

## MŰHELY

**MÉGIS KINEK A TERÁPIÁJA?**

*Hofmannsthal Elektrájának egy lehetséges olvasata  
a hisztériakutatások tükrében*

*Galgóczi Krisztina*

***A nőreprezentáció néhány kérdése a századvég drámájában***

Hofmannsthal *Elektrája* már születése pillanatában bekerült egy értelmezési klisébe, melynek többek között (előadás)történeti okai is vannak. Hofmannsthal ugyanis Gertrud Eysoldtnak ajánlotta fel a főszerepet, aki Max Reinhardt színházában a démonikus nők szerepét alakította. Mikor Hofmannsthal az *Éjjeli menedékhely* Nasztyjaként megismerte Eysoldtot Reinhardték bécsi vendégelőadásakor, addigra a színésznő már maga mögött tudta Salome és Lulu szerepét Oscar Wilde, illetve Frank Wedekind vérfagyasztó darabjaiban. Eysoldt a korabeli beszámolók szerint külön egyéni stílust alakított ki e démonikus nők megjelenítésére, amit Hermann Bahr egyszerűen Eysoldttechnikának nevezett,<sup>1</sup> melyet a naturalista színjátszással szemben a mozdulatok, a mimika és a tánc dominanciája jellemezett: verbalitással szemben tehát egy intenzív testi jelenlét. Ez a színpadi és stílusbeli összekapcsolódás alapozta meg az *Elektra* recepciójának és besorolásának történetét, melyben ő is bekerült egyrészt a veszélyes *femme fatale*-ok, másrészt a hírhedt hisztériák közé. Ezt a látszólag ellentmondó értelmezést tovább erősítette, hogy Richard Strauss a *Salome* után hamarosan megzenésítette az *Elektrát* is, így a két darab között eredendően is észrevehető áthallások tovább mélyültek. Az úri közönség értékformáló többsége ezentúl az opera feldolgozásból ismerte meg mindkét művet, mely műfajából adódóan sokat élesített és egyszerűsített a két hősnő kontúráján.

A közönségnek azonban úgy látszik nem tűnt fel, hogy ezúttal bonyolultabb képlettel van dolga, hiszen hiába acsarkodik, gyűlölködik, kínlódik és átkozó-

---

<sup>1</sup> Bahr: *Prophet der Moderne*. Tagebücher 1885–1904, p. 191, id. Ward.

dik Elektra a szemük láttára: mindezzel lényegében nem árt senkinek, legfeljebb azt éri el, hogy kissé hezitáló öccse mégis képes lesz végrehajtani egy férfias tettet. Azaz a *femme fatale* egyik legfontosabb tulajdonságával ellentétben, ő nem tönkretesz vagy megbénít egy (vagy több) férfit, hanem segít neki, aktivizálja, tettere készségét erősíti. Saját identitását és vágyait feladva, a férfi tett elősegítőjévé válik. Ő maga azonban kívül reked az eseményeken, és feleslegessé válik. Itt nem ütközünk időről időre férfihullákba, mint Lulunál, Hedda Gablernél vagy Salomé-nál, a kor prominens végzet asszonyainál: Elektra saját magát ringatja megváltó halálba, s lép ki egy olyan világból, mely nem tartogat számára megfelelő szerepet. Elektrának ugyanis a mű (jelen esetben a tett) megszületése után az élet már nem tartogat semmit.

A démoni nem homogén fogalom, legalábbis annak megnyilvánulási formáit illetően nem az, még egy adott korszakon belül sem, elég, ha csak a századvég *femme fatale* és *femme fragile* szembeállítására gondolunk. Leginkább a kiismerhetetlenség és az erő, illetve annak hiánya társul hozzá, egy olyan irracionális hatalom birtoklása, mely egyszerre vonz és taszít. Ez az erő azonban minden esetben más természetű. Elektra Salome érzékiségével szemben, látszólag éppen ennek ellenkezőjével képvisel érthetetlen kihívást a kor férfi számára. Míg Salome titkos tudását teste rejti, és az általa is jut kifejezésre, Elektra Ibsen *Hedda Gabler*éhez hasonlóan a fejeken és a szavakon próbál uralkodni, mágikus ereje a szavakon keresztül hat. Próféta vagy megváltói szerepkört vesz magára, másokért áldozza fel testét. Elektra Heddához hasonlóan elpusztított magában mindent, ami a női szépséget és érzékiséget képviseli önmaga és a világ számára, s egy Cerberust ültetett melléje, nehogy kiszabaduljon fogságából. Ezt a nőiségről való lemondást azonban Elektra alapvetően veszteségként és rákényszerített szerepként éli meg, ami Oresztészhez intézett keserű panaszáradatából derül ki a darab utolsó harmadában.

Ami azonban a *femme fatale* alakjában egy másik domináns jegyként azonosítható, az igaz a kor hisztérikus nőbetegeire is, akivel a kortárs közönség Elektrát szintén azonosította: mindnyájan kitörni vágnak a hagyományos női szerep kötelezettségeiből, és elutasítják a prokreációs szerepkört. Ez pedig komoly aggodalmat vált ki a kor férfiéből, a polgári társadalom alapvetően preskriptív szerepfelfogását ismerve. Ki viszi tovább ebben az esetben az elhagyott női szerepeket? Nincs más hátra, ezeket a nőket meg kell gyógyítani, vagy el kell pusztítani.

### *A hisztéria*

A századvég divatos betegsége a hisztéria egy kommunikációs formának tekinthető, egy nyelv helyetti nyelvnek, melyben az emberi lélek öntudatlan, elfojtott vagy tiltás alatt álló tartalmai keresnek maguknak alternatív kifejezési

formákat. A nő önkifejezési vágyának önkéntelen megnyilvánulása fejeződik ki benne a test nyelvének segítségével, melyben, mint a hisztériáról szóló szakirodalom egy része megegyezni látszik, a tiltakozás gesztusa érhető tetten.<sup>2</sup> A manifeszt hisztéria annak az állapotnak a kitörése, amikor az én megszabadul hétköznapi és racionális korlátaitól, a felettes én kontrolljától, és önálló életre kel. A 19. század végi nő számára, mint látni fogjuk, abban az átmeneti állapotban, amikor megfosztva érzi magát mind a szó, mind a cselekvés eszközeitől,<sup>3</sup> csak a testnyelv marad, s az abban való végzetes és végleges feloldódás. A férfi és nő közötti szerepmegosztás szempontjából a hisztéria és annak terápiás formái a 19. század utolsó harmadában paradigmaticus jelenségként értékelhetők, amiből két fontos elemet emelnék ki. Az egyik a nyelvvesztés állapota, a másik az erre a jelenségre adott férfi reakció. A hisztéria megnyilvánulási formáiban a szavak szerepét a tudati kontroll alól kiszabaduló test veszi át, mely önálló erővé válva próbálja kifejezni azt, amire a szavak képtelennek bizonyultak. Mindez egy olyan időszakban történik, amikor a női test és a női vágy emancipálódása a kor egyik központi problémája. A női test szuverénvé válása felmérhetetlen veszélyeket jelent mind a társadalom, mind a férfiak szempontjából, elég, ha csak a család egységére és a születésszabályozás kérdéseire gondolunk. A női test kiszabadulása a férfi irányítása alól lényegesen komolyabb problémát okoz, mint a politikai vagy társadalmi egyenjogúságra való törekvés. Az egyik lehetséges választ erre a jelenségre a korszak meghatározó orvosai próbálták adni, Jean Martin Charcot, Joseph Breuer, majd Sigmund Freud, akik a testükben megnyilvánuló női nyelv megfejtésére, illetve visszafordítására vállalkoztak. Charcot nyilvános demonstrációin az öntudatlanul vonagló női test a karizmatikus férfi akaratának engedelmessé válik, ugyanakkor az őket körülálló, jórészt férfi közönség számára a megismerés médiumává válik. A férfi ily módon a önállósulni készülő női testet újra ellenőrzése alá vonja, de úgy tesz, mintha ez nem fizikai, hanem szellemi ereje segítségével történne. A transzban lévő női test ugyanakkor viszonthipnotikus hatással van közönségére. Egyrészt egy olyan világot tár fel a megfigyelő számára, mely normál tudatállapotban nem megközelíthető, másrészt értelmezésre kényszerít. S noha ez az értelmezés akár Breuer katarzisz terápiajában, akár Freud asszociációs technikájával a férfi fantázia logikáját követi, mégis megindítja a nőről és a betegségről való gondolkodás egy eddig ismeretlen útját.

Freud egyik legnagyobb vívmánya, hogy hosszas vívódás után Charcot nozológiai munkásságával szemben arra helyezte a hangsúlyt, hogy meghallja a beteg test üzenetét, amit a francia mester elutasított. Ez a kiindulási pont terem-

---

<sup>2</sup> Id. Showalter, Bronfen 2000, Kronberger, Braun.

<sup>3</sup> Elektra és a századvég nőábrázolása kapcsán most csak a női hisztériáról, és annak megjelenési formáiról beszélek, tudván, hogy nem kizárólagosan nőkre jellemző jelenségről van szó.

ti meg azt a modellértékű helyzetet a századfordulón, melyben a női test a megismerés médiumává válik, megfektendő rejtélyé, mely feltétele a férfi és nő közötti szerepátrendeződés kialakulásának. Ugyanakkor megismétli a korábban is fennálló szerepmegosztást a két nem között, melyben a nő a passzív, a férfi pedig az aktív fél, éppen azt, ami ellen a hisztérikus tiltakozás nagy része irányult. Hiszen ha csak Freud díványát, vagy Breuer hipnózisát képzeljük magunk elé, a férfi újra az irányító, értelmező szerepébe kerül, a nő pedig a passzív, kiszolgáltatott betegébe. Éppen az Anna O. esettanulmány figyelmes olvasása hívja fel arra a figyelmet, hogy a klasszikus szerepmegosztás újrateremtése nem az egyetlen lehetséges út orvos és beteg kapcsolatában, hanem a férfi terapeuta kezdeményezésére történt.

### A nyelvi válság

Mint számos életrajzírója és méltatója írta róla,<sup>4</sup> Hofmannsthal az 1900-as év környékén alkotói válságba jutott mint költő, és ezzel párhuzamosan, tudatosan fordult a drámai műfaj és a színház felé.

A századvég felborult világrendjében válságba jutott lényegében minden hagyományos érték és kifejezőeszköz, így a nyelv is. Hofmannsthal híres *Chandos* levelében<sup>5</sup> megfogalmazott állapot nemcsak egy személyes, hanem egy általános nyelvi válság összefoglalása is:

*(...)teljességgel veszendőbe ment az a képességem, hogy összefüggően tudjak gondolkodni, vagy beszélni bármiről. (...) Megmagyarázhatatlanul kényelmetlen érzés környékezett, ha csak kimondtam olyan szavakat, mint: »szellem«, »lélek« vagy »test«. (...) az elvont szavak, amelyekkel a nyelvnek végtére is természetszerűleg élnie kell, ha valaminő ítéletet kíván kifejezni, korhadtt gombák gyanánt omlottak szét a számban.<sup>6</sup>*

A szó kifejezőerejébe vetett hit megingása keltette életre azt az igényt, mely a képi és a testnyelv felértékeléséhez és dramaturgiai alkalmazásához vezetett. Az is érthetővé válik, hogy miért válhatott izgalmassá Hofmannsthal számára a hisztéria diskurzusa, amelyben egyidejűleg jelenik meg a testnyelv manifesztációja és a férfi terapeuta azon képessége – legalábbis a breueri–freudi terápiában – hogy ezt újra nyelvvé formálva a nyelv kifejező, sőt gyógyító erejébe vetett hitet visszaadja. A hisztéria reprezentációjában és terápiájában, mint ez Charcot-nál a legszembetűnőbb, ugyanakkor rendkívül erőteljes a teatralitás

---

<sup>4</sup> Pl. Ward, 2002, Le Rider, 1997.

<sup>5</sup> 1905., in: A német esszé klasszikusai.

<sup>6</sup> I. m. 439.

jelenléte és szerepe. Charcot „élő panoptikuma” kitűnően megerősíti Elisabeth Bronfen<sup>7</sup> elméletét, aki a hisztériát a reprezentáció betegségének tartja, melyben a páciens nem az, aminek látszik, akinek mindig szüksége van egy interpretáló Másikra, és amely mindig közönséget feltételez. Hofmannsthal pedig ebben az időszakban nemcsak szakított a költészettel, hanem határozottan és tudatosan a drámai műfaj és a színház felé fordult. Újraolvasta a görög klasszikus és az Erzsébet-kori drámákat, részben azzal a céllal, hogy technikai fogásokat lessen el belőlük. Az igazi célja azonban ennél súlyosabb volt. Broch<sup>8</sup> szerint Hofmannsthal görög mitológia felé fordulása tudatos esztétikai és etikai válaszkérés volt a századvég értékrendbeli válságára. S tegyük hozzá: saját alkotói válságára. Hofmannsthal tehát a görög tragédiából próbált harmóniát meríteni, mint annyi kortársa,<sup>9</sup> a talált anyagot azonban korát leginkább foglalkoztató gondolataival és problémáival ötvözte. Az ezt követő néhány évben számos görög mitológiai témára támaszkodó drámaterve maradt befejezetlenül, melyek közül egyedül az Elektra készült el. Levezéséből az is kiderül, hogy eleinte egy teljes Oreszteiát tervezett, és Oresztész állt érdeklődése fókuszában. Két egyórás darabtervéből csak az első rész, az általunk ismert *Elektra* valósult meg, s a második része pedig Oresztész és Hesione kapcsolatával foglalkozott volna.<sup>10</sup> Annak ellenére, hogy a megszületett műben Oresztész jelenléte mennyiségileg csökkent, jelentősége – előlegezem meg elemzésem végső konklúzióját – kellő súlyt kapott, így Hofmannsthal eredeti érdeklődése nem tűnt el a daraból nyomtalanul. Az eredmény tehát egy egyfelvonásos lett Szophoklész darabjának szabad átdolgozása nyomán, mint ahogy ez az előadás címlapján<sup>11</sup> és Hofmannsthal Hermann Bahrnak<sup>12</sup> írt levelében is szerepel.

Reinhardt természetesen nem véletlenül választotta Hofmannsthal Elektráját, ő pedig szintén nem ötletszerűen Eysoldtot. Elektra beleillik a hagyományos női szerep ellen lázadó, ugyanakkor nyugalmat semmiben nem találó nőalakok sorába, aki környezetével szemben egy más, egy idegen entitást képvisel, s aki éppen ezért nem találja helyét e szétzilált világban. Amíg a kor többi meghatározó nőalakja, Wedekind *Luluja*, Wilde *Saloméja* vagy akár Wagner *Brünnhildéje* az apa és az apa által képviselt elvárások ellen lázad, addig Elektránál az apától való elhagyatottság állapota jelenik meg, s ezen a szálon újra inkább Hedda Gablerrel, s még inkább Breuer Anna O. esettanulmányának

---

<sup>7</sup> Bronfen 1998. 116.

<sup>8</sup> Broch, 1988.

<sup>9</sup> Schmidt-Dengler 1979.

<sup>10</sup> Briefe II. 74, id.: Nancy C. Michael, 2001.

<sup>11</sup> A darabot 1903. október 30-án mutatta be a berlini Kleines Theater Max Reinhardt rendezésében és Gertrud Eysoldt főszereplésével, óriási sikerrel.

<sup>12</sup> Briefe II. 124.

főhőisével mutat rokonságot. Elektra első mondata a darabban ugyanis így hangzik:

*Magam vagyok! Jaj, egymagam. Atyám / a hideg mélybe visszamenekült.*<sup>13</sup>

Ebben az utolsó kifejezésben nemcsak szomorúság és gyász, hanem vád is van, mint ahogy az egész ezt követő monológ is ezt a benyomást erősíti majd. Ez a vád nem a görög tragédiák hagyományából következik, ahol Elektra haragja az istenekre, Klüthaimnézstrára, a sorsra, néhol Oresztészre, de soha nem az apára irányult, aki megmarad számára a hős és egyben az áldozat megtestesítőjének. Ez a harag már a 19. század végének közérzetéből táplálkozik, az istentől és apáktól elhagyott kaotikus világból, amint egy elmúlt aranykor kulturális hagyományából próbál új erőt meríteni. Az apa halála, és felelőssége lánya sorsáért éppen abban a századvégi diskurzusban kap az 1890-es évek elején kiemelt szerepet, melyet Hofmannsthal jól ismert, és közvetlen hatással volt az *Elektra* megformálására. Breuer, és elsősorban Freud hisztériafelfogásában ebben az időben különösen fontos szerepet kaptak a lányokat megbetegítő apák. Az 1895-ös Hisztériatanulmányok kötetben<sup>14</sup> lényegében minden eset mögött egy, az apával, vagy egy apafigurával összefüggő fiatalkori trauma húzódik meg, mely a lánygyermek, majd a nő személyiségfejlődésében összeegyeztethetetlen konfliktusokhoz vezetett, és ezek megoldhatatlansága betegítette meg őket. Noha Freud egy ideig erre a hipotézisre építette híres csábítás elméletét, melyet később visszavont, az is megfigyelhető, hogy ezen esettanulmányok főszereplői, hasonlóan az említett drámák hősnőjéhez, mind olyan nők, akik érzékenysége és intellektusa nem korrelál a környezetük kínálta élet- és szerep lehetőségekkel. Betegségük tehát a társadalom által kínált lehetőségekkel szembeni lázadás egyik formája, ahogy ezt – sokak nyomán – Gail Finney is megfogalmazta a *Women in Modern Drama* című könyve bevezetőjében.<sup>15</sup> Az elvesztett egység megbomlását hűen tükrözi szó és tett diszkrepanciája, mely megbetegíti a testet. Elektra esetében ez úgy jelentkezik, hogy az apához való ragaszkodás nyelvi szinten, az elszakadási vágy pedig a testnyelven keresztül történik. A test megszólalásának pedig két meghatározó módja van a századvég darabjaiban: a tánc és a hisztéria. A kettő együtt az *Elektrában* kapcsolódik szétválaszthatatlanul össze. Nem ez az egyetlen darab természetesen a kor drámái termésében, ahol a tánc és a hisztéria nyelve is fontos szerepet játszik a megújulás alatt álló drámái műfajban. Az sem ritka, hogy a kettő közti határ elmosódik, és csak egy hajszálon múlik, hogy nem fordul át egyik a másikba. Gondoljunk csak Strindberg *Júlia kisasszonyára*, vagy Ibsen *Nórájára*, vagy

---

<sup>13</sup> Az Elektrát Eörsi István fordításában idézem. A továbbiakban csak lapszámmal. Eörsi, 164.

<sup>14</sup> Breuer, 1978.

<sup>15</sup> Finney, 1989. 8–9.

Hauptmann *Hentschell* fuvarosára. A hősnő tánca mindhárom esetben ezen a határon egyensúlyoz.

A Hisztéria-tanulmányok 1895-ben, már Freud és Breuer szakítása után jelent meg, lényegében kapcsolatuk záró aktusaként. Hofmannsthal levelezéséből nyomon követhető, hogy ismerte és követte Freud munkásságát, s mind ezt a kötetet, mind az 1900-ban megjelent Álomfejtést frissen olvasta. Hofmannsthalnak, aki éppen a szavak kifejezőerejének megkérdőjelezésével küzdött, mint azt az említett *Chandos levélből* láthattuk, rendkívül érdekes lehetett a hisztéria nyelvvel való találkozás, egy olyan elmélettel való szembesülés, mely éppen a szavak erejének visszaállítására törekszik. Freud mindkét munkája közvetlen hatással volt a fiatal Hofmannsthalra, s mindkettő nyomokat hagyott az *Elektrán*. A két mű gondolkodásán és problémafelvetésén túl, az *Anna O.* és az *Elektra* között szoros motivikus párhuzamot is lehet vonni. A kapcsolat a két szöveg között meglehetősen bonyolult, nem arról van szó, hogy Hofmannsthal egyszerűen egy hisztéria esetet demonstrál, mint azt néhány korabeli kritika feltételezte, hanem egyrészt a hisztéria nyelvét és dinamikáját használja fel, mint drámai kifejezőeszközt, másrészt az orvos és páciense közti freudi modellt vetíti rá hősei kapcsolatára, és gondolja azt tovább.

Philip Ward *Hofmannsthal and the Greek Myth*<sup>16</sup> című könyvében érdekes összefüggésre hívja fel a figyelmet. Az *Elektrán* dolgozó Hofmannsthal szoros kapcsolatot tartott fenn Hermann Bahrral, aki éppen a *Dialog vom Tragischen* című művén dolgozott, s amit a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint gyakran megvitattak egymással. Ez a mű arra tesz kísérletet, hogy ötvözze Nietzsche nézeteit a görög tragédiáról a hisztéria legújabb kutatásaival. A kapcsolatot pedig a *katarzis* fogalmában találja meg. Bahr a század korábbi szerzőire hivatkozva abból indul ki, hogy a katarzis eredetileg egy orvosi kifejezés volt, mely „*erleichternde Entladungot*”<sup>17</sup> jelentett. Majd kifejti, hogy a hisztéria tömeges jelenségként volt ismert a görög kultúrában, melyben azonban volt annyi tartalék erő, hogy találjon egy intézményes formát a kezelésére. Szerinte a görög tragédia lényegében azon az elven működött, mint Breuer és Freud katarzis terápiaja, s mindkettőnek a lényege abban áll, hogy a múlt elfojtott, megbetegítő, traumatikus eseményét kell felidézni, és ezen keresztül lehet megszabadulni annak negatív hatásától. Nem véletlen, hogy Freud is szívesen hivatkozott a görög tragédiák anyagára, s fogalmazta meg leghíresebb elméletét éppen ezek egyikére támaszkodva.

---

<sup>16</sup> Ward, 2002.

<sup>17</sup> Talán leginkább fizikai értelemben vett megkönnyebbülésnek lehetne fordítani.

**Anna O. – Elektra – Klüthaimnésztra**  
*Vegyétek észre bár, de nyelvre ne...*<sup>18</sup>

A Hisztéria-tanulmányok legelhíresültebb esete Anna O.-é, mivel abban nemcsak a pszichoanalízis születésének pillanata érhető tetten, hanem az az ellentmondás is, mely a pszichoanalízis-vitát még a mai napig sem hagyja nyugodni. Az eset – a Dóra eset mellett – a feminista szakirodalom kedvenc példája arra, hogy mennyire téves a férfi onnipotenciába vetett hit, hiszen Breuer nem tudta meggyógyítani Bertha Pappenheimet (Anna O.-t), noha ezt állítja, sőt, amikor a helyzet kezdett túl kínossá válni számára, elmenekült előle, mivel akkor még Freud később kidolgozott indulatáttétel elmélete nem siethetett segítségére. Pappenheim ezt követően mindenféle hagyományos gyógymóddal való kísérlete után végül önmagát gyógyította meg az írás révén: feminista jellegű könyveket írt és fordított, és híres nőaktivista lett. Élettörténete<sup>19</sup> terápiajában szinte jobban modellálja azt a folyamatot, melyet Freudék a gyógy mód lényegének tartottak, miszerint a fizikai tünetek akkor szűnnek meg, ha azok szavakká formálódhatnak, és úgy hagyják maguk mögött a szenvedő testet. Sőt, mint látni fogjuk, Breuerrel folytatott kezelése során is sorra ő maga vette fel azokat a „technikai” újításokat, melyeket később a két orvos legnagyobb vívmányának tartott. Ez nem veszi el Freud és Breuer érdemeit, legfeljebb a hangsúlyokat módosítja, s ha úgy tekintünk erre a folyamatra, mint a férfi–női szerepvízió paradigmatiszta modelljére, akkor oda jutunk, ahová Ibsen minden darabja végén, hogy a két nem közötti egyensúly helyreállítása nem egyikük vagy másikuk kezében van, hanem az együttműködés meg- és újratemtését feltételezi. Ez a másikra és önmagára egyaránt reflektáló magatartás egy darabig meglepően jól működött Breuer és Anna O. között. A beteg kezdeményezéseire az orvos érzékenyen reagált, s igyekezett Annára nem ráerőltetni valamilyen gyógy módot, hanem a belőle érkező impulzusokra építette a kezelést. Anna O. sokáig maga irányította terápiaját, és vezette be azokat a módszereket autohipnózisával, a *talking cure*-ral, majd a kritikus év újraélésével, melyek a terápia centrumába kerültek, mindaddig, amíg ezt Breuer meg nem elégette, s arra való hivatkozással, hogy felgyorsítsa a folyamatokat, újra hipnotizálni kezdte. Ezzel a beavatkozással visszakerült kezébe az irányítás, tehát a női test és vágy újra férfi kontroll alá került. Az esettanulmány breueri rekapitulációja jól példázza azt a tendenciát, ahogyan a férfi – még a rejtett lelki működésekre érzékeny férfi is – a női akarat és vágy artikulációjára reagál. Először tagadja létezését: a tanulmány elején Breuer Anna O. jellemzésekor fontosnak tartja megjegyezni, hogy a beteg szexuális értelemben alulfejlett, hi-

---

<sup>18</sup> Hamlet.

<sup>19</sup> Lásd pl. Stephan, 1992.

szen 21 éves koráig még nem volt szerelmes, majd mikor túl erősnek bizonyul személyisége, kontrollja alá vonja, és amikor még így sem bizonyul elég erősnek vele szemben, akkor elmenekül. Fontos lehet témánk szempontjából megjegyezni, hogy Anna O. akkor kísérte meg érzelmileg is bevonni Breuert saját történetébe, amikor Breuer abba akarta hagyni a kezelését, tehát amikor lényegében újratereztődött a korábbi traumatikus helyzet, s az apafigura újra magára hagyta.<sup>20</sup>

Anna O. esete, a későbbi Dóráéhoz hasonlóan, nemcsak szakembereket, hanem írókat és művészeket is inspirált, s ha nem is volt sikeres terapeutikus történet, a női lélekről és a hisztériáról való gondolkodás új fejezetét nyitotta meg.

A szakirodalom megoszlik arról, hogy közvetlen hatást tételezzene-e föl Hofmannsthal *Elektrája* és Breuer esettanulmánya között, és ily módon konkrét megfeleléseket keressen-e a két szöveg között, vagy csak áttételes hatásról beszéljen. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy Hofmannsthal használja mind a hisztéria grammatikáját és nyelvi rendszerét, mind pedig indulati dinamikáját.

Az Anna O.-esettanulmány véleményem szerint két fontos ponton érvényesül Hofmannsthal darabjában. Egyrészt szorosan kapcsolódik a Hofmannsthalt foglalkoztató nyelvi problematikához, s a hisztéria, mint kommunikációs forma kap benne fontos szerepet. Másrészt az esettanulmányban manifesztálódó női szerepprobléma sok ponton érintkezik Elektra belső konfliktusaival.

Már a megváltozott szerzői utasításból is egyértelműen kitűnik, hogy Hofmannsthal az *Elektrában* – Freud nyomán – a lélek hátsó bugyraiban indul felfedezőútra. A görög tragédiák ugyanis Agamemnón palotája előtti nyílt téren játszódnak, Hofmannsthal azonban a helyszínt a palota egy hátsó, félhomályos udvarára teszi, amit annak ablaktalan falai vesznek körül. Az épületbe itt sem lépünk be, de annyit megtudunk róla, hogy jobb, ha az ember nem nyit ki semmilyen ajtót, mert mindenhol titokba vagy bűnbé ütközhet, mint majd erre később Elektra figyelmezteti hűgát.

Az Anna O. esettanulmányból ismerős részletek, illetve a hisztéria tanulmánykötet hatása az *Elektrában* megosztva jelenik meg a két főszereplő nő között. Némely tünetek Elektránál, mások meg anyjánál köszönnek vissza, a kettőjük közötti jelenetekben pedig egészen összekeveredik, hogy ki kicsoda. Elektra szerepváltásaiban tulajdonképpen az a kettősség jelenik meg, amely Anna O. személyiségének és történetének egyik legfeltűnőbb jellegzetessége volt, hogy egy személyben testesíti meg a beteget és az orvost. Mindez persze

---

<sup>20</sup> Kettejük kapcsolatának a Hisztéria-tanulmányokban leírtakkal ellentétben Breuer akart véget vetni felesége féltékenysége miatt, amire Anna hisztérikus átláthatósággal reagált. Breuer ezzel már nem tudott megbirkózni, és szó szerint elmenekült feleségével Velencébe, ahol őt viszont tényleg teherbe ejtette. Az ott fogant lánygyermek felnőttkorában tudomást szerzett ezekről a körülményekről, sőt apjával is beszélt róla, és 60 éves korában öngyilkos lett (Jones, 200).

Klithaimnésztrára is igaz lehetne, hiszen azzal, hogy beszélni engedi Elektrát, ő is orvosává válhatna. Ő azonban ehhez nem elég erős. Az igazi orvos természetesen Oresztész lehetne. De milyen orvos az, aki az egyiket megöli, a másikat pedig cserbenhagyja?

Breuer bevezetőjében Anna O.-t mint kiemelkedő intellektust jellemzi, aki erős empátiás készséggel rendelkezik. Arról is beszámol, hogy fejlett szellemisége nem sok táptalajt kaphatott polgári-puritan életkörülményei között, ezért egy fantáziavilágot talált ki magának, és épített be unalmas hétköznapi életébe, melyet „privat theatre”-nek nevezett, és rendszeres nappali hallucinációk formájában jelentkezett nála. Így alakult ki már megbetegedése előtt az a jelenség, hogy kétfajta tudatállapot között ingadozott, ám a betegség kitörése előtt a kettő közötti közlekedés még nem okozott számára problémát. Ez a kétfajta állapot jellemzi majd a betegség időszakát is, ahol két tudatállapot váltogatta egymást viszonylag gyakran és kiszámíthatatlanul. Az egyik, Breuer szavaival „relative normál” állapotban, felismerte környezetét, de melankolikus és szorongó volt, a másikra, amit *condition seconde*-nek nevezett, azonban egyfajta hallucinatív állapot volt jellemző, melyet gyakran indulati kitörések, dührohamok, örvongések kísértek. Éppen ez az állapotrajz teremti meg a közvetlen kapcsolatot Elektrával, akit a darab elején hasonló hangulatban ismerünk meg. Egzaltáltsága, ingerlékenysége, önmaga és a többi nő testiségével szembeni irritatív viszonya sokban hasonlít a breueri leíráshoz. Ettől válhatott a korabeli közönség számára is a hisztérika tipikus képviselőjévé, pedig, mint a későbbiekben látni fogjuk, az igazi párhuzam sokkal rejtettebben, és kevésbé plakatíván jelenik meg Hofmannsthal munkájában. Anna O.-nál, a betegség fázisában a kétféle tudatállapot már teljesen szétvált egymástól, és a kettő közti átjárás is megszűnt. Ez a jelenség szintén felismerhető Elektránál is, hiszen napi rendszerességgel látomásai vannak, amikor apjához beszél, s annak halála körülményeit és hozzáfűződő indulatait és érzelmeit idézi fel. A párhuzam talán éppen itt a legerősebb, hiszen, ahogy Anna O. a Breuerrel folytatott terápia egy fázisában naponta újraélte az előző év eseményeit, felidézve apja betegségének, halálának és saját megbetegedésének körülményeit, úgy idézi meg Elektra is Agamemnónt, s tartja ébren a gyász és a bosszúvágy érzését magában. Míg azonban ez a mániákus emlékezés Anna O. estében a gyógyulás, a trauma feldolgozása irányába halad, addig Elektránál éppen fordítva, ez akadályozza meg, hogy megszabaduljon a rá és az egész házra nehezedő emlékezés terhétől. Anna O. és Elektra között a legerősebb kapocs az apa elvesztéséhez és az ahhoz fűződő ambivalenciához kötődik. Anna O. első hisztérikus tünete akkor jelentkezett, amikor apja betegágyánál látomása támadt. Egy fekete kígyót látott apja felé közeledni, akiről tudta, hogy halálos veszedelmet jelent rá. Amikor azonban el akarta volna hárítani, karja nem engedelmeskedett, bénának mutatkozott, ujjai pedig fekete kígyókká változtak, végükön halálfejjel. Mivel Breuer nem értelmezi, csak leírja ezt a fantáziát, Freud később-

bi lábjegyzetei pedig csak enigmatikus utalásokat tartalmaznak a „kígyó szimbólum nyilvánvaló tartalmáról”, azt a közös pontot emelném ki a két nőalak között, mely a tehetetlenség állapotában ragadható meg. Mindkét fiatal lány kirekesztődik apja halálakor, képtelen és nem is áll módjában cselekedni, és ezért működésbe lépnek azok a gyermeki vágyak és fantáziák, amelyek gyakran egymásnak ellentmondó és „szalonképtelen” indulatokból tevődnek össze. A cselekvésképtelenség és a cselekvésvágy mindkét esetben egyidejűleg jelenik meg, s mindkét esetben benuult állapotot idéz elő.

Anna autohipnózisa, majd Breuer a folyamatot gyorsító hipnózisai során még két fontos emlékfoszlány kerül elő apja halálával kapcsolatban. Az egyik egy elvagyódásra, majd annak elfojtására vonatkozó emlék, amikor táncczenét hallott kintről, és el szeretett volna menni táncolni, de nem hagyhatta ott apját. Ezt a vágyát azonban még saját magának sem vallotta be, s ez az elfojtás egy újabb tünet kialakulását eredményezte. Az el nem engedéssel szembeni szemrehányás az *Elektra* második felében nyíltan felszínre kerül, Elektrából ugyanis Oresztész megjelenésekor lavinaként zúdul elő a panaszáradat, hiszen, mint korábban említettem, Oresztész Elektra számára az orvost testesíti meg, aki megszabadít(hat)ja őt a hallgatás kínjaitól. A panasz pedig nem az élők okozta kínról, hanem a holtak elvárásairól szól:

*Éreztem, hogyan fürdőzik fehér / csupaszágában a gyér holdsugár; / mint halastóban, és a hajam olyan volt, / hogy reszketek tőle a férfiak – / most borzas, mocskos és gyalázatos! / Érted, öcsém? feláldoztam atyánknak / e borzongás gyönyöreit. S ha olykor / örültem testemnek, tán nem hatolt el / az ágyamig az ő sóhaja és / nyögései? Mind féltékenyek a / holtak (...)<sup>21</sup>*

Ám az ambivalencia – engedelmeskedni is az apai elvárásnak, és lázadni elene – nemcsak ezen a szinten mutatkozik meg egyik esetben sem. Anna O. másik emléke ugyanis közvetlenül az elsőhöz, a fekete kígyóshoz kapcsolódik. Az eset után ugyanis imádkozni próbált. Azonban képtelen volt rá: szavai cserbenhagyták, s nem jutott eszébe semmi más, mint egy angol gyerekversike. A későbbi, „rutinosabb” Freudot ez már merészebb következtetésekre sarkallhatta volna, aki ha el is nézte volna jóhiszeműen, hogy Anna nem volt képes megállítani a kígyót, azt már biztosan nem eresztette volna el a füle mellett, hogy még imádkozni sem tudott apjáért. Nyilván az sem teljesen mindegy, hogy mi volt annak a versnek a szövege, és a hozzá kapcsolódó emlék. Mindazonáltal a gyerekvers egy 20 év körüli lány szájából az apja ágya mellett mégiscsak azt a vágyat sugallja, hogy szívesebben maradna a kislány szerepében, mint a betegséggel és a halállal szembesülő, és azon uralkodni nem tudó felnőtt nőben. Az apával szembeni harag talán éppen ezen a pon-

---

<sup>21</sup> Eörsi 293–294.

ton ragadható meg: miért kell neki ezzel a súlyos kérdéssel szembesülnie? Megint Elektra az, akinél ez a szemrehányás szavakban is kifejezésre jut Oresztész felé:

*...és ő az üregeszeműt, / a gyűlöletet küldte vőlegényemnek. / Magamra kellett engednem az ocsmányt, / a vipera-lélegzetűt, ki éber; / ágyamba arra kényszerített, / hogy tudjak mindent, ami férfi és nő / között történik.<sup>22</sup>*

Az a tudás, mely itt a bibliai paradicsomi történetre visszautalva megjelenik, az elmúlás és a vágy traumatikus felfedezésére vonatkozik, melyben az apa magára hagyja, sőt szörnyű lelki konfliktusokba kényszeríti lányát. Az apa elvesztése, a halállal és a csábítással való szembesülés valóban a paradicsomi állapot elvesztését jelenti a lány számára; a tudás fájáról való evést követő állapotot. Anna O.-nál kevesebbet tudunk meg e konfliktusok természetéből, Elektra monológjaiból már sokkal többet. A Hisztériatanulmányok többi szövegei megerősíteni látszanak azt a gyanút, hogy az apa halálával szembeni bűntudat, és betegségével szembeni harag szétválaszthatatlan egységet alkot. Elisabeth von R. kisasszony betegségtörténetében is szerepel egy olyan epizód, amely kapcsolódva az eddigiekhez, érdekes egyezéseket mutat velük. Ő érthetetlen eredetű lábfájdalmakra panaszkodik, melyek először szintén apja ápolása kapcsán jelentkeztek. Első ízben talán éppen akkor, amikor nem tudván ellenállni a kísértésnek, egyik este mégis felállt apja betegágya mellől, s mire udvarlója hazakísérte, apját sokkal rosszabb állapotban találta. Az sem tekinthető véletlen egybeesésnek, hogy azon a ponton fáj a lába, ahová apja lábát fektette gyakran, amikor azt átkötözte. Ennél sokkal sarkosabb ábrázolással találkozunk Schnitzler, az *Élet szava* című darabjában (1905), ahol a beteg apa féltékenyen őrködik lánya élete felett, s nem engedi el maga mellől, amíg ő él. Kedvenc emléke, amivel zsarolni szokta lányát, az az egyetlen táncmulatság, ahova a lány elment, szerelmével megismerkedett, mire azonban hazaért, apját sokkal rosszabb állapotban találta. Ez a lány végül megszökik tirannus apjától, de neki könnyebb dolga is van, hiszen a zsarnok apa egyre kevésbé válik méltóvá emberi bánásmódra. Schnitzler darabjában is kitüntetett helyet foglal el a tánc, mint az önmegvalósítás utáni vágy kifejeződése. Talán éppen ez a mű lehet megvilágító erejű arra nézvést, hogy hol vonhatjuk meg a határvonalat tánc és hisztéria között. Az első az egészséges, míg az utóbbi a már egyensúlyából teljesen kibillentett, s vágyai elfojtására kényszerített személyiség testi megszólalása. Freud úgy fogalmaz a tanulmánykötet bevezetőjében, hogy a hisztéria hátterében olyan összeférhetetlen konfliktusok húzódnak meg, mellyel az én nem képes racionálisan megbirkózni.

---

<sup>22</sup> I. m. 294, az előző id. folytatása.

<sup>23</sup> Eörsi 265.

A túlzott érzelmi kihívásra Anna O. is, Elektra is, regresszióval reagál. Anna egyik legmarkánsabb és legérdekesebb tünete anyanyelvének fokozatos elvesztése volt. Eleinte csak szintaktikai hibákat vétett, majd szavakat felejtett el, végül egyáltalán nem volt képes német szavakat kiejteni, és megérteni. 4–5 nyelvből összeállított keveréknyelvet használt, néhány hétig egyáltalán nem is beszélt, egy időben pedig kizárólagosan angolul szólalt meg és olvasott fel, akkor is, ha az elé tett szöveg németül volt írva. Anyanyelvének elvesztésével gyakorlatilag identitását veszítette el, ami egyrészt látványos formát nyert kettéhasított énjében, ami különösen érdekes lehetett Hofmannsthal számára.

A nyelvvesztés Anna O. esetében egyértelműen az apa elvesztéséhez, és a hozzá kapcsolódó ambivalens érzésekhez kapcsolódik, s azáltal csillapodik, ahogy a beteg fokozatosan kibeszéli magából saját történetét. A módszert, mely saját elnevezése nyomán „talking cure” néven vonult be a szakirodalomba, mint már említettem, maga kínálta fel a betegsége egy stádiumában. Délutáni ébrenlét és alvás közti hallucinációt követően szörnyen kínozta valami, s ettől a gyötrelemtől (*tormenting* kifejezést használja ő maga) csak akkor szabadult meg, ha elmesélhette a délután átélteket és látottakat Breuernak. Saját vágy és saját történet kerül itt szembe egy apai rekvizitummal, a nyelvvel, melynek elsajátítása Lacan szerint az individualizáció fontos állomása. A férfi terapeutának tehát az volt a legfőbb feladata, hogy visszaadja a lány számára az apa nyelvét, amit egy bizonyos pillanatban eldobott magától.

A hisztéria, mint – Showaltertól Christina von Braunig – annyian kifejtették, a tiltakozás megnyilvánulása. Tiltakozás az ‘apanyelv’ kényszerítő erejével szemben, mely mint szocializációs és szimbolikus rendszer, az adott kultúra elvárásait reprezentálja. Nem tudhatjuk, hogy Anna O. esetében az ősi női feladatkör, az apa testi ápolása váltotta-e ki pusztán ezt az ellenállást, vagy esetleg egy valós vagy fiktív csábítási jelenet állt-e a betegség hátterében. Az Elisabeth von R. esettanulmány végén azonban Freud is kitér arra, hogy a betegápolás feltűnően kitüntetett helyet kap a hisztériás esetek körében. Ezt ő azzal magyarázza, hogy ez a tevékenység az egyén saját személyiségének olyan mérvű háttérbeszorításával jár, melynek során minden figyelmet megvon saját magától.

Elektránál másképp alakul az apával szembeni kötelesség és a nyelvvesztés viszonya. Apja halála után rá hárul az emlékezés és a bosszú életben tartásának feladata, tehát neki Anna O.-val szemben éppen az apa nyelvét kell ápolnia és őriznie. Legfőbb fegyvere tehát éppen a szó lehetne, ha környezete nem tenne meg mindent azért, hogy ezt megakadályozza. A feladat terhére és az ebből származó konfliktusra ő is regresszióval reagál. Szinte állati sorban ismerjük meg a darab elején, aki a vegetatív lét minimumára szorította létezését. Hamlethez hasonlóan, akinél szintén eldönthetetlen, hogy őrülete mennyire szerep, s mennyire valós, Elektra is megőrzi gondolkodása tisztaságát, s fizikai állapotában az udvarral szembeni lázadás és a hatalommal szembeni azo-

nosulás elutasítása fejeződik ki. Elektra személye, és az esettanulmányban feltárt modell közötti különbség tehát két ponton ragadható meg:

Anna O. esetében a nyelvvesztés oka, és a történet elhallgatása vélhetően belső cenzúra következménye, mellyel saját maga ítél (persze nem függetlenül a környezet elvárásaitól és értékrendjétől) szalonképtelennek bizonyos vágyakat és indulatokat. Elektránál ezzel szemben külső hatalom tiltja meg a történet elmondását, azaz az apja halálára való emlékezést, mert az ellentétes e hatalom politikai és érzelmi érdekeivel. A másik fontos különbség, hogy Elektra nem egyszerűen lázad (tudatosan vagy tudat alatt) a női szerep ellen, mint Anna O., vagy akár Hedda Gabler, hanem fordítva: rátestálódott egy olyan szerep, mely hagyományosan nem a nőt, hanem a férfit illeti meg. S ez a szerep a prófétáé. Mely rögtön az első jelenetből nyilvánvalóvá válik.

### *A próféta szerep*

Oscar Wilde *Salomé*ja közvetlenül is inspirálóan hatott a bécsi szerzőre, s így a két nőalak számos rokon vonást mutat. Az alapszituáció a két darabban szinte azonos: Elektra és Salome apját is az anya jelenlegi férje ölte meg, majd a bűnösök közösen osztoznak a trónon. Az *Elektra* másfelől a *Salome* folytatásának, továbbgondolásának is tekinthető. Wilde darabja a próféta szerep rituális megszerzésével fejeződik be, Hofmannsthalé pedig azzal kezdődik, amikor ez a szerep már a nőé. Elektra ugyan Jokhanánnal szemben mozgásszabadságát még megőrizheti, ám nemsokára azt a hírt hozza Khrüszotemisz, hogy ezt is meg fogják vonni tőle. (*Hogy toronyba vetnek, / s nem látod többé a nap és a hold / sugárzó fényét*<sup>23</sup>). Igazi elszigetelődését elsősorban az teremti meg, hogy szemben az ókori feldolgozásokkal, nemcsak a kar egysége, hanem támogatása is megszűnik, s így Elektra mögött nincs meg többé az a támogató erkölcsi erő, mely feladatának elviselését megkönnyítené. Egység helyett káosz, sötéttség és fenyegetettség uralkodik Klüthaimnésztra és Aigisztosz házában.

Mielőtt Elektra megjelenne a színen, a szolgálólányok beszélgetése az első jelenetben felvázolja az udvarban az Elektra körül kialakult hangulatot. Ebből a jelenetből nemcsak a másságával önmagát kirekesztő lázadó képe rajzolódik ki, hanem egy minőségében más szerepé is, melyet az ötödik szolgáló szavai hordoznak:

*Megkenem a lábát és megtörlöm hajammal,*

mondja róla egyetlen híve, majd így folytatja:

*Nem érdemlitek meg, hogy egy levegőt szívjatok vele*<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> I. m. 262–263.

Ezek a szavak szinte szó szerint idézik Lukács evangéliumát: „*És megállván hátul az ő lábainál sírva, könnyeivel kezdé öntözni az ő lábait, és fejének hajával törle meg, és csókolgatá az ő lábait, és megkené drága kenettel.*”<sup>25</sup> Aszketikus, a többiektől elkülönülő, minden földi élvezetről lemondó életmódja is a próféta szerep velejárója, mint az Jeremiás könyvében meg van írva: *Ne végy magadnak feleséget, és ne legyenek néked fiaid és leányaid ezen a helyen!*<sup>26</sup>

Elektra egyszerre jeleníti meg a ciszternába zárt Jokhanánt, aki a titkos történet őrzője, és emlékének fenntartója, és Salomét, aki képtelen azonosulni anyja buja nőiségével, de férfias tettvágyát azonban önkéntelenül követi. A két anya, Heródiás és Klüthaimnésztra, csakúgy, mint gyenge és feminin férjeik, sok mindenben hasonlítanak egymásra. Mindkét anya érzékiségében határozottan nőies, ám a társadalmi szerepekben meglehetősen férfias jelleget mutat. Klüthaimnésztra Agamemnón meggyilkolásával férfias tettet hajtott végre, Heródiás pedig az érzelmektől mentes józan ész képviseli az ideggyenge és szorongó Heródes mellett. S bár Hofmannsthalnál Klüthaimnésztra tette után kaotikus állapotba zuhan, az erőskéz látszatát még igyekszik fenntartani. Elektrára marad az a szerep, hogy a régi rend értékeit képviselje ebben a felfordult világban, s a múlt megidézésétől és visszaállításától remélje annak helyreállítását. Esetében azonban kényszerű prófétaságról beszélhetünk, mint azt már az első monológ korábban idézett részlete mutatta.

Elektra ugyanis dühös küldetésére, mely megakadályozza, hogy emberi élet élhessen, és végeredményben férfiszerepet osztrá. Mivel a próféta szerepe a látóé, ő így olyan tudás birtokába jutott, mely után már nem lehet egyszerűen visszatérni az ártatlanság állapotába (ld. a tudás fájáról való evés):

*Mindenki gyűlölt, és szemem előtt / minden kitérült, mint egy toronyörnek, / meg kellett látnom mindent, és az éjt / nappal követte, s nappalra éj jött, / és én a napnak, sem a csillagoknak nem örültem, mert ő megsemmisített / számomra mindent, jellé változott / számomra minden.*<sup>27</sup>

Ezt az indulatos kitörést Oresztészre zúdítja Elektra, mikor végre felfedi kitérését, ám a másik lényegében fel se fogja, amit mond. Elektra indulatán keresztül azonban mintha a szerző is áthallana. Mintha az a kritika érződne ki a darab szövegéből, hogy ha a férfiak nem kényszerítenék ilyen szerepekbe a nőket, azok nem őrlődnének a különböző elvárások között. Ugyanígy áttetszik a sorokon egy halvány Freud kritika is: mintha mindazoknak a vágyaknak és indulatoknak a feltárása, melyek eddig az emberek előtt rejtve maradtak, meg lenne az a hátránya, hogy utána az ember már másként látja a világot, s ezáltal

---

<sup>25</sup> Luk.7.38, Károli Gáspár ford.

<sup>26</sup> Jer. 16.2.

<sup>27</sup> Eörsi 295.

tal elveszít egy bizonyos ártatlan állapotot. Ezt a megvilágosodást a halál közelségének megtapasztalása váltja ki Elektránál is és Anna O.-nál is, sőt az apa és az ártatlanság elvesztése is összekapcsolódik, mint erre többször utalnak Elektra szavai:

*(...) A százszor édes / szemérmem, mely mint ezüstös, tejes / pára a holdat, övezi a nőket, / hogy óvja őket, óvja a lelküket / a förtelemtől: szemérmemet is / feláldoztam, mintha rablók kezére / jutottam volna, kik vadul letépték / utolsó ingemet!*<sup>28</sup>

Erre a furcsa árnyképre, akivel Elektra párbeszédben áll, egy kicsit rávetül a terapeuta képe, aki fel akar tární minden titkot, minden rejtélyt, ám ebben az ásatásban nem kellő óvatossággal jár el. A titok felfedésének pedig, bármilyen természetű is, mindig következménye van.

Elektra prófétai küldetése ugyanakkor meghatározott időre szól, addig tart, amíg Oresztész vissza nem tér. Addig tart, amíg nem érkezik meg a megváltó, ám erről semmi bizonyosat nem lehet tudni. Elektra természetesen anyjával sem azonosulhat, hiszen ő az, aki kizökkentette a dolgok menetét a normális kerékvágásból, s felrúgta a hagyományos rendet. Furcsa konzervatív szerepbe kényszerül Elektra ezáltal a századvég paradigmaváltásának tükrében. Klüthaimnésztra ugyanis fellázadt a patriarchátus férfiközpontú, a nőt limitált szerepbe és jogokba szorító rendjével szemben, amikor leszámolt a hős férjjel, aki Iphigeneiát feláldozva győztesként tért meg a háborúból, oldalán győzelme zálogával, Cassandrával. Sőt, Klüthaimnésztra azt is nyíltan vállalta, hogy a tíz évig magára hagyott nőnek is lehet vágya, és joga az életre. Tette azonban barbárnak minősült, mert vele a görög kultúra és diadal megtestesítőjét gyilkolta le. Elektra ezzel szemben, mint Hamlet, a múltba tekint, attól képtelen elszakadni, s a rend helyreállítását csak a múlt visszahozásától reméli. Ezzel eleve vesztes helyzet alakul ki körülötte, melyben Elektra úgy szorul sarokba, hogy abból minden lépése csak önmaga ellen fordulhat.

Élete tehát a megváltó utáni várakozásban telik, és abban, hogy saját emlékezetét és indulatait életben tartsa. Egy véletlen azonban kizökkenti ebből az állapotból, s megtöri ezt a monotóniát. Oresztész halálhíre ugyanis kioltja a megváltásba vetett reményt, ám azonnal felvet egy másikat, mégpedig azt, hogy ebben az esetben rá marad a tett. Ez a lehetőség egészen transzszzerű állapotba hozza, ám amikor már éppen a gyilkos bárdot ásná ki, mégis megjelenik Oresztész, s a szerepet visszaveszi tőle. Elektrát teljesen kihagyja a tettből, sőt még a kiásott bárdra sem tart ígényt.

Ha végigkövetjük a hisztéria történetét, egy olyan paradigma képe rajzolódik ki, melyben a nyelv, a Logosz, a nyugati kultúrhagyományban mint férfi

---

<sup>28</sup> Uo.

princípium jelenik meg, melynek a nő csupán tárgya lehet. A nő a férfi mellett inkább hallgatásra kényszerül, ami azt eredményezi, hogy teste és testnyelve kerül előtérbe, majd meg is szólal, amit a nyelv birtokában lévő férfi megpróbál értelmezni. A Hamlet párhuzam kapcsán a hagyományos szerepmegosztásnak egy másik vetülete is hangsúlyossá válik, melyben a férfhoz tartozik a tett, a nőhöz pedig a beszéd aktusa, így a gyász, az emlékezés, az öröm, a várakozás, az érzelmek és reflexiók kifejezése társul. Elektra tehát ezen a szinten Anna O.-val teljes ellentétben, kétszeresen is a szavak letéteményese lehetne, egyrészt mint nő, másrészt mint próféta. Ám ugyanúgy kettős identitással él, mint a beteg Anna O., hiszen mindkét szerepében csak akkor szólalhat meg, ha engedélyt kap rá. Ezt a kivételes pillanatot ábrázolja az a jelenet, mely közte és Klüthaimnésztra között zajlik. Kettejük kapcsolatában Elektra gyógyító prófétaként jelenik meg a kényszerképzetektől és álmatlanságtól kínlódo Klüthaimnésztra számára, hasonlóan ahhoz, amit Jokhanán jelentett Heródesnek Wilde *Salomé*jában. Ott is megjelenik az a mazochista, de mégis furcsa reményekkel átítatott kapcsolat, melyben Jokhanán korholó és büntudatot ébresztő szavai enyhítóleg hatnak Heródes szenvedésére, s a vezeklésnek egy különleges formáját jelentik számára. Hofmannsthal a *Hisztéria-tanulmányok* ismeretében már egy lépéssel továbbmegy, s a gyógyító folyamat nála nem csupán a bűnök ráolvasásában merül ki, hanem a bűn felidézését, szavakká formálását célozza, a breueri-freudi beszédterápia módszerét alkalmazva. Klüthaimnésztra és Elektra kapcsolata azonban nem a semmiből nő ki, hanem egyrészt beilleszkedik az Elektra feldolgozások hagyományába, másrészt a századvég nőiség diskurzusának sorozatába.

Anya és lánya kapcsolata a három fennmaradt görög feldolgozás alapján (Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész) fokozatosan bomlik ki, s válik egyre összetettebbé. Noha Hofmannsthal *Elektrája* sok tekintetben Szophoklész művére támaszkodik, a két nő egymást gyötrő, s mégis egymásra utalt bonyolult viszonyának előzményét valójában Euripidésznél találjuk meg. Nála jelenik meg leginkább az a zilált lelkiállapot, mely Hofmannsthal *Elektráját* is jellemzi, és legfőképp az az ambivalencia, amely anya és lánya kapcsolatát kölcsönösen meghatározza. Euripidésznél sokkal hangsúlyosabbá válik a két nő nőiségének megmérkőzése, és saját testükhöz, vágyukhoz, női szerepükhöz való viszonyuk ábrázolása. Mivel ez nem a legismertebb változatok közé tartozik, talán érdemes felidézni azt a lényeges különbséget, hogy Elektra Euripidész darabjában férjnél van, akivel azonban szűzies életet él, ám anyját azzal az ürüggyel csalja ki magához, hogy gyermeke született, és segítségére volna szükségére. Nem a despota királynőt, s nem a férjét megcsaló hűtlen nőt, hanem az anyát szólítja meg Klüthaimnésztrában ezen a furcsa módon, melyben a hazugság mögött éppen az igazi, de elfojtott vágyak tetszenek át. A két nő ezt követő pengeváltásából a kölcsönös sérelmek és indulatok bonyolult hálója bomlik ki, melyből képtelenek kiszabadítani magukat. A tettet természetesen itt is

Oresztész hajtja végre, ám Elektra házában. Az a mondat is itt hangzik el először, mely Hofmannsthalnál a két nő nagy jelentének kiindulópontja lesz:

(...) *csakhogy én ismerlek, senki más.*<sup>29</sup>

### A szeánsz

*Orvos, segíts magadon: így még betegeden is segíthetsz.*<sup>30</sup>

Anya és lánya kapcsolatának, s egyben Hofmannsthal művének is kulcsjelene Elektra és Klüthaimnésztra kettőse, melyben a hisztéria már sokkal bonyolultabb formában jelenik meg, elsősorban két ember egymásra hatásának és önkifejezésének eszközeként.

Míg az első jelenetekben a hisztéria egyes ismerős tünetei Elektra ábrázolásában köszöntek vissza, Klüthaimnésztrával való jelenetben beteg és orvos szerepe váltakozva, szinte összemosódva jelenik meg a két nő között. A szerepváltásra már Klüthaimnésztra megjelenése is azonnal felhívja a figyelmet, akit Hofmannsthal nem az ereje teljében lévő csábító nő alakjában rajzol meg, hanem egy emberi roncsként; számára minden bizonyosság elveszett a világban.

Skarlátvörös ruhájában, gyűrűktől merev ujjaival, ólomsúlyú szemhéjával, botjára támaszkodva úgy jelenik meg, mint egy élő halott. Rettenetes éjszakái vannak, szörnyű álmai, alig tudja nyitva tartani a szemét. Nem lát, képtelen eligazodni a világban, fejében teljes zűrzavar uralkodik. Most áldozatot készül bemutatni, hogy megszabaduljon kínjaitól. Meglátva Elektrát, remény ébred benne:

(...) *Mintha csak rég elfeledtem volna. Ismer engem.*

Majd úgy dönt, hogy lemegy hozzá, hiszen:

*Orvosként beszél.*<sup>31</sup>

Klüthaimnésztra az eddigieknek részben ellentmondva olyan helyzetet igyekszik teremteni, melyben Elektrára a józan orvos szerepét osztja, aki „rendet tart fejében”. Elektra azonban nem könnyen vállalja a szerepet. Szívesebben folytatná ott a panaszkodást és átkozódást, ahol azt az előző jelenetekben Khrüszotemisszel és a ház szolgálóival abbahagyta. A szóáradat, mely anyja láttán tör belőle elő, önazonosságának meghatározása körül forog. Ki ő, ha abból a testből származik, amelyik elpusztította identitása bástyáját, az apját, és hogyan tudja magát anyjával szemben meghatározni:

---

<sup>29</sup> I. m. 586, 1069.

<sup>30</sup> Nietzsche: Zarathustra, in: N., 1984, 245.

<sup>31</sup> Eörsi 271.

*Ez az öl, melyben meztelen feküdtem? / Ehhez a mellhez emeltél fel engem?  
/ Hiszen atyám sírjából másztam akkor / elő, s már pólyában is atyám / ját-  
szóhelyén játszadoztam.*

Másrészt ágáll anyja nyomasztó ereje ellen, ami a jelen helyzetben persze meglehetősen abszurdnak tűnhet:

*Kolosszus vagy – vas-kezedből hiába / akartam kiszökni. Hiszen leláncolsz,  
/ ahhoz béklyózol, amihez akarsz.*

Végül kimondja azt a mindkettőjük számára elviselhetetlen mondatot, mely egyúttal titkos szövetséget is teremt közöttük:

*Az emészti szívem, / mi téged is emészt.<sup>32</sup>*

Elektra ezekkel a szavakkal lényegében átlép másik szerepébe, a panaszkodó, cserbenhagyott gyerek hangját elhagyva, a józan, próféta-orvos szerepéből szól, aki átlát a másikon, és ismeri annak minden titkát. Ettől kezdve Klüthaimnésztrából folyik a szó. Anna O. hisztérikus tünetei most nála térnek vissza, mégpedig úgy, hogy a hasonlóság kettejük között ébrenlét és álom szembeállításában mutatkozik meg legerősebben. Említettem, hogy Anna O. terápiájának elején volt jellemző rá az a fázis, hogy az álmaiban és hallucinációiban látott történetektől kellett minden nap megszabadulnia. Ha ez nem történt meg, állapota radikálisan romlott, s ha Breuer 2–3 napig nem tudta meglátogatni, akkor a kimaradt történeteket mind el kellett utólag mesélnie, csak akkor nyugodott meg. Klüthaimnésztra is hasonlótól szenved: őt is egy el nem mondott történet nyomasztja, ami kinszenvedéssé teszi éjszakáit, s hogy ettől megszabaduljon, minden áldozatra kész. A különböző tudatállapotok váltakozását saját maga fogalmazza meg szolgálóinak:

*Ám ha éjjel felrázlak titeket, nem mást beszél mindegyiktek?*

Szavait arról a közös alapról indítja, melyet Elektra jelölt ki számukra, s ezért elhatárolja magát Aigisztosztól, és előnyben részesíti Elektra szavát az övével szemben:

*Hallgassatok (mondja szolgálóinak). Belőletek csupán Aigisztosz szava szól. (...) Ha beszél/ hozzám, (Elektra) akkor örömmel figyelek / arra, amit mond.*

S úgy beszél, mint aki elvesztette orientációját a világban:

*Hát ne halljam / többé: ez igaz, az pedig hazugság.<sup>33</sup>*

---

<sup>32</sup> I. m. 272.

<sup>33</sup> I. m. 273.

Az eddigiek alapján úgy tűnik, hogy míg Elektra identitását, Klüthaimnésztra az ítélőképességét veszttette el Agamemnon halálával.

A közös kiindulópont megteremtése után eltűnnek a fáklák, félhomály lesz, és mostantól kezdődik kettejük szeánsza, mely a mindkettejüket traumatizáló esemény közös felidézését célozza. Klüthaimnésztra a kezdeményező, ő adja a terapeuta szerepét Elektra kezébe, aki azt most már el is fogadja. Ám ez is különös módon történik, megint a szerepek összekuszálásával, hiszen Klüthaimnésztra mondja azt, hogy:

*engedd a nyelved szabadjára.*<sup>34</sup>

Ez a mondat a terapeuta szerepéhez tartozna, közben azonban egyfolytában ő beszél, alig hagyja szóhoz jutni Elektrát.

Klüthaimnésztra éjszakáiról panaszkodik; rossz álmai vannak, káosz van a fejében, az örület szélén áll s szörnyű halálfélelem gyötri, s azt kérdezi Elektrától, kit kell feláldoznia, milyen vérnek kell ahhoz folynia, hogy ezektől megszabaduljon. Elektra rébuszokban válaszol, rásegítő kérdéseket tesz fel mint egy pszichoterapeuta, mint a Katharina esettanulmány Freudja, aki tudja már a választ, de úgy akarja kicsalogatni alkalmi pácienséből szép szóval. Klüthaimnésztra ekkor azonban még nem sejtí, hogy Oidipuszként saját maga után kutat kérdéseivel: az áldozat, akit le kell ölnie, saját maga. Megint ő az (s ebben a terápiát kezdeményező szerepben szintén Anna O. viselkedéséhez hasonlít), aki továbblendíti Elektrát, és újra kezdeményez:

*Hagyd már a rejtvényt,*<sup>35</sup>

mondja, s helyette békülékenyebb hangot üt meg, hogy elmondhassa szörnyű látomását. A látomás, amit mesél, lényegében a trauma rekonstrukciója, illetve annak kudarca. A tettet idézi fel, Agamemnon halálának körülményeit, melyben a leglényegesebb pillanat teljesen kiesett számára:

*Előbb előtte, aztán / utána voltunk – s én semmit se tettem / közben.*

Klüthaimnésztra kaotikus állapotának gyökere tehát abban keresendő, hogy hiába vitt véghez egy merész tettet, a lényeghez, ahhoz a pillanathoz, mely elválasztja az életet a haláltól, nem került közelebb. Nem értette meg, és nem lett úrrá rajta. Egy életet kioltott ugyan, de a századforduló szorongásának hátterében álló titkot, hogy mi történik a halálban, nem sikerült megfejtenie. Agamemnon meggyilkolása egészen más szintre kerül Klüthaimnésztra mostani szavaiban, s abból az emberi vágyból táplálkozik, mely úrrá akar lenni az esendő test kiszolgáltatottságán, és közbe akar lépni, részt akar venni a sors

---

<sup>34</sup> I. m. 274.

<sup>35</sup> I. m. 275.

alakításában. Agamemnón halála ugyanakkor, mint ezt Elektra kapcsán a másik oldalról már láttuk, a tudás forrásává válhat, mint azok a hisztérikus médiumok, akik Charcot matinéin egy nem ismert tartomány berkeibe engedtek betekintést a külső szemlélőnek. Őrület – transz – és haláltusa bizonyos értelemben hasonló szerepet tölt be a kívülálló másik számára. Ami azonban Elektrával megtörtént apja halála kapcsán, Klüthaimnésztrával nem, így tudás helyett csak űr maradt a fejében, és még nagyobb káosz, mint annak előtte. Elektra közvetlen eszközökkel nem tud rajta segíteni. Amikor tettére emlékezteti, akkor anyja azonnal elhallgattatja:

*Többet erről / ne halljak. Csönd.*

Elektra ekkor öccsére tereli a szót, és megpróbálja szuggerálni, hátha akkor képes elhagyni ellenállását:

*És hogy soha semmi másra/ nem gondolsz, csak rá. S hogy szíved kiszárad/  
a borzalomtól, mert tudod, hogy eljön*

De az sem jár sikerrel:

*Hazudsz. Mi gondom arra, aki nincs itt*<sup>36</sup>

– hárítja el Klüthaimnésztra. A válasz azonban Klüthaimnésztra kérdésére megérkezik, csak nem abban a formában, amiben számít rá. Amikor végképp elutasítja Elektra szavait, visszacsúszik magabiztos despota szerepébe:

*Nem fogok/ éjszakáimról mesélni neked. (...) így vagy úgy, de kicsikarom a  
gyógyító szót belőled! (...) Én rájövök, kiből/ csorgassak vért, hogy el tudjak  
aludni.*

Ekkor a szavaiban megfélékezett Elektra számára megint csak a testnyelv marad. Elektra újra szerepet vált, Charcot betegeihez hasonló transzba esik, és látomásban eleveníti fel Klüthaimnésztra számára azt a pillanatot, amely kiesett emlékezetéből. A halál kimerevített pillanatát mint Klüthaimnésztra haláltusájának vízióját jeleníti meg, melyben anyjának *akad el majd a szava*, nem fog tudni üvölni, és senki nem siet majd segítségére:

*úgy fekszel majd magadba börtönözve, / mintha egy érc-állat izzó hasában /  
lennél – s akkor se bírsz üvölni! / S én majd melletted állok: nem tudod/ pil-  
lantásod levenni rólam, egy szót / szeretnél folyvást leolvasni néma / arcomról,  
(...)*

A transz Elektra részéről úgy fejeződik be, hogy:

*Nem álmodsz többé, és nekem se kell/ álmodnom többé.*

---

<sup>36</sup> I. m. 278.

A rituális kúra tehát itt véget érne, miközben mindketten önkívületi állapotba esnek. Ám ebben a pillanatban újra fordul a kocka, s a külvilág belép a ket-tejük teremtette világba, mely Klüthaimnésztra számára a látomással ellentétben azt a megváltó szót hozza meg (hiszi azt, legalábbis ekkor mindenki), ami-re várt.

Elektra pedig ott marad kiürülve, leforrázva és cserbenhagyva:

*Mit mondanak neki? Hiszen örül! / Üres a fejem. Nem tudom, miért/ örül e nő.*

Teljes szerepcseré történt tehát a jelenet kiinduló pontjához képest, ahol Klüthaimnésztrának volt üres a feje, ő nem értett semmit, s most látszólag éppen fordítva van. A közös hisztérikus kúra során megidéződött az a pillanat, amely mindkettejük traumatikus alapélménye, ennek felidézése azonban intenzív hisztérikus rohamot váltott ki mindkettőjükből, s a gyógyulást – egyelő-re ideiglenesen – mint ahogy Elektra, a próféta jövendölte – egy férfi érkezése hozza Klüthaimnésztra számára.

Elektra ebben a jelenetben, s lényegében a darab egészében hasonló médiumként működik, mint Charcot demonstrációin legjobb hisztérikus betegei. Testében hordozza a rejtett üzenetet, s teste válik azzá a médiummá, melyen keresztül a másik megtapasztalhatja azt az élményt, amely tiszta fejjel, normál állapotban nem közelíthető meg számára. Elektra szerepei közül azonban ez csak az egyik. Hiszen – emlékezzünk a jelenet elejére – éppen identitását nem találja, s különböző szerepek között őrlődik, aszerint, hogy mikor milyen elvárással szembesül, úgy, hogy közben ő maga mindig kicsúszik belőlük. Oresztész halálhíre megint újabb kihívás elé állítja.

### *A szó és a tett*

Noha a két nő szerepének alakulásában ugyan azt láthattuk, hogy annak pszichológiai árnyaltsága és bonyolultsága inkább Euripidészből merítkezik, Szophoklész *Elektrája* természetesen meghatározó Hofmannsthal művében, mint ahogy erről nyilatkozatai és a szakirodalom nagy része is tanúskodik. Szophoklésznel kezdődik az Elektra szerep térnyerése Oresztésszel szemben, azaz Elektra több szerepet átvesz abból, ami Aiszkhülosznál még Oresztészé volt. Így például Khrüszotemisz neki meséli el Klüthaimnésztra éji látomását, s Elektra akarja azt megfejtetni, míg Aiszkhülosznál ez a szerep még Oresztészé volt. Szophoklésznel már Elektrának van hosszú dialógusa anyjával, és nem Oresztésznek. Ez az arányeltolódás nem egyszerűen a nők térnyeréséről tanúskodik, bár arról is, hanem a szavakéről a tettekkel szemben. Szophoklésznel már nemcsak bárdok és testek feszülnek egymásnak, hanem szavak, amelyek legalább olyan gyilkosok tudnak lenni, mint a kések. Hofmannsthalnál ez még hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy Oresztész a darab elején egyáltalán nem je-

lenik meg, csak annak utolsó harmadában, mint egy végrehajtó. Ám a tett súlyából ez nem vesz el semennyit sem, legfeljebb átminősíti azt.

Szó és tett szembeállítása – ami Hofmannsthalnál az egyik legfontosabb motívummá nő – Szophoklész művén is végigvonul, s szinte fontosabbnak tűnik a kétféle igazság összeütközésénél. Ez az a vonulat, mely szerintem az igazi gondolati párhuzamot teremti meg a két mű között. Szophoklész darabjának elején Oresztész nevelőjétől azt a tanácsot kapja, hogy keltsék hamis halálhírét, s akkor gyanútlanul beférkőzhetnek Agisztoz palotájába. Oresztész erre így reagál:

*Mit árt nekem, ha holtnak költ a puszta szó / de tetteimmel élek és nagy hírt nyerek? / nem tartok rossznak semmi szót, ha hasznot ad. (162)*

Itt már az első pillanattól kezdve világos, hogy a tett: önmagáért beszél. A szó pedig az ő engedelmes szolgálóleánya; fontos szerepe van ugyan, de önmagában nem állja meg a helyét. Úgy viszonyul egymáshoz, mint férfi és nő.

A következő dialógus, melyben szavak és tettek mérkőznek egymással, Elektra kettőse Klüthaimnésztrával. A beszélgetést az anya kezdeményezi, ahogyan majd Hofmannsthalnál is, s azzal vádolja Elektrát, hogy igazságtalan, mert nem veszi figyelembe az ő indítékait. Elektra, aki szolgasorban él a palotában, és egy szót sem szabad a múlttól szólnia, most engedélyt *kér és kap* anyjától a beszédre. Klüthaimnésztrának tehát Szophoklésznel is szüksége volna Elektra gyógyító szavaira, és arra, hogy feloldozást kapjon tőle. Elektra azonban ehelyett inkább visszavág, szavai nem gyógyítóak, hanem éppen ellenkezőleg, a végső szakítás felé mutatnak. Ennélfogva Klüthaimnésztra mégis elveszti türelmét, s megbánja engedékenységét:

*Valóban én s az én szavam / s a tetteim túl sok szót engedtek neked. (624)*

Elektra szavai előtt tehát megint bezárulnak a kapuk.

Oresztész hamis halálhíre azonban kizökkenti korábbi álláspontjából – csakúgy, mint Hofmannsthalnál is –, s a szavak, melyek eddig az eljövendő tett reményében legfőbb vigasztalói voltak, most ellenségévé váltak. Amikor a kar vizsgálni próbálja, már hallani sem akar róluk:

*Hagyd a szót, kedvesem, / ne hitegess, hiszen (852–853)*

Khrüszotemisznak pedig már így fogalmaz:

*Beszélg, ha élvezet számodra még a szó. (891)*

A Krüszotemisssel való dialógus már szó és tett mentén hasad ketté: Elektra már a tettet képviseli, hiszen Oresztész halálát követően ezt át kell vállalnia, s erre akarja társának megnyerni hűgát, míg ő szavakkal akarja ettől eltéríteni nővérét. Ezt az új szerepmegosztást Khrüszotemisiz fogalmazza meg:

*Megyek tehát: hiszen te sem dicsérheted/ az én szavam, s én sem viselkedéset.* (1051–1052)

A szavak hitelvesztettségét a tettek mellett még a szem megbizonyosodása volna képes ellensúlyozni, ám ebben is csalatkoznia kell, hiszen testvérét ő sem ismeri fel. A harmadik fázist szó és tett szembeállításában Szophoklésznél ket-tejük dialógusa képviseli. Ebben újabb fordulattal Oresztész próbálja visszafogni Elektrát a beszédben, pedig „*annyi kín után a szám csak most szabad*” (1256) mondaná Elektra, de Oresztész nem hagyja:

*Hagyd el most a fölösleges beszédeket*

mert:

*A sok beszéd jó alkalmat szalaszthat el.*

Azaz: meggátolhatja a tettet. Itt tehát szó és tett nyíltan összeférhetetlenséget mutat, amit a nevelő még csak meg is erősít a dialógus végén:

*(...) előbb ér hír a tetteitek/ felől a háziakhoz, mint a testetek;* (1333–1334)

Szophoklész művét tehát elsősorban ezen a ponton érzem inspirálónak. Szó és tett, gondolkodás és cselekvés szembeállítása teremti meg a párhuzamot Shakespeare már többször említett *Hamlet*jével is. Hofmannsthal számára, aki éppen a szavakkal való krízise kellős közepén volt, *megszólítóak* lehettek a Szophoklész műből fentebb idézett szavak. Ahogy *Elektrá*jában is megjelenik: a szóhoz való viszonya meglehetősen ambivalens. Egyfelől elvesztette a valósággal való eleven kapcsolatát, azt a funkcióját, hogy ki tudja fejezni a világ dolgait, másrészt mágikus ereje van, melynek segítségével a test és a lélek meggyógyítható, de meg is betegíthető. Attól függ, hogyan forgatják őket. Elektra pedig, akit anyja orvosának jelölt ki, apja pedig élő síremlékének: egyik szerepben sem képes, és nem is akar feloldódni.

Mielőtt ennek a szerep-összeférhetetlenségnek végképp a végére járnék, nézzük meg, hogyan alakul Elektra és a szavak viszonya Szophoklésznél Oresztész megjelenése után. Említettem, hogy a nevelő felhívja a figyelmet arra, hogy a kettő kizárja egymást, és meg akarja akadályozni, hogy Elektra sokat fecseljen, de nem olyan erőszakosan, mint ez majd Hofmannsthalnál történik, inkább óvatosságra intve. Szophoklésznél Oresztész megjelenésével némi hezitálás után visszaáll a régi rend. Oresztész, a tettek embere, eleinte *nem talál szavakat*. Ám ezután a darab legpergőbb dialógusában a dolgok helyükre kerülnek, s a tett hozzá, a férfihez kerül újra, a szavak pedig megmaradnak Elektra felségterületének. Amikor Oresztész a palotában végrehajtja a tettet, nővére a küszöbön áll, és tudósít a karnak. Számára Oresztész megjelenése szavai és női szerepe valódi visszaadást jelentik. Szophoklésznél Oresztész betölti a gyógyulást hozó orvos/megváltó szerepét, nem úgy, mint Hofmannsthalnál.

A darab vége is ezt az egyértelmű felosztást igazolja Szophoklésznál. Aigisztoosz, aki nőies gyávaságról hírhedt, szavakkal próbálna időd nyerni, mielőtt őt is legyilkolják.

*De néhány szót azért engedj szólanom!*

Oresztész azonban nem engedi:

*Indulj be gyorsan; nem szavak felől hanem / az életedről döntünk most e versenyen.*

A darab pedig a kar következő soraival ér véget:

*Ó, Átreusz sarj, mily kínokon át / törtél nehezen a szabadsághoz, / mely e tettel végre tiéd lett.*

Egészen más kicsengésű befejezés ez, mint Aiszküloszé, a *Hamleté*, vagy akár Hofmannsthalé. Szophoklésznál még két dolog is teljesül, ami a századfordulón már komolyabb nehézségeket okoz. Van férfi, aki a tettet végrehajtsa, s a tettnek *értelme* van.

Azért idéztem ilyen hosszan Szophoklész szöveget, hogy világossá váljon, mennyire másként alakul Hofmannsthalnál szó és tett viszonya.

### *Szerepek közt vergődve*

Hofmannsthal Elektráját a darab elején az ellenséges kórus szavain keresztül olyanak ismerjük meg, akinek legfőbb ereje tekintetében és szavaiban rejlik. Am ez az erő is már eleve áttételesen jelenik meg, hiszen szavait eleinte mások szájából hallhatjuk, ő maga csak akkor szólal meg, amikor magára marad. A próféta és a hisztérika jegyei keverednek viselkedésében. Tekintete gyilkos, szavai ütnek-vágnak, vagdalkoznak a világba – tudjuk meg idézett szavaiból – míg ő maga a sarokban kuporog, mint egy sebesült ragadozó. Furcsa ket-tősség érvényesül a darab első részét meghatározó állat hasonlatokban is. Elektra legfőbb vádja környezetével szemben az, hogy ők élnek állatok módjára: állatként zabálnak és szaporodnak, állatként engedelmeskednek, állatként nem gondolkodnak, csak felejtnek: „*Hess döglegyek!*”, idézik őt a szolgálók, „*kutya nem bírható arra, amire minket idomítottak*”, majd „*Százszor átkozottak / a gyermekek, akiket szuka módra vérben csúsza, a lépcsőn, itt e házban / fogantunk és szültünk világra. Vagy nem/ beszélt így?*”<sup>37</sup>

Ő maga, immár személyesen, így teszi fel a kérdést Khrüszotemisznek magára vonatkoztatva:

---

<sup>37</sup> I. m. 261, 263.

*Feledni? Mit? Állat vagyok? Feledni?*

S mintha a kérdés gyenge pontján találná, nem rögtön, csak egy kis rákészülés után válaszolja meg, és határolja el magát az állati léttől:

*(...) – nem vagyok barom, / én nem felejtethetek!*<sup>38</sup>

Ebből a feltételes módból megint kihallatszik az a sarokba szorított állapot, melyről Oresztésznek próbál panaszkodni. Tartalmazza természetesen a felejtőkkel szembeni ítéletet is, de a vágyat is, hogy ő is olyan lehessen. Ezt az általa elutasított felejtési folyamatot szimbolizálja, ahogy a szolgálok – a széttöredezett, ám a hatalommal lojális antik kórus reminiscenciái – mossák a követet: „(...) a tornácról vízzel öblögessük, / mindig friss vízzel a gyilkos merénylet/ örök vérért,<sup>39</sup> hogy nyoma se maradjon a múlt eseményeinek. Ezzel szemben külsőségeiben Elektra az, aki piszkos és elhanyagolt, félig állati sorban tengődik, s mint maga mondja:

*testemben egy keselyűt hizlalok.*<sup>40</sup>

A külső látszattal ellentétben emberségét szavai, és nem tettei hordozzák. A magán hordott piszok, a megtépett ruha, rendezetlen haja, csakúgy mint szavai, az emlékezés és az emlékeztetés szolgálatában állnak, szemben azokkal, aki felejtetni akarnának. Az idő megállítását szolgálják, hogy az ne mehessen tovább, amíg helyre nem áll a régi rend. Az idő ugyanis kizökkent – írja Jean Wilson a hagyománnyal való szembenézést nyomon követő könyvében<sup>41</sup> – amióta Klüthaimnésztra férfias tettet hajtott végre. Ebben az értelemben Elektra nemcsak azáltal képvisel konzervatív álláspontot, hogy nem képes túllépni a múlt eseményein, hanem azzal is, hogy a női szerepet a tettekkel szemben a beszéd aktusára korlátozza, ám csak egy darabig. Addig, míg egy álhír csalfa reményeket nem ébreszt benne. Ez a tévinformáció megítélésem szerint Hofmannsthal értelmezésében az egyik kulcsa a darabnak, és főleg a századforduló más, hasonló témájú darabjának tükrében, melyek gyakran azzal a problémával küzdenek, hogy az erős, megváltó férfire való várakozás hiábavaló. Soha nem fog megérkezni, ezért kell, vagy kellene helyettük a nőknek cselekedniük. Ezt láthatjuk a már többször említett *Salomé*-ban, de példaként felhozható több Ibsen vagy Wedekind mű is. Hofmannsthal Oresztésze azonban megérkezik, cselekedni is képes, még ha eleinte kételyekkel küzd is. De mi történik közben Elektrával?

Oresztész hamis halálhírére teljesen elveszti szavait: *(csak ajka mozog)*,<sup>42</sup> földre veti magát és szinte bebábozódik. Míg a lovászfíú elmeséli Oresztész ha-

---

<sup>38</sup> I. m. 268.

<sup>39</sup> I. m. 263.

<sup>40</sup> I. m. 262.

<sup>41</sup> Wilson, Chapter III.

<sup>42</sup> Eörsi 282.

lálhírét, a két testvér összegubózva fekszik a küszöbön mint két kis állat. Amikor az intermezzónak vége, s Khrüszotemisz újra beszélni kezd – ő ugyanis ekkor feltűnően sokat és indulatosan beszél, hiszen ez női szerepének része – Elektra csak ennyit mond:

*Most ránk maradt a tett.*<sup>43</sup>

Elektra tehát a bebábozódás alatt komoly változáson ment keresztül, s egy újabb szerepváltásra szánta el magát, mely Krüszotemisszel szemben azonnal formát is ölt. Egyrészt sokkal szűkszavúbb, sokkal tárgyira törőbb, racionálisabb lesz:

*Neked és nekem / kell most asszonyt és urát megölni.*

majd Szophoklész Elektrájához hasonlóan *férfi módra* csak a tette koncentrálni:

*Csőnd. A beszéd / semmit sem ér.*<sup>44</sup>

Mondja ezt az az Elektra, aki az előző jelenetben szavaival idézte meg apja halálát, és idézte fel anyja rituális vergődését a halál pillanatában.

Khrüszotemisz ellenállását is egy egészen más szerepből próbálja letörni, mint korábban. A darab elején szájából csak az undor szavai törtek fel a női test említésének bármily vonatkozásában. Most pedig a homoerotikus érzékiség határán udvarol húgának, ecseteli szépségét, s ígéri neki, hogy milyen mennyei boldogságban lesz része, ha segít neki terve végrehajtásában. Elektrából ekkor valóban feltör hosszan elfojtott érzékisége és vágyai, mint arról később, a megérkező Oresztésznek panaszkodik is majd. Ám ez a csábító szóözön már a férfiszerep része: a férfié, aki mindent ígér a cél, a tett érdekében, hiszen könnyen teheti, a szavak értéke olyan illékony.

*Nem mehetsz el, / míg forró csókkal nem esküszöl, hogy / tette készen állsz.*<sup>45</sup>

Ez a mondat akár Don Juan szájából is elhangozhatna. Ám Khrüszotemisz még így sem sikerül megnyernie magának, s Elektra magára marad feladatával. Ez nyomban tette is sarkallja, és vadul ázni kezd, hogy elővegye azt a bárdot, amivel apját gyilkolták meg. Ázni kezd tehát, szó szerint megvalósítva Freud hasonlatát, melyben az emlékek felelevenítését a régész munkájához hasonlítja. Ebben a pillanatban érkezik meg Oresztész, hogy visszavegye tőle a kölcsönvett szerepet. Elektra nem adja könnyen, kételkedik Oresztész valódiságában, és kettejük hosszú párbeszédében előbb derül fény Elektra nevére, mint Oresztészére. Ebben a bonyolult játékban, melyben kölcsönösen tagadják

---

<sup>43</sup> I. m.284.

<sup>44</sup> I. m.285.

<sup>45</sup> I. m.288.

a másik identitását, Oresztész védett helyzetben van, hiszen saját maga keltette önnön halálhírét. Elektra esetében azonban más a helyzet, nála egy ideál ütközik a valóságos képpel, az az ideál, melyet Oresztész őrzött magában nővéréről. Ez tehát a harmadik elvárás a családtagok részéről Elektrával szemben. Testvére előbb tagadja identitását:

*Elektra: Elektrának hívnak.*

*Oresztész: Nem!*

*E.: Elvitatja. / Közönnyel rá fűj s elveszi nevem.*

Majd az apai és az anyai elvárás után megfogalmazza sajátját:

*De hisz Elektra nálad / jó tíz évvel fiatalabb. Elektra / sudár, szeme szomorú, de szelíd, / tied meg merő vér és gyűlölet. / Elektra távol él az emberektől, / egy sírt őriz, csak két vagy három asszony / szolgálja némán, félénk állatok / lopóznak lakhelye körül, s ha jár-ke, / köntöséhez simulnak.<sup>46</sup>*

Nem csoda hát, ha ezek után Elektra ebben az identifikációs játékban csupa negációban képes meghatározni önmagát:

*Én nem vagyok anya, és nincs anyám, / testvérem sincs, és testvér sem vagyok, / küszöbön fekszem, s nem őrzöm a házat, / mint kutyák – beszélek, mégse szólok, / élek, nem élek, hosszú a hajam, / s nem érzem, amit állítólag a / nők éreznek.<sup>47</sup>*

Ez az identifikációs bizonytalanság megint csak számos korabeli nőalakra ille- ne még Elektrán kívül. Elektra azonban más hősnőkkel ellentétben nem egy valahonnét valahová tartó utat jár be, hanem őrlődik a különböző szerepelvárások között, melyek közül egyik sem viszi közelebb saját énjéhez.

A kölcsönös egymásra ismerés után Elektrából újra hihetetlen erővel törnek elő a szavak. Minden sérelmét, elhallgatott és titkos érzelmét szeretné megosztani Oresztésszel. Ő azonban máshol jár. Gondolatai a tett körül forognak, s Elektra határozottsága nélkül nagyon elbizonytalanodna. Többször visszakérdez, hogy vajon ezt kell-e tenniük? Elektra pedig visszakényszerülve próféta szerepébe a legszörnyűbb és véresebb képekkel idézi fel neki Agamemnón halálát – ahogy korábban anyjának is tette – hogy megerősítse benne elhatározását. Amikor célját elérte, és Oresztészben megéri a tett, Elektra még egy sóhaj erejéig elbúcsúzik attól a szereptől, melyet rövid ideig magáénak tudhatott:

*Oresztész: Megteszem. A tette / felkészültem már.*

*Elektra: Boldog, akinek / a tett jut osztályrészül.<sup>48</sup>*

---

<sup>46</sup> I. m. 291.

<sup>47</sup> I. m. 289.

<sup>48</sup> I. m. 296.

Ám ez nem elég családottságához, mert ekkor megjelenik a nevelő, aki sokkal határozottabban, mint Szophoklésznál, a szavakat is visszaveszi tőle azzal, hogy kétszer is durván elhallgattatja:

*Csönd. Elektra. Csönd.*

Ezek tömör, érzelem és magyarázat nélküli szavak. Hidegek, mint a jég. Annak szólnak, aki már fölöslegessé vált. Elektra tiltakozni is próbál:

*Amíg gyűlöltem, épp eleget hallgattam”*

És újra megismétli:

*csak az boldog/ ki tettét tenni jó*

Ám erre már csak durva válasz érkezik:

*Csönd legyen!*

Ezután már csak az marad hátra, hogy Oresztész bemenjen a házba és bezáruljon mögötte az ajtó. Még a bárdot se viszi magával, amit nővére a tette tartogatott. Elektra pedig kinnreked. Szavak és tett nélkül teste kezd el lassan élni, s a belőle áradó táncban képes csak identitásának széttöredezett darabjait összerázni valami egésszé. Dionüszoszi tánca saját haláltáncává válva emeli ki őt abból a világból, ahol nincs többé rá szüksége. Szavaival másokat, táncával önmagát váltotta meg.

## IRODALOM

- BLÄNSDORF, JÜRGEN (szerk.) (1999): *Die Femme Fatale in Drama*. Tübingen.
- BRAUN, CHRISTINA VON (1985): *Nicht ich, Vlag Neue Kritik*. Frankfurt am Main.
- BREUER, JOSEPH-SIGMUND FREUD (1978): *Studies on Hysteria*. Penguin Books.
- BROCH, HERMANN (1988): *Hofmannsthal és kora*. Helikon.
- BRONFEN, ELISABETH (1998): *The Knotted Subject. Hysteria and its discontents*. Princeton UP.
- BRONFEN, ELISABETH (2000): The Language of Hysteria. A Misappropriation of the Master Narratives in: *Women. A Cultural Review*, 1–2.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (1997): *Die Erfindung der Hysterie, die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink.
- ERŐS FERENC-CŠABAL, MÁRTA (szerk.) (1997): *Freud titokzatos tárgya*. Budapest: Új Mandátum.
- FINNEY, GAIL (1989): *Women in Modern Drama, Freud, Feminism and European Theater at the Turn of the Century*. Cornell UP
- FREUD, SIGMUND (1959 [1953]): Hysterie. In: *Psyche*, 9. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- FREUD, SIGMUND (1999): A nőiségről. In: *Újabb előadások a lélekelemzésről*. Filum Kiadó.
- FÜZEŠSÉRY ÉVA (1993): Lacan és az „apa neve”. In: *Thalassa*, 2: 45–61.
- HILMES, CAROLA (1990): *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus der nachromantischen Literatur*. Stuttgart.

- GUTJAHR, ORTRUD (1989): Lulu als Prinzip. In: Irmgard Roebing (szerk.): Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende. Centaurus.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1937): *Briefe 1900–1909*. Wien
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1966): Elektra. In: *Az örök Elektra, Három évezred drámái*. Magyar Helikon.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1987): *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Fischer.
- JONES, ERNEST (1973): *Sigmund Freud élete és munkássága*. (Fordította Félix Pál.) Budapest: Európa.
- KAHANE, CLAIRE (1995): *Passions of Voice. Hysteria, Narrative and the Figure of the Speaking Woman 1850–1915*. Baltimore–London: Hopkins Univ. Pr.
- KREUZER, H. (szerk.) (1994): *Don Juan und Femme Fatale*. München.
- KRONBERGER, SILVIA (2002): *Die unerhörten Töchter, Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*. Studien Verlag.
- LACAN, JACQUES (1993): A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója. In: *Thalassa*, 2: 5–11.
- LERIDER, JACQUES (1990): Das Weibliche in der (Post)moderne. In: *Das Ende der Illusion*. ÖBV.
- LE RIDER, JACQUES (1997): *Hugo von Hofmannsthal, Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag.
- MICHAEL, NANCY C. (2001): *Elektra and Her Sisters. Three female Characters in Schnitzler, Freud, and Hofmannsthal*. Peter Lang.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2000): *Így szólott Zarathustra*. Osiris–Gondolat.  
*Language* 140, 1999
- ROUSSEAU, G. S. (1993): Hysteria in the Early Modern World, 1500–1800. In Sander Gilman et al.: *Hysteria Beyond Freud*. Univ. of California Press.
- RUTSCH, BETTINA (1998): *Leiblichkeit der Sprache Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Peter Lang.
- SCHMIDT-DEGLER, Wendelin (1979): Decadence and Antiquity: The Educational Preconditions of Jung. In: *Focus on Vienna 1900*. Wien: Houston German Studies 4.
- SHOWALTER, ELAINE (1985): *The Female Malady. Women, Madness and English culture 1830–1980*. New York: Pantheon.
- SHOWALTER, ELAINE (1991): *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Bloomsbury.
- SHOWALTER, ELAINE (1997): *Histories, Hysterical Epidemic and Modern Culture*. London: Picador.
- STEPHAN, INGE (1992): *Die Gründerinnen der Psychoanalyse: eine Entmythologisierung Sigmund Freuds in zwölf Frauenportraits*. Stuttgart: Kreuz Verlag.
- STEPHAN, INGE (1997): *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau Verlag.
- WARD, PHILIP (2002): *Hofmannsthal and Greek Myth. Expression and Performance*. Peter Lang.
- WILSON, JEAN (1991): *The Challenge of Belatedness Goethe, Kleist, Hofmannsthal*. Boston UP.
- WRIGHT, ELISABETH (1999): *Speaking Desires can be Dangerous. The Poetics of the Unconscious*. Cambridge: Polity Press.