

MAGDALENA ANNA DŁUGOSZ

TANIEC ŚMIERCI W LABIRYNCIE ŚWIATA – TEOZOFICZNE INSPIRACJE OSKARA KOKOSCHKI W PROJEKTACH KREMATORIUM DLA WROCŁAWIA

Abstrakt: W 1912 r. Max Berg, architekt miejski niemieckiego wówczas Wrocławia, zwrócił się do młodego Oskara Kokoschki z propozycją współpracy. Chodziło o wystrój Hali Stulecia, a przede wszystkim o planowane krematorium. Realizacja projektu opóźniła się początkowo w związku z wybuchem Wielkiej Wojny i zaangażowaniem obu artystów w działania na froncie, ostatecznie zaś została przekazana następcy Berga. Oryginalne szkice Kokoschki, których w ciągu kilku lat powstało kilkadziesiąt, mimo wielkiej wagi dla artysty i docenienia ich przez współczesnych, pozostały na papierze. Niniejszy tekst ma na celu prześledzenie źródeł inspiracji i okoliczności, jakie miały wpływ na kształtowanie się i zmienność w czasie projektu. Podejmuję w nim próbę rekonstrukcji filozoficzno-religijnych zainteresowań Kokoschki tego czasu na podstawie analizy rysunków oraz prywatnych dokumentów artysty i jego biblioteki przechowywanej w Oskar Kokoschka Zentrum w Wiedniu.

Słowa kluczowe: Oskar Kokoschka; Max Berg; Jan Amos Komensky; Comenius; krematorium; taniec śmierci; teozofia; Wrocław

THE DANCE OF DEATH IN THE LABYRINTH OF THE WORLD – THEOSOPHICAL INSPIRATIONS OF OSKAR KOKOSCHKA IN HIS DESIGNS FOR A CREMATORIUM IN WROCLAW

Abstract: In 1912, Max Berg, the city architect of the then German Wrocław approached the young Oskar Kokoschka with a proposal for collaboration. The project concerned the decoration of the Centennial Hall and, above all, the planned crematorium. The realization of the project was initially delayed due to the outbreak of the Great War and the involvement of both artists on the front lines, and ultimately, it was handed over to Berg's successor. The original sketches by Kokoschka, of which several dozen were created over the years, despite their significant importance to the artist and recognition by his contemporaries, remained on paper. This paper aims to trace the sources of inspiration and the circumstances that influenced the formation and evolution of

Dr MAGDALENA ANNA DŁUGOSZ – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Nauk o Kulturze, Katedra Komparatystyki Kulturowej, adres do korespondencji: ul. J.K. Chodkiewicza 30, 85-064 Bydgoszcz; e-mail: mdlugosz@ukw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4357-9094>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

the project over time. It attempts to reconstruct Kokoschka's philosophical and religious interests of that period based on the analysis of his drawings, private documents, and his library preserved in the Oskar Kokoschka Zentrum in Vienna.

Keywords: Oskar Kokoschka, Max Berg, Jan Amos Comenius, crematorium, dance macabre, theosophy, Wrocław

Max Berg (1870-1947), architekt miejski niemieckiego Wrocławia w latach 1909-1925 i autor m.in. Hali Stulecia, co najmniej od wiosny roku 1912¹ aż do swego burzliwego odejścia ze stanowiska ubiegał się o realizację dla miasta projektu krematorium, nad którym przez lata pracował właśnie ze znanym wiedeńskim ekspresjonistą Oskarem Kokoschką (1886-1980). Znamienne, że temu projektowi – który pozostał na papierze – poświęcano bliższą uwagę w kilku publikacjach i to zarówno na gruncie niemieckim (prace Manfreda Scholze i Heinza Spielmanna²), austriackim (Alice Strobl i Alfreda Weidingera³), jak również polskim (artykuł Jerzego Ilkosza⁴). O jego

¹ W liście do Herwartha Waldena z 21(?)04.1912 r. (zob.: Oskar Kokoschka, *Briefe I. 1905-1919*, red. Olda Kokoschka i Heinz Spielmann (Düsseldorf: Claassen, 1984, s. 31) malarz odpowiada na propozycję zlecenia słowami, że „mógłby przyjechać koło 1-2 maja, ale architekt powinien złożyć [w tej sprawie] zobowiązanie pisemne” (przekłady listów i innych tekstów niemieckich – M.A. Długosz). Wbrew przypuszczeniom niektórych badaczy nie chodzi tu o współpracę przy dekoracji wznoszonej właśnie Hali Stulecia (choć i ta miała miejsce), lecz właśnie o krematorium, którego budowę postanowiła Rada Miejska Wrocławia dnia 14.09.1911 r., zob. Jerzy Ilkosz, „Projekty krematorium dla Wrocławia. Współpraca Maxa Berga i Oskara Kokoschki”, w: *Architektura Wrocławia*, t. 3: *Świątynia*, red. Jerzy Rozpędowski (Wrocław: Wydawnictwo Werk, 1997), 408.

² Manfred Scholze, „Ausdruck einer neuen Einheit der Künste – zu Oskar Kokoschkas Entwürfen für ein Krematorium in Breslau (Wrocław)”, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 18 (1986): 123-131 (i wcześniejsze art.); Manfred Scholze, „Zu einigen weltanschaulich-philosophischen Grundlagen im Werk von Oskar Kokoschka” [nieopubl. dysertacja doktorska] (Dresden: TU, 1989); Heinz Spielmann, „Kokoschkas Studien für das Breslauer Krematoriums-Projekt”, w: *Oskar Kokoschka. Lebensspuren*, red. Heinz Spielmann, Schleswig-Holstein: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 1992), 35-54, katalog wystawy.

³ Zwłaszcza Alice Strobl, Alfred Weidinger, *Oskar Kokoschka. Das Frühwerk (1897/98-1917). Zeichnungen und Aquarelle* (Wien: Galerie Welz, 1994), 41-43, katalog wystawy oraz Alfred Weidinger, Alice Strobl, red., *Oskar Kokoschka. Die Zeichnungen und Aquarelle 1897-1916* (Salzburg: Galerie Welz, 2008), 441n., 446-491: obszerny katalog *oeuvre* wraz z podaną tam wcześniejszą literaturą dotyczącą wszystkich znanych do tej pory szkiców i projektów Kokoschki. Zob. też Rupert Feuchtmüller, *Unbekanntes von O.K. Zeichnungen und Aquarelle von Oskar Kokoschka aus der Besitz der Galerie Würthle* (Rosenheim: Städtische Galerie, 1984) katalog wystawy.

⁴ Najbardziej szczegółowe opracowanie tematu pod względem chronologii prac, projektów architektonicznych oraz roli w nich Berga i jego relacji z miastem zob. J. Ilkosz, *Projekty krematorium*; wersja niem.: „Die Pläne für das Breslauer Krematorium. Ein Gemeinschaftsprojekt von Max Berg und Oskar Kokoschka”, *Berichte und Forschungen. Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte* 4 (1996): 133-173. W warstwie analizy ikonograficznej autor

wadze decyduje przede wszystkim oryginalna obrazowa koncepcja Kokoschki doceniona już przez współczesnych – nie tylko samego Berga, ale też krytyków sztuki, w tym pierwszego monografistę Kokoschki, Paula Westheima⁵. Jak kolejna przepowiednia katastrofy wpisała się ona doskonale w czas, w którym miała być urzeczywistniona, czas Wielkiej Wojny i następujących po niej historycznych przemian politycznych oraz kulturowych. Zasluguje więc, moim zdaniem, na ponowną analizę i zarysowanie szerszego ideowego tła, na którym mogła powstać w takiej formie. Niniejszy artykuł ma na celu prześledzenie źródeł inspiracji i okoliczności, jakie miały wpływ na kształtowanie się projektu, a w szczególności próbę rekonstrukcji filozoficzno-religijnych zainteresowań Kokoschki tego czasu na podstawie częściowych, podlegających wielu zmianom projektów oraz prywatnych dokumentów artysty i jego biblioteki przechowywanej w Oskar Kokoschka Zentrum w Wiedniu.

Kokoschka zajmował się projektem dekoracji krematorium z wielką pasją przez kilka miesięcy niespokojnego roku 1914, a następnie po swojej rekonwalescencji z ran wojennych w 1916 r. Po wstępnych ustaleniach z architektem, dopiero w maju 1914 r. doszło do intensyfikacji prac, o czym artysta donosił w liście do Almy Mahler: „Berg napisał mi duży list [...]. Szkice krematorium dostanę jeszcze w tym tygodniu i w lecie wymaluję dla palonego tam mięsa armatniego taką mowę żałobną, że można będzie pomyśleć ‘te Brutusy to byli jednak zacy ludzie’...”⁶. Odwołanie, choć ironiczne, do klasycznej pod względem retoryki, pomnikowej mowy Marka Antoniusza nad zwłokami Cezara z dramatu Williama Szekspira *Juliusz Cezar* (akt III, scena 2) świadczy o wymiarze tego zlecenia dla artysty i wyobrażeniach, jakie z nim wiązał.

W tym samym miesiącu faktycznie otrzymał plany architektoniczne wraz z oficjalnym zaproszeniem do współpracy⁷. W korespondencji do Almy Mahler

niemal dosłownie powtarza jednak wnioski zawarte w publikacji Strobl, Weidinger, *Oskar Kokoschka*, ponadto (zapewne ze względu na brak dostępu do materiałów) wątpliwe pozostają niektóre szczegóły wywodu związane z osobą Oskara Kokoschki.

⁵ Westheim osnuł wokół opublikowanych na s. 61 i następujących dwóch akwarelowych projektów jeden z podstawowych wątków swojej narracji o życiu i twórczości artysty, mianowicie ten o roli w nich śmierci, por. Paul Westheim, *Oskar Kokoschka* (Berlin: Gustav Kiepenheuer, 1918), 13-16.

⁶ „Berg hat mir einen großen Brief geschrieben [...]. Die Krematoriums-Skizzen bekomme ich diese Woche noch und werde im Sommer dem dort gebrannten Kanonenfutter eine Gedächtnisrede mit dem Pinsel machen, dass man glauben kann ‘und die Brutusse waren doch ein ehrenwerter Mann!’”, *An Alma Mahler [Wien], Sonntag Nacht [Mai 1914] [II]*, w: Kokoschka, *Briefe I*, 160n.

⁷ *An Alma Mahler, Wien [Mai] 1914 [IV]*, w: Kokoschka, *Briefe I*, 163. Efektem tego miały być pierwsze projekty i wizyta artysty we Wrocławiu końcem maja, zob. telegram do Almy Mahler z 25.05.1914 r. o wstępnej akceptacji projektu i rozpoczęciu gromadzenia na jego realizację środków finansowych, cyt. przez H. Spielmana („Kokoschkas Studien”, 45) na podstawie posiadanej przez niego fotokopii.

z 23 lipca 1914 r., a więc już po zamachu na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda Habsburga w Sarajewie, Kokoschka pisał wciąż o przygotowaniach do rychłego wyjazdu do Wrocławia i do realizacji projektu⁸. Nie przypuszczał zapewne wtedy, jak dewastująca dla Europy będzie ta wojna i że wkrótce, w styczniu 1915 r., sam zgłosi się ochotniczo do armii. Następnie, w kwietniu wyruszy na front i dotrze z nim do wschodniej Galicji, skąd po czterech miesiącach walk wróci do Wiednia ciężko ranny, cudem uchodząc przez śmiercią.

Max Berg podobnie szybko trafił w wir działań wojennych, co spowodować musiało zawieszenie realizacji projektu krematorium przez tandem. Miasto nie zamierzało jednak rezygnować z planów, próbując zlecić budowę innemu architektowi. Na to jednak radca budowlany Berg nie chciał pozwolić i jeszcze w 1915 r. wziął urlop z rosyjskiego frontu, by osobiście zagrozić wrocławskiej Radzie Miejskiej swoim odejściem z posady, jeśli ktokolwiek rozpocznie realizację pod jego nieobecność⁹. Jesienią 1916 r., także podczas urlopu, spotkał się z Kokoschką, który przebywał wtedy w Berlinie, podejmując na nowo temat krematorium. Malarz donosił o tym listownie rodzicom, podkreślając, że nie tylko wystrój, ale też pewne idee architektoniczne, nad którymi pracuje już biuro Berga, mają być jego autorstwa¹⁰. Co takiego było w tym projekcie, którego Berg bronił tak zaciekle, a nad którym Kokoschka pracował tak intensywnie już przed wojną i nie mógł zapomnieć jeszcze długo po niej?¹¹

Dla artysty, który w połowie lat 20. XX wieku wciąż nosił się z zamiarem uczestnictwa we wznoszeniu budowli o charakterze w jakimś sensie sakralnym¹², było to przede wszystkim urzeczywistnienie marzeń o najwyższym rodzaju malarstwa – malarstwie monumentalnym, fresku¹³. Wizja krematorium i jego dekoracji ulegała w trakcie prac modyfikacjom – stąd różne pro-

⁸ *An Alma Mahler, Wien, 23.VII. 1914*, w: Kokoschka, *Briefe I*, 172.

⁹ Por. *An Gustav und Romana Kokoschka, [Berlin] 2.11.16*, w: Kokoschka, *Briefe I*, 257.

¹⁰ Kokoschka, *Briefe I*, 257. Potwierdzają to również plany architektoniczne krematorium z 1916, które dostosowują szkice Kokoschki do wymogów inżynierii budowlanej, a różnią się od wcześniejszych, przedstawionych mu przez Berga w 1914 r. (por. Ilkosz, *Projekty krematorium*, 412-414, 419-421, 428n.).

¹¹ Dowodem zaangażowania jest ilość szkiców związanych z krematorium, jakie pozostały w różnych zbiorach.

¹² Por. list z 25.04.1918 r. do Adolfa Loosa (w archiwum Loosa w Albertinie), za: Strobl, Weidinger, *Oskar Kokoschka*, 43 oraz list do matki z 1923 r., *An Romana Kokoschka, [Dresden] III.6.23*, w: Oskar Kokoschka, *Briefe II. 1919-1934*, red. Olda Kokoschka, Heinz Spielmann (Düsseldorf: Claassen, 1985), 88.

¹³ Kokoschka już w toku prac nad krematorium prosi Waldena o pomoc w uzyskaniu zamówienia na fresk w Ameryce (*An Herwarth Walden*, [Wien 28.IV.14], w: Kokoschka, *Briefe I*, 158). Również Westheim (*Oskar Kokoschka*, 20) stwierdza: „Es ist zu begreifen, dass dieser ganze Malerexistenz [...] auf das Fresko hingraviert”. Por. Westheim, *Oskar Kokoschka*, 38n.

jekty pochodzące z różnych okresów¹⁴. Począwszy od gotycyzujących szkiców ornamentów i detali architektonicznych oraz postaci zaczerpniętych z reprodukcji fresków Giotto, które przeznaczone były raczej do wystroju wnętrza Hali Stulecia niż do samego krematorium, poprzez inspiracje starożytnymi świątyniami i grobowcami Egiptu i Mezopotamii, ale również współczesnymi teoriami architektury ekspresjonistycznej z berlińskiego kręgu Paula Scheerbarta, aż po wątki światopoglądowe z fascynującej malarza epoki baroku i osobiste doświadczenia Kokoschki z czasu związku z Alną Mahler – wszystko to złożyć się miało na dzieło totalne, *Gesamtkunstwerk*¹⁵ – monumentalną wizję ludzkiej egzystencji w świecie, z jej stawaniem się i przemijaniem, z jej wartościami ziemskimi i metafizyką. Trudno ustalić z pewnością, które ze szkiców miały ostatecznie zostać zrealizowane, jednak kilka ze znanych, a najlepiej opracowanych rysunków mogłoby rzeczywiście złożyć się w rodzaj panoramicznego widoku sali. Ambicje Kokoschki były niemałe: powstały obraz otaczać miał goście żegnających bliskiego zmarłego wizją o charakterze uniwersalistycznego traktatu filozoficznego.

Rzucający się w oczy brak konkretnych odwołań religijnych w projektach nie oznaczał bynajmniej braku nastroju podniosłości i tematyki sięgającej transcendencji. Charakterystyczny motyw całego fresku, *danse macabre* z postaciami małych szkieletów towarzyszącymi ludziom w każdej ich czynności, jak w średniowiecznych, a później barokowych obrazach, jednocześnie miał wszystkich ludzi w obliczu śmierci, bez względu na ich wiek, zajęcia, tożsamość i pochodzenie. Część badaczy twórczości malarza wywodzi ten wątek przede wszystkim z tekstu *Labirynt świata i raj serca* (1623, wyd. 1631) Jana Amosa Komenskigo (Comeniusa), czeskiego protestanckiego teologa z XVII wieku, którego postać i idee przez większość życia inspirowały Kokoschkę, choć treści, które z nich czerpał, przybierały różne formy zależnie od czasu i kontekstu, jaki akurat zajmował artystę. W czasie tuż przed i po wojnie wpływ Comeniusa wyrażał się przede wszystkim w wadze, jaką Kokoschka przykładał do świadomej obserwacji świata, ilustracji jego

¹⁴ Znane projekty opublikowane są w Weidinger, Strobl, *Oskar Kokoschka*. Kokoschka szukał też odpowiedniej architektury dla wyrazu swoich idei (podkreśla to już Karin Michaelis, „Der tolle Kokoschka”, *Das Kunstblatt* 2, nr 12 (1918): 361-368), czego efektem są śmiałe poprawki w planach otrzymanych od Berga.

¹⁵ Skojarzenia z ideą „sztuki totalnej” upowszechnioną przez Richarda Wagnerem nie są tu bezpodstawne. Nie tylko klimat artystyczny przełomu XIX i XX wieku, ale również fascynacja samym dziełem Wagnera (por. Magdalena Anna Długosz, *Oskar Kokoschka – błędny rycerz. Figury wyobraźni młodego artysty* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2014)) ukształtowały poglądy Kokoschki na sztukę i kierunki jego twórczości. Zaś związek z Alną Mahler motywował go do stworzenia arcydzieła na miarę fetowanego wówczas na niemieckich salonach artystycznego geniusza.

poszczególnych zjawisk i zdobywania weń w ten sposób głębokiego wglądu. Artyście należała się w tej koncepcji wyjątkowa rola: pośrednika, tego, kto pojmuje rzeczywistość i następnie, poprzez obraz, rzuca światło, otwiera widzom oczy i wyklada im naturę rzeczy¹⁶.

W *Labiryncie* czytamy, jak bohater, Pielgrzym, obserwując świat z lotu ptaka, postrzega go jako stworzony sztucznie labirynt¹⁷, w którym bezbronni ludzie wiodą swoją absurdalną egzystencję. Pomiędzy nich, zajętych, w rozmaitych sytuacjach życiowych, wkracza śmierć.

Zaopatrzona w ostrą kosę oraz łuk i strzały pouczała ich głośno, aby nie zapomnieli, że każdy z nich umrzeć musi [...], a który został trafiony, młody czy stary, bogaty czy biedny, uczony czy nie, upadał natychmiast¹⁸.

Niemal zawsze wtedy, gdy ktoś gotował się by wreszcie użyć życia, gdy znalazł przyjaciół, uporządkował sprawy, zbudował dom, zebrał pieniądze, poczynił wszelkie możliwe starania – śmierć go zaskakiwała¹⁹.

Zadziwiająco konkluzją tej obserwacji jest, że śmierć nie posiada bynajmniej własnych strzał, które wymierza swoim ofiarom, a tylko łuk. Strzały bierze zaś od konkretnych, przeznaczonych jej ludzi, zatem to „każdy sam gotuje swój zgon”²⁰. Niezależnie od tego, na ile Kokoschka inspirował się cytowanym tekstem, jego zamiarem na pewno nie był fatalistyczny wydzwięk kompozycji. Chcąc zawrzeć w swym obrazie spektakularną „mowę

¹⁶ Szerzej Régine Bonnefoit, „Der Künstler als „Augenöffner“. Comenius als pädagogische und autobiografische Identifikationsfigur”, w: Oskar Kokoschka. *Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives*, red. Régine Bonnefoit, Bernadette Reinhold (Berlin: De Gruyter, 2021), 104n., 119n.

¹⁷ Por. Andrzej Spyra, „Przestrzeń naturalna i przestrzeń sztuczna w ‘Labiryncie świata i raju serca’ Jana Amosa Komenskigo”, *Estetyka i Krytyka*, nr 2 (11) (2006): 187-196.

¹⁸ „Zuletzt sah ich den Tod durch ihre Reihe schreiten; mit einer scharfen Sense und mit Pfeil und Bogen ausgerüstet, mahnte es sie mit lauter stimme, nicht zu vergessen, dass ein jeder sterben müsse... und wer getroffen wurde, er mochte jung oder alt, arm oder reich, gelehrte oder ungelehrt sein, brach sofort zusammen”. Johann Amos Comenius, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens* (Jena: E. Diderichs, 1908), 40n.; por.: Scholze, „Ausdruck einer neuen Einheit der Künste”, 123nn. Istnieje również (okrojony) polski przekład całości: Jan Amos Komensky, *Labirynt świata i raj serca*, opr. Jan Pindór (Cieszyn: Ewangelickie Towarzystwo, 1914). Motyw licznych szkieleatów wyposażonych w łuk i strzały charakterystyczny jest bardziej niż dla niemieckich, dla włoskich przedstawień, łączących „taniec śmierci” z jej tryumfem (por. „Totentanz”, w: *Lexikon der Kunst*, t. 7 (Leipzig: Seemann, 1994), 382n.

¹⁹ „Fast immer dann, wenn einer sich gerade anschickte, so recht sein Leben zu genießen, wenn er Freunde sich erworben, seine Angelegenheiten wohl geordnet, sein Haus bestellt, Geld zusammengeschart, alle nur denkbare Vorsorge getroffen hatte, der Tod ihn überraschte”, Comenius, *Das Labyrinth*, 42.

²⁰ „... jeder bereitet sich selber seinen Tod”, Comenius, *Das Labyrinth*, 44.

żałobną”, po cóż miałyby przygniatać dodatkowo żałobników prostym moralizatorstwem?

Wczytując się dalej w relację Pielgrzyma, stwierdzamy, że na pozostałych przy życiu ludziach śmierć innych robi w zasadzie niewielkie wrażenie: „ranni krzyczeli, jęczeli i wyli, ci zaś, którzy przechodzili akurat obok cofali się nieco na widok ran, zaraz jednak stawali się na powrót beztroscy.”²¹ Po obserwacji takich scen oraz obyczajów towarzyszących pogrzebom, śpiewów i radosnego ucztowania bez cienia refleksji, wzburzony do głębi Pielgrzym próbuje – dla ich dobra, jednakże daremnie – napomnieć i pouczyć ludzi lekceważących kruchość życia i tak „pewnych swej nieśmiertelności”. Ich zachowanie wyjaśnia mu dopiero wypowiedź Przewodnika:

Mój drogi, a czyż nie byłoby nierozsądnym dręczyć się myślami o śmierci, jeżeli oto każdy wie, że ująć jej nie może? Ze wszech miar roztropniej jest wszakże pozbyć się tej myśli, zatroszczyć się o własne sprawy i zostać poza tym dobrej wiary. Przyjdzie, to będzie, w kilka godzin rzecz się wykona, a często nawet w jednej chwili. Mają więc inni, dlatego że umrze jeden, zaprzestać cieszenia się własnym życiem? Na miejsce tamtego urodzą się przecież nowi...²²

Omawiany, najbardziej znany fragment projektu fresku interpretowany jako *danse macabre* przedstawia jedynie jego część, nawet nie połowę. Z rysunków architektonicznych wynika bowiem, że w swojej najlepiej opracowanej wersji malowidło obejmować miało cały pas wnętrza sali pożegnań ponad portalem wejściowym i portalem niszy na katafalk naprzeciwko. Szkice Kokoschki do wystroju krematorium, rozproszone głównie po zbiorach prywatnych, zawierają również dużą ilość rysunków symetrycznie rozplanowanego przedstawienia, które robi wrażenie motywu centralnego²³. Na-

²¹ „Wer verwundet war, schrie, jammerte und brüllte; die welche gerade vorübergingen prallten ein wenig zurück, als sie die Wunden sahen, doch waren sie gleich wieder völlig sorglos”, Comenius, *Das Labyrinth*, 40.

²² „Mein Lieber, wäre es nicht töricht sich mit den Gedanken an den Tod zu quälen, zumal da jeder weiß, daß er ihm nicht entgehen könne? Da ist es allemal gescheiter sich dem Gedanken aus dem Sinn zu schlagen, um seine Angelegenheiten sich zu kümmern und im übrigen guten Mutes zu sein. Kommt er, so ist er da, in einigen Stunden ist es abgetan und oft sogar in einem einzigen Augenblick. Sollten darum, weil einer stirbt, die anderen aufhören sich ihres Lebens zu freuen? Es werden an seiner Statt doch wieder andere geboren”, Comenius, *Das Labyrinth*, 43.

²³ Większość badaczy uznaje, że artysta zarzucił tę kompozycję na rzecz „tańca śmierci”. Wobec licznych szkiców symetrycznej kompozycji z Fortuną brak jest podobnie spójnej wizji „tańca”, która mogłaby wypełnić całą przestrzeń przeznaczoną na fresk. Skłania to raczej do wniosku o komplementarności obu motywów.

wiązywało ono kompozycyjnie do Sądu Ostatecznego, pozostając jednak pod względem treści bardziej wyważone i uniwersalne w przekazie.

Postać Chrystusa-Sędziego bądź Archanioła Michała ważącego dusze zastąpił Kokoschka figurą Fortuny²⁴ wznoszącą się nad ludzkim światem na kuli symbolizującej Ziemię. Szybko zrezygnował też ze zbyt dosłownej wizji przeciwstawionych sobie grup wybranych i potępionych zmarłych. Przedstawienie ukazywać miało bowiem świat żywych, co zbliża go bardziej do późnośredniowiecznych obrazów życia w raju (np. Hieronima Boscha *Ogród rozkoszy*). Pomimo wszechobecnej na świecie śmierci, Fortuna – ten nieprzewidywalny, ale w efekcie dobry geniusz – jest tu dowodem na ostateczny tryumf życia oraz ludzkiego (choćby krótkotrwałego) szczęścia. Nawet jeżeli kulę, na której się opiera, interpretować będziemy jako tradycyjny symbol zmienności losu i przemijania, nie muszą one przecież oznaczać wyłącznie marności doczesnej egzystencji²⁵. W dziejach literatury i sztuki wyraźny jest związek Fortuny z życiem i śmiercią, który – w średniowieczu podkreślając ambiwalencję losu (dwie twarze alegorycznej postaci czy motyw „koła życia”)²⁶ – przybiera na sile we wczesnej nowożytności²⁷. Również u Komensky’ego pojawia się ta postać, tym razem zdecydowanie w kontekście życia doczesnego²⁸.

²⁴ Ta sama postać interpretowana jako Alma Mahler miała zdobić kartę tytułową do cyklu grafik *Bachkantate*. W 1915 r. pojawiła się ona na okładce autorstwa artysty do zbioru pieśni skomponowanych przez Almę (Alma Maria Schindler-Mahler, *Vier Lieder*, Wien-Leipzig, 1915). Weidinger, Strobl (*Oskar Kokoschka*, 425n.) wywodzą inspirację do tej postaci z Dürerowskiego przedstawienia Fortuny (*Das große Glück*) bądź też ze znanej figury czuwającej nad portem w Wenecji, którą Kokoschka mógł widzieć podczas włoskiej podróży z Mahler. Niewykluczone jednak, że jej źródłem mogły być przedstawienia barokowej grafiki (np. emblematy) albo malarstwa (dość częsty motyw w tym okresie), które szczególnie interesowało artystę.

²⁵ Por. Beata Purc-Stępnia, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2004), 103-108. Autorka wskazuje m.in. na występującą niekiedy „zbieżność pomiędzy znakiem kuli pojętej jako świat [por. kula jako atrybut Pani Świat, s. 108-115] a atrybutem Fortuny wyrażającym jej zmienność” (s. 107). Por. też Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1970).

²⁶ Zob. Sibylle Appuhn-Radtke, „Fortuna”, w: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, red. Otto Schmitt i in., t. 10 (Stuttgart: J.B. Metzler, 2005), 272-401.

²⁷ Oprócz ewidentnych konotacji chrześcijańskich z marnością ziemskiej egzystencji, „strefa śmierci i przemijania, w której znalazła się Fortuna, w grafice i malarstwie XVI wieku stanowiła odwołanie do starej tradycji stoickiej, ujmującej śmierć jako wybawienie kładące kres władztwu Fortuny. Emblemat Jeana Cousina *Livre de Fortune* doskonale ilustruje to zagadnienie. Fortuna przedstawiona tu z nogą wspartą na kuli, spotyka się ze Śmiercią w postaci szkieletu z chorągwią i kołem. Kończy ona czas panowania Fortuny. W końcowym rozrachunku Śmierć przejmuje prowadzenie stojąc na kuli – dotychczasowym symbolu władzy Fortuny”, Purc-Stępnia, *Kula jako symbol vanitas*, 106.

²⁸ Comenius, *Das Labyrinth*, 26, 178n. Dokładnie opisane mieszkanie Fortuny wznosi się na zachodzie, ponad „labiryntem świata”, stanowiąc cel większości ludzi, dostępny jednak tylko

Pytania o istotę śmierci i relacje między nią a życiem towarzyszyć miały Kokoschce od wczesnego dzieciństwa, najpierw w kontekście bliskiej rodziny i sąsiedztwa²⁹. Jeszcze przed doświadczeniem wojennym, w czasie związku z Alną Mahler, naznaczonego piętnem utraty dziecka w wyniku aborcji, na jaką zdecydowała się kochanka, a także widmem jej zmarłego męża, Gustawa, które w pojęciu Kokoschki stało na drodze do ich szczęścia, kwestia ta popychała artystę nie tylko do intensywnej refleksji na temat śmierci w formie literackiej czy obrazowej³⁰, ale też do sięgania po rozmaite lektury. Jedną z takich lektur była teozoficzna broszura *Sieg des Lebens. Blicke in das Weltprinzip* (Tryumf życia. Spojrzenia ku zasadzie świata)³¹, propagująca m.in. wschodnie z ducha podejście do kwestii bytu, stawania się i przemijania oraz wizję śmierci wyłącznie jako przejścia pomiędzy formami istnienia, a nawet kroku naprzód w rozwoju jednostki. Jej autor (autorka?), piszący pod pseudonimem Freimund, przekonywał, że nie istnieje próżnia, nicłość, bowiem w przyrodzie stale zachowana pozostaje równowaga oddziałujących na siebie sił.

Przejście z egzystencji do nie-egzystencji, nicości należy wykluczyć całkowicie, gdyż przeczy to jakimukolwiek doświadczeniu, a nicość musiałaby wtedy leżeć poza wszelką wiedzą i poznaniem, tymczasem nawet taki obrót spraw nie roz-

wybranych. Główna brama jej zamku, „brama cnoty”, jest zaniedbana i opuszczona jako zbyt trudna i niedostępna, podczas gdy boczne wejścia, m.in. „kłamstwo”, „pochlebstwo”, „podstęp” i „przemoc” przebiły jego mury. Odnaleźć tu można zarówno ślad dydaktyki zgodnej z klimatem światopoglądowym początku XVII wieku, jak i echa Machiavellońskiej wizji jakoby Fortuna sprzyjała tylko tym, którzy potrafią zawładnąć nią siłą.

²⁹ Westheim, *Oskar Kokoschka*, 13; Oskar Kokoschka, *Mein Leben* (München: Bruckmann, 1971), 33, 37n.; Oskar Kokoschka, *Schriften 1907-1955*, red. Hans Maria Wingler (München: A. Langen, G. Müller, 1956), 13n., 18-21.

³⁰ Motyw śmierci gości często we wczesnych pracach Kokoschki i zasługuje na osobne, pogłębione opracowanie. Z lat 1913 i 1914 wymienić tu należy przede wszystkim wachlarze malowane dla Almy Mahler, cykle graficzne: *Der chinesische Mauer* czy *Bachkantate*, oraz obrazy olejne, jak *Stilleben mit Putto und Kaninchen* oraz *Der irrende Ritter*, później także litografie do tekstów własnych artysty, *Allos Makar* i *Orpheus und Eurydike*.

³¹ Freimund, *Sieg des Lebens. Blicke in das Weltprinzip* (Wien: Halm & Goldmann, 1912); por. list O.K. do Herwartha Waldena z 4.12.1911 r., w którym przesyła mu tę pozycję wraz z prośbą o notatkę na łamach „Der Surm” (*Briefe I*, s. 27). Niektóre odniesienia podają imię autora broszury, Roderich, co z kolei odsyła do używającej pseudonimu Roderich Freimund pisarki austriackiej Blandy Corony (1841-1911), znanej ówczesnie z kilku powieści, opowiadań, sztuk i krytyk teatralnych. Niedostatek materiałów na temat tej zapomnianej dziś zupełnie postaci nie pozwala jednak na razie potwierdzić jej autorstwa wspomnianej broszury, ani prześledzić źródeł zawartych w niej myśli.

wiązuje problemu. Tym samym złamany zostaje kark absolutnemu niszcycielowi, śmierci³².

Kierując się tymi poglądami sam Kokoschka twierdził w swoim, powstałym w tym samym czasie manifeście *Von der Natur der Gesichte* (O naturze wizji): „Nie ma już miejsca na śmierć, gdyż wizje wprawdzie rozwiewają się i rozpierzchają, jednakże tylko po to, aby w inny sposób zebrać się na nowo”³³. Koncepcja ta zbliżona jest również do antycznego pojęcia *metamorphosis*, nieustannej przemiany rzeczywistości, która wplata egzystencję człowieka w bogaty łańcuch wzajemnych zależności³⁴. Dochodzi do tego ponadreligijny aspekt mistyczny, który przynajmniej od ok. 1913-1914 r. szczególnie interesował Kokoschkę, odpowiadając znakomicie jego ekspresjonistycznej sztuce³⁵. Jak pisał badacz starogreckiej religii, Erwin Rohde, w znanej ówczesnie książce *Psyche*, którą Kokoschka posiadał niemal przez całe życie:

Dążenie do zjednoczenia z Bogiem, rozplynięcia się indywiduum w bóstwie jest tym, co u korzeni łączy całą mistykę wysoko uzdolnionych i ucywilizowanych ludów z ekstatycznymi kultami ludów pierwotnych³⁶.

³² „Ein Übergang aus der Existenz in die Nicht-Existenz, das Nichts, muß vollkommen negiert werden, da es aller Erfahrung widerspricht und das Nichts eben außerhalb alles Wissens und Erkenntnis liegen mußte, indes auch diese Wendung nicht angeht. Damit ist auch dem absoluten Vernichter, dem Tod, das Genick gebrochen”, Freimund, *Sieg des Lebens*, 10 (przeł. M.A.D.).

³³ „Es gibt keinen Platz des Todes mehr, weil sich die Gesichte wohl auflösen und zerstreuen, doch nur, um sich in anderer Weise wieder zu sammeln”. Manifest wygłoszony został w Wiedniu 26.01.1912, cyt. za: Kokoschka, *Schriften*, 338.

³⁴ „Wszystko płynie i każda rzecz powstaje jako zjawisko zmienne. Nawet sam czas przepływa będąc w ciągłym ruchu, podobnie jak rzeka: Ani rzeka, ani chyba godzina nie może bowiem zatrzymać swego biegu. Ale jak nadciągająca fala naciska i popycha następną, a na nią samą naciera poprzednia, tak samo czas ucieka, jednocześnie następuje i wciąż jest nowy. To, co kiedyś było, przestało istnieć, a powstaje to, czego nie było, i cały proces raz jeszcze zaczyna się od początku”, Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamińska, Stanisław Stabryła (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995), 416.

³⁵ Liczne wzmianki o lekturach podejmujących ten temat oraz tekstach m.in. Mistrza Eckharta, Jakoba Böhme czy Emmanuela Swedenborga znajdują się choćby w listach (*An Alma Mahler*, [Wien, April 1913] [II], w: Kokoschka, *Briefe I*, 93; *An Alma Mahler*, [Wien, Juli 1913] [IV]; w: Kokoschka, *Briefe I*, 122), a także w późniejszych tekstach, w tym w autobiografii artysty (Kokoschka, *Mein Leben*, 61n., 202). Później zajmowały go z kolei m.in. starogreckie rytuały, w tym misteria eleuzyńskie (zob. niżej), a także myśl chińska (zob. biblioteka artysty przechowywana w Oskar Kokoschka Zentrum, Sammlungen der Universität für angewandte Kunst w Wiedniu).

³⁶ „Das Streben nach der Vereinigung mit Gott, dem Untergang des Individuums in der Gottheit, ist es auch, was alle Mystik hoch begabter und gebildeter Völker in der Wurzel zusammenbindet mit dem Aufregungskult der Naturvölker”, Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unster-*

Jeżeli zatem śmierć jest zaledwie przemianą – a koncepcja ta wychodzi daleko poza samą ideę nieśmiertelnej duszy – to niezależnie od wyznania i wiary (czy też niewiary) w jakiś rodzaj pozagrobowego bytu, pogląd, że światem niepodzielnie rządzi zasada życia, pozwala spojrzeć na moment odejścia człowieka w filozoficznych, a nie religijnych kategoriach. Śmierć zostaje pokonana i nie musi już towarzyszyć jej odczucie końca, smutek i lęk, ale spokój i nadzieja, nawet (albo zwłaszcza) wtedy, gdy nie oczekuje się „po tamtej stronie” żadnej szczególnej nagrody ani kary. Chodziło tu o możliwie uniwersalny przekaz, który trafiałby do ludzi o różnym światopoglądzie, wspierając i łącząc wszystkich ponad ciałami ich bliskich zmarłych. Kremacja jako sposób pochówku była w ówczesnej Europie czymś stosunkowo nowym, ale przyjmowanym z dużą otwartością³⁷. Na zachodzie rozpowszechniła się wraz z fascynacją pod koniec XIX wieku religijno-filozoficznym dziedzictwem Indii, z jego powrotem do natury³⁸ i oczyszczającą, transformującą symboliką ognia, co zakonotowane zostało zdecydowanie negatywnie dopiero przez działalność nazistów przed i w trakcie II wojny światowej. Podobnie jak sama praktyka kremacji, tak i znak swastyki, który w projektach Kokoschki eksponowany jest w centrum posadzki sali pożegnań w formie stylizowanej mozaiki nie ma ze swymi późniejszymi wynaturzeniami nic wspólnego. Jest raczej kolejnym dowodem na buddyjsko-hinduistyczną i teozoficzną inspirację całej koncepcji, którą według artysty dało się z powodzeniem połączyć z bliską mu od wczesnej młodości starożytną tradycją śródziemnomorską (np. religią staroegipską czy grecko-rzymską), a jednocześnie – na czytelność i popularność w początkach XX wieku dawnej symboliki indoeuropejskiej.

blichkeitsglaube der Griechen (Leipzig: Verlag von J. C. B. Mohr, 1894), 318. Por. też Max Weber, który przejmując koncepcję mistycznej ekstazy od Rohde.

³⁷ Berga szczególnie interesować miała ta forma budowli jako nieposiadająca dotąd ustalonych tradycją wzorów architektonicznych, choć pierwsze krematoria (w Niemczech od lat 70. XIX wieku) posiadały orientalizującą szatę. Ta forma budowli zyskała popularność na gruncie niemieckim szczególnie w pierwszych dekadach XX wieku (por. bogata literatura przedmiotu, np. Norbert Fischer, *Zwischen Technik und Trauer. Feuerbestattung, Krematorium, Flamarium. Eine Kulturgeschichte* (Berlin: NoRa, 2002), a także Ulrich Hübner, „Kunst und Architektur der deutschen Feuerbestattungsanlagen im historischen Kontext unter besonderer Berücksichtigung der Krematorien in Sachsen”, dysertacja TU Dresden 2013 (<https://tud.qucosa.de/api/qucosa%3A27124/attachment/ATT-0/>, dostęp: 15.10.2024). Do dnia dzisiejszego nowo stawiane krematoria charakteryzują się często odważną i wizjonerską architekturą (por. chociażby Kijów, cmentarz Bajkowy czy Berlin-Treptow).

³⁸ Warto zwrócić w tym kontekście uwagę także na ruch *Lebensreform*, który zwłaszcza w krajach niemieckojęzycznych czerpał m.in. z teozofii i antropozofii Heleny Bławatskiej, Annie Besant i Rudolfa Steinera, ufundowanych na synkretyzmie religijnym, inspirowanym ezoterycznym chrześcijaństwem i Indiami.

Mimo szczegółowego architektonicznego opracowania wspólnego projektu przez Maxa Berga w 1916 r., a następnie na początku lat 20., Rada Miasta niemieckiego Wrocławia nie zgodziła się na jego realizację w tym kształcie, a prasa wypowiadała się o nim pogardliwie jako o nieuzasadnione kosztownej „budzie”. Ostatecznie krematorium – również już zresztą nieistniejące – powstało w przewidzianej pod nie trzeciej części cmentarza Grabiszyńskiego w roku 1926, po odejściu Berga i według nowych planów jego byłego współpracownika, Richarda Konwiarza. Ten, znacznie prostszy, surowy projekt w jeszcze większym stopniu pozbawiony był jednoznacznie kojarzonych symboli religijnych, tak aby z krematorium mogli korzystać przedstawiciele każdej wiary. Od roku 2008 stoi w tym miejscu (obecnie Parku Grabiszyńskim) Pomnik Wspólnej Pamięci – lapidarium złożone z płyt nagrobnych pochodzących ze zlikwidowanych po II wojnie cmentarzy, symboliczne miejsce pochówku wszystkich mieszkańców Dolnego Śląska zmarłych przed 1945 r. W ten symboliczny sposób zatoczyła koło historia wizjonerskiego projektu, który miał stać się pierwszym arcydziełem Oskara Kokoschki i który jak *danse macabre* integrować miał wielokulturową niegdyś społeczność Dolnego Śląska nie tylko w obliczu Wielkiej Wojny, ale i towarzyszącej stale człowiekowi śmierci – na rzecz tryumfującego pomimo to życia.

BIBLIOGRAFIA

- Appuhn-Radtke, Sibylle. „Fortuna”. W: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, red. Otto Schmitt, Ernst Gall, Ludwig H. Heydenreich i in., t. 10 (271-401). Stuttgart: J.B. Metzler, 2005.
- Bonnefoit, Régine. „Der Künstler als „Augenöffner“. Comenius als pädagogische und autobiografische Identifikationsfigur”. W: *Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives*, red. Régine Bonnefoit, Bernadette Reinhold, 104-126. Berlin: De Gruyter, 2021.
- Comenius, Johann Amos. *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*. Jena: E. Diederichs, 1908.
- Długosz, Magdalena Anna. *Oskar Kokoschka – błędny rycerz. Figury wyobraźni młodego artysty*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2014.
- Feuchtmüller, Rupert. *Unbekanntes von O.K. Zeichnungen und Aquarelle von Oskar Kokoschka aus der Besitz der Galerie Würthle*. Rosenheim: Städtische Galerie, 1984. Katalog wystawy.
- Fischer, Norbert. *Zwischen Technik und Trauer. Feuerbestattung, Krematorium, Flamarium. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: NoRa, 2002.
- Freimund. *Sieg des Lebens. Blicke in das Weltprinzip*. Wien: Halm & Goldmann, 1912.
- Hübner, Ulrich. „Kunst und Architektur der deutschen Feuerbestattungsanlagen im historischen Kontext unter besonderer Berücksichtigung der Krematorien in Sachsen”, dystertacja. TU Dresden 2013.

- Ilkosz, Jerzy. „Die Pläne für das Breslauer Krematorium. Ein Gemeinschaftsprojekt von Max Berg und Oskar Kokoschka”. *Berichte und Forschungen. Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte* 4 (1996): 133-173.
- Ilkosz, Jerzy. „Projekty krematorium dla Wrocławia. Współpraca Maxa Berga i Oskara Kokoschki”. W: *Architektura Wrocławia*, t. 3: *Świątynia*, red. Jerzy Rozpędowski, 407-437. Wrocław: Wydawnictwo Werk 1997.
- Kirchner, Gottfried. *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1970.
- Kokoschka, Oskar. *Briefe I. 1905-1919*, red. Olda Kokoschka, Heinz Spielmann. Düsseldorf: Claassen, 1984.
- Kokoschka, Oskar. *Briefe II. 1919-1934*, red. Olda Kokoschka, Heinz Spielmann. Düsseldorf: Claassen, 1985.
- Kokoschka, Oskar. *Mein Leben*. München: Bruckmann, 1971.
- Kokoschka, Oskar. *Schriften 1907-1955*, red. Hans Maria Wingler. München: A. Langen, G. Müller, 1956.
- Komensky, Jan Amos. *Labirynt świata i raj serca*, opr. Jan Pindór. Cieszyn: Ewangelickie Towarzystwo, 1914.
- Lexikon der Kunst*, t. 7, red. von Harald Olbrich. Leipzig: Seemann, 1994.
- Michaelis, Karin. „Der tolle Kokoschka”. *Das Kunstblatt* 2, nr 12 (1918): 361-368.
- Owidiusz. *Metamorfozy*. Przeł. Anna Kamińska, Stanisław Stabryła. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995.
- Purc-Stepniak, Beata. *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2004.
- Rohde, Erwin. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Leipzig: J. C. B. Mohr, 1894.
- Scholze, Manfred. „Ausdruck einer neuen Einheit der Künste – zu Oskar Kokoschkas Entwürfen für ein Krematorium in Breslau (Wrocław)”. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 18 (1986): 123-131.
- Scholze, Manfred. „Zu einigen weltanschaulich-philosophischen Grundlagen im Werk von Oskar Kokoschka”, dysertacja. TU Dresden 1989.
- Spielmann, Heinz. „Kokoschkas Studien für das Breslauer Krematoriums-Projekt”. W: *Oskar Kokoschka. Lebensspuren*, red. Heinz Spielmann. Schleswig-Holstein: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 1992. Katalog wystawy.
- Spyra, Andrzej. „Przestrzeń naturalna i przestrzeń sztuczna w ‘Labiryncie świata i raju serca’ Jana Amosa Komenskiego”. *Estetyka i Krytyka*, nr 2 (11) (2006): 187-196.
- Strobl, Alice, Alfred Weidinger. *Oskar Kokoschka. Das Frühwerk (1897/98-1917)*. *Zeichnungen und Aquarelle*, 41-43. Wien: Galerie Welz, 1994. Katalog wystawy.
- Weidinger, Alfred, Alice Strobl, red. *Oskar Kokoschka. Die Zeichnungen und Aquarelle 1897-1916*. Salzburg: Galerie Welz, 2008.
- Westheim, Paul. *Oskar Kokoschka*. Berlin: Gustav Kiepenheuer, 1918.

ILUSTRACJE

Il. 1-2. Oskar Kokoschka, Projekty krematorium dla Wrocławia, 1914,
opublikowane w: P. Westheim, *Oskar Kokoschka*, Berlin 1918 (il. 61-62)



