

Włodzimierz Wiśniewski\*

**ANTROPOLOGIA I ESTETYKA  
ARCHAICZNY PARADYGMAT *ELEKTRY*  
HUGO VON HOFMANNSTHALA**

*Elektra* okazała się pierwszym znaczącym sukcesem scenicznym Hofmannsthal. Po swojej prapremierze w Berlinie w 1903 r. dramat ten wystawiany był wielokrotnie z dużym powodzeniem do końca XX w. Również jego operowa wersja z muzyką Ryszarda Straussa spotkała się z owacyjnym przyjęciem publiczności. Analiza, którą prezentuje niniejszy artykuł, odsyła do pierwszego wydania dramatu<sup>1</sup>.

Chociaż dramat Hofmannsthal opiera się na tragedii Sofoklesa o tym samym tytule, to jednak grecko-antyczny pierwowzór uległ tu zasadniczej zmianie. Pod datą 17 lipca 1904 r. Hofmannsthal zanotował następującą uwagę: „Elektra. Pierwszy pomysł przyszedł mi do głowy na początku września 1901 r. Czytałem wówczas [...] *Ryszarda III* [Szekspira] i *Elektrę* Sofoklesa. Postać Elektry natychmiast uległa metamorfozie” (Hofmannsthal 1977b, s. 400). Inspirację do swej odważnej poetyckiej kreacji znalazł Hofmannsthal w najnowszych pracach o antycznej Grecji, ujawniających jej okrutne oblicze. Należały do nich m.in. rozprawy Bachofena i Rodego. Dyskusję wokół starożytnej Grecji zdominowały w owym czasie odkrycia archeologiczne grobowców mykeńskich dokonane przez Henryka Schliemanna w 1876 r., a także nowe spojrzenie Nietzschego i Burcharda na kulturę starożytnej Grecji. Ta nowa sytuacja stworzyła Hofmannsthalowi możliwość zastąpienia humanistyczno-klasycznego modelu z *Ifigenii* Goethego paradygmatem okrucieństwa i barbarzyństwa obecnym w antycznym micie z Myken. Hofmannsthal koncentruje swą uwagę nie na tym, co apolińskie, lecz na tym, co dionizyjskie w antycznym świecie.

Także ówczesne rozprawy psychoanalityczne Freuda oraz prace Józefa Breuera z pewnością wywarły duży wpływ na austriackiego twórcę i jego

---

\* Dr. Włodzimierz Wiśniewski, Lehrstuhl für Literatur und Kultur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, Universität Łódź.

<sup>1</sup> Tłumaczenia cytatów dokonał autor publikacji. Także pozostałe tłumaczenia z dzieł Hofmannsthal, jeśli nie podano inaczej, dokonane zostały przez autora artykułu.

dramat. Można dostrzec wiele analogii pomiędzy freudowskim opisem historycznej gry ciała czy też instynktem śmierci a postacią Elektry (por. Worbs 1999, s. 3–16).

Prześledźmy krótko duchowy i artystyczny rozwój Hofmannsthala, którego konsekwencją jest nowatorska koncepcja *Elektry*. Rozwój ten dokonuje się w opozycji do dominujących tendencji epoki, charakteryzujących się materialistycznym i realistycznym podejściem do świata. Po romantyczno-idealistycznych wzlotach absolutnego ducha nastąpił w trzeciej dekadzie XIX w. okres pozytywistycznego otrzeźwienia, postulujący usunięcie wszelkiej metafizyki z życia, nauki i sztuki oraz przynależnych im elementów irracjonalnych. Pozytywizm akceptował tylko te twierdzenia, które można było udowodnić na drodze empirycznej. Zbiurokratyzowane i instrumentalne podejście do wszelkich form życia stało się dla literatury i sztuki realnym zagrożeniem. W opozycji do tego dominującego nurtu kształtuje się ruch tzw. *Młodego Wiednia (Jung-Wien)*, skupiający w swych szeregach młodych poetów i krytyków literackich, pozostających pod duchowym wpływem Hermanna Bahra. Postulaty Bahra dotyczące wolnej gry twórczych możliwości i jego antynaturalistyczna estetyka oddziaływały na młodych twórców i kształtowały ich stosunek do rzeczywistości (por. Farkas 1989). Bezinteresownej kontemplacji nie da się zbadać, wyjaśnić czy uprawomocnić przesłankami empirycznymi. W magii słów pisarze *Młodego Wiednia* upatrywali szansy dotarcia do wzniosłej utopii, która byłaby w stanie wyjść poza sztywne ramy pragmatyzmu i nadać życiu nowy sens. Radykalizm środków artystycznych i wysubtelnienie stylu doprowadziły do koncepcji artystycznej *l'art pour l'art* oraz do estetycznego dekadentyzmu. Tendencja do samozatrącenia w świecie piękna, wrażliwość artystyczna i w rezultacie język, akcentujący uczuciowy stosunek do świata, charakteryzują ówczesne dramatyczne, liryczne i prozatorskie dokonania Hofmannsthala. Wyrafinowane niuanse poetyckie zmierzają w kierunku sztuki „czysto estetycznej” (Hirsch 1968, s. 112). Wszystkie te próby prowadzą bohaterów do kryzysu systemów etycznych. Postaciom tym brakuje egzystencjalnego i moralnego punktu odniesienia, który byłby w stanie przywrócić im poczucie własnej wartości. Ów kryzys egzystencjalny i estetyczny, jaki stał się także udziałem Hofmannsthala, najwyraźniej oddaje jego esej o charakterze biograficznym pt. *List (Ein Brief)*, który zyskał sobie sławę jako *List lorda Chandosa*. Autor wyraża w nim swój sceptycyzm wobec możliwości języka. Jeszcze przed opublikowaniem *Listu lorda Chandosa* Hofmannsthal (1956) sformułował w niezwykle radykalnej formie swe poglądy, dotyczące tego problemu:

Ponieważ słowa przesłoniły rzeczy [...]. Nieskończenie złożone kłamstwa epoki, tępe kłamstwa tradycji, kłamstwa urzędów, kłamstwa nauki, wszystko to obsiada nasze życie niczym chmary śmiertelnych much. Posiedliśmy okrutną metodę unicestwiania procesu myślenia za pomocą pojęć (tamże, t. 1, s. 256).

To właśnie słowa – zdaniem Hofmannsthal – sprawiają, że poruszamy się w świecie „pozornych opinii i pozornych przekonań” (tamże). Gdy latem 1902 r. Hofmannsthal zanotował swoje uwagi dotyczące *Elektry*, pozostawały one w bezpośrednim związku z *Listem lorda Chandosa*. W obu utworach dramaturg poszukuje pozajęzykowych środków wyrazu. To język odcina nas od kontaktu z głębią rzeczywistości. Język będący wytworem umysłu pochłania całą naszą świadomość. Równolegle do pozyskiwania wiedzy empirycznej dokonuje się rozpad rzeczywistości na wiele części i jak nigdy dotąd zagrożony jest sens naszej egzystencji. Utrata sensu życia i wątpliwości dotyczące funkcji języka prowadzą autora *Listu* do usilnego poszukiwania egzystencjalnego wymiaru naszego bytu. Kryzys aksjologiczny łączy się tu z kryzysem wartości. Dualizm obiektywności i subiektywności, tym, co zewnętrzne i tym, co wewnętrzne, paraliżuje Chandosa do tego stopnia, że czuje się on uwięziony we fragmentarycznych formach życia i nie jest zdolny do „mówienia lub myślenia o czymkolwiek w sposób ciągły” (Hofmannsthal 1977c, s. 25). W poszukiwaniu nowych środków wyrazu Chandosowi towarzyszy przeświadczenie, że można odzyskać zawłaszczoną przez umysł świadomość, która grzęźnie w bezużytecznym spekulatywnym myśleniu i połączyć ją z nieświadomością przyrody w jedną emocjonalnie integralną całość. *List lorda Chandosa* jest z jednej strony świadectwem kryzysu i zwątpienia, z drugiej zaś zwiastunem procesu, w którym stan negatywny zaczyna przybierać pozytywne kontury (por. Le Rider 1990, s. 65). Sceptycyzm wobec języka prowadzi lorda Chandosa do odkrycia pozytywnego stanu duszy, w którym doświadcza on ekstatycznej intensywności własnego istnienia:

Wtedy wydaje mi się, że sam cały kipię, pokrywam się pęcherzykami, gotuję się i iskrzę. A wszystko to tylko rozgorączkowana myśl, ale myśl, która posługuje się materiałem bardziej bezpośrednim, słynniejszym i żarliwszym niż słowa. Są to także wiry, ale takie, które, co, inaczej niż wiry słów, nie wciągają w bezdenną otchłań, lecz jak gdyby we mnie samego i w najgłębsze łono spokoju (Hofmannsthal 1977b, s. 33)<sup>2</sup>.

Obecny w *Liście lorda Chandosa* sceptycyzm wobec języka skutkuje w dramatycznych utworach Hofmannsthal przywiązywaniem coraz większej wagi do pozawerbalnych środków wyrazu. W tym czasie dramaturg przeżywa radykalne przewartościowanie swych poglądów estetycznych, odchodząc od symbolizmu ruchu *l'art. pour l'art* oraz skrajnego estetyzmu językowego, pozostającego w zależności od Stefana Georgego. Twórca kieruje swą uwagę ku sferze mitologicznej, która pozwala człowiekowi doznawać upragnionego poczucia totalności istnienia. W tym miejscu estetyka autora zaczyna przybierać coraz wyraźniej wymiar antropologiczny. W mitologicznym doświadczeniu,

<sup>2</sup> Metafora wirów wskazuje w prostej linii na archaiczny taniec Elektry, o którym będzie mowa w dalszej części artykułu.

mającym swe źródło w pozaracjonalnych formach egzystencji, Hofmannsthal dostrzega istnienie ekstazy, łączącej nas z przyrodą. Owa jedność jest tematem rozmowy *Über Gedichte (O wierszach)*. Wyraża ją „swoisty ruch, jakim zeskakujesz z wysokiego wozu, zapach wilgotnych kamieni w sieni domu, woda kryniczna tryskająca na twoje dłonie” (Hofmannsthal 2000, s. 50). U podstaw tej presubiektywnej jedności życia leży związek między naszym indywidualnym, historycznym „Ja” a „Ja” archaiczno-magicznym. To właśnie archaiczno-magiczny wymiar naszego istnienia, mający swoje korzenie w pre-egzystencji, jest dla Hofmannsthal podstawa wszelkiej poezji (por. Schüssler 1969, s. 15 i n.). W wierszu *Weltgeheimnis (Tajemnica życia)* podmiot liryczny rozplywa się w przedmiotach, pozbywając się subiektywności oddzielającej go od świata. Studnia w tym wierszu symbolizuje sytuację człowieka archaicznego, pozostającego w silnym związku z pierwotną głębią życia. Związek ten jest możliwy tylko dlatego, że dokonuje się z pominięciem pośredniczącej funkcji języka (por. Hofmannsthal 1975a, s. 15 i n.)<sup>3</sup>. Archaiczna jedność ze światem i tajemnicą twórczej egzystencji, której symbolem jest studnia, obecna jest w każdym wersie przywołanego wiersza. Metafora ta pojawia się także w *Elektrze* (Hofmannsthal 2001, s. 32).

Omówienie problematyki *Elektry* poprzedźmy jednak wywodem teoretycznym. W estetyce, będącej przedmiotem niniejszej analizy, opartej na antropologicznych podstawach, można wyróżnić trzy zasadnicze obszary: nieświadomy, świadomy i nadświadomy, lub inaczej: preracjonalny, racjonalny i transracjonalny. Estetyka modernizmu literackiego opiera się zasadniczo na dwóch krańcowych obszarach. Jej ekstazy, właściwości istnieją dzięki energetycznie uwarunkowanemu procesowi przekraczania racjonalnego paradygmatu codzienności. Proces ten przebiega w dwóch wymienionych kierunkach: w kierunku preracjonalnym i transracjonalnym. Kierunek pierwszy prowadzi do „ciemnego” świata mityczno-archaicznego, w którym umysł i świat stapiają się magicznie w jedną całość. Na przeciwnym biegunie znajduje się ekstaza „jasna”, przejawiająca się w mistycyzmie natury, mistycyzmie bóstwa, czy też w jednorodnym mistycyzmie kosmosu. Świat rzeczywisty jawi się w obu skrajnych obszarach – świadome, lecz dualistyczne centrum życia zostaje porzucone bądź przekroczone. Ten ekstazy element wynika z faktu istnienia swego rodzaju „wartości dodanej”, która stwarza możliwość przekroczenia bądź wyzbycia się egoistycznych, przyziemnych impulsów, motywowanych przesłankami moralnymi, politycznymi oraz wartościami innych, racjonalnie uwarunkowanych sensów<sup>4</sup>. Literatura nie może jednak istnieć bez owego paradygmatu realnej codzienności.

<sup>3</sup> Na związek ten zwrócił uwagę Karl Heinz Bohrer, który jest autorem najbardziej wnikliwej analizy *Elektry* (por. Bohrer 1994, s. 69 i n.). Por. także polskie tłumaczenie powyższej książki w: Bohrer (2003).

<sup>4</sup> Jean F. Lyotard określa oba obszary pojęciem wzniosłości, Georg Steiner używa dla jasnej ekstazy pojęcia boga, George Bataille natomiast pojęcia transgresji dla ciemnej formy ekstazy.

Ponieważ obydwie paradygmaty to obszary zasadniczo niedostępne dla dyskursywnych form języka, autorzy zmuszeni są sięgać do pozajęzykowych środków wyrazu. Zarówno u twórców literatury, jak i jej teoretyków zaobserwować można pewną nieświadomą skłonność do zacierania obu tych obszarów. Ponieważ obie formy ekstazy mają charakter nieosobowy i pozaracjonalny, jawią się jako łądząco podobne bądź nawet identyczne<sup>5</sup>. Także u Hofmannsthala obie płaszczyzny nie są wyraźnie wyodrębnione. W *Das Salzburger große Welttheater (Salzburski wielki teatr świata)* mamy do czynienia z postacią żebraka, w którym dokonuje się nieoczekiwana przemiana. Obsesja zniszczenia świata ustępuje miejsca oświeconemu pragnieniu jego zbawienia (por. Volke 1967, s. 103). W przeciwieństwie do wspomnianego żebraka postać Elektry wydaje się jednoznacznym ucieleśnieniem „ciemnej” formy ekstazy.

Świadomość archaicznego mitu związana z koncepcją starożytnej Grecji, rozwinięta pod wpływem filozofii Nietzschego, towarzyszyła Hofmannsthalowi od początku jego pracy nad *Elektrą*. Nowa forma dramatu jest tu pochodną archaicznego tematu, skoncentrowanego na rytualnej ofierze i rytualnym tańcu. Metaforyka rytualnej ofiary przenika cały dramat i wpływa na jego język. Elektra kreśli w swej wyobraźni wciąż nowe scenariusze rytualnego mordu, by wreszcie po rzezi dokonanej na swej matce Klitajmestrze oraz Ajgistosie, sprawcach mordu na jej ojcu, królu Agamemnonie, dać się porwać rytualnemu tańcowi. Znaczenie, jakie dla mitycznego wymiaru dramatu ma krwawa ofiara, wyjaśnia cytat z rozmowy *Über Gedichte (O wierszach)*:

Czy wiesz, czym jest symbol? [...] Czy zechcesz podjąć próbę, by wyobrazić sobie, jak powstała ofiara? [...] Mam na myśli rytualną ofiarę, ofiarę krwi i życia wołu, barana, gołębia. Jak można było pomyśleć, że w ten sposób przebląga się rozgniewanych bogów? Potrzeba niezwykłej mocy zmysłów, by tak myśleć, zmysłów upojnych, zmysłów orfickich. Wydaje mi się, że widzę pierwszego człowieka, który składał ofiarę. Czuł, że bogowie go nienawidzą [...]. I wtedy przepojony lękiem, dziką żądzą i bliskością śmierci [...] wbił zwierzęciu nóż w krtań i spłynęła ciepła krew [...] i przez jedną chwilę musiał uznać przesywający go dreszcz rozkoszy intensywnego doznania bytu za przejaw śmierci. Na jedną krótką chwilę śmierć zwierzęcia stała się jego śmiercią. Jego jestestwo przez chwilę krótką jak tchnienie rozplynęło się w obcym bycie. – To są korzenie wszelkiej poezji (Hofmannsthal 2000, s. 84 i n.).

W rytuale składania ofiary nie należy upatrywać jedynie instynktownego pragnienia człowieka, by powrócić do stanu nieświadomej preegzystencji, w której nie istniały jeszcze dylematy etyczne. Taka teza pozostawałaby w sprzeczności z proponowaną przez Hofmannsthala koncepcją symbolu, którego znaczenie zakłada powrót „Ja” do pierwotnego stanu jedności w swej boskiej postaci (por. Schüssler 1969, s. 9 i n. oraz s. 44 i n.). To właśnie

---

<sup>5</sup> U Novalisa, Fryderyka Schellinga i innych wczesnoromantycznych twórców, ale także u Hermanna Brocha i Roberta Musila możemy zaobserwować stawianie obydwu tych paradygmatów na jednym poziomie.

w archaicznym akcie ofiarnym obecna jest magiczna siła, która powinna stanowić istotę poetyckiego symbolu.

Ponieważ Hofmannsthal – w przeciwieństwie do Sofoklesa – koncentruje się na dylematach duchowych bohaterki, sceny mordu i przelewu krwi ukazane zostały w wizjach oraz wyobraźni tytułowej postaci. W jednej z początkowych scen Elektra wyobraża sobie akt krwawej rzezi jako ofiarę złożoną swemu zamordowanemu ojcu:

Ojczy, nadejdzie twój dzień! [...] Ze stu krtani wytryśnie na twój grób krew. Wypłynie z ciał skrępowanych morderców niczym z przewróconych dzbanów [...], a my zabijemy dla ciebie rumaki z domostwa, popędzimy je przed twój grób, a one w przeczuciu śmierci zarzą pod otwartym niebem przepelnionym śmiercią i będą umierać, zabijemy dla ciebie psy [...] twoja krew, twój syn Orestes i twoje córki, my troje, gdy wszystko się dopełni, a opary krwi, unoszące się ku słońcu, utworzą purpurowe namioty, wówczas my troje, twoja krew, tańczyć będziemy wokół twojego grobu (Hofmannsthal 2001, s. 11 i n.).

W tekście dramatu znajdujemy wiele odniesień do archaicznych aktów rytualnych. I tak Klitajmestra, nękana przez wewnętrzne demony niepozwalające jej spać i marząca o krwawych rytuałach, które pomogłyby jej odzyskać wewnętrzną równowagę, zwraca się do Elektry następującymi słowami: „Ale te sny muszą się jakoś skończyć [...]. Wszelkie demony odstąpią od nas, gdy tylko popłynie prawdziwa krew” (tamże, s. 27). Kiedy Elektra zdaje się być przychylna jej zamiarom, a ta pyta ją o nazwę ofiarnego zwierzęcia, otrzymuje dwuznaczną odpowiedź, która wskazuje na nią jako obiekt rytualnego mordu: „KLITAJMESTRA: Wypowiedz nazwę zwierzęcia ofiarnego. ELEKTRA: Niewiasta” (tamże, s. 19). Chrysothemis – siostra Elektry – kończy rozmowę następującą uwagą: „Już nadchodzą [...]. Włoką zwierzęta i niosą noże, którymi dokonają ofiary” (tamże, s. 27). Także scenografia, dekoracje i projekty kostiumów, oświetlenie oraz ustawienie postaci potęgują grozę wyrazu scenicznego (tamże, s. 65 i n.).

Obok scenicznych postaci rytualnego mordu ważnym elementem strukturalnym dramatu jest rytualny taniec. W dramacie mamy do czynienia z desemantyzacją języka i jego przekształceniem na język ciała. Taniec staje się ważnym elementem wzmacniającym intensywność akcji. Dla zrozumienia procesu transformacji, w którym świadomość Elektry przeradza się w strukturę mitologiczną, pomocna może okazać się lektura prozatorskiego utworu Hofmannsthal pt. *Furcht (Lęk)*. W utworze tym zawarta jest fikcyjna scena rozmowy, jaką prowadzą z sobą dwie tancerki z czasów starożytnych; rozmowa dotyczy istoty doświadczenia, jakim jest menadyczny taniec. Archaiczne doznanie składa się z kilku etapów, prowadzących od stanu jedności z naturą do stadium ekstatycznej transformacji w postać barbarzyńskiego bóstwa:

Tak więc masz pragnienia, a pragnienia są lękiem [...]. Wychylasz się w jedną i drugą stronę: czyżbyś uciekała przed sobą samą? Ukrywasz się: czyżbyś ukrywała się przed odwiecz-

ną, nie dającą wytchnienia żądzą w tobie samej? Naśladujesz ruchy zwierząt i drzew: czy stopisz się z nimi w jedno? Uwalniasz się od swej szaty. Czy uwalniasz się także od swego lęku? (Hofmannsthal 1956, t. 2, s. 319).

W ostatnim etapie argumentacja tancerki staje się bezpośrednim opisem menadycznego tańca:

[Tancerka] zaczyna poruszać biodrami. Odnosi się wrażenie, że nie tańczy sama, że wokół niej jest wiele jej podobnych i że wszystkie tańczą jednocześnie przed obliczem swych bogów [...], a wyspa kołysze się pod nimi niczym łódź pełna tych, którzy są w ekstazie. I wszystko, co na wyspie, jest we władaniu tańczących; są one silne jak bogowie. [...] Laidion nie jest w tej chwili podobna do siebie samej. [...] Jej ramiona poruszają się w straszliwym rytmie to w górę, to znów w dół jak śmiercionośne maczugi. A jej wzrok wydaje się przepelniony wewnętrznym szczęściem na granicy wytrzymałości. I oto leży już, oddychając szybko i ciężko, na łożu w niewielkiej izbie, w której nie ma nikogo oprócz Hymnis, otulającej ją skromnym pledem (tamże, s. 318 i n.).

Analogie do postaci Elektry wydają się oczywiste. Stan ekstazy, jak po zażyciu opium, w którym unosi się nad realnym światem, prowadzi ją do załamania i śmierci. W ekstatycznej śmierci Elektra wydaje się wykraczać poza granice wszelkiego doświadczenia. W stanie najwyższego uniesienia osiąga – posługując się metaforą Nietzschego – „wierzchołek świata ekstazy”. Można domniemywać, że takie momenty bezgranicznego uniesienia przeżywa alpinista, gdy w chwili największego zagrożenia, w obliczu niechybnej śmierci, doświadcza trudnej do wyobrażenia kondensacji bezkresnego czasu i w ułamkach sekund dokonuje retrospekcji swojego życia. Przez moment doznaje najwyższego szczęścia, połączonego z największym bólem, by w końcu na zawsze pogrześć się w otchłani. To antropologicznie uwarunkowane doznanie ekstazy, którego doświadczamy w obliczu śmierci, jest dla Hofmannsthalia istotą przeżycia estetycznego, jakiego powinna dostarczać literatura i sztuka. W archaicznym micie Hofmannsthal odnajduje głębokie struktury naszego istnienia, niezależne od czasu i przestrzeni, niepodlegające więc zmianom, w przeciwieństwie do struktur powierzchniowych, uwarunkowanych społecznie i kulturowo.

Świat wewnętrznych przeżyć Elektry możliwy jest dlatego, że jej losem staje się tragedia. Elektra nie jest w stanie uchronić się przed złem. Każdy jej wybór oznacza konieczność wyrażenia zgody na niechciany los. Decydując się na realizację swojego mitologicznego posłannictwa, wychodzi poza przedmiotowe standardy dobra i zła. Pozbawiona moralnej osłony, jaką zapewniają nam konwencjonalne formy życia, pozostaje wierna swej misji. Właśnie dlatego postać Elektry może być wstrząsem dla widzów i czytelników, którym obce są wszelkie inne, niekonwencjonalne modele życia. Tragedia Elektry dokonuje się, gdyż jej mitologiczna wiedza przerasta ją samą, gdyż dąży do czegoś, co istnieje poza nią. Dzięki swej bohaterce Hofmannsthal odsłania ukryty w każdym

człowieku archetyp postaci Elektry<sup>6</sup>. Jego antropologicznie uwarunkowana estetyka ma charakter egzystencjalny, w którym zawarte są witalność i życiowy pragmatyzm.

Hofmannsthal sięga w swym dramacie do pozawerbalnych środków wyrazu, w słowach Elektry manifestuje się magiczna siła, która leży poza kontekstem słów<sup>7</sup>. Obecna w języku metaforyka tańca i krwi nadaje mu nowe znaczenie. Słowa Elektry przenika ekstazy uniesienie, przydając im niebywałej głębi<sup>8</sup>. Przyczynia się do tego także izolacja postaci Elektry od wszelkich uwarunkowań historycznych, społecznych i estetycznych<sup>9</sup>. Duchową moc języka Elektry obserwujemy w jej dialogu z Klitajmestrą. Gdy ta po zbrodni dokonanej na mężu, królu Agamemnonie, traci siły witalne, Elektra rozbudza w niej początkowo nadzieję na uwolnienie od demonów, by na końcu bezlitośnie odsłonić jej całą prawdę o nieuchronności okrutnej rzezi. O ile działania Klitajmestry podporządkowane są jej egoistycznym celom, poczynania Elektry wynikają z ducha rewolty, której cele leżą poza zasięgiem jej ludzkich pragnień. Elektra żyje w zgodzie ze swym własnym, okrutnym marzeniem, które staje się dla niej naczelnym przesłaniem życiowym, określającym to, co dla niej najważniejsze. Jej tragiczna misja nadaje sens jej cierpieniu i śmierci. Jeszcze wyraźniejsze różnice w rozumieniu życia ujawniają się pomiędzy Elektrą a jej siostrą Chrysothemis. Po okrutnej zbrodni na ojcu, Chrysothemis szuka zapomnienia w stabilizujących strukturach mieszczańskiego życia. Marzy o rychłym zamażpójściu

---

<sup>6</sup> Do postaci Elektry można odnieść słowa Hofmannsthal, jakie zawarł on w omówieniu powieści Hermanna Steuera pt. *Der begrabene Gott (Bóg pogrzebany)*. „Tu jawi się nam coś, co jest stworzone z najciemniejszych i najgłębszych pokładów życia [...]. Tu z ciemności wylania się olbrzymia ręka, ręka Stwórcy [...]. Zużyte słowo! Niepojęte słowo, niemożliwe słowo. Kto ogranicza człowieka? Bo istota człowieka i ciało człowieka, gdzie jest granica? Ciało człowieka, koleje natury i życia, gdzie jest różnica? [...] Człowiek i Bóg, gdzie jest granica? Wszystkie granice zatarte. [...] Kto oprócz tego, który wyzbył się myślenia może to wypowiedzieć? *individuum ist ineffabile*. [...] Ręką Stwórcy są tu zamazane, jak w życiu, granice pomiędzy ciałem i tym, co na zewnątrz ciała, między cierpieniem i czynem, między wolnością i zniewoleniem, między człowiekiem i jego Bogiem, a z tych rozmytych granic stworzone są postaci. [...] W otchłaniach, w których nigdy nie byliśmy. Może tylko wtedy, gdy doświadczamy cierpienia. Gdy to, co pozbawione słów, bezimienne bezcielesne, spadło na nas, a z niewidzialnej ściany padł na nas cień śmierci” (Hofmannsthal 2000, s. 50).

<sup>7</sup> W tym miejscu zyskują znaczenie słowa Hofmannsthal, zawarte w rozmowie *Über Gedichte*, które przywracają językowi nową, opartą na magii, symboliczną moc. „Dlatego symbol jest elementem poezji i dlatego poezja nie może być substytutem czegoś innego. Słowa posiadają magiczną moc, która jest w stanie nas poruszyć i nieustannie przemieniać” (tamże, s. 85).

<sup>8</sup> Andreas Thomasberger (2001, s. 73) dostrzega w języku Elektry „obnażoną cielesność” („*unverhüllte Körperlichkeit*”). Temu zagadnieniu wiele uwagi poświęciła także Barbara L. Surowska (2006, s. 168 i n.).

<sup>9</sup> Hofmannsthal posługuje się dla zobrazowania tego procesu metaforą wieży (por. Thomasberger 2001, s. 73).



i szczęściu macierzyństwa. Chrysothemis to typ romantyczki, poszukującej spokoju w zaciszu życia rodzinnego, gdyż sądzi, że w ten sposób uwolni się od dręczących ją problemów<sup>10</sup>.

Elektra realizuje okrutną szansę swojego życia, od samego początku wie bowiem, kim jest i co chce i potrafi przekształcić w akt samorealizacji. W urzeczywistnianiu swej misji działa od początku jako człowiek wolny. Świadoma swego mitycznego posłannictwa, jest w stanie pogodzić się z własną śmiercią. Jej „dionizyjska” świadomość pozwala jej zaakceptować także trudy i upokorzenia, jakie przynosi jej życie. Nie utożsamia się z własnym cierpieniem ani wysiłkiem, nie liczy także na sprawiedliwość bogów (por. Hofmannsthal 2001, s. 21, 32, 53). Jej postać ucieleśnia pogląd Nietzschego, że los zawsze pozostaje niesprawiedliwy wobec jednostki i jedynie uczestnictwo w micie może wypełnić nasze życie nową treścią. Elektra pozbawiona jest iluzji, jednak namiętnie zakochana we własnej misji. Wierzy, że treścią jej życia jest jej zadanie. Spełnienie rytualnego mordy jest konkretyzacją sensu jej życia, jej marzeniem i racją bytu. To właśnie jest centralnym elementem energetycznym dramatu, którego jedność wynika z krystalizacji procesu zintegrowanego wokół tego jądra. Stanowi to o wielkiej sile oddziaływania dramatu na widza czy też czytelnika, który czuje się niejako elementem owego energetycznego centrum.

Tragedia Hofmannsthala rekonstruuje czysto estetyczny proces, jaki dokonuje się w określonych ramach czasowych i jakiego widz doświadcza w teatrze, a czytelnik podczas lektury. Na czym jeszcze może polegać wartość dramatu? Nie niesie on ze sobą obietnicy lepszego świata, nie zawiera także przesłania religijnego, a więc swego rodzaju antidotum na istniejące zło. Lecz są to jego zalety, a nie wady. Dzieło fikcjonalne ma prawo rezygnować z tworzenia iluzji na temat życia. Ten rodzaj estetyki stoi w jaskrawej sprzeczności z zasadami moralnymi i etycznymi, które dążą do niwelowania przeciwieństw i niedostatków świata. Z tego też względu sztuka Hofmannsthala nie szuka usprawiedliwienia dla postępowania bohaterki w czynach społecznych, politycznych bądź ekonomicznych. Czy ten rodzaj dramatu może przyczynić się do katartycznego uwolnienia nas od złowrogich i destruktywnych tendencji, bądź uchronić nas przed nimi? Przesłanka, że złych motywów i zamiarów możemy się pozbyć dzięki nie podlegającemu cenzurze ich ujawnieniu, może budzić pewne wątpliwości. Sztuka, której źródła tkwią w archaicznych i destrukcyjnych skłonnościach ludzkiej natury, nie tylko może nas od nich uwalniać, ale także generować lub potęgować ich istnienie. W jej wnętrzu istnieje bowiem potencjał destrukcji lub autodestrukcji, która może być zaraźliwa.

---

<sup>10</sup> Dobitną ilustracją jej stanowiska jest następujący cytat: „Chcę być brzemienną, mieć dzieci i nic nie wiedzieć o tym wszystkim (Hofmannsthal 2001, s. 17).

## LITERATURA

- Bohrer K. H. (1994), *Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthal's Nachdichtung von Sophokles' „Elektra“*. W: tenże, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a.M., s. 63–91.
- Bohrer K. H. (2003), *Powtórzenie mitu jako estetyka grozy. „Elektra” Hugona Hofmannsthal jako swobodny przekład „Elektry” Sofoklesa*. W: tenże, *Absolutna terażniejszość*, z niemieckiego przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa, s. 67–98.
- Farkas R. (1989), *Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne*, Wien, Köln.
- Hirsch R. (1968), *Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal*. W: Friedrich C. J., Reifenberg B. (wyd.), *Sprache und Politik*, Heidelberg, s. 108–115.
- Hofmannsthal H. v. (1956), *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa*, t. 1, wyd. H. Steiner, Frankfurt a.M.
- Hofmannsthal H. v. (1975a), *Ausgewählte Werke*, wyd. E. Midell, Leipzig.
- Hofmannsthal H. v. (1977b), *Sämtliche Werke*, t. 7: *Dramen 5*, wyd. K. E. Bohnenkamp (*Alkestis*), M. Mayer (*Elektra*), Frankfurt a.M.
- Hofmannsthal H. v. (1977c), *List*. W: tenże, *Księga przyjaciół szkice wybrane*, wybrał, przełożył i notami opatrzył P. Herz, Kraków.
- Hofmannsthal H. v. (2000), *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, wyd. M. Mayer, Stuttgart.
- Hofmannsthal H. v. (2001), *Elektra. Tragödie in einem Aufzug*, Stuttgart.
- Le Rider J. (1990), *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, z francuskiego przeł. R. Fleck, Wien.
- Schüssler M. (1969), *Symbol und Wirklichkeit bei Hugo von Hofmannsthal*, Freiburg i.B.
- Surowska B. L. (2006), *Die Einheit von sprachlichem und außersprachlichem Ausdruck bei Hofmannsthal (dargestellt an „Elektra“)*. W: Surowska B. L., *Von überspannten Ideen zum politischen Appell. 25 Essays zur deutschen Literatur*, Warszawa, s. 71–79.
- Thomasberger A. (2001), *Postłowie*. W: Hofmannsthal H. v., *Elektra. Tragödie in einem Aufzug*, Stuttgart, s. 71–79.
- Volke W. (1967), *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg.
- Woorbs M. (1999), *Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthal „Elektra“*. W: Anz Th., Kanz Ch. (wyd.), *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*, Würzburg, s. 3–16.

Włodzimierz Wiśniewski

**ANTHROPOLOGY AND AESTHETICS. THE ARCHAIC PARADIGM OF *ELECTRA*  
BY HUGO VON HOFMANNSTHAL**

(Summary)

In the beginning of the paper, the author analyses Hofmannsthal's development against the newest archaeological discoveries regarding ancient Greece and the spiritual and artistic tendencies of the era when Hofmannsthal worked. In *Electra* Hofmannsthal abandons his artistic concept of *l'art pour l'art*. In the mythological experience, which derives from non-rational and non-linguistic forms of existence, Hofmannsthal sees the existence of an ecstatic unity that binds us with the nature. In the archaic offering and archaic dance there is a magic power which should create the essence of the poetic symbol.