

Dorota Kownacka-Rogulska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PAN)

ORCID: 0000-0002-7791-9088

Dwie drogi – wspólna wizja

Hugo von Hofmannsthal i Edward Gordon Craig

Abstract

Two Paths—a Shared Vision: Hugo von Hofmannsthal and Edward Gordon Craig

This article discusses the creative relationship between Hugo von Hofmannsthal and Edward Gordon Craig. The two artists were to join forces in a fruitful collaboration, for which Harry Graf Kessler, an admirer of their respective formal solutions and artistic visions, had high hopes. However, only woodcuts were created: Craig's illustrations to Hofmannsthal drama *Der weiße Fächer* (*White Fan*) from 1897, described by the author himself as an interlude. The two artists shared a vision, a longing for things not of this world, a love of ancient myths, a rejection of realism, as well as admiration for Shakespeare and appreciation of Rembrandt. The article presents this symbiosis of thought, manifested in

programmatic texts and artistic productions, intensifying wherever they could dispense with words and manage the space “between characters.”

Keywords

Hugo von Hofmannsthal, Edward Gordon Craig, *Der weiße Fächer* (*White Fan*), woodcut, illustration

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest relacjom Hugona von Hofmannsthala i Edwarda Gordona Craiga. Miała ich połączyć współpraca, po której wiele sobie obiecywał Harry Graf Kessler, miłośnik rozwiązań formalnych i wizji artystycznych obu twórców. Powstały jedynie cztery drzeworyty – ilustracje Craiga do dramatu Hofmannsthala z 1897 *Der weiße Fächer* (*Biały wachlarz*), określanego przez samego autora jako interludium. Artystów łączyła jedność wizji, tęsknota za rzeczami nie z tego świata, miłość do starożytnych mitów, odrzucenie realizmu, uwielbienie dla Shakespeare’a i docenianie Rembrandta. Autorka pokazuje tę symbiozę myśli, widoczną w tekstach programowych i realizacjach artystycznych, szczególnie wyraźną tam, gdzie mogli zrezygnować ze słowa i zarządzać przestrzenią „między figurami”.

Słowa kluczowe

Hugo von Hofmannsthal, Edward Gordon Craig, *Der weiße Fächer* (*Biały wachlarz*), drzeworyt, ilustracja

Nieustępliwi w konsekwentnym wyborze oszczędnych środków wyrazu, nierzadko nierozumiani, choć każdy w inny sposób, trwali przy swoich racjach wbrew oczekiwaniom otoczenia, gotowego jedynie na cień twórczego szaleństwa. Za Hugonem von Hofmannsthalem, realizatorem mitu habsburskiego, stała tradycja, za Edwardem Gordonem Craigiem – rewolucja, lecz obaj odważnie kroczyli własnymi drogami. Harry Graf Kessler, mentor i mecenas artystów, a nierzadko mediator, zaangażowany społecznie i politycznie w kształtowanie zrujnowanych przez wojnę relacji tak artystycznych, jak międzynarodowych¹, doradca Hofmannsthala, zagorzały zwolennik nowatorskich rozwiązań formalnych Craiga i miłośnik jego twórczości², wierzył głęboko, że ci dwaj mogliby stworzyć wspaniały duet. Usilnie zabiegał o zapoznanie ich ze sobą, snując wizje przyszłych projektów. Nade wszystko zależało mu jednak na tym, by pokazać Niemcom myśl i dorobek ekscentrycznego twórcy, zainteresować jego koncepcjami artystycznymi wpływowych ludzi kultury tak, by zechcieli działać na rzecz ich wykorzystania.

Transfer scenicznych pomysłów Craiga do Niemiec okazał się trudny. Być może niepowodzenia wynikały z różnic narodowościowych, opisywanych przez niego z lubością w książce *O sztuce teatru*³, której pierwsze wydanie ukazało się w Berlinie. Twierdził w niej, że wszystko, co dzieje się w teatrach niemieckich, podporządkowane było nadrzędnemu poczuciu obowiązku i potrzebie porządku. Brakowało przestrzeni na jakąkolwiek improwizację. Craigowi trudno było dopasować się do sztywnych ram instytucji i temperamentów osób, które miały z nim współpracować. Dość powiedzieć, że z wielkich planów nic nie wyszło. Hofmannsthaliowi i Craigowi również nie udało się wypracować kompromisów, dlatego efekty ich wspólnych wysiłków są niewielkie. Powstały zaledwie cztery drzeworyty, wykonane przez

¹ Kessler zabiegał o dobre relacje zarówno między artystami, jak i między narodami, głęboko skonfliktowanymi po I wojnie światowej, zob. Harry Graf Kessler, *Germany and Europe: Lectures delivered at Williamstown, Massachusetts, in July and August 1923* (New Haven: Yale University Press, 1923). Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości był pierwszym akredytowanym w Warszawie dyplomatą, co zostało odnotowane na stronie tytułowej wspomnianego zbioru: „Former German Minister to Poland”. O tym, że nie pozostawał obojętny na kwestie polskie, świadczą też jego liczne notatki, zob. Harry hrabia Kessler: *Moja polska misja: Z Dziennika 1918*, red. Krzysztof Ruchniewicz i Marek Zybura (Poznań: Nauka i Innowacje, 2018).

² Wiele uwagi Craigowi i jego aktywności w Niemczech poświęcił Kessler w listach do Hofmannsthala, *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929*, ed. Hilde Burger (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1968). O fascynacji Kesslera Craigiem świadczą liczne zapiski, Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918–1937* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1961). Zainteresowanie relacją Kesslera i Craiga widoczne jest też w literaturze anglojęzycznej, dzienniki Kesslera zostały przetłumaczone na angielski, Harry Graf Kessler, *In the Twenties: The Diaries of Harry Kessler*, trans. Charles Kessler (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971); zob. też *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler 1903–1937*, ed. Lindsay Mary Newman (London: Institute of Germanic Studies University of London, 1995).

³ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* (Chicago: Browne's Bookstore, 1911), 130.

Brytyjczyka dla zilustrowania niepozornego interludium Hofmannsthala z 1897 – *Der weiße Fächer*⁴. Tom ukazał się w 1907 w wydawnictwie Insel z czterema całostronicowymi rycinami Craiga⁵, który zniechęcony pracą z reżyserami i dramatopisarzami po serii nieporozumień i konfliktów, oddał się tworzeniu grafik. Przykrości się piętrzyły, zachwyceni nim wcześniej twórcy rezygnowali z jego usług i wycofywali się z kontraktów z powodu trudnego charakteru i niestabilności artysty, o której po latach pisał zawsze lojalny wobec Craiga – Graf Kessler⁶.

Ostatecznie Craig nie dostał zlecenia na wykonanie scenografii do sztuki Thomasa Otwaya z 1682 w swobodnej adaptacji Hofmannsthala⁷, choć „włożył sporo pracy w przygotowania do *Venice Preserved*, co widać po notatkach na marginesie i szkicach w jego własnym egzemplarzu sztuki; zrobił kilka projektów scenografii i kostiumów, a 29 listopada pojechał nawet odwiedzić Hofmannsthala, który mieszkał niedaleko Wiednia”⁸. Nie doszło też do skutku wystawienie *Elektry* (autorstwa Hofmannsthala) z pierwszoplanową rolą Eleonory Duse, dla której miał zaprojektować kostiumy⁹. Nie powiodło się również wiele innych przedsięwzięć, o czym Kessler z żalem informował Hofmannsthala w listach¹⁰. Źle wspominał kontakty z Craigiem także Max Reinhardt, blisko współpracujący z Hofmannsthalem. W 1908 Reinhardt zaproponował Craigowi zaprojektowanie scenografii do *Króla Leara*, który miał być wystawiony w Deutsches Theater, na co artysta przystał i przez tydzień pracował nad szkicami. Reinhardt prosił go o wprowadzenie pewnych zmian, jednak bezskutecznie. Nie rezygnując z prób podjęcia współpracy kolejno oferował Craigowi wyreżyserowanie *Orestei* oraz *Edypa* Sofoklesa w adaptacji Hofmannsthala, lecz jak poprzednio – spotkał się z odmową, gdyż Anglik okazał się bezkompromisowy i nie godził się na żadne ustępstwa¹¹.

⁴ *Der weiße Fächer: Zwischenspiel* (1897). Utwór nie został przetłumaczony na język polski, lecz w prasie z okresu międzywojennego oraz w nielicznych opracowaniach, w których bywa wzmiankowany, figuruje jako *Biały wachlarz*. W 1908 dramat został przetłumaczony na język angielski, *The White Fan*, w przekładzie Maurice’a Magnusa, tego samego, który przełożył dzieło Craiga z przedmową Kesslera. Craig zilustrował dramat przed ukazaniem się przekładu, zob. *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler*, 497.

⁵ John Blatchly, *The Bookplates of Edward Gordon Craig* (London: Bookplate Society and the Apsley House Press, 1997), 59.

⁶ Zob. *Correspondence of Edward Gordon Craig*, 223–224.

⁷ Zob. Enid Rose, *Gordon Craig and the Theatre: A Record and an Interpretation* (London: S. Low, Marston and Company, 1931), 50.

⁸ Denis Bablet, *Edward Gordon Craig* (London: Heinemann, 1966), 70. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie D.K.-R.

⁹ Rose, *Gordon Craig and the Theatre*, 65.

¹⁰ *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler*, 71.

¹¹ Bablet, *Edward Gordon Craig*, 94.

Zarówno Reinhardt, jak i Craig nie zachowali dobrych wspomnień z prób współpracy¹². Craig chciał rządzić i samodzielnie podejmować decyzje, co było nie do pomyślenia w teatrze niemieckim, w którym stawiano nacisk na pracę zespołową i silny dyktat dyrektora instytucji mającego rozstrzygający głos w każdej sprawie. Anglik był roszczeniowy, stawiał się na równi z uznanym już wówczas reżyserem, żądał podwyżek. Jego zdaniem Reinhardt realizował wyłącznie własną wizję teatru, która odbiegała jednak od jego wyobrażeń¹³, dlatego trudno im było dojść do porozumienia. Reinhardt wymagał od Craiga dostosowania się do wcześniej ustalonych w teatrze reguł i panujących tam zwyczajów, czego Craig nie chciał zrobić, głęboko dotknięty żądaniem reżysera, którego zwierzchnictwa nie uznawał. Co więcej, przyzwyczajony do samodzielnej, samotnej pracy, był oburzony faktem, że asystenci Reinhardta robili notatki na każdym etapie przygotowań wspomnianych spektakli. Poczuł się w związku z tym okradziony z własnych pomysłów, o czym nie wahał się mówić głośno, podobnie jak chętnie dzielił się opinią o Reinhardcie, jako człowieku mało oryginalnym, bez wyrobionego gustu, zarządzającym przy tym „skąpą firmą”¹⁴.

Hofmannsthal zdołał dojść do porozumienia z Reinhardtem, niestety nie potrafił dogadać się z Craigiem. Choć realizacja dwustronnych projektów scenicznych się nie powiodła, a artyści ostatecznie poróżnili¹⁵, warto wnikliwiej przyjrzeć się ich niewielkim wspólnym dokonaniom. Hofmannsthal napisał krótką sztukę, Craig wykonał do niej cztery ilustracje. Dzięki zestawieniu słowa i obrazu dostrzec można głębokie podobieństwa nie tylko w ich myśleniu, ale też w realizacjach artystycznych. Szczególnie wyraźnie ich idee spotykają się w miejscach nieokreślonych semantycznie – tam, gdzie mogli rezygnować ze słowa, rozumianego jako nośnik znaczenia, aby opowiedzieć się za znaczeniowo ułomnym słowem, które swoją nieistotnością wypełniało tylko przestrzeń znajdującą się pomiędzy rzeczami, postaciami, elementami sugerującymi treść. Obu łączyły przecież tęsknota za rzeczami nie z tego świata, nieustraszona postawa wobec niebezpieczeństw, jakie niesie za sobą operowanie symbolem, miłość do starożytnych mitów, odrzucenie realizmu, marzenia na jawie, w których kontynuowali te sensne lub odwrotnie,

¹² Lindsay Mary Newman, „Reinhardt and Craig?”, in *Max Reinhardt: the Oxford Symposium*, ed. Margaret Jacobs and John Warren (Oxford: Oxford Polytechnic, 1986), 6–15.

¹³ *Correspondence of Edward Gordon Craig*, 12; Gottfried Reinhardt, *The Genius: A Memoir of Max Reinhardt* (New York: Knopf, 1979), 151.

¹⁴ Małgorzata Leyko, *Reinhardt, Schlemmer i inni: Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023), 63. Tam dalsza literatura.

¹⁵ O trudach tej relacji zob. Herman K. Doswald, „Edward Gordon Craig and Hugo von Hofmannsthal”, *Theatre Research International* 1, no. 2 (1976): 134–141, <https://doi.org/10.1017/S0307883300000882>; Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler, 75, 76.

w końcu uwielbienie dla Shakespeare'a i docenienie Rembrandta, dzięki którym z wielką wprawą poruszali się w tworzonych przez siebie mrokach i cieniach, które pociągały ich głębią możliwości kreacji artystycznej.

W broszurze *Edward Gordon Craig and the Art of the Theatre*, która ukazała się w 2003, pełniąc rolę katalogu wystawy zorganizowanej w ramach Harvard Theatre Collection, współpraca obu artystów opisana została lakonicznie, choć – co obnaża anglosaską perspektywę – podsumowana znamienne: „Tom ten pokazuje umiejętności Craiga jako interpretatora słów innego autora”¹⁶. To zdanie wydaje się ważne z dwóch powodów. Craig wymieniony został w nim z nazwiska, Hofmannsthal zaś pozostał anonimowy. Podrzędność czy nieistotność Austriaka, skazanego na dzielenie miana autora z ilustratorem, jest tu ewidentna. Nakreślony symbolicznie, z pozoru nieistotny układ zależności, czy raczej podległości, definiuje tę dziwną relację. Na służebną niemal rolę dramaturpisarza, podporządkowanego wizji twórcy wizualnego, wskazywałby także już sam tytuł maleńkiej, ledwie dwudziestostronicowej książeczki artystycznej *The White Fan: Gordon Craig's Neglected Masterpiece of Symbolist Staging* Lindsay Newman, miłośniczki Craiga¹⁷. Autorka starała się opisać spektrum ciemności stosowanej przez scenografa-rysownika, dobrze dającej się wyzyskać w drzeworycie, dzięki której świat magii, podsycany wyobraźnią Craiga, mógł w pełni zaistnieć. Hofmannsthal wydawał się w tej narracji zbyteczny.

W notatkach Craiga Hofmannsthal nie pojawiał się prawie w ogóle. W korespondencji wspominał o nim głównie jako o potencjalnym partnerze w interesach, z tymi też nadziejami zapewne należy wiązać wyrażaną w listach chęć spotkania. Kessler również nie zaprzętał jego uwagi. Jako pośrednik zabiegający o rozślawienie dzieł wyspiarza w Niemczech, wymieniany był sporadycznie i z błahych powodów¹⁸, choć nie dość, że agitował na jego rzecz, to jeszcze napisał wstęp do książki Craiga o teatrze¹⁹.

Anglik z rezerwą odnosił się do kondycji teatru w Niemczech. Chwalił pangermańską inicjatywę wznoszenia pięknych obiektów teatralnych, lecz przeszkadzało mu

¹⁶ Zob. *Edward Gordon Craig and the art of the theatre* (Cambridge: The Harvard Theatre Collection, 2003), 16.

¹⁷ Lindsay Mary Newman, *The White Fan: Gordon Craig's Neglected Masterpiece of Symbolist Staging* (London: Malkin Press, 2009).

¹⁸ „Wygląda na to, że spektakle teatralne z lat 1900–1901 (*Dido i Masque*) zwróciły uwagę bystrzych obserwatorów w Niemczech, a pewien hrabia Kessler obejrzał obie produkcje”, Edward Gordon Craig, *Index to the Story of My Days: Some Memoirs of Edward Gordon Craig, 1872–1907* (New York: Viking Press, 1957), 239. Późniejsze wzmianki dotyczyły udziału finansowego Craiga w składce przekazanej Kesslerowi na wzniesienie memoriału poświęconego Nietzsche'mu oraz przekładu (ponoć słabego) na język niemiecki *O sztuce teatru*, z przedmową Kesslera, zob. Edward Gordon Craig, *O sztuce teatru*, tłum. Maria Skibniewska (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964), 273, 275.

¹⁹ Edward Gordon Craig, *Die Kunst des Theaters* (Berlin: Verlag von Hermann Seemann, 1905).

tradycyjne, jeśli nie konserwatywne, podejście do repertuaru i sposobu wystawiania sztuk. Od aktorów oczekiwał swobody warsztatowej i gotowości do podejmowania autonomicznych decyzji w budowaniu ról, a nawet skłonności do rebelii²⁰. Zamiast tego spotkał wielu odtwórców, odgrywających swe partie według scenariusza. To było dla niego za mało. Na scenie interesował go ruch, gest, obraz – słów starał się nie słuchać. Być może właśnie dlatego o talencie poszczególnych dramatopisarzy, w tym o jakości dzieł Hofmannsthal, nie wypowiadał się w ogóle.

Hofmannsthal za to widział w Craigu profetę, który – podobnie jak Adolphe Appia i Mariano Fortuny²¹ – roztaczał przed publicznością wielkie wizje, co pisarzowi imponowało. Uwierzył, że uda im się stworzyć coś, czego jeszcze nie było. Nastroj radośnego oczekiwania na cud spotkania podsycił dodatkowo Kessler:

Craig stopniowo rozwija w sobie coraz bardziej palącą chęć osobistego poznania Pana. Czy rozpozna Pan swoje dzieło w wynalazkach Craiga? Widziałem część z nich i zachęciłem Craiga, aby przedstawił Panu swoje projekty.²²

Hofmannsthal pokładał początkowo duże nadzieje w pozyskaniu Craiga do swoich planów, jednak szybko się okazało, że pożądana współpraca jest niemożliwa. Choć nie mieli szans na głębszą wymianę poglądów, równolegle, lecz zupełnie niezależnie badali zbliżone obszary sztuki.

Witold Hulewicz, pisząc o Hofmannsthalu, przedstawiał go jako „patetycznego dydaktyka, pijanego kulturą, zmysłowego i elokwentnego liryka”, widzącego rolę poezji w „namiętnym stwarzaniu ustosunkowań między wszelkimi istniejącymi rzeczami”, dążącego do „harmonizowania świata, który w sobie nosi”, dającego „syntezę treści czasu”²³. Czyż nie tego właśnie poszukiwał Craig? Tłumacz podkreślał, że „skłonność do stwarzania ciemnych, tajemniczych związków prowadzi poetę niekiedy do zmętnienia, do chłodnego rezonerstwa niemal, na granicę formalnej dźwiękowości słowa”²⁴. Liryzm u Hofmannsthal górował nad dramatyzmem, dlatego „małe dramaty”, jak nazywał *Zwischenspiele* Hulewicz (do których poza *Białym wachlarzem* zaliczył też *Cesarza i czarownicę*²⁵ i *Gody*

²⁰ Zob. Craig, *On the Art of the Theatre*, 129.

²¹ *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler*, 55.

²² *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler*, 67.

²³ Zob. Witold Hulewicz, „H. von Hofmannsthal i R.M. Rilke”, *Myśl Narodowa. Dwutygodnik Poświęcony Kulturze Twórczości Polskiej*, nr 29 (1926): 26–27.

²⁴ Hulewicz, „H. von Hofmannsthal i R.M. Rilke”, 27.

²⁵ *Cesarz i czarownica* (*Der Kaiser und die Hexe*) został dość oszczędnie, choć pięknie zilustrowany przez Heinricha Vogelera, członka grupy Worpsswede, zob. Rainer Maria Rilke, *Worpsswede* (Bielefeld: Velhagen und Klasing, 1903).

Sobeidy), przybierały formę lirycznych monologów, względnie dialogów. W przypadku *Białego wachlarza* głębokie i ciężkie myśli ujęte zostały dla niepoznaki w formę krotocwilną. Sam zresztą poeta namawiał w prologu do eterycznego traktowania utworu, pisząc, że sztuka jest „lekka jak piórko”²⁶ i ma stronić od wielkich słów, pokazać zaledwie jakiś pozór istnienia. W epilogu widz dowiaduje się, że ukazano mu tylko migawkę z życia, dojmująco ilustrującą ambiwalencję szczęścia i nieszczęścia. Uchwyciona została jedynie barwna chwila, ożywiona scena, wymalowana na wachlarzu. A jednak tytułowy wachlarz był biały. Miał służyć czynności – odgarnięciu liści – a nie symbolicznemu zacieraniu granic między światem rzeczywistym i wyobrażonym²⁷. Zresztą rola zagadkowego przedmiotu nie została wyjawiona wprost, nie wiadomo też, z jakiego porządku – jawy czy snu – pochodził.

Poeta, chcąc przekazać czytelnikowi treści, które wymykają się możliwościom percepcyjnym racjonalnie myślącego człowieka, przybierał pozornie lekki ton, jak sam go określał „plotkowania o rzeczach podrzędnych”²⁸, by dzięki niemu i nieistotnym epizodom, zataczając coraz ściślejsze kręgi, zwrócić myśl ku omawianej materii, pozostawiając ją samą nietkniętą, pośród niby przypadkowo zgromadzonych wokół niej słów. Niekiedy zbliżał się jednak do niej nie tyle opisem, ile zagęszczeniem treści, dzięki czemu możliwe stawały się chwile prześwitu – tak jak w dramacie – odgarnięcie wierzchniej warstwy jakiegoś osadu, przysłaniającego istotę rzeczy. Emil Sulger-Gebing²⁹ w studium poświęconym Hofmannsthalowi porównał ten utwór z jazdą na łyżwach po jeziorze, gdy sunąc po gładkiej powierzchni, spojrzawszy w dół, na jedno mgnienie oka zobaczyć można wyraźnie odmęty wody pod przejrzystym lodem³⁰.

Akcja utworu rozgrywa się w latach dwudziestych XIX wieku przy cmentarzu w stolicy jednej z zachodnioindyjskich wysp³¹. Poeta nie sięgnął po ulubioną bezczasową starożytność, nie cofnął się też do renesansu, w którym chętnie lokował intrygę dramatów, lecz osadził bohaterów w realiach biedermeieru, godząc się na ich ułomność i słabość, odmawiając im siły i nieugiętości herosów³². Ograniczył się też do prozy poetyckiej, zachowując pewien rytm i dynamikę, nie zdobiąc

²⁶ Hugo von Hofmannsthal, „Der weiße Fächer (Zwischenspiel)”, in *Gedichte und kleine Dramen* (Berlin: Shurkamp, 1977), 101.

²⁷ Hofmannsthal, *Der weiße Fächer*, 110.

²⁸ Carlpeter Braegger, *Das visuelle und das Plastische: Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst* (Bern: Franke Verlag, 1979), 35.

²⁹ Zob. Emil Sulger-Gebing, *Hugo von Hofmannsthal, eine literarische Studie* (Leipzig: Max Hesses Verlag, 1905).

³⁰ Sulger-Gebing, *Hugo von Hofmannsthal*, 56.

³¹ Hofmannsthal, *Der weiße Fächer*, 101.

³² Sulger-Gebing, *Hugo von Hofmannsthal*, 52.

jednak rymem i nie wymuszając strojności formy. Wdowiec Fortunio odwiedził grób niedawno zmarłej żony i dzielił się z przyjacielem Liviem smutnymi myślami o przemijaniu i marności. Doczesność jawiła mu się jako gra cieni, *Schattenspiel*, gdyż osiągnął wgląd w sprawy najistotniejsze, doświadczając bolesnej straty. Wiedział już, że słowa nie oddają istoty rzeczy, a ich deficyt znaczeniowy pogłębia jeszcze rozdzźwięk między zjawiskami, które pozbawione są oczywistych granic i nie dają się jasno skonstruować, jak biel i czerni³³.

Nicości świata zewnętrznego Hofmannsthal przeciwstawił bogaty, wewnętrzny świat marzeń, w którym bohater przechowywał obraz zmarłej. Jej wspomnienie pobudzało go do wyimaginowanego lepszego życia. Od powabu niebytu nie zdołała odciągnąć go nawet jego babka, postać z racji wieku znajdująca się już na pograniczu światów – po tej i po tamtej stronie. Zatopiony w rozmyślaniach Fortunio spotyka kuzynkę Mirandę, rozpamiętującą właśnie sen, który chwilę wcześniej opowiedziała służącej przy grobie swego męża. Widziała w nim małżonka w mogile pośród kwiatów, z obliczem o rysach wyraźniejszych niż kiedykolwiek. Moment olśnienia i dogłębnego poznania jego istoty został nagle przerwany. Rośliny zaczęły więdnąć, osypywać kwiecie i przysłańać zjawiskowy obraz. Aby nie stracić upragnionego widoku, kobieta gorączkowo poczęła odgarniać płatki białym wachlarzem, lecz twarz ukochanego zniknęła³⁴. Rozpłakała się z żalu we śnie i wtedy też obudziła. Spotkanie u bram cmentarza tych dwojga, śniących podobne sny we śnie i na jawie, pogłębiło w nich uczucie wyobcowania, gdyż mówiąc, nie potrafili wypowiedzieć cierpienia ani zyskać pokrzepienia.

Świadomi bezużyteczności słów, którymi nie da się wyrazić myśli, podjęli rozpaczliwy wysiłek, by porozumieć się poza mową, i mimo zwątpienia w możliwości osiągnięcia pełni współodczuwania, diagnozując ograniczenia dostępnych im środków, doznali warunkowego olśnienia. Ów stan epifaniczny, w który często wprowadzał bohaterów swych utworów, Hofmannsthal nazywał chwilą szczególnego nastroju³⁵ lub wyjątkowym przypadkiem³⁶. Elektryzujący wstrząs poznawczy wpisywał w stany preegzystencji i egzystencji³⁷, których źródeł poszukiwał w buddyzmie³⁸. Nie przypadkiem przełomowe zwroty w życiu

³³ Hofmannsthal, „Der weiße Fächer”, 102.

³⁴ Hofmannsthal, 110.

³⁵ Hugo von Hofmannsthal, „Ad me ipsum”, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze III 1925–1929; Aufzeichnungen 1889–1929; Buch der Freunde* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1980), 600.

³⁶ Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa II* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1951), 19.

³⁷ Hofmannsthal, „Ad me ipsum”, 603.

³⁸ Craig także interesował potencjał buddyzmu, stan Nirwany i jego symboliczne ujęcie, zob. Craig, *On the Art Of the Theatre*, 92.

bohaterów prowokował sen, który nie tyle był projekcją alternatywnej rzeczywistości, co najrealniejszym przedłużeniem życia. To właśnie on kształtował myśl przebudzonego i wspierał regenerację ducha.

Magiczny wymiar widzeń nie przeszkadzał w racjonalizowaniu wszelkich doznań. Pisarz zapewne celowo zdecydował się zaliczyć ten utwór do interludiów, chciał z niego uczynić błahostkę, lekki utwór, który można by wystawić między kolejnymi aktami jakiejś sztuki lub nawet średniowiecznego misterium. Celowo osłabiał jego wydźwięk, jakby epizod cierpienia ziemskiego był niczym, w obliczu zmian dziejowych, sztuki czy liturgii. Wprawdzie trudno szukać w fabule groteski czy farsy, choć kwestie wypowiedane przez babkę wprowadzają pewne elementy komiczne do utworu, a ona sama tryska energią i za nic ma przykrości życia, to jednak celem autora było osiągnięcie dialektycznej równowagi pomiędzy przywiązaniem do życia, a skłonnością do kontemplowania transcendencji. Niepozorna fabuła wprowadza widza w nastrój misteryjny, łącząc częste u poety zestawienie esencji i egzystencji³⁹. Ofiarą złożoną siłom wyższym nie jest los cierpiących, lecz ułomna mowa, nieprzynosząca ukojenia i pociechy. Widz zostaje z mglistymi wyobrażeniami o dalszych losach bohaterów, niejasno tylko nakreślonych, wprowadzonych na poziom transcendentalny.

Wspomniany przez Hulewicza prymat poezji nad dramaturgią dochodzi do głosu także w tym utworze. A choć tytułowy wachlarz wydaje się symbolicznym portalem w wędrówce pomiędzy światami snu i jawy, Hofmannsthal uczynił z niego przedmiot realny, z wymazaną historią, pusty jeszcze, bezmowny, by tym dobitniej zaprzeczyc myśleniu rzeczowemu, głuchemu na metaforę. W tekście „O wierszach: Dyalog” jasno wyłożył swój stosunek do symbolu:

Poezja nigdy nie podstawia jednej rzeczy pod drugą, gdyż właśnie ona dąży gorączkowo do tego, by dawać rzecz samą, z całkiem inną energią aniżeli tępa mowa potoczna, z całkiem inną mocą czarodziejską niż niedołączna terminologia naukowa. Gdy poezja coś czyni, to tak jest: ze wszystkich tworów świata i marzenia wypija ona to, co dla niej najznamienitsze i najistotniejsze, na podobieństwo owych błędnych ogników z baśni, które zewsząd wyławiają złoto. A czyni to z tego samego powodu: gdyż żywi się rdzeniem rzeczy, gdyż zgasłaby marnie, gdyby tej złotej karmy nie chłoneła ze wszystkich rozpadlin i szczelin.⁴⁰

³⁹ Erwin Kobel, *Hugo von Hofmannsthal* (Berlin: De Gruyter, 1970), 44–65, <https://doi.org/10.1515/9783110826784.44>.

⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal, „O wierszach: Dyalog”, tłum. Stanisław Wyrzykowski, *Chimera* 10, z. 28/29 (1907): 176–177.

Innymi słowy rzecz w poezji powinna być nią samą, pozbawioną wcześniejszych konotacji lecz otoczoną „wszystkimi cudami jej istnienia”⁴¹. Źródła symbolu szukał Hofmannsthal w misteriach. Kapłan, składający krwawą ofiarę bóstwom, na krótki moment sam utożsamiał się ze zwierzęciem całopalnym i symbolicznie składał się w ofierze, pozostając przecież mistrzem ceremonii⁴².

Zamiłowanie do rytuałów i brak lęku przed ograniczeniami płynącymi z korzystania z symbolu jako takiego dostrzec można także u Craiga⁴³, którego niezależne poszukiwania doprowadziły do podobnych refleksji. Być może dlatego podjął się zilustrowania tej mrocznej historii. W jego propozycji, poza wspomnianymi już czerniami, świecącymi w mroku, widać wiele cieni, które można interpretować jako postaci bądź elementy przyrody, zarośla, pędy. Sylwetki bohaterów nie górują nad krajobrazem ani go sobie wizualnie nie podporządkowują. Pokornie wpisują się w rytm plam jasnych i ciemnych, faktur chropowatych lub płaskich. Muszą pogodzić się z prawami natury wyimaginowanej przecież, a nie prawdziwej, lecz graficznie wyrażonej w języku sztuki. Zgodnie z fabułą dramatu świat przedstawiony jawi się czytelnikowi jako uniwersum cieni. Craig, który – podobnie do Hofmannsthala – zabiegał o realizację wizji pozbawionych realizmu, rezygnował z rzeczywistości, pokazywał za to stany bliskie snowi, figury zatopione w światłocieniu, symboliczne sceny bez alegorii. Tytułowy wachlarz – artefakt umożliwiający wędrówkę jaźni między porządkami niebieskim i ziemskim – jako zbyt dosłowny i narzucający najprostszą interpretację metaforyczną, nie pojawia się na drzeworytach w ogóle. Craig zrealizował najważniejsze sceny dramatu, pokazując postaci w zastygłych pozach, odrealniając ich nieszczęście. W *Towards a New Theatre*, opisując rozwiązania zastosowane w *Makbecie*, odwoływał się do refleksji Johanna Wolfganga Goethego z *Rozmów z Eckermannem*⁴⁴ poświęconej stopniowaniu kontrastowości kolorystyki postaci względem tła w zależności od efektu, jaki chciałoby się uzyskać. Przyglądał się różnym rozwiązaniom prowadzącym do wyeksponowania czy schowania bohatera, czasem umożliwiając nawet jego zagubienie w scenerii. Doskonale wiedział, że aby osiągnąć pożądaną rezultat, trzeba łamać przyjęte schematy. Był zresztą zdania, że najważniejszy w wyborze stosownych środków jest instynkt górujący nad wiedzą⁴⁵.

⁴¹ Hofmannsthal, „O wierszach: dialog”, 179.

⁴² Hofmannsthal, 179.

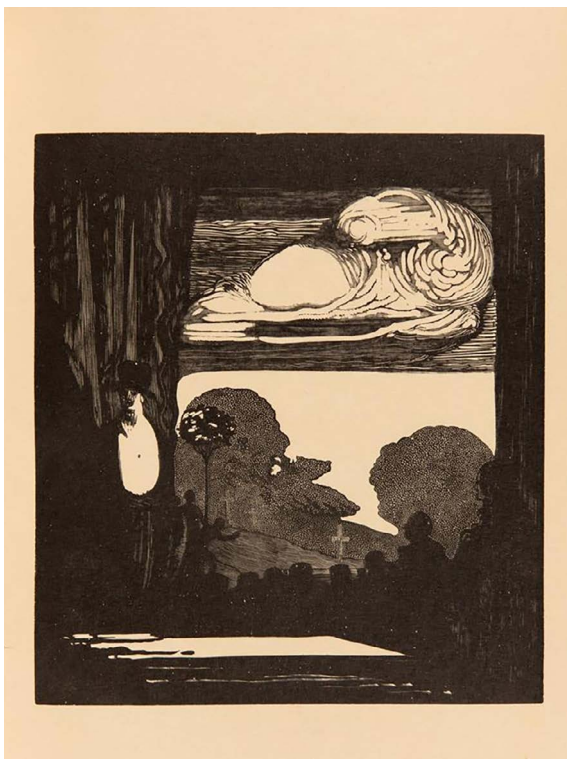
⁴³ Zob. Craig, *On the Art of the Theatre*, 293–294.

⁴⁴ Zob. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832* (Leipzig, 1837).

⁴⁵ Edward Gordon Craig, *Towards a New Theatre: Forty Designs for Stage Scenes with Critical Notes by the Inventor, Edward Gordon Craig* (New York: Benjamin Blom, 1969), 73.

IL. 1. Edward Gordon Craig,
ilustracja do interludium Hugona
von Hofmannsthal *Der weiße
Fächer*

DRZEWORYT, 1907



© HUGO VON HOFMANNSTHAL, DER WEISSE FÄCHER, LEIPZIG 1907

Intuicyjnie „streścił” dramat w czterech ujęciach. Na jednym z drzeworytów (**IL. 1**) pokazał kulisy cmentarza, tak jakby patrzyli na niego widzowie zgromadzeni w teatrze. Płaskość drzew w oddali i szpaleru krzewów oddanych w perspektywie i kierujących wzrok widza ku ledwie zarysowanym dwóm czy trzem krzyżom każe myśleć o kartonowych dekoracjach budujących głębię. Nawet chmura została zawieszona na niebie jak mocno zmięte prześcieradło na niewidocznym sznurku. Cienie rzucane przez rząd krzaków mogłyby być cieniami głów widzianych w zarysie przy przygaszonych światłach widowni. Skojarzenie to wydaje się zasadne zwłaszcza, jeśli rycinę tę zestawimy z inną (**IL. 2**), ukazującą scenę widoczną w oddali, ponad głowami publiczności. Zarys jasnych i ciemnych sylwet sugerowałby ich przynależność do zaświatów lub świata „rzeczywistego”.

Wybór drzeworytu do oddania kluczowych scen przedstawienia był zabiegiem bardzo przemyślanym. Technika ta oferuje obecną nie tylko w dramacie, ale i myśleniu Hofmannsthalia dialektykę. Chropowata powierzchnia i miękki kształt, żłobiony w stawiającym opór materiale, pokazują znacznie więcej niż tylko grę światła i cienia. Może nawet jej nie oddają, lecz sprawiają pozór współlistnienia bieli

© HUGO VON HOFMANNSTHAL, DER WEISSE FÄCHER, LEIPZIG 1907



IL. 2. Edward Gordon Craig, ilustracja do interludium Hugona von Hofmannsthala *Der weiße Fächer*

DRZEWORYT, 1907.

i czerni przez sugestię przyległości awersu i rewersu, obszarów wklęsłych i wypukłych, wyeksponowanych na działanie farby i chronionych przed jej ingerencją. Trzeba też pamiętać, że drzeworyt daje różne możliwości manewrowania efektem końcowym w pierwszej i kolejnych odbitkach, jest wyraźny albo wyblakły. Koleiny wyznaczone przez rylce znacznie głębiej tną płaszczyznę niż ledwo zadrapane powierzchnie linorytu. Krawędzie mogą być ostre lub poszarpane, dzielą porządku, ale w zupełnych ciemnościach nie mają już władzy, ustępują farbie. Definiują kształty tylko tam, gdzie czerni nie zdominowała w pełni przedstawienia. Od sprawności odbiorcy zależy, czy połączy podobne plamy i faktury oraz jakie postaci rozszyfruje. Może będzie szukał obrysów, a może zgodzi się na niedomówienie i obraz świata, którego nie może w pełni zrozumieć ani kontrolować.

Miejsce obserwatora nie jest wygodne, gdyż nie może on jasno określić, po której stronie granicy światów stoi, ani też czy taka granica w ogóle istnieje. Pozostałe ilustracje (**IL. 3 i 4**) przedstawiają dwie postaci zatopione w rozmowie. Kobiety, Miranda i jej służąca, widoczne są z bliska, podczas gdy Fortunio z Mirandą są ukazani w głębi sceny. Nad nimi roztacza się łuk, który przywodzi

IL. 3. Edward Gordon Craig,
ilustracja do interludium Hugona
von Hofmannsthal *Der weiße
Fächer*

DRZEWORYT, 1907



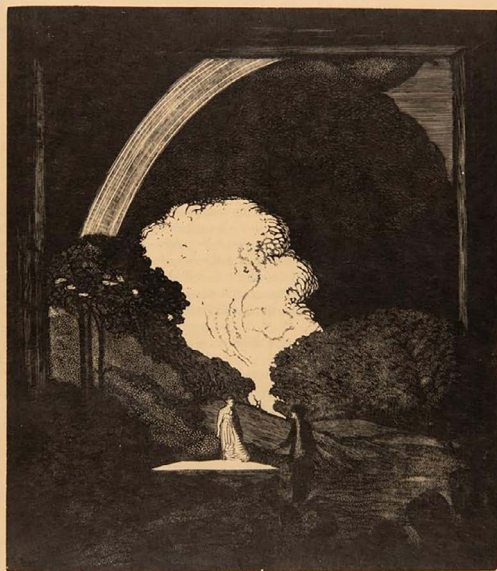
© HUGO VON HOFMANNSTHAL, *DER WEISSE FÄCHER*, LEIPZIG 1907

na myśl siwą tęczę, często postrzeganą jako pomost między światami. Dzięki betonowej barwie szarości krzywizna traci lekkość barwnego pasa na niebie, opalizuje znaczeniowo i nie pozwala na jedną interpretację jej obecności. Obie kobiety natomiast widziane z bliska zyskały fakturę otoczenia, trochę odcinają się od tła, a trochę z nim stapiają, jak sen stopił się z prawdziwymi łzami Mirandy.

Craig nie stronił od symbolu, ale też go dekonspirował, kazał szukać sensów poza nim. W komponowaniu sceny pomagały mu obserwacje ciał w spoczynku i w ruchu oraz studiowanie póź⁴⁶, które zintensyfikowałyby zamierzony efekt. Pozbawiał ciała dynamiki kinetycznej. Wlewał w nie zaczątki ruchu w homeopatycznych dawkach, tylko sugerując przyszły ruch, jak zwykli to czynić wielcy symboliści z Indii⁴⁷. Przypadek to, a może nie, że na miejsce akcji Hofmannsthal

⁴⁶ Zob. Gregor Gumpert, *Die Rede vom Tanz: Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende* (München: Brill/Fink Verlag, 1994), 81–109.

⁴⁷ Gumpert, *Die Rede vom Tanz*, 48. O tradycji wpływów teatru azjatyckiego na zachodnioeuropejski i studiach nad ruchem, także Craiga, zob. Bob Fleshman, ed., *Theatrical movement: A bibliographical anthology* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1986), tam dalsza literatura.



IL. 4. Edward Gordon Craig,
ilustracja do interludium Hugona
von Hofmannsthala *Der weiße
Fächer*

DRZEWORYT, 1907

wybrał właśnie jedno z indyjskich miast. Obu pociągała mistyka i oszczędność środków wyrazu. Nic też dziwnego, że uciekając od wielosłowia, obaj odkryli dla siebie pantomimę⁴⁸.

Craig chciał ją przeforsować w teatrze niemieckim, zbyt dla niego tradycyjnym i krasomówczym. Gdy podczas pobytu w Monachium w jednym z teatrów zobaczył napis „mówienie surowo wzbronione”, miał poczuć się jak w niebie, o czym donosił w liście z 1908 Johnowi Semanowi, ironizując, iż Niemcy odkryli istotę teatru⁴⁹. Jego pionierskie zmagania z niemieckim racjonalizmem doczekały

⁴⁸ Zob. Hugo von Hofmannsthal, „Über die Pantomime”, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa III*, 46–50 (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1964); Arnold Rood, ed., *Gordon Craig on Movement and Dance* (London: Dance Books, 1978), xiii, 3–5, 77, 245–246. W kontekście ruchu i gry aktorskiej warto przyjrzeć się także koncepcji *Übermarionette* Craiga i *Puppentheater* Hofmannsthala, punktów stycznych ich wizji jest znacznie więcej. W polskiej literaturze zob. Agnieszka Jelewska, „Nadmarioneta, czyli forma aktorstwa”, *Pamiętnik Teatralny* 52, z. 3/4 (2003): 93–110; Henryk Jurkowski, „Nadmarioneta w kręgu Nietzschego”, *Dialog*, nr 12 (2004): 179–185.

⁴⁹ Zob. Craig, *On the Art of the Theatre*, 131.

się zresztą wielu omówień⁵⁰. Sam domagał się ciszy, pisał: „czystym pięknem jest piękno milczące, a cisza musi powrócić i otulić sztuki na moment, zanim staną się na nowo jednością”⁵¹. Z innych nieco powodów wielką sympatią do pantomimy pałał także Hofmannsthal. Sam takie utwory „pisał”⁵² i omawiał w tekstach teoretycznych⁵³. Z powodu narastającej niechęci do słowa zwracał się ku sztukom niemym, także ku tak lubianemu przez Craiga tańcowi⁵⁴ i muzyce⁵⁵, a nawet akrobatyce i kuglarstwu⁵⁶.

Niezrealizowany projekt sceniczny Craiga do wspomnianej sztuki Otwaya został odrzucony, bo pominął on w swoim szkicu drzwi, na które liczył reżyser. Tłumaczył ich brak chęcią stworzenia kompozycji z symbolicznym zawieszeniem w przestrzeni opcji swobodnego przechodzenia: „way in and way out”⁵⁷. Taka wersja była jednak zbyt rewolucyjna. Nawet w sztukach magicznych posługiwano się przecież rekwizytem, który pojawiał się i znikał. Anglik chciał wejść na wyższy poziom abstrakcji, ale jeszcze nikt nie był na to przygotowany.

Hofmannsthal w *Białym wachlarzu* starał się na swój sposób zorganizować wielopoziomowy transfer między światami realnym i nierealnym i ich porządkami, opóźniając w narracji moment zdefiniowania, o jaki wymiar chodzi, by granice między nimi zatarły się zupełnie. Craig w swym projekcie również pominął zróżnicowanie światów, pokazując jego warianty jako jedną dostępną nam całość. Łatwość operowania niemierzalnymi jednostkami obaj zawdzięczają doświadczeniu Shakespeare’a i poznaniu jego światów, zamieszkałych przez duchy i zjawy⁵⁸.

Hofmannsthal w mowie *Shakespeare-Rede* z 1905, przedstawiając wielkość brytyjskiego dramatopisarza, posługiwał się, zdaniem Juliusa Meier-Graefe’a, słowami już nie z tego świata, o czym z uznaniem doniósł pisarzowi po lekturze jego eseju, kończąc list bardzo pasującą do idei Craiga frazę, „piękną drugą

⁵⁰ Zob. Uta Grund, *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900* (Berlin: Akademie Verlag, 2002), tam dalsza literatura.

⁵¹ Zob. Edward Gordon Craig, *The Theatre Advancing* (Boston: Little Brown and Company, 1919), 292.

⁵² Ernst Osterkamp, „Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal”, *Hofmannsthal Jahrbuch* 2 (1994): 131–133.

⁵³ Zob. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Zehn Einzelbänden: Dramen IV, Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979); Hartmut Voller, *Die Literarische Pantomime: Studien zu einer Literaturgattung der Moderne* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011), tam dalsza literatura, także wzmianka o pochwalnym tekście Hofmannsthala, „Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs” z 1906.

⁵⁴ Zob. Wiesław Juszczak, *Poeta i mit* (Wrocław: Wydawnictwo Czarne, 2014), 96; Yongqiang Liu, *Schriftkritik und Bewegungslust: Sprache und Tanz bei Hugo von Hofmannsthal* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013).

⁵⁵ Muzyka odgrywała u Hofmannsthala ogromną rolę, choć on sam twierdził, że jest niemuzyczny, zob. Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel* (Zürich: Atlantis Verlag, 1952).

⁵⁶ Michael Hamburger, *Three Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1971), 67, 71.

⁵⁷ Por. Craig, *Towards a New Theatre*, 30.

⁵⁸ Craig, *On the Art of the Theatre*, 264.

połowę znałem już z przyszłości”⁵⁹. Język przyszłości, o który został posądzony Hofmannsthal, widoczny jest już w *Białym wachlarzu*, gdzie świat realny jest zapowiedzą tego, co przysze, sięgając do przeszłości. Narracja wychodzi poza określone ramy czasowe i, zataczając krąg, przemawia do czytelnika za pośrednictwem poszczególnych bohaterów ze strefy czasowej jeszcze nierozpoznanej empirycznie. Do głosu dochodzi tutaj neoplatońska tęsknota za praobrazem (*Urbild*), gdzie nikną jednostki, a w zamian pojawia się powierzchnia, „na której spotykają się i ujawniają ciemne moce życia”⁶⁰.

Hofmannsthal wielokrotnie zajmował się problemem przestrzeni nieokreślonej, z której wyłaniać miał się wszelki byt. W poszukiwaniach rozwiązań formalnych dla oddania wszechrzeczy powracał do Shakespeare’a, widząc w nim, trochę na przekór obserwacjom Craiga, duchowego ojca teatru niemieckiego⁶¹. U niego znalazł też wskazówki, jak traktować interesujący go obszar pozbawiony treści semantycznej, który jednocześnie użycza swej energii zatopionym w nim przedmiotom i kształtom:

Zalany postaciami i wizjami, których nie da się już ukształtować, będziesz szukał w sobie słowa, aby ponownie zebrać cały ten świat duchów w jedną koncepcję. Czujesz, że słowa te przywołują nie tylko trzy czwarte wszystkich postaci stworzonych przez Shakespeare’a, ale także to, co dzieje się między tymi postaciami, a także między nimi a niższymi, które są obok nich; że słowa te odnoszą się nie tylko do samych postaci, ale także do pustej przestrzeni wokół nich oraz do tego, co wypełnia tę pustą przestrzeń i co Włosi nazywają *l’ambiente*, czyli otoczenie.⁶²

Hofmannsthal nazwał ją przestrzenią żyjącą mistycznie między figurami, które wynikają ze wspólnego elementu, „jak ludzie, anioły i zwierzęta na obrazach Rembrandta”⁶³. Początku wszelkiego bytu, umocowania świata przedstawionego upatrywał w przestrzeni semantycznie nieokreślonej. W niej szukał wspólnego rdzenia wszystkich rzeczy, utrzymywanych w pewnej relacji ze sobą za pomocą niewidzialnych nici:

⁵⁹ Julius Meier-Graefe, *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da: Briefe und Dokumente* (Göttingen: Wallstein, 2001), 164.

⁶⁰ Walter Naumann, „Das Visuelle und das Plastische bei Hofmannsthal: Eine Deutung zu Hofmannsthals *Ad me ipsum*”, *Monatshefte für Deutschen Unterricht* 37, no. 3 (1945): 166.

⁶¹ Hugo von Hofmannsthal, „Shakespeare und wir”, in *Ausgewählte Werke in zwei Bänden: Erzählungen und Aufsätze* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1966), 589–591.

⁶² Hugo von Hofmannsthal, *Shakespeare, Könige und grosse Herren*, *Ausgewählte Werke in zwei Bänden: Erzählungen und Aufsätze* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1966), 396.

⁶³ Hofmannsthal, *Shakespeare, Könige und grosse Herren*, 406.

Kilka postaci na ręcznie wykonanym rysunku Rembrandta często przypomina scenę z Shakespeare'a, ale trudno byłoby na pierwszy rzut oka powiedzieć, dlaczego. Łączy je siła mimiczna: tu i tam przed nami stoją postacie tak pełne ekspresji, że można by powiedzieć, iż w genialny sposób grają same siebie.⁶⁴

W innym eseju dodał, jak można:

odczuwać atmosferę wiosny lub atmosferę dramatu Shakespeare'a lub obrazu Rembrandta. Tutaj i tam odczuwam ogromną całość. [...] ponieważ jedno istnieje dla drugiego, wielkie dla małego, ciemność dla światła, jedno szuka drugiego, jedno podkreśla drugie i paruje, barwi i odbarwia, a dla duszy istnieje tylko całość, niepodzielna, nieuchwytna, nieważka całość.⁶⁵

W obrazie to właśnie miejsca niegęste znaczeniowo oddawały energię przedmiotom w nich zatopionym. W tekście zaś dłuższe dialogi, mniej wartkie i ubogie w nieoczekiwane zwroty akcji, prowadziły do jednego ważnego słowa, uruchamiającego wstrząs przełomowego doznania. Hofmannsthal swoistą bezpostaciowość partii tekstu tworzył poprzez nagromadzenie fraz, których nie da się opowiedzieć, a banalizowanie treści w ułomnej mowie jest tyleż bezproduktywne, co przykre. Naturalną reakcją na niepowodzenie zrelacjonowania akcji stanowi postawa kontemplatywna.

O wyzyskanie nadrzędnej całości starał się Craig, a w drzeworytach do *Białego wachlarza* ukazał równość wszystkich miejsc na „obrazie”, wprowadzając zróżnicowane faktury i czyniąc całą powierzchnię ilustracji na swój sposób migotliwą i haptyczną, bez względu na narracyjną istotność danego wycinka pola obrazowego. Stanowczo głosił:

Jeśli jesteś w stanie pokazać, że dostrzegłeś całość w całości, wtedy tworzysz wielkie dzieło sztuki. [...] Jaka jest naprawdę najlepsza definicja piękna? Nie może to być coś, co burzy harmonię ducha i materii! Nie można opowiadać się po żadnej ze stron: te dwie rzeczy muszą się połączyć, zanim odnajdzie je piękno.⁶⁶

Podobne zadania stawiał teatrowi Hofmannsthal. W tekście *Scena jako wymarzony obraz* z 1903 napisał:

⁶⁴ Hugo von Hofmannsthal, „Der Schatten der Lebenden”, in *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze 1911–1925–1929, Aufzeichnungen 1889–1929, Buch der Freunde* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1980), 49.

⁶⁵ Hofmannsthal, *Shakespeare, Könige und grosse Herren*, 399.

⁶⁶ Edward Gordon Craig, *Towards a New Theatre: Forty Designs for Stage Scenes* (London: J.M. Dent & Sons, 1913), 35.

Nie zapominajmy nigdy, że scena jest niczym, i gorzej niż niczym, jeśli nie jest czymś wspaniałym. Że musi być marzeniem marzeń, w przeciwnym razie jest drewnianym pręgierzem, na którym nagi wymarzony obraz będzie obrzydliwie hańbiony.⁶⁷

Hofmannsthal i Craiga więcej łączyło niż dzieliło. Prowadzili swoje poszukiwania formalne równolegle, interesowały ich te same zagadnienia, wielbili tych samych twórców, nie lękali się ciszy w sztuce, poruszali poza słowem i postaciami, które kreowali, ale prostych równoległych nie da się skłonić do skrzyżowania. Ich jednomyślność była natury kapsułowej, w swoich bańkach wyobraźni i wizji mogli spiętrzać te same teorie, trudniej było im przenieść je do świata zewnętrznego, skonfrontować z innymi bańkami, które dotknięte, łatwo pękają. Musieli znaleźć sposób, jak skomunikować się z otoczeniem nie tylko, by wiernie oddać złożoność swych projektów, ale jeszcze sprawnie je zrealizować. W tym obszarze działali inaczej, jak mawiał Emil Zola, filtrowali życie przez swój temperament. A mimo to jednak, te dwie proste zbliżyły się, doszło do bezstykowego kontaktu. Hofmannsthal napisał dramat, Craig go zilustrował, jeden nie naruszył przestrzeni drugiego, równolegle wypowiedzieli się artystycznie i właśnie to drobne dzieło pokazuje wspólną wizję dwóch indywidualistów, obrazuje wagę ich postulatów w mikroskali i wolność tworzenia na własnych zasadach, o którą każdy z nich zabiegał.



Bibliografia

- Bablet, Denis. *Edward Gordon Craig*. London: Heinemann, 1966.
- Blatchly, John. *The Bookplates of Edward Gordon Craig*. London: Bookplate Society and the Apsley House Press, 1997.
- Braegger, Carlpeter. *Das visuelle und das Plastische: Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*. Bern: Franke Verlag, 1979.
- Doswald, Herman K. „Edward Gordon Craig and Hugo von Hofmannsthal”. *Theatre Research International* 1, no. 2 (1976): 134–141. <https://doi.org/10.1017/S0307883300000882>.
- Rood, Arnold, ed. *Edward Gordon Craig on Movement and Dance*. London: Dance Books, 1978.

⁶⁷ Hugo von Hofmannsthal, „Die Bühne als Traumbild”, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa* 11, 75.

- Gumpert, Gregor. *Die Rede vom Tanz: Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*. München: Brill/Fink Verlag, 1994.
- Hulewicz, Witold. „H. von Hofmannsthal i R.M. Rilke”. *Mysł Narodowa. Dwutygodnik Poświęcony Kulturze Twórczości Polskiej* 29 (1926): 26–28.
- Kessler, Harry Graf. *Germany and Europe: Lectures Delivered at Williamstown, Massachusetts, in July and August 1923*. New Haven: Yale University Press, 1923.
- Kessler, Harry Graf. *In the Twenties: The Diaries of Harry Kessler*. Translated by Charles Kessler. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- Kessler, Harry Graf. *Tagebücher 1918–1937*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1961.
- Kobel, Erwin. *Hugo von Hofmannsthal*. Berlin: De Gruyter, 1970.
- Leyko, Małgorzata. *Reinhardt, Schlemmer i inni: Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2023.
- Meier-Graefe, Julius. *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da: Briefe und Dokumente*. Göttingen: Wallstein, 2001.
- Naumann, Walter. „Das Visuelle und das Plastische bei Hofmannsthal: Eine Deutung zu Hofmannsthals *Ad me ipsum*”. *Monatshefte für Deutschen Unterricht* 37, no. 3 (1945): 159–169.
- Newman, Lindsay Mary. „Reinhardt and Craig?”. In *Max Reinhardt: The Oxford Symposium*. Edited by Margaret Jacobs and John Warren. Oxford: Oxford Polytechnic, 1986.
- Newman, Lindsay Mary. *The White Fan: Gordon Craig's Neglected Masterpiece of Symbolist Staging*. London: Malkin Press, 2009.
- Osterkamp, Ernst. „Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal”, *Hofmannsthal Jahrbuch* 2 (1994): 111–137.
- Reinhardt, Gottfried. *The Genius: A Memoir of Max Reinhardt*. New York: Knopf, 1979.
- Rose, Enid. *Gordon Craig and the Theatre: A Record and an Interpretation*. London: S. Low, Marston & Company, 1931.
- Sulger-Gebing, Emil. *Hugo von Hofmannsthal: Eine literarische Studie*. Leipzig, 1905.

DOROTA KOWNACKA-ROGULSKA

historyk sztuki, lingwista, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Redaktor *Biuletynu Historii Sztuki*.