatin oraz zbioru pieśni do słów różnych autorów. Jego popularność była na tyle duża, że w roku 1922 został poproszony o skomponowanie ścieżki dźwiękowej do filmu *Phantom* (1922), w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua¹⁹. Kompozytor, zaangażowany już w pracę nad operą, nie przyjął jednak tej propozycji.

Ogromny wpływ na warsztat kompozytorski Křeneka miały kontakty z berlińskimi modernistami – Arturem Schnablem, Eduardem Erdmannem – a przede wszystkim studia u Franza Schreкера²⁰. Ćwiczenia z kontrapunktu

¹⁶ Zob. E. KŘENEK, *Das musikdramatische Werke*, op. cit., s. 78. Zob. Aneks, s. 7.

¹⁷ *Er ließ Dich nicht leben, Hades!* E. KŘENEK, *ibidem*, s. 94.

¹⁸ *Und es wird ein kräftiger Atemzug werden. Aber ich habe keine Ruhe und keine Befriedung. Ich sehe den „Orpheus“ von einem Mann wie Skrajabin oder einem ähnlichen meister in New York und ich stelle ein Meisterwerk in der Metropolitan Oper hin, dass Du glücklich bist noch einmal über mich.* Oskar KOKOSCHKA, *Briefe*, Bd. 2, 1919-1934, red. Oskar KOKOSCHKA und Heinz SPIELMANN, Düsseldorf 1985, s. 60.

¹⁹ Film pt. *Phantom* wyreżyserowany przez Friedricha Wilhelma Murnaua (właściwie Friedrich Wilhelm Plumpe, 1888-1931) jest adaptacją słynnego opowiadania Gerharta Hauptmanna (1862 – 1946). Křenek nie przyjął propozycji, przypuszczalnie z racji pracy nad *Orpheus und Eurydike*. W konsekwencji muzykę do filmu skomponował Leo Spies.

²⁰ Franz Schreker przeniósł się z Wiednia do Berlina, gdzie w roku 1920 objął kierownictwo tamtejszej *Hochschule für Musik*. W gronie jego studentów znaleźli się tacy kompozytorzy jak: E. Křenek, A. Hába, J. Horenstein czy M. Brand. Zob. Peter FRANKLIN, *Schreker Franz*, hasło w:

oraz nauka kompozycji u doskonałego muzyka i pedagoga przekonały rozpoczynającego swą karierę Křeneka, że muzyka nie jest jedynie zewnętrzną ekspresją emocji instynktownie wywołującą przyjemność słuchową, lecz szczegółowo zaplanowanym odbiciem strumienia energii, zamkniętego w schemacie dźwiękowych zależności²¹. Dlatego też jego pierwsze kompozycje (*I Kwartet smyczkowy op. 6, I Symfonia op. 7 i II Symfonia op. 12*) charakteryzowały się niebywałą dbałością o jednolitość formy, osiągniętą poprzez spójność motywiczną, która była następstwem zastosowanych rozwiązań harmonicznyc. Ich strukturę dźwiękową cechowała predylekcja do rozszerzonej tonalności, a w konsekwencji atonalność, która mimo późniejszych, incydentalnych powrotów harmoniki *dur-moll*, stała się głównym wyznacznikiem stylu kompozytorskiego Křeneka. Z racji prezentowanej postawy estetycznej zmanifestowanej w kompozycjach i rozprawach teoretyczno-muzycznych, Křenek w literaturze muzykologicznej nazywany bywa *aggressive atonalist*²². W roku 1937 w pracy zatytułowanej *Über neue Musik* kompozytor wyznał, że atonalność zafascynowała go z racji radykalnych zmian i przewartościowań na gruncie języka muzycznego oraz swej estetyki występującej przeciw klasycznym normom. Największym walorem dzieł atonalnych, zdaniem Křeneka, był zwiększony udział środków wyrazu (m.in. dużych skoków interwałowych i dysonansów), wpływających na ekspresję utworów²³. Atonalność, obok wspomnianych *Symfonii i Kwartetów*, stała się także podstawą kształtowania materiału muzycznego pierwszych dzieł wokalnie-instrumentalnych Křeneka: kantaty scenicznej *Die Zwingburg* (1922)²⁴ do tekstu Franza Werfela i opery, *Orpheus und Eurydike* (1923) na podstawie dramatu Oskara Kokoschki.

Warto zauważyć, że autorów wspomnianych dramatów (Werfela i Kokoschkę) łączyła postać Almy Mahler – wdowy po Gustawie Mahlerze, artystki, bywalczyni salonów, wielbicielki sztuki modernistycznej²⁵. Dzięki mariażowi Křeneka z córką Almy, Anną Mahler, kompozytor włączony został w artystyczny krąg wiedeńskiej awangardy. Skutkiem tego była jego bliska znajomość z Werfelem oraz kilka towarzyskich spotkań z Kokoschką. Zgodnie jednak z zapewnieniami kompozytora, względy osobiste nie miały bezpośredniego wpływu na wybór dramatu. Inspirującą okazała się perspektywa bliskiej współpracy z nieszablonowym i niezwykle popularnym twórcą. W przedmowie do partytury dzieła czytamy:

„Dla młodego kompozytora [23-letniego wówczas], który dopiero co wkroczył w życie muzyczne, wydało się wielce nęcącym bycie kojarzonym z tak znanym „awangardzistą”. Słyszałem także, że Hindemith skomponował już jakąś jednoaktówkę Kokoschki, i nie chciałem zostać w tyle”²⁶.

Do spotkania obu artystów doszło pod koniec listopada 1921 roku w Dreźnie. Kokoschka nakreślił kompozytorowi jedynie istotę konfliktu między parą głównych bohaterów, lecz nie omówił z nim koniecznych w tym przypadku szczegółów dotyczących wymowy dzieła, ani warunków adaptacji sztuki dla potrzeb sceny operowej. Z treścią dramatu Křenek zapoznał się latem 1922 roku. Jego lektura wzbudziła podziw kompozytora, a jednocześnie obawy co do ekspresjonistycznego, zawilego języka utworu. Zaintrygował go ładunek emocjonalny

Grove Music Online, red. Laura MACY, <http://www.grovemusic.com>.

²¹ Garret H. BOWLES, *Krenek Ernst*, hasło w: *Grove Music Online*, jw.

²² John L. STEWART, *Ernst Krenek. The Man and his Music*, Berkeley -Los Angeles- Oxford 1991, s. 5.

²³ Ernst KŘENEK, *Über neue Musik*, Wien 1937, s. 6-7.

²⁴ Franz Werfel był już wówczas mężem Almy Mahler, której córkę Annę niedługo potem poślubił Křenek. Kantata sceniczna do tekstu Werfela powstała najprawdopodobniej z inicjatywy samego kompozytora. Zob. Alma MAHLER-WERFEL, *Mein Leben*, Frankfurt Am Main 1963, s. 159.

²⁵ Zob. tamże, *passim*.

²⁶ Ernst KŘENEK, *Zur Entstehung von "Orpheus und Eurydike"* w: *Orpheus und Eurydike. Oper in drei Akten von Ernst Krenek. Dichtung von Oskar Kokoschka. Begleitheft zur österreichischen Erstaufführung in Anwesenheit des Komponisten am 20. 10. 1973, Streirischer Herbst 1973, Graz 1973*, podaję za: Gloria SULTANO, *Orpheus Kokoschka. Schlaglichter auf leben und Werk 1912 bis 1926*, w: *Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike*, red. Jürg STENZL, Schliengen 2005, Bd. 1, s. 64.

działa i antytetyczny charakter postaci, który jego zdaniem, mógł w adekwatny sposób zostać uchwycony jedynie poprzez muzykę²⁷. Kompozytor zdawał sobie sprawę, że pisanie muzyki do pozbawionego logicznego następstwa akcji dramatu wymaga ogromnego wyczulenia na ewokowane w nim treści psychologiczne, wynikające zarówno ze stosunków między parą protagonistów, jak też wynikających z nich napięć. Dostrzeżony przez Křeneka potencjał dramaturgiczny dzieła stanowił niewątpliwy jego atut, jednak niezwykle zawiła i wielopoziomowa akcja wymagała pewnych uproszczeń, celem przystosowania dramatu do wymogów opery. Zmiany te nie mogły ograniczyć się jedynie do automatycznego skrócenia tekstu bądź całkowitego usunięcia pewnych scen. Kompozytor musiał wniknąć dużo głębiej, aż po symboliczny i psychologiczny rdzeń dramatu, aby, mimo reorganizacji treści, wydobyć istotę konfliktu. W tym celu Křenek udał się z ponowną wizytą do Kokoschki z nadzieją uzyskania dalszych wskazówek pomocnych przy opracowywaniu utworu. Jak sam bowiem przyznał, po wstępnej lekturze, treść dramatu wydała mu się niejasna²⁸. Artysta jednak, zaangażowany wówczas w pracę nad kolejnym dziełem, stracił zainteresowanie wspólną realizacją opery²⁹. Kompozytor świadom trudności związanych z interpretacją dramatu Kokoschki zwrócił się o pomoc do swego przyjaciela, również kompozytora, Eduarda Erdmanna. Obaj poczynili znaczne skróty w tekście, redukując epizody i niektóre fragmenty dialogów oraz wykreślając postaci drugoplanowe. Szczegółowa analiza wskazuje, że Křenek wniknął w strukturę utworu, dokonując jego interpretacji, wedle własnych wyobrażeń sfery kobiecej oraz relacji łączących kochanków. Świadczy o tym już sama reorganizacja postaci, a w tym pominięcie Hadesa, który u Kokoschki, mimo że jest postacią niemą, figuruje na pierwszym miejscu wykazu *dramatis personae*. U Křeneka natomiast Hades w ogóle nie został wymieniony jako postać dramatu, co jednocześnie rzutuje na wymowę całego konfliktu. Choć nadal obecny jest w utworze poprzez materię muzyczną, to przestaje pełnić rolę reżysera zdarzeń. Przybiera raczej postawę „tego trzeciego”, który konkuruje z Orfeuszem o Eurydykę. Na plan pierwszy wysuwa się zatem konflikt pomiędzy bohaterami – walka rozsądku z namiętnością, a w konsekwencji tragizm ich własnych, niezależnych wyborów. W kontekście zachodzących między postaciami relacji, należy również wskazać ich dyspozycje głosowe, które zdają się potwierdzać powyższe spostrzeżenia. Zgodnie z zaleceniami Kokoschki, Orfeusz, podobnie jak Hades, powinien reprezentować sferę męską, dla której odpowiedni byłby baryton. U Křeneka natomiast tytułowy bohater śpiewa tenorem, nawiązując w ten sposób do typowych w XIX-wiecznej operze dyspozycji głosowych. Barytonowe partie zarezerwowano natomiast dla postaci drugoplanowych: Żołnierza i Szaleńca, których działania skierowane są przeciwko Orfeuszowi. Amor jest u Křeneka postacią niemą, gdyż kompozytor usunął z libretta jedyną w całym dramacie jego wypowiedź z ostatniego aktu. Obecność Amora zasugerowana została jedynie w dialogu Psyche z Furiami w scenie 2. aktu I, w didaskaliach oraz w finale opery. Eurydyka, będąca egzemplifikacją domeny żeńskiej, operuje sopranem. Podobnie Psyche, której dyspozycja głosowa potwierdza jej związek z Eurydyką i sferą kobiecą. Furie to mezzosoprany. Jako upostaciowienie pragnień bohaterki pośredniczą głosowo między nią a mroczną sferą podziemia.

Obok istotnego dla wymowy dramatu wykluczenia postaci Hadesa, Křenek dokonał także redukcji mniej ważnych postaci drugoplanowych, zwłaszcza tych, biorących udział w scenach aktu III dramatu Kokoschki – Kobiet i Mężczyzn, Pijanej oraz tajemniczego głosu kobiety, z którym Orfeusz prowadzi dialog, na krótko przed pojawieniem się ducha Eurydyki (w sztuce Kokoschki Orfeusz najpierw słyszy głos nieznajomej kobiety, następnie

²⁷ Zob. Ernst KŘENEK, *Orpheus und Eurydike. Vortrag vom 22. November 1926 im Verein der Kunstfreunde, Kassel*, w: *Ernst Křenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike*, op. cit., s. 129-145.

²⁸ E. KŘENEK, *Selbstporträt*, „Melos” nr 37, 1970, s. 342.

²⁹ E. KŘENEK, *Zur Entstehung von „Orpheus und Eurydike“*, op. cit., s. 65.

głos Eurydyki, aż w końcu ukazuje się jej widmo). Niezbędnym zabiegiem adaptacyjnym okazało się również skrócenie dialogów, a nawet całkowite pominięcie pewnych epizodów, zwłaszcza tych z udziałem wyżej wymienionych postaci drugoplanowych. Jednak najistotniejsze skróty poczynione zostały w sporze Orfeusza z widmem Eurydyki (scena 3, akt III). Křenek pominął, istotne dla wizji Kokoschki, ironiczne nawiązania do rozmów, jakie małżonkowie prowadzili w akcie I (ich wzajemnych wyznań o miłości oraz proroczej, jak wskazuje treść dramatu, opowieści o Centaurze i Bogini), a także ostrych słów, wyrażających niechęć i pogardę Orfeusza dla czynu Eurydyki. Kompozytor uwzględnił schemat dramatu, pozostawiając niezmienną ilość aktów i scen, a także zawarte w didaskaliach wskazówki, dotyczące scenografii, nastrojów bohaterów oraz charakterystyki niemych postaci.

Reinterpretacja Křeneka nie zmienia przesłania sztuki, lecz pozwala uchwycić jego stanowisko wobec głównego wątku, czyli relacji między Orfeuszem a Eurydyką. Wyraźnie przemawia za tym warstwa muzyczna, która przejmuje w operze funkcję narratora i komentatora zdarzeń, informując słuchaczy o zajściach spoza pierwszego planu akcji. Muzyka w istotny sposób scala, oparty na wolnych skojarzeniach dramatu Kokoschki, wprowadzając formalną spójność poprzez: motywy przewodnie, reminiscencje oraz pozamuzyczne znaczenie poszczególnych struktur harmoniczných. Zastosowane przez kompozytora strategie interpretacyjne nie tylko ułatwiają odbiór dzieła, lecz także wpływają na jego wymowę. Fragmenty, które przy lekturze dramatu budzą wątpliwości bądź szereg ambiwalentnych skojarzeń, w operze nakreślone zostały w sposób bardziej jednoznaczny. Křenek z całą świadomością sięgnął więc po środki typowe dla muzyki XIX wieku, lecz jak sam wyznał, jego celem nie było nawiązanie do ówczesnych rozwiązań kompozytorskich i naśladowanie Wagnera, a jedynie ułatwienie słuchaczowi odczytania sensu zawilego dramatu Kokoschki³⁰. W istocie, idea motywów przewodnich nie została tak wyrażona i konsekwentnie potraktowana jak w dramatach Wagnera. Křenek, obok kilku zaledwie niezmiennych w całej operze motywów, większość z nich przekształcił, wprowadzając reminiscencje oparte na podobieństwie melodycznym i rytmicznym. To samo dotyczy symboliki nadanej przez kompozytora poszczególnym interwałom, współbrzmieniom i instrumentom. Prawdopodobnie z jaką określoną strukturą brzmieniową pojawiają się w danym kontekście (zdarzeń i osób) narzuca istotną płaszczyznę pozamuzycznych skojarzeń. Kluczowego znaczenia nabiera także aparat wykonawczy, złożony z dużej orkiestry symfonicznej, z rozbudowanym instrumentarium perkusyjnym. Powiększony skład orkiestry służy nie tylko zróżnicowaniu kolorystyki. Poszczególne instrumenty przejmuje również funkcję symboliczną. Partia harfy, wyeksponowana w scenie infernalnej, imituje dźwięki liry, a instrumenty perkusyjne – tam- tam i dzwonki – w scenie końcowej III aktu, potraktowane zostały jako symbol funeralny. Wydobywając niuanse barwowe i silnie zaznaczając kontrasty dynamiczne Křenek wykorzystał orkiestrę podobnie, jak Ryszard Strauss i Aleksander Skriabin. Dzięki zróżnicowanej warstwie brzmieniowej oraz symbolicznie określonych struktur harmoniczných i melorytmicznych kompozytor stworzył muzyczną „topografię” dramatu, której związki z warstwą treściową ułatwiają, a nawet wskazują określony kierunek interpretacji.

W operze istotnego znaczenia nabierają poszczególne interwały przede wszystkim: kwarta, tryton i tercja. Mniejsze znaczenie posiadają pozostałe odległości, którym nie przyporządkowano odniesień symbolicznych. W wielu przypadkach rozpatrywane bywają jako przewroty wyżej wymienionych. Kwarta i tryton, interpretowane w sposób symboliczny, pojawiają się jako element linii melodycznej zarówno w postaci pojedynczego skoku przełamującego sekundowy ruch melodii, jak też kilku następujących po sobie odległości. Równie istotnego

³⁰ Zob. H. KNOCH, *op. cit.*, s. 162.

znaczenia nabierają jako składniki współbrzmienia. Bez względu na swą postać symbolizują nieszczęście oraz liczne w dziele antytezy i konflikty. W akcie I, kwarta i tryton w partiach bohaterów i w akompaniamentcie świadczą o emocjonalnym oddaleniu się pary kochanków. Przykładem może być interwał trytonu, przełamujący kroki sekundowe, które dominują w budowie recytatywu Eurydyki. Bohaterka, zniewolona miłością Orfeusza, lekceważy jego wyznania konkludując: „Przesadzasz luby”³¹. Tryton na słowie „luby”/Geliebter przeczy aksjologii tego słowa. W recytatywnie bohaterki zastanawiający jest także ambitus trytonu, który towarzyszy przywołanym imionom bohaterów. Sugeruje negatywny aspekt ich wzajemnych relacji bądź zwiastuje niedaleką przyszłość i związane z nią nieszczęścia. W partiach obojga bohaterów, w ich, jakże zagadkowych, rozważaniach o miłości i szczęściu (scena 1, akt I) kwarta, w zależności od kontekstu interpretowana może być ambiwalentnie. W metaforycznym porównaniu miłości Orfeusza i Eurydyki do uczucia, jakim darzył Boginię Centaur, kwarta podkreśla słowa o negatywnym znaczeniu („falsz” i „nieszczęście”), potwierdzając zarazem ulotność uczucia dwojga kochanków. W innym przypadku, interwał ten pojawia się w ich partiach, jako symbol świata podziemnego i związanego z nim zła. Ta ostatnia hipoteza znajduje swoje uzasadnienie w fakcie, że kwarta i tryton są interwałami opisującymi postaci i zdarzenia mające związek z królestwem Hadesa. Stanowią podstawę kształtowania partii Furii w scenie drugiej aktu I, a także słyszanej je przez sen Psyche. Trytony w jej linii melodycznej, towarzyszące słowom: „Coś złego przyczało się na progu”³², są tu zarówno symbolem Furii, jak też zapowiedzią mającego nastąpić nieszczęścia. Wymownym przykładem potwierdzającym wieloznaczny, lecz z całą pewnością związany ze sferą podziemną charakter kwarty są wypowiedzi Furii zbudowane z szeregu kwart i trytonów. Nagromadzenie tych interwałów wynika z bezpośredniego związku Furii z Hadesem. Sugeruje ponadto, że ich poselstwo przyczynia się do śmierci Eurydyki, a tym samym inicjuje nieszczęście kochanków. Poprzez kwartę i tryton Křenek zaznaczył w strukturze muzycznej stałą obecność władcy podziemia, rekompensując w ten sposób jego brak w spisie *dramatis personae*. Przykład może stanowić dialog Orfeusza i Eurydyki ze sceny 1. aktu I, w którym kochankowie charakteryzują Hadesa. Kwarta jest interwałem dominującym w strukturze muzycznej tego fragmentu zarówno jako składnik linii melodycznej oraz jako ambitus frazy.

Przykład 1.

(zu Psyche, zögernd, ernst)

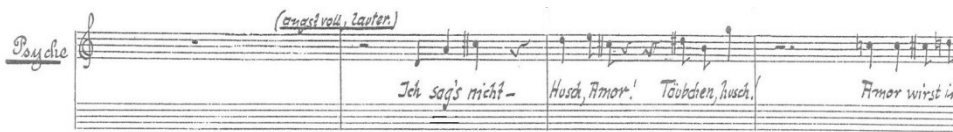
Der kei- ner Kör- per hat, doch mäch- tig uns be-
Weile en-ten-den, hier Eu-ry - - dike zu die- ren! Dein Va- ter!

Interwał tercji symbolizuje miłość i harmonię, pojawiając się jako element współbrzmienia, często w postaci następujących po sobie akordów mających swe odniesienia funkcyjne, rzadziej natomiast w linii melodycznej jako łańcuch tercji. Incydentalnie tercje kształtują partie głównych bohaterów, częściej natomiast występują w odniesieniu do Amora i Psyche. Tercjowa melodyka tworzy partię Psyche w scenie 2. aktu I, gdy ta myśli o Amorze, a jej działanie podporządkowane jest uczuciu. Podobnie, kiedy odgania trzymające pochodnię Furie, aby blask nie spłoszył Amora.

³¹ *Du bist ausschweifend, Geliebter*, E. KŘENEK, *Das musikdramatische Werk*, op. cit., s. 67.

³² *Etwas Böses hockt da auf der Schwelle*. *Ibidem*, s. 68.

Przykład 2.



Tercje w partii Psyche i w akompaniamencie pojawiają się również w Epilogu, będącym ostatecznym pogodzeniem Amora i Psyche. W partiach głównych bohaterów interwał tercji pojawia się niezwykle rzadko, nigdy natomiast nie dominuje w budowie ich melodii. Wyjątek stanowi tu w początkowa scena dzieła, ukazująca Eurydykę i Psyche. Bohaterka zwraca się do Psyche, przejmując charakterystyczne dla jej partii cechy, czyli niemalże w całości tercjową melodykę. Taka budowa wypowiedzi Eurydyki wskazuje na jej bliskie relacje z Psyche lub też szczerą życzliwość do niej uczuć. W kontekście psychologii postaci – Psyche jako podświadomość lub *anima* Eurydyki – takie melodyczne upodobnienie ich partii w pełni znajduje swe uzasadnienie.

Tercje pojawiają się także na początku aktu II w partii Orfeusza, gdy ten, wspominając swe uczucia do Eurydyki, schodzi do Orkus. Dominujące w jego melodii tercje symbolizują miłość i marzenia o dawnym szczęściu.

Dość ambiwalentne znaczenie posiada zestawienie poszczególnych interwałów, zwłaszcza tercji i kwarty oraz kwarty i kwinty. Towarzyszą one najczęściej dialogom Orfeusza i Eurydyki w akcie I, w których małżonkowie wyznają sobie miłość. Kwarty sugerują emocjonalne oddalenie się bohaterów, poddając w wątpliwość trwałość ich uczucia, podkreślona melodyką tercjową. Dwuznaczną wymowę posiadają także tercje i kwarty w strukturach horyzontalnych i wertykalnych. Takie zjawisko towarzyszy partii Psyche, opowiadającej Eurydyce swój sen o trzech nieznanym kobietach. Jej linię melodyczną kształtują tercje, lecz w partiach kontrafagotu i rogów pojawiają się, obok współbrzmienia sekundowego, także interwały kwarty zwiększonej (*f – h* i *a – dis*). Następstwa owych współbrzmień są reminiscencją istotnego dla opery akordu sekundowo-kwartowego, o którym będzie jeszcze mowa. Jego obecność w akompaniamencie znajduje swoje uzasadnienie w treści snu Psyche. Śni ona o kobietach, które w dalszej części dramatu okazują się Furiami, stąd obecność trytonu staje się oczywista.

Szczególnym przypadkiem jest zestawienie obok siebie dwóch trytonów związanych z partiami głównych bohaterów. W otwierającej akt II scenie podziemnej, opowieści Eurydyki towarzyszy powracające w partii harfy współbrzmienie *as – d*, które przechodzi następnie w interwał kwinty zmniejszonej *a – es*, stanowiącej akompaniament wypowiedzi Orfeusza. Zestawienia tercji i kwarty charakteryzują także oniryczne wizje ostatniej sceny opery. Bohaterowie, a właściwie ich cienie, rozmawiają o łączącym ich niegdyś uczuciu. Muzyka, poprzez strukturę interwałową, wskazuje na te stany i emocje, których oboje nie są do końca świadomi: miłość, nienawiść, tęsknota.

Na interpretację dzieła w istotny sposób wpływają motywy przewodnie i ich reminiscencje. Křenek wprowadził je na zasadzie aluzji i odniesień, głównie w partii orkiestry, podkreślając w ten sposób napięcia dramaturgiczne. Pojawiają się również tam, gdzie treść dramatu wydaje się niejasna bądź wieloznaczna. Podobnie, jak w przypadku symboliki interwałów, motywy przewodnie stają się kluczem do reinterpretacji, przedstawionej przez Křeneka wizji mitu. Obok motywów przewodnich, na uwagę zasługuje także charakterystyczne, a zarazem niezwykle istotne dla całego dzieła współbrzmienie sekundowo-kwartowe, które przejmuje rolę „współbrzmienia przewodniego”. W swej zasadniczej postaci, jako współbrzmienie: *d – e – a*, pojawia się w kluczowych momentach akcji, symbolizując nieszczęście.

Przykład 3.



Współbrzmienie to otwiera i zamyka scenę pierwszą, powracając następnie w akcie drugim, jako „zwiastun” nieszczęścia, poprzedzający scenę wyłowienia z morza pękniętego pierścionka Eurydyki. Pojawia się również w ostatniej scenie opery, w której widmo Eurydyki zabija Orfeusza. O wiele częściej współbrzmienie to wprowadzone jest na zasadzie reminiscencji w postaci sąsiadujących brzmień sekundy i kwarty. Stanowi wreszcie klamrę epilogu, a tym samym całej opery, pojawiając się w jej pierwszym i ostatnim takcie, w partii harfy. Zdaniem J. Stewarta jest to najistotniejsze współbrzmienie dzieła, symbolizujące wzajemne relacje bohaterów, a także niewerbalne, aczkolwiek nieuchronne dążenie ku nieszczęściu³³. Podobną interpretację proponuje H. Knoch, dla którego pojawienie się tego współbrzmienia w partii orkiestry, w scenie pierwszej, oznacza wzajemne oddalenie się kochanków i brak sposobu na ich ponowne szczęśliwe współistnienie³⁴. Jako współbrzmienie złożone z dwóch kwint: $d - a - e$ wyraża zatem istotną dla całego dramatu antytetyczność i rozczepienie³⁵. Zofia Helman tłumaczy taką interpretację przez pryzmat XIX-wiecznej teorii funkcyjnej Moritza Hauptmanna, w której kwinta wyrażała opozycję, rozbitcie jedności oktawy i dopiero dodanie tercji wielkiej tworzyło syntezę – trójdźwięk durowy³⁶. Teoria Hauptmanna tłumaczy pojawienie się kwintowej postaci omawianego współbrzmienia w epilogu, będącym apoteozą miłości, gdzie symbolizuje chwilowe zniesienie przeciwieństw. Z drugiej jednak strony współbrzmienie to postrzegać można jako zbudowany z dwóch dysonansów (trytonu i sekundy małej) konsonans (kwintę). Wówczas brzmienie to nawiązuje do ambiwalentnej wymowy sztuki i rozczepienia pomiędzy szczęściem a nieszczęściem, między miłością a pożądaniem.

Kolejnym, równie istotnym motywem przewodnim jest zstępujący chromatycznie pochod dźwięków: a, as, g, ges , który obecny jest w całym dziele. Pojawia się zarówno w partiach bohaterów, jak i akompaniamencie, w miejscach nawiązujących do świata podziemnego i Hadesa. Szczególnego znaczenia nabiera w punkcie kulminacyjnym opery, czyli w scenie trzeciej aktu II, gdy Orfeusz znajduje pęknięty pierścionek Eurydyki z grecką inskrypcją *Allos makhar - Glück ist Anders*. Wspomniany motyw – a, as, g, ges – stanowi centralny fragment partii Orfeusza. Jednocześnie słowom tym, w partii fagotu, towarzyszy motyw: $H - A - D - Es$, muzyczny symbol władcy podziemia. Chromatyczny opadający motyw ukazany został również w scenie 1. aktu I, symbolizując nieświadomiony jeszcze związek Eurydyki z Hadesem. Znajdujemy go także w monologu bohaterki, opisującym lata spędzone w Orkusie oraz jej wewnętrzną walkę, jaką stoczyła ze swym pożądaniem.

Za pomocą motywów przewodnich, reminiscencji, symboliki interwałów kompozytor wydobyl antytezy dramatu Kokoschki, lecz także zdefiniował na nowo niejednoznaczne fragmenty dzieła. Na kartach partytury przedstawił swą interpretację nie tylko losów pary bohaterów, lecz także sfery kobiecości. Jaskrawym przykładem takiej rewizji tekstu jest druga utrata Eurydyki.

³³ J. L. STEWART, *op. cit.*, s. 77.

³⁴ H. KNOCH, *op. cit.*, s. 145.

³⁵ Powstaje zatem konstrukcja, w której sekunda przestaje być dysonansem – nie wymaga rozwiązania, nie jest także współbrzmieniem konsonującym.

³⁶ Zofia HELMAN, *Metamorfozy mitu Orfeusza w muzyce scenicznej XX wieku*, w: *Mit Orfeusza*, *op. cit.*, s. 281.

Moment powtórnej śmierci bohaterki to niezwykle zastanawiający i wieloznaczny fragment dramatu. Wiąże się z obrazem sceny 4. aktu II, gdy para bohaterów próbuje oddalić się od Orkusu, a tym samym uciec od przeszłości na statku, który okazuje się łodzią Hadesa. Przełomowym momentem, prowokującym Eurydykę do zwierzeń jest pęknięty pierścionek z inskrypcją *allos makhar*, wyłowiony wraz z trupa czaszką przez marynarzy. Potwierdza to podejrzenia Orfeusza i potęguje rosnącą w nim nieufność do żony. Bohater, targany zazdrością o jej uczucia do Hadesa, pragnie poznać prawdę o pobycie ukochanej w podziemiu. Ten moment akcji stanowi implikację Orfeuszowego odwrócenia się. Niewyartykułowany w warstwie treściowej libretta zakaz spojrzenia w istocie jest zakazem powrotu do przeszłości, który Orfeusz łamie nalegając, aby Eurydyka wyznała mu prawdę. Opowiadaniu Eurydyki Křenek nadał głęboki i symboliczny sens, który w sposób jednoznaczny diagnozuje przyczynę konfliktu bohaterów. Kompozytor w sposób niezwykle szczegółowy obnażył emocje bohaterki, ukazując ją z jednej strony jako tajemniczą istotę związaną niewidoczną siłą z Hadesem z drugiej, nielojalną żonę i uwodzicielkę.

Opowieść Eurydyki posiada strukturę trzyczęściowego, rozbudowanego monologu o schemacie formalnym ABA'. Ostatnia część stanowi emocjonalny punkt kulminacyjny opowieści, po którym następuje rozwiązanie konfliktu. Budowa formalna arii koresponduje z warstwą treściową, opisującą trzy spotkania Eurydyki z Hadesem, podczas których bohaterka stopniowo poddawała się jego woli.

Część pierwsza jest relacją trzech lat pobytu Eurydyki w podziemiu i pierwszej wizyty Hadesa. Bohaterka przyznaje, że wśród mroków Orkusu jej wspomnienie o Orfeuszu było wątłe, lecz na tyle jeszcze silne, aby uchronić ją przed wolą Hadesa, który zjawił się w roku trzecim. Eurydyka wspomina, że była już wówczas o władnięta jego mocą. Przed zdradą powstrzymała ją tajemnicza przyjaciółka, nieodzowna towarzyszka – Psyche – uświadamiając, że lojalność wobec Orfeusza zależy wyłącznie od niej – Eurydyki, a nie od Hadesa.

Część druga opisuje rok czwarty, kiedy całkowicie już wyblakłe wspomnienie Orfeusza zastąpiło narastające pożądanie i ciekawość nieznanego. Eurydyka wyznaje: „...i jak płonąca pochodnia była moja żądza pomyślałam: To on, Hades, zdmuchnie ten płomień. Hades objął mnie i nie musiał już nalegać, abym obnażyła się”³⁷. Słowa Psyche kolejny raz uchroniły Eurydykę przed zdradą, napominając swą podopieczną, aby ta nie utożsamiała ciekawości ze szczęściem. Ostatni, decydujący, rok pobytu Eurydyki w Orkusie i ostatnie spotkanie z Hadesem zrelacjonowane zostało w części trzeciej. Władca ciemności uwolnił wówczas Eurydykę, lecz, jak sugerował Křenek, nie był to wyraz jego wspaniałomyślności czy też aktu łaski, a przebiegły, choć ryzykowny manewr. Swą pogardą i obojętnością na kobiece wdzięki osiągnął to, czego nie udało mu się zdobyć przymusem. Prawdziwe jego zamiary zdradzają jednak „przeszywające spojrzenie i matowy głos”. Zdaniem Claudii Maurer-Zenck, słowa te dowodzą, że Hades nie zrezygnował z Eurydyki, ale w obliczu jej wcześniejszej odmowy podjął ostatnią, ryzykowną decyzję.

Pierwszy z trzech fragmentów opowieści rozpoczyna się recytatywem Eurydyki, który poprzedza charakterystyczna dla całego epizodu figura rytmiczna – repetycje oddzielonych pauzami ósemek. Motyw ten, który w takiej samej postaci towarzyszył bohaterom w chwili ujrzenia barki, symbolizować może stałą obecność pozostającego w cieniu wydarzeń Hadesa, jak też związane z nim emocjonalne poruszenie Eurydyki (strach, podekscytowanie i pożądanie). Swą opowieść bohaterka podejmuje w niskim rejestrze głosu (a), początkowo bez akompaniamentu. Jej słowa wypowiedane w dynamice *pp* są próbą wytłumaczenia zdrady: „Gdy, w potęgującej

³⁷ ...und wie eine brennende Flamme war mein Gelüst. "Der sie angehaut, ist er, Hades, der sie hin- und herbewegt. Und Hades umarmte mich und brauchte nicht zu vielen bitten, daß ich mich entschleiert hätte. E. KŘENEK, *Das Musikdramatische Werk*, op. cit., s. 85.

się nocy, moja pamięć o minionym życiu wygasła – jak liche światło w grobie – odchodziło w mrok moje wspomnienie o Orfeuszu”³⁸. Dalszej wypowiedzi Eurydyki towarzyszy temat w partii skrzypiec, który w zmienionej postaci imitują następnie altówki. Motywy czołowe tematów prezentowanych przez skrzypce, altówki i flet stanowią główną myśl muzyczną pierwszej części arii, która powraca następnie w części ostatniej. Descendentalne frazy tematu skrzypiec sugerują związek Eurydyki z Hadesem bądź jej dążenie ku sferze podziemnej. Równie istotny dla wymowy dzieła jest, pojawiający się w partii klarnetu, motyw Orfeusza: *as, a, g, ges*, ukazany na słowach opisujących Hadesa. Takie zestawienie obu motywów budzi wiele wątpliwości. Zastanawiającym jest, dlaczego w opowieść o Hadesie kompozytor wprowadził jeden z niewielu, tak konsekwentnie ukazywanych, motywów, a mianowicie motyw Orfeusza? Przypuszczalnie, za pomocą charakterystycznych figur reprezentujących Orfeusza i Hadesa celowo skonfrontował namiętności Eurydyki: miłość, poprzez wspomniany motyw *as, a, g, ges* oraz pożądanie, które ilustrują ósemkowe repetycje akompaniamentu i skok kwarty w partii Eurydyki. W ten oto sposób Křenek przedstawił dwie sfery oddziałujące na postawę protagonistki. Jednocześnie zaznaczył stałą ingerencję sfery podziemnej, za pomocą charakterystycznej figury rytmicznej w partii harfy. W drugiej części arii motyw ten dodatkowo stanowi centrum brzmieniowe, wokół którego oscyluje melodia. W tej części monologu wzrasta też znacząco energetyka wypowiedzi, a wspomniany motyw zostaje podkreślony dynamiką *forte* w partiach instrumentów dętych. W drugiej części arii, motyw ten towarzyszy pełnym namiętności wyznaniom Eurydyki: „I jak płonąca pochodnia było moje pragnienie”. Powracające w orkiestrze ósemkowe repetycje demaskują obiekt pragnień bohaterki, wskazując jednocześnie jej emocjonalne poruszenie. Dalszym słowem: „Hades objął mnie i nie musiał już nalegać”, towarzyszą reminiscencje motywu „poruszenia”, które spowodowane jest wspomnieniami o Hadesie. Sugeruje to także skok trytonu w linii melodycznej Eurydyki, podkreślający słowo „pragnienie”.

Trzecią część opowieści, będącą emocjonalnym, a częściowo także motywicznym nawiązaniem do odcinka pierwszego, rozpoczyna recytatyw wsparty akordowymi współbrzmieniami akompaniamentu. Schromatyzowane figury melorytmiczne świadczą o ciągłej obecności Hadesa, a dysonujące współbrzmienia podkreślają napięcie, które narasta w partii Eurydyki. Wznosząca się linia melodyczna, poprzez swój nerwowy charakter, szybką deklamację i skoki, prowadzi do punktu kulminacyjnego opowieści. Jej ostatnia faza, w której Eurydyka wyznaje, że z poczucia wdzięczności uległa Hadesowi, oparta jest na reminiscencjach motywów z pierwszej części monologu. Emocjonalny i energetyczny *climax* towarzyszy słowom: „Tak więc jestem bezwstydna! Dlatego śmieję się, pokonałeś mnie!”³⁹. W dramacie Kokoschki słowa Eurydyki paradoksalnie świadczą o triumfie jej kobiecości. Eurydyka dokonała wyboru. Inaczej natomiast zinterpretował ten fragment Křenek. Choć „zwycięstwo” bohaterki zilustrowane zostało poprzez najwyższy dźwięk jej frazy, zaakcentowany współbrzmieniem *ff*, to zaraz po nim następuje skok nony w dół, dynamika ustępuje *piano*, a descendentalna linia melodyczna akompaniamentu osiąga niski rejestr. Bohaterka swą relację kończy słowami: „Przyszedłeś tu”, którym towarzyszy figura rytmiczna związana z Hadesem. Finał opowieści, mimo pozornego triumfu, naznaczony jest rezygnacją i poczuciem winy.

Kompozytor pełne pasji i nieskrywanej namiętności wyznanie Eurydyki uznał za dowód kolejnej nielojalności, a końcowy epizod za wyraz żalu i całkowitego poddania się. Punkt kulminacyjny opowieści nie stanowiły dla kompozytora triumfalnie wypowiedziane słowa „pokonałeś mnie”, lecz pełne rezygnacji wyznanie –

³⁸ Eurydyke: *Als mein Gedächtnis an das obere Leben ausgelöscht war in der modernden Nacht – wie ein kleines Licht im Grabe, nur noch düsterer machte die meine Erinnerung an Orpheus*. Jw., s. 84.

³⁹ *So bin ich schamlos! Deshalb lache ich, Du hast mich besiegt! Ibidem.*

„jestem bezwstydną”, które twórca podkreślił współbrzmieniem kwartowo-sekundowym. Potępiona i odrzucona przez Orfeusza Eurydyka, pełna przerażenia, odchodzi ponownie do Hadesa.

Opowieść Eurydyki Křenek potraktował w sposób niezwykle symboliczny, utożsamiając jej wyznaczenie z projekcją własnych wyobrażeń na temat istoty kobiecości. Sposób, w jaki została przedstawiona w dziele, a przede wszystkim w omawianym fragmencie odpowiada jego młodzieńczym wyobrażeniom na temat kobiet, które odnotował wiele lat później w swoich wspomnieniach⁴⁰. Eurydyka Křeneka podobnie, jak postać z kart dramatu Kokoschki, posiada cechy typowe dla Weiningerowskiego „W” (*Weib*): amoralność, wyrachowanie, dążenia do zaspokojenia swych pragnień⁴¹. Z drugiej jednak strony, jej muzyczna charakterystyka w końcowym epizodzie opowieści oraz wyobrażenia kompozytora dowodzą, że Eurydyka była dla niego uosobieniem kobiecego wdzięku, zmysłowości oraz tajemnicy, której mężczyzna nie jest w stanie posiadać. Taki punkt widzenia kobiety – Eurydyki, jak dowodzi C. Maurer-Zenck, bliski jest poglądom Karla Krausa i jego kategorii „Tropenvogel” – eterycznej istoty, stanowiącej jedność z naturą bogini, będącej zarazem początkiem i końcem istnienia rzeczy. Zdaniem badaczki unifikacja tych skrajnych cech w muzycznym portrecie Eurydyki zbliża ją do bohaterek dramatów Strindberga i Wedekinda. Ten typ kobiety Maurer-Zenck charakteryzuje (zaczepniętym z dramatu Wedekinda) określeniem „duch ziemi” (*Erdegeist*)⁴². Eurydyka, jako „duch ziemi”, kocha i pragnie, wybiera między uczuciem a pożądaniem, przyczyniając się do ostatecznej klęski Orfeusza. Bohater, poprzez swą dociekliwość odkrył istotę kobiecości, doświadczył kontaktu z duchem ziemi – kobietą, a związek ten, jak dowodził A. Strindberg, jest dla mężczyzny „ofiara, obowiązkiem, egzaminem...”⁴³

Najważniejsza antynomia dramatu – sfera kobieca i sfera męska – także w muzyce Křeneka nie znalazła dopełnienia. Losy Orfeusza i Eurydyki ukazują, że nie ma możliwości kompromisowego pojednania, a ewentualna walka z góry skazana jest na niepowodzenie: nieszczęście, które przedstawione jest jako ostateczne rozdzielanie kochanków, czyli śmierć. Sprzeczności towarzyszące losom bohaterów i ciągłe poszukiwanie szczęścia wynikają zatem z naturalnego stanu skrajnej polaryzacji obu sfer i inicjują ciągły proces ścierania się pierwiastka męskiego z żeńskim. Zatem, czym jest szczęście wedle wizji Kokoschki i Křeneka?

⁴⁰ Zob. E. KŘENEK, *Im Atem Zeit*, München 1999, s. 209.

⁴¹ Zob. O. WEININGER, *op. cit.*, *passim*.

⁴² C. MAURER-ZENCK, *op. cit.*, s. 84-87.

⁴³ Fragment listu A. Strindberga, w: *Briefe August Strindberg an Artur Geber*. Podają za: O. WEININGER, *op. cit.*, s. 18.