



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΜΔΕ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ «ΚΟΡΑΗΣ»

Όλγα Τσούμα

A.M. 1136

Η πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην όπερα του
20^{ου} αιώνα: το παράδειγμα της *Ηλέκτρας* των Strauss –
Hofmannsthal

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αθήνα 2021

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή

Επόπτης: Βασίλειος Λεντάκης, Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας
ΕΚΠΑ

2ο μέλος: Ιωάννης Κωνσταντάκος, Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας
ΕΚΠΑ

3ο μέλος: Διονύσιος Μπενέτος, Καθηγητής της Μεσαιωνικής Λατινικής Φιλολογίας
ΕΚΠΑ

Πίνακας Περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
1. Η <i>ΗΛΕΚΤΡΑ</i> ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ	
1.1 Ο μύθος: Από τον Όμηρο στον Σοφοκλή	9
1.2 Η επεξεργασία της μητροκτονίας και ο ρόλος των Ερινύων	12
1.3 Φωτεινό ή σκοτεινό έργο;	15
2. Η <i>ΗΛΕΚΤΡΑ</i> ΤΟΥ HUGO VON HOFMANNSTHAL	
2.1 Περιβάλλον και επιρροές	22
2.2 Η πρόσληψη της σοφοκλείας <i>Ηλέκτρας</i> στον Hugo von Hofmannsthal	24
2.3 Η επίδραση της ψυχανάλυσης και της μελέτης για την υστερία στην <i>Ηλέκτρα</i> του Hofmannsthal	33
2.3.1 Έναρξη	39
2.3.2 Κλυταιμνήστρα	40
2.3.3 Ηλέκτρα	43
2.3.4 Φεμινιστικό κίνημα και θέση της γυναίκας	45
2.3.5 Ο χορός του θανάτου	46
3. Η <i>ΗΛΕΚΤΡΑ</i> ΤΟΥ RICHARD STRAUSS	
3.1 Η όπερα μετά τον Wagner	48
3.2 Hugo von Hofmannsthal και Richard Strauss	49
3.3 Οι αλλαγές του Strauss στην <i>Ηλέκτρα</i> του Hofmannsthal	51
3.3.1 Μονόλογος Ηλέκτρας	51
3.3.2 Σκηνή Ηλέκτρας – Χρυσόθεμης	52
3.3.3 Σκηνή Ηλέκτρας – Κλυταιμνήστρας	53
3.3.4 Δεύτερη σκηνή Ηλέκτρας – Χρυσόθεμης	53
3.3.5 Σκηνή αναγνώρισης	54
3.3.6 Σκηνή φόνων – φινάλε	54
3.4 Υποδοχή της <i>Ηλέκτρας</i> του Strauss	55
3.5 Μουσικά συμφραζόμενα και μουσική γλώσσα	58
4. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Ο R. Strauss για την <i>Ηλέκτρα</i>	64
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	68

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον επόπτη μου, Καθηγητή της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ κ. Βασίλειο Λεντάκη, χωρίς την πολύτιμη καθοδήγηση και την αμέριστη στήριξη του οποίου θα ήταν αδύνατη η εκπόνηση αυτής της διπλωματικής εργασίας. Ευχαριστώ πολύ επίσης τον Καθηγητή της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ κ. Ιωάννη Κωνσταντάκο για το βιβλιογραφικό υλικό που μου απέστειλε, για τη βοήθεια, τις παρατηρήσεις και τα σχόλιά του και τον Καθηγητή της Μεσαιωνικής Λατινικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ κ. Διονύσιο Μπενέτο για την εμπιστοσύνη, τις επισημάνσεις και τη θετική ανατροφοδότηση κατά τη διάρκεια της μελέτης μου.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ από τα βάθη της καρδιάς μου οφείλω στην οικογένειά μου: τον πατέρα μου, Παύλο, τη μητέρα μου, Έφη, και τον αδερφό μου, Γιώργο, για την αγάπη, τη στήριξη, την πίστη τους σε εμένα σε κάθε βήμα της ζωής μου.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να ερευνήσει την πρόσληψη της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στην ομόνυμη όπερα του Richard Strauss (1909). Το libretto της όπερας είναι βασισμένο σε μια διασκευή (1903) του σοφοκλείου δράματος από τον Γερμανό ποιητή Hugo von Hofmannsthal με τίτλο *Elektra: Tragödie in einem Aufzug / frei nach Sophokles*. Τα χαρακτηριστικά του έργου του Hofmannsthal εντυπωσίασαν τον Richard Strauss, ο οποίος, τροποποιώντας το θεατρικό έργο έτσι ώστε να προκύψει ένα libretto που να καλύπτει τις ανάγκες του, συνέθεσε τη δική του *Ηλέκτρα*, ενισχύοντας την τάση της εποχής να επιστρέφει στην επιλογή αρχαίων ελληνικών μύθων για τη σύνθεση όπερας. Η τάση αυτή προήλθε τόσο από την ανάγκη του οπερατικού εξπρεσιονισμού να ερμηνεύσει το παρελθόν, όσο και από τις ευκαιρίες που προσέφεραν οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι στους συνθέτες, προκειμένου να τους επεξεργαστούν με βάση νέα δεδομένα στην τέχνη, την επιστήμη (στην περίπτωση της *Ηλέκτρας* του Strauss, την ψυχανάλυση) και τη φιλοσοφία.

Ως προς το θέμα που απασχολεί την εργασία, μέχρι στιγμής έχουμε διαθέσιμο έναν συλλογικό τόμο¹ σε επιμέλεια του Derrick Puffett που πραγματεύεται μεν τον αρχαιοελληνικό μύθο, αλλά δεν διεισδύει στην πρόσληψή του στον Strauss, παρά μόνο στον Hofmannsthal, και μια μονογραφία² του Bryan Gilliam που ασχολείται με την - μουσικολογική, κυρίως- ανάλυση της *Ηλέκτρας* του Strauss. Σημαντικό αρωγό στη συγγραφή της παρούσας εργασίας αποτέλεσε το άρθρο του Hugh Lloyd-Jones με τίτλο 'Hofmannsthal's Elektra as a Goethean Drama',³ μέσω του οποίου ο συγγραφέας υπερασπίζεται το έργο του Hofmannsthal απέναντι στα ανελέητα σχόλια που δέχθηκε από τους κριτικούς και προσφέρει τη λεπτομερέστερη σύγκριση μεταξύ της σοφοκλείας και της σύγχρονης εκδοχής της *Ηλέκτρας*. Σημαντικό μελέτημα αποτελεί και το βιβλίο του Christian Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*,⁴ που πραγματεύεται την ανασηματοδότηση του αρχαίου ελληνικού μύθου στο νεότερο γερμανικό δράμα και αφιερώνει εκτεταμένο κεφάλαιο για την *Ηλέκτρα* των Hofmannsthal και Strauss. Ως προς το θέμα της υστερικής συμπεριφοράς στην *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal, δύο

¹ Puffett, 1989

² Gilliam, Elektra, 1991

³ Lloyd-Jones, 1989

⁴ Horn, 2008, 159-182

άρθρα που υποστηρίζουν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις προσφέρουν χρήσιμο υλικό: η E.M. Butler⁵ (η οποία είναι και η συγγραφέας του διάσημου βιβλίου του 1935 για την πρόσληψη της αρχαιότητας με τίτλο *The Tyranny of Greece over Germany*) στο πολύ σημαντικό άρθρο της ‘Hofmannsthal's "Elektra". A Graeco-Freudian Myth’ επιχειρεί να πείσει για την απόλυτη ταύτιση της *Ηλέκτρας* του Hofmannsthal με την υστερία, ενώ η Lorna Martens⁶ για το ακριβώς αντίθετο (με εξαίρεση τον ρόλο της Κλυταιμνήστρας), παρόλο που επισημαίνει πως στο έργο υπάρχει αναμφίβολα διάχυτη νευρωτική συμπεριφορά. Το μελέτημα όμως που αγγίζει περισσότερο τη θεματική και τους σκοπούς της εργασίας γράφτηκε από τον Michael Ewans και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ramus* με τίτλο ‘Elektra: Sophocles, von Hofmannsthal, Strauss’⁷ και είναι η μοναδική πηγή που ασχολείται πραγματικά με την πρόσληψη της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στον Strauss, ενώ προσφέρει πολύτιμο υλικό για την κατανόηση του θεατρικού έργου του Hofmannsthal, συγκρίνοντάς το με το αρχαιοελληνικό πρότυπό του. Στον ίδιο συγγραφέα ανήκει και η μονογραφία *Opera from the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation*,⁸ στην οποία ασχολείται με την πρόσληψη αρχαιοελληνικών μύθων στην όπερα από την εποχή του μπαρόκ μέχρι τον 20ό αιώνα. Τέλος, υπάρχει η διδακτορική διατριβή της κ. Αναστασίας Αντωνοπούλου από το τμήμα Γερμανικής Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τίτλο *Η "Ηλέκτρα" του Hugo von Hofmannsthal ως παραγωγική πρόσληψη της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή*,⁹ η οποία ωστόσο πραγματεύεται τη σχέση των δύο έργων ιδωμένη περισσότερο από φιλοσοφική σκοπιά, ενώ δεν περιλαμβάνει την όπερα του Strauss.

Τα ερωτήματα που τίθενται αφορούν τη σχέση του έργου του Hofmannsthal με το σοφοκλείο δράμα και το αν ο Γερμανός ποιητής αποτυπώνει στο έργο του τη ζοφερότητα που διέπει -σύμφωνα με κάποιους μελετητές- την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, και την επιρροή των επαναστατικών ανακαλύψεων του Sigmund Freud στην ψυχανάλυση, κυρίως όσον αφορά την υστερία. Έπειτα, αφού η *Ηλέκτρα* του Strauss τοποθετηθεί στα μουσικά συμφραζόμενα της εποχής, επιχειρείται μια ανάλυσή της, για να ερευνηθούν τα αίτια πίσω από τις τροποποιήσεις του συνθέτη στο έργο του

⁵ Butler, 1938

⁶ Martens, 1987

⁷ Ewans, Elektra: Sophokles, von Hofmannsthal, Strauss, 1984

⁸ Ewans, Opera from the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation, 1988

⁹ Αντωνοπούλου, 1992

Hofmannsthal και για να επισημανθεί η μεγαλύτερη συνάφεια της όπερας με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.

Στο πλαίσιο αυτών των προβληματισμών, στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται η πορεία του μύθου της Ηλέκτρας από τον Όμηρο ως τον Σοφοκλή, η επεξεργασία της από τους τρεις τραγικούς και οι ερμηνείες που έχουν αναπτυχθεί από τους μελετητές σχετικά με τον χαρακτήρα της σοφόκλειας εκδοχής. Οι δύο κυρίαρχες και αντικρουόμενες ερμηνείες ανήκουν στον Richard Jebb, ο οποίος υποστήριξε ότι πρόκειται για ένα έργο καθαρής εκδίκησης, και στον R.P. Winnington-Ingram, ο οποίος επιχειρηματολογεί υπέρ της ζοφερότητας του δράματος. Στην πραγματικότητα, ο Jebb θεωρεί ότι η *Ηλέκτρα* είναι ένα αυτοτελές έργο, ενώ ο Winnington-Ingram ότι τίποτα δεν τελειώνει με το τέλος του δράματος.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η περιρρέουσα λογοτεχνική ατμόσφαιρα των αρχών του 20ού αιώνα και η εμφάνιση του Hugo von Hofmannsthal στους κύκλους της Jung Wien. Στη συνέχεια, γίνεται σύγκριση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή με τη διασκευή του Hofmannsthal, όπου τονίζονται οι ομοιότητες και οι διαφορές τους και τα αίτια πίσω από αυτές. Επίσης, επισημαίνεται ότι ο Hofmannsthal έχει συλλάβει τον ζοφερό χαρακτήρα του έργου του Σοφοκλή, προσδίδοντας στη δική του *Ηλέκτρα* ακόμα πιο σκοτεινό περιεχόμενο, σαφώς επηρεασμένος από την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud και τις κοινωνικές αλλαγές της εποχής, αλλά και λαμβάνοντας υπόψιν περιεχόμενο ψυχολογικού ενδιαφέροντος που εντοπίζει στον Σοφοκλή. Η διείσδυση του Hofmannsthal στον ψυχισμό της Ηλέκτρας γίνεται περισσότερο εμφανής στον θάνατο της ηρωίδας στο φινάλε του έργου, σκηνή που αποτελεί και τη μεγαλύτερη απόκλιση από το σοφόκλειο πρότυπο. Τέλος, γίνεται ανάλυση των σκηνών του έργου, με σκοπό να εντοπιστούν σημεία που επιβεβαιώνουν τη σχέση της *Ηλέκτρας* του Hofmannsthal με τις φρουδικές ανακαλύψεις για την υστερία.

Το τρίτο κεφάλαιο πραγματεύεται εξ ολοκλήρου την όπερα του Strauss και τους λόγους για τους οποίους, αν και γράφεται στην αυγή του μουσικού εξπρεσιονισμού, δεν μπορεί να θεωρηθεί εξπρεσιονιστικό έργο. Επισημαίνεται η επιρροή του Richard Wagner στην οπερατική δημιουργία του 20ού αιώνα και η στροφή των μουσικών συνθέσεων από την τονικότητα στην ατονικότητα, ακολουθώντας το παράδειγμα του Arnold Schoenberg. Στη συνέχεια, τονίζονται τα σημεία του έργου του Hofmannsthal στα οποία παρενέβη ο Strauss για να δημιουργήσει το libretto του έργου του και ακολουθεί μουσική ανάλυση των σκηνών και των μοτίβων της όπερας, με σκοπό να καταδειχθεί η σχέση της με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Ο Strauss αφαιρεί τις

ψυχολογικές υπερβολές και τις περισσότερες σεξουαλικές αναφορές του Hofmannsthal, πλησιάζοντας περισσότερο την αρχαία τραγωδία, παρόλο που δεν καθίσταται σαφές αν αυτό γίνεται εσκεμμένα. Ωστόσο, η *Ηλέκτρα* του Strauss εγείρει αντιδράσεις ήδη από την πρεμιέρα της, με τους μουσικοκριτικούς να στηλιτεύουν τόσο τη θορυβώδη μουσική της όπερας, όσο και την επιλογή του κειμένου (αν και, όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Strauss είχε εξομαλύνει σε έναν βαθμό κάποιες ακρότητες του Hofmannsthal). Για τον λόγο αυτό, προστίθεται στο τέλος της εργασίας ένα παράρτημα με τη μετάφραση απομνημονευμάτων του Strauss για την πρεμιέρα και την υποδοχή της *Ηλέκτρας* του. Μέσω του συγκεκριμένου παραρτήματος μπορεί κανείς να αναγνώσει τις αφορμές του Strauss για τη σύνθεση της όπερας και τη δική του άποψη για την υποδοχή της.

Η πρόσληψη της σοφόκλειας *Ηλέκτρας* στην ομώνυμη όπερα του Strauss είναι ένα θέμα που έχει ως τώρα μελετηθεί είτε από τη φιλολογική είτε από τη μουσικολογική επιστημονική οπτική, αλλά χρήζει περαιτέρω συνδυαστικής διερεύνησης, προκειμένου να αξιοποιηθεί σωστά και να συμπεριληφθεί όλο το εύρος της βιβλιογραφικής πληροφορίας. Εν τέλει, από όποια σκοπιά κι αν επιθυμεί κανείς να προσεγγίσει την *Ηλέκτρα*, είτε ως τραγωδία είτε ως libretto είτε ως οπερατική σύνθεση, θα βρεθεί αντιμέτωπος με ένα αντικείμενο καθόλα απαιτητικό, αλλά αναμφίβολα γοητευτικό.

1. Η ΗΛΕΚΤΡΑ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ

1.1 Ο μύθος: Από τον Όμηρο στον Σοφοκλή. Ως απόγονος του Πέλοπα, η Ηλέκτρα ανήκει σε μια από τις πιο εξέχουσες οικογένειες του ελληνικού ηρωικού μύθου. Η ιστορία του οίκου του Ατρέα αποτελεί το κεντρικό θέμα για κάποια από τα διασημότερα έργα που γράφτηκαν κατά τη σπουδαία περίοδο της αττικής τραγωδίας και υπήρξε πηγή έμπνευσης για πολλούς μεταγενέστερους συγγραφείς, από τον Σενέκα ως τον Jean-Paul Sartre.¹⁰ Ωστόσο, ο μύθος του οίκου δεν έφτασε στους τρεις τραγικούς με την σχετικά παγιωμένη μορφή που είχε λάβει στον 5^ο αιώνα. Ξεκινώντας από τον Όμηρο, στην *Ιλιάδα* δεν γίνεται καμία αναφορά στη βαριά κατάρα του Πέλοπα, που συνόδευε τον οίκο των Ατρείδων μέχρι την κορύφωση της τραγικής του μοίρας μετά την εκδίκηση του Ορέστη. Ο Ατρέας, ο Θυέστης και ο Αγαμέμνων κληρονόμησαν διαδοχικά το σκήπτρο του Δία, φτιαγμένο από τον Ήφαιστο, χωρίς την παραμικρή αναφορά στη φριχτή δοκιμασία του Ταντάλου ή στην αδελφοκτονία. Στην *Οδύσσεια*, οι αναφορές στον μύθο του οίκου των Ατρείδων περιορίζονται στους τελευταίους απογόνους του, εκείνους όμως που έμελλε να διαδραματίσουν πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο των μεγάλων τραγικών: τον Αγαμέμνονα και τον Ορέστη.¹¹

Ο Όμηρος περιγράφει τον γνωστό μύθο της εκδίκησης του Ορέστη με τρόπο που ίσως προκαλεί προβληματισμό στον αναγνώστη της *Ορέστειας* ή της *Ηλέκτρας*. Εκεί, η δολοφονία παρουσιάζεται ως φυσιολογική και δικαιολογημένη ενέργεια του Ορέστη, ενώ η φιγούρα της Κλυταιμνήστρας υποβαθμίζεται χαρακτηριστικά· κύριος ένοχος για την κατάληξη του Αγαμέμνονα είναι ο Αίγισθος, ενώ η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως η σύζυγος που έχει σχεδόν παρασυρθεί από τον πανούργο ομόκοιτό της. Δεν υπάρχει καμία σαφής αναφορά σχετικά με τη μητροκτονία ή η παραμικρή υπόνοια ότι η πράξη εκδίκησης του Ορέστη συνιστούσε έγκλημα σε οποιαδήποτε περίπτωση.¹² Επομένως, δύο σημεία διαχωρίζουν τον ομηρικό μύθο από τις μεταγενέστερες εκδοχές του: αρχικά, ο Αίγισθος είναι ο κατεξοχόν εγκληματίας, ενώ ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας είναι υποταγμένος σε εκείνον του εραστή της. Δεύτερον,

¹⁰ Puffett, 1989, 10

¹¹ *Οδύσσεια*, α 29-43, γ 264 κ.ε., γ 304-308, δ 92, δ 514-535

¹² Garvie, 1986, x

η εκδίκηση του Ορέστη αντιμετωπίζεται ως μια απλή πράξη ανταποδοτικής δικαιοσύνης. Τίποτα στην ομηρική εκδοχή δεν αμαυρώνει τη δόξα του εκδικητή.¹³

Είναι γεγονός πως ο μύθος της εκδίκησης του Ορέστη -και της μητροκτονίας μεταγενέστερα- γίνεται πολύ δημοφιλής ανάμεσα στους ποιητές που μεσολάβησαν από τον Όμηρο μέχρι τον Σοφοκλή, οι οποίοι επεξεργάστηκαν το υλικό του μύθου με διαφορετικό τρόπο, για να φτάσει, φαινομενικά παγιωμένο, ως την *Ορέστεια* και τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*. Γνωρίζουμε πως ο μύθος απασχόλησε τον Στασίνο των *Κυπρίων*, η ενοχή του αίματος εξαγνίστηκε από την Απολλώνια λατρεία, ενώ ο Στησιχόρος έγραψε τη δική του *Ορέστεια* στα τέλη του 7ου - αρχές του 6ου αιώνα π.Χ. (απ. 33-42 Page) και το έργο του υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές κατά τον 5ο αιώνα: ο Αριστοφάνης στην *Ειρήνη* παραθέτει στίχους από την *Ορέστεια* του Στησιχόρου, χωρίς όμως να κάνει αναφορά στον ποιητή.¹⁴ Ωστόσο, η πρώτη εμφάνιση της Ηλέκτρας παρατηρείται αρκετά αργότερα, τον 5ο αιώνα, παρόλο που υπήρχε αναφορά στο πρόσωπό της ήδη από τον λυρικό ποιητή Ξάνθο, προγενέστερο του Στησιχόρου. Μεταξύ του Στησιχόρου και του Αισχύλου, ο μοναδικός ποιητής που ασχολείται με τον μύθο του Ορέστη είναι ο Πίνδαρος στον ενδέκατο *Πυθιόνικο* (478 π.Χ.).¹⁵

Είναι, όμως, πράγματι αλήθεια ότι ο Όμηρος δεν γνώριζε τις λεπτομέρειες που φαίνεται να προστέθηκαν αργότερα στον μύθο από τους λυρικούς; Ο Garvie εμφανίζεται επιφυλακτικός στο να δεχτεί με σιγουριά αυτήν την υπόθεση. Για τον μελετητή, ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας -και ίσως και η ίδια η μητροκτονία- υποβαθμίζεται εσκεμμένα, καθώς ο σκοπός του Ομήρου ήταν να προβεί σε έναν παραλληλισμό μεταξύ του νόστου του Οδυσσέα και του Αγαμέμνονα, αλλά και μεταξύ του Τηλέμαχου και του Ορέστη. Θα ήταν άσκοπο, επομένως, για τον Όμηρο να τοποθετήσει την Κλυταιμνήστρα στο προσκήνιο, καθώς μια σύγκρισή της με την Πηνελόπη θα υπονόμει τον σκοπό του. Υποστηρίζει, μάλιστα, πως όλες οι διαφορετικές εκδοχές του μύθου ήταν ήδη γνωστές στον Όμηρο και πως ο ποιητής επέλεξε τα σημεία εκείνα που εξυπηρετούσαν τον σκοπό του.¹⁶

Το 458 π.Χ. ο Αισχύλος παρουσιάζει την *Ορέστεια* στα Μεγάλα Διονύσια. Πρόκειται βέβαια για τη μοναδική σωζόμενη τριλογία, η οποία αποτυπώνει την εκδοχή του ποιητή για την εκδίκηση, τη μητροκτονία και, τελικά, την κρίση του Ορέστη. Ένας

¹³ Jebb, 1894, xi

¹⁴ Αριστοφάνης, *Ειρήνη*, στ. 775 κ.ε.

¹⁵ Jebb, 1894, xxii

¹⁶ Garvie, 1986, xii

ποιητής εμποτισμένος με τις ιδέες του Αισχύλου δεν θα μπορούσε ποτέ να υιοθετήσει την ομηρική εκδοχή του μύθου. Δεν θα μπορούσε να δικαιολογήσει a priori τη μητροκτονία, δεν θα την παρουσίαζε ως όχι μόνο αναπόφευκτη, αλλά και ένδοξη πράξη, δεν θα άφηνε ατιμώρητο έναν ένοχο αίματος.¹⁷ Ο Αισχύλος δικαιολογεί την πράξη μόνο σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, θεωρώντας την ως τον κρίκο σε μια αλυσίδα ζοφερών γεγονότων, που βρίσκουν κατάληξη -και εξιλέωση- στο θεσμικό όργανο μιας πολιτισμένης και ευνομούμενης πολιτείας.¹⁸

Για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή δεν υπάρχουν αδιάσειστες αποδείξεις όσον αφορά τον χρόνο συγγραφής της. Κάποιοι μελετητές την κατατάσσουν στα όψιμα έργα του ποιητή, κυρίως λόγω των ομοιοτήτων της με τον *Φιλοκτήτη* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, αν και ένας ποιητής του βεληνεκούς του Σοφοκλή θα μπορούσε να παρουσιάσει τέτοια στοιχεία «ωριμότητας» ακόμα και στα πρώιμα έργα του. Ωστόσο, οι εξωτερικές ομοιότητες φαίνονται αρκετά πειστικές, ώστε να οριστεί με επιφύλαξη ένα *terminus post quem* κοντά στα 430.¹⁹ Ακόμα πιο δύσκολη είναι η προσπάθεια να βρεθεί αν προηγήθηκε χρονικά η σοφόκλεια ή η ευριπίδεια *Ηλέκτρα*. Ο Jebb κλίνει μάλλον προς τη δεύτερη υπόθεση, αναλύοντας διεξοδικά τα σημεία στα οποία θεωρεί ότι είναι φανερή η επιρροή που άσκησε ο Ευριπίδης στο ομώνυμο έργο του Σοφοκλή ή τα στοιχεία εκείνα που αποδεικνύουν ότι το έργο του Σοφοκλή κατατάσσεται στα τελευταία του.²⁰ Την ίδια λογική υιοθετεί και ο Kamerbeek, ο οποίος θεωρεί πως ο Σοφοκλής πρέπει να είχε υπόψη του το έργο του Ευριπίδη όταν έγραφε τη δική του *Ηλέκτρα*, καθώς στη σοφόκλεια πρόσληψη διαφαίνεται η διαλεκτική του Ευριπίδη με τις θεμελιώδεις αρχές της τραγωδίας.²¹ Ωστόσο, ο Kamerbeek πιστεύει ότι θα ήταν πολύ περιεργο αν ο Ευριπίδης, όταν συνέθετε τον *Ορέστη* στα 408, δεν είχε ήδη έρθει σε επαφή με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Οι προϋποθέσεις της πράξης του Ορέστη, συνεχίζει ο μελετητής, προσιδιάζουν σε μια συνέχεια, σε ένα λογικό επακόλουθο της επεξεργασίας της από τον Σοφοκλή.²²

Δύσκολα όμως μπορεί κάποιος να διαφωνήσει στο γεγονός ότι οι υπομνήσεις των αισχυλικών *Χοηφόρων* διατρέχουν όλο το φάσμα της σοφόκλειας *Ηλέκτρας*. Ο Σοφοκλής πρέπει να έγραψε την *Ηλέκτρα* λαμβάνοντας υπόψη την *Ορέστεια*. Η

¹⁷ Jebb, 1894, xxiv

¹⁸ Kells, 1973, 2

¹⁹ Finglass, 2007, 1

²⁰ Jebb, 1894, lii-lvi

²¹ Kamerbeek, 1974, 19

²² Kamerbeek, 1974, 6

προφανής διαφορά της *Ηλέκτρας* και των *Χοηφόρων* θα πρέπει βέβαια να αναζητηθεί στον τρόπο με τον οποίο οι δύο ποιητές επεξεργάστηκαν τον μύθο: ο Αισχύλος εκθέτει σε μεγάλο βαθμό την κυριαρχία ενός νόμου εξωτερικού, γεμάτου μυστήριο και τρόμο, ακατανόητου από την ανθρώπινη φύση. Ο Σοφοκλής, από την άλλη, χρησιμοποιεί ως εφαλτήριο τον μύθο, για να επικεντρωθεί στην ψυχογραφία των ηρώων του.²³ Όμως υπάρχει ένα σημείο, κοινό ανάμεσα στα έργα, που αποτέλεσε αφορμή για εξαιρετικά αποκλίνουσες ερμηνείες: η στάση του ποιητή απέναντι στην εκδίκηση μέσω της μητροκτονίας.

1.2 Η επεξεργασία της μητροκτονίας και ο ρόλος των Ερινύων. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή δίνει την εντύπωση της Αντιγόνης της επόμενης ημέρας. Ισχυρή, αγέρωχη, αποφασιστική, με χαρακτηριστική αφοσίωση στους δικούς της νεκρούς, έτοιμη να επιχειρήσει το αδιανόητο, να ξεπεράσει την ίδια της τη φύση. Όμως εκείνη δεν συμμαχεί με την αγάπη, αλλά με το μίσος, την εκδίκηση, το σκοτάδι. Σε αντίθεση με τις *Χοηφόρους* (στις οποίες η δράση επικεντρώνεται γύρω από τον Ορέστη), στην *Ηλέκτρα* ο κεντρικός χαρακτήρας είναι η ίδια. Στο πρόσωπό της συγκεντρώνει όλες τις ιδιότητες του σοφοκλείου ήρωα, όπως αυτές αποτυπώθηκαν από τον Knox, και έχουν τις ρίζες τους στα ομηρικά ηρωικά πρότυπα.²⁴ Το πένθος και το μίσος της παραπέμπουν στον Αχιλλέα, η καρτερικότητά της στην Πηνελόπη.²⁵ Το ενδιαφέρον του ποιητή επικεντρώνεται στη δραματοποίηση και την ανίχνευση του πλούσιου και πολυσχιδούς χαρακτήρα της Ηλέκτρας, παρά στην παρακολούθηση της μοίρας του οίκου των Ατρείδων. Κι αυτό επειδή η ζωή της Ηλέκτρας μετά τη μητροκτονία είναι αφανής και ασήμαντη σε σχέση με εκείνη του Ορέστη. Ο χαρακτήρας της έχει ήδη παγιωθεί πριν την έλευση του αδελφού της.²⁶ Ο σοφοκλείος Ορέστης, σκληρός, προσηλωμένος στον στόχο του, με κινήσεις και εκφράσεις σχεδόν μιλιταριστικές, δείχνει να βγαίνει αλώβητος από την ειδεχθή πράξη της μητροκτονίας. Οι Ερινύες δεν εμφανίζονται πουθενά· ο Ορέστης δεν δείχνει κανέναν δισταγμό πριν τις δολοφονίες και κανένα ίχνος μετάνοιας στη συνέχεια. Άραγε, ο Σοφοκλής δικαιώνει τη μητροκτονία;

Στις τρεις επεξεργασίες του μύθου από τους τραγικούς ποιητές, ο Αισχύλος τιμωρεί τον Ορέστη με τις Ερινύες· ο Ευριπίδης²⁷ τον παρουσιάζει μετανιωμένο,

²³ Jebb, 1894, xxxviii

²⁴ Knox, 1964

²⁵ Davidson, 1988, 55

²⁶ Segal C. P., 1966, 476

²⁷ Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, στ. 971

σχεδόν συγκλονισμένο με την πράξη. Ο Σοφοκλής όχι μόνο φαίνεται να αποσιωπά την τιμωρία, αλλά επεξεργάζεται διαφορετικά τόσο τον χρησμό του Απόλλωνα όσο και την παραδοσιακή σειρά των φόνων. Μια τέτοια απόκλιση από το καθιερωμένο ήταν φυσικό να προκαλέσει διχογνωμία μεταξύ των μελετητών: Πολλοί υποστηρίζουν ότι είναι ένα όμορφο έργο, αλλά μια πολύ φτωχή τραγωδία. Άλλοι κριτικοί υπερασπίζονται την *Ηλέκτρα* με τη λογική ότι, αν την έγραψε ο Σοφοκλής, *πρέπει* να είναι καλή. Τέλος, υπάρχουν οι μελετητές που προσπαθούν να προσδώσουν νόημα στο έργο εντάσσοντάς το σε ένα φιλοσοφικό πλαίσιο.²⁸ Έτσι, δημιουργήθηκαν τρεις κυρίαρχες ερμηνείες, οι οποίες προσπάθησαν να εξηγήσουν, ίσως και να δικαιολογήσουν, την επιλογή του Σοφοκλή να αποστασιοποιηθεί από τα ηθικά προβλήματα που αναπόφευκτα προκύπτουν από τον μύθο.

Η πρώτη ερμηνεία βασίζεται στην άποψη ότι ο Σοφοκλής δεν ενδιαφερόταν για τις ηθικές και νομικές πτυχές της ιστορίας. Σκοπός του ήταν να δημιουργήσει μια εξωστρεφή αφήγηση, πιστή στις αρχές της ομηρικής επεξεργασίας του μύθου, χωρίς να θίξει τις αμφισημίες ή τις σκοτεινότερες πλευρές του και, πολύ περισσότερο, χωρίς να κάνει την παραμικρή αναφορά στις Ερινύες.²⁹ Ο Jebb υποστηρίζει πως το μίσημα της μητροκτονίας παραβλέπεται, ωστόσο η εξήγηση δεν θα πρέπει να αναζητηθεί μόνο στην επιθυμία του Σοφοκλή να επικεντρωθεί αυστηρά στην πράξη της εκδίκησης, αλλά και στην προσπάθειά του να αναβιώσει την ομηρική εκδοχή του μύθου.³⁰ Ο Ορέστης δεν διστάζει να πάρει την απόφαση της δολοφονίας ούτε παρουσιάζει την παραμικρή μεταμέλεια στη συνέχεια. Η διάθεσή του είναι δυσανάλογη της πράξης του, ενώ, όταν εμφανίζεται στη σκηνή με το μαχαίρι να στάζει από το αίμα της Κλυταιμνήστρας, αναφωνεί *τάν δόμοισι μὲν καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν*.³¹ Οι θιασώτες της ερμηνείας αυτής υποστηρίζουν επίσης ότι ο χρησμός που δόθηκε στον Ορέστη δικαίωσε εξίσου τη μητροκτονία· επρόκειτο για μια σύντομα διατυπωμένη εντολή μιας δικαιολογημένης και σύννομης πράξης.³²

Σύμφωνα με μια διαφορετική ερμηνεία,³³ η πράξη της μητροκτονίας όχι μόνο δεν αποσιωπάται, αλλά τοποθετείται στο επίκεντρο της τραγωδίας προκειμένου να δικαιωθεί, ίσως και να εγκριθεί. Ως θερμός υποστηρικτής της καθιερωμένης πίστης και

²⁸ Corrigan, 1955-1956, 36

²⁹ Kells, 1973, 3

³⁰ Jebb, 1894, xl

³¹ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1425-1426

³² Jebb, 1894, xli, Kells, 1973, 3

³³ Kells, 1973, 3

της παραδοσιακής ηθικής, ο Σοφοκλής ήταν υποχρεωμένος να υπερασπιστεί τον Απόλλωνα απέναντι στην επίθεση που δέχτηκε από τον Ευριπίδη στη δική του *Ηλέκτρα*. Επίσης, όσον αφορά τις δολοφονίες της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου, ο Σοφοκλής επιλέγει να τις παρουσιάσει ως απαραίτητες και πλήρως δικαιολογημένες. Για να ενισχύσει την αναγκαιότητα της πράξης, παρουσιάζει μια Κλυταιμνήστρα ακόμα πιο ανελέητη, ακόμα πιο αμετανόητη συγκριτικά με την Κλυταιμνήστρα των άλλων εκδοχών. Επομένως, ο Ορέστης του δεν μπορεί να κυριεύεται από αισθήματα ενοχής ή μεταμέλειας, από τη στιγμή που η πράξη προβάλλεται ως αναγκαία και επιβεβλημένη. Ανάλογη είναι και η εξήγηση για την απουσία των Ερινύων: οι Ερινύες απουσιάζουν, καθώς δεν υπάρχει κανένα έγκλημα που απαιτεί τιμωρία. Ως προς την αλλαγή της παραδοσιακής σειράς των φόνων που τόσο απασχόλησε τους σύγχρονους σχολιαστές του Σοφοκλή, η θεωρία αυτή εξηγεί πως ο ποιητής τεχνηέντως παραλλάσσει τον παραδεδομένο μύθο, προκειμένου να μην δώσει τον χρόνο στον θεατή να απαιτήσει την εμφάνιση των Ερινύων.

Ο J.T. Sheppard αντιμετωπίζει το θέμα της μητροκτονίας διαφορετικά, και έτσι γίνεται ο εισηγητής μιας διαφορετικής θεώρησης για την εξήγηση της επεξεργασίας του μύθου από τον Σοφοκλή. Ο Σοφοκλής, υποστηρίζει ο μελετητής, δεν επικρίνει ούτε δικαιώνει τη μητροκτονία περισσότερο από ό,τι ο Ευριπίδης. Ένας ποιητής του βεληνεκούς του Σοφοκλή δεν υπήρχε περίπτωση να πιστεύει ότι ένα έγκλημα, ακόμα κι αν αυτό υπαγορεύεται από τον θεό, μπορεί να διαπραχθεί τυφλά, χωρίς σκέψη, και ότι ο δράστης μπορεί να μείνει ατιμώρητος απλώς επειδή είχε εντολή από τον θεό να το διαπράξει.³⁴ Αντίθετα, ο σχολιασμός της μητροκτονίας από τον Σοφοκλή γίνεται με τρόπο πιο διακριτικό και λιγότερο ευθύ από αυτόν του Ευριπίδη: μέσα από υπονοούμενα ή από συμφραζόμενα μπορεί ο αναγνώστης να συναντήσει το ειδικό της πράξης, όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από το κοινό περί δικαίου αίσθημα. Όσον αφορά το φλέγον ζήτημα του χρησμού, ο Ορέστης είχε μάλλον προαποφασίσει το έγκλημα, επομένως η ερώτηση που θέτει στο μαντείο («*πώς πρέπει να εκδικηθώ;*») αντί «*πρέπει να εκδικηθώ;*») απαλλάσσει ουσιαστικά τον Απόλλωνα από την ευθύνη της εκτέλεσης της πράξης, ενώ παράλληλα η διατύπωση αυτή δίνει την ευκαιρία στον θεό να οδηγήσει πιο γρήγορα τον Ορέστη στην αυτοκαταστροφή.³⁵

³⁴ Sheppard, 1927, 3

³⁵ Kells, 1973, 4

1.3 Φωτεινό ή σκοτεινό έργο; Η *Ηλέκτρα* έχει θεωρηθεί τον Jebb³⁶ ως ένα αισιόδοξο έργο: η μητροκτονία υποβαθμίζεται ηθικά και ποινικά, οι Ερινύες που θα έπρεπε να εκδικούνται τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας απουσιάζουν. Κατά την άποψή του, ο Σοφοκλής παραθέτει μια ηθικά ουδέτερη, αντικειμενική, ομηρική εκδοχή ενός διάσημου μύθου, τη δίκαιη και ευτυχή απελευθέρωση του οίκου του Ατρέα από το αμαρτωλό του παρελθόν. Ο Waldock, μάλιστα, αναφέρει χαρακτηριστικά για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ότι «δεν είναι καν τραγωδία»³⁷. Η αλήθεια είναι ότι ο Σοφοκλής δεν ήταν «υποχρεωμένος» να καταδείξει με απόλυτη ενάργεια τον σκοτεινό χαρακτήρα του έργου του. Ένα έργο τέχνης που αναμένει από το κοινό του να διαμορφώσει τη δική του άποψη σχετικά με τα ερωτήματα που θίγει, διαθέτει εκ των πραγμάτων μια ενσωματωμένη αμφιβολία.³⁸

Είναι φανερό, βέβαια, πως οι Ερινύες που εκδικούνται τη μητροκτονία δεν έχουν στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* το βάρος που τους αποδίδει ο Αισχύλος, ακόμα και ο Ευριπίδης. Ωστόσο, είναι επαρκώς παρούσες στο κείμενο, ώστε να δημιουργήσουν σοβαρούς ενδοιασμούς για εκδίκηση που μένει ατιμώρητη, για ευγενή ηρωίδα και για αισιόδοξο δράμα. Μετά την *Ορέστεια* δεν ήταν απαραίτητο για τους τραγικούς να επισημάνουν τις ήδη γνωστές και παγιωμένες λεπτομέρειες του μύθου, και αρκούσαν υπόνοιες για να αποκαλύψουν την ηθική και ψυχολογική παρακμή των ηρώων τους.³⁹

Σε όλο σχεδόν το εύρος του έργου υπάρχουν αναφορές, περισσότερο ή λιγότερο σαφείς, στις Ερινύες και τη δράση τους. Εκτός από τις περιπτώσεις στις οποίες ο Χορός τις επικαλείται ξεκάθαρα, υπάρχουν και σημεία στα οποία ο Σοφοκλής υπαινίσσεται την παρουσία τους, εν είδει ενός ιδιόμορφου υπομνηματικού leitmotif του λυρικού θεάτρου. Για παράδειγμα, στον αγώνα λόγων της Ηλέκτρας με την Κλυταιμνήστρα, η έννοια της *lex talionis*, του χαρακτηριστικού νόμου των Ερινύων, είναι εμφανής στο μεγαλύτερο μέρος της αντιπαράθεσης.⁴⁰

Ο Σοφοκλής δεν επιμένει στο θέμα της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες, καθώς κεντρική θέση στο έργο του, στη δραματική και μορφολογική του θεώρηση, κατέχει η Ηλέκτρα. Το δίλημμα αν η *Ηλέκτρα* είναι ένα έργο ιδεών ή έργο γύρω από ένα πρόσωπο είναι παραπλανητικό, καθώς, με μια βαθύτερη μελέτη του

³⁶ Jebb, 1894, xli

³⁷ Waldock, 1951, 195

³⁸ Kells, 1973, 5

³⁹ Segal C., 1999, 249

⁴⁰ Winnington-Ingram, 2016, 307-308

δράματος, γίνεται αντιληπτό ότι η Ηλέκτρα ενσωματώνει και τις δύο υποθέσεις: είναι ταυτόχρονα θύμα και όργανο των Ερινύων.⁴¹

Ακόμα κι αν ο χαρακτηρισμός του Ορέστη ως ψυχρού εκτελεστή φαίνεται κάπως υπερβολικός, ωστόσο είναι γεγονός ότι πρόκειται για έναν αποφασισμένο τιμωρό, έτοιμο να εκτελέσει την αποστολή του με ψυχραιμία και αυτοσυγκράτηση. Εντούτοις, στην προσπάθειά του να επιχειρηματολογήσει υπέρ του ζοφερού χαρακτήρα της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, ο Sheppard⁴² παραθέτει -μεταξύ άλλων- δύο παραδείγματα που, κατά τη γνώμη του, φανερώνουν την αμφιβολία του Ορέστη για τους φόνους. Βγαίνοντας από το παλάτι ακριβώς μετά τον φόνο της Κλυταιμνήστρας και, στην ερώτηση της Ηλέκτρας «*Ορέστα, πῶς κυρεῖτε;*»,⁴³ η απάντησή του είναι «*τάν δόμοισι μὲν καλῶς, Απόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν*».⁴⁴ Είναι όμως υπερβολικό να βασιστούμε σε μία μόνο πρόταση για να πειστούμε για ενοχές ή αμφιβολίες του Ορέστη, ειδικά όταν πρόκειται για μια έκφραση («*Απόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν*»), το νόημα της οποίας μάλλον επιβεβαιώνει την ορθότητα του χρησμού, παρά την αμφισβητεί. Λίγο αργότερα, συνεχίζει ο Sheppard, όταν ο Αίγισθος οδηγείται στο παλάτι προκειμένου να εκτελεστεί, τον ρωτά για ποιον λόγο χρειάζεται να τον σκοτώσει στα σκοτεινά, αν η πράξη του είναι δίκαιη και σύννομη («*καλὸν τοῦργον*»). Το γεγονός ότι ο Ορέστης δεν απαντά ευθέως, αλλά αρκείται μόνο στο να δηλώσει πως ο Αίγισθος πρέπει να πεθάνει εκεί ακριβώς που ξεψύχησε και ο Αγαμέμνων, οδηγεί τον μελετητή στο συμπέρασμα ότι και εδώ διαφαίνεται αμφιβολία του Ορέστη για την πράξη του.

Τόσο η διατύπωση του χρησμού, όσο και η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Ορέστη μπορεί να μην έχουν καν μεγάλη σημασία ως προς το αν ο Σοφοκλής εγκρίνει ή όχι τη μητροκτονία. Ίσως πρόκειται για ενδείξεις μιας καταπιεσμένης αποστροφής προς την ίδια την πράξη, μιας συνεσταλμένης θλίψης, που έπρεπε να είναι αναγκαία ή απλώς εμφανίστηκε.⁴⁵

Η Κλυταιμνήστρα είναι μια κακή γυναίκα· και έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο Σοφοκλής την παρουσιάζει εσκεμμένα έτσι, για να υποβαθμίσει τις ηθικές προεκτάσεις

⁴¹ Winnington-Ingram, 2016, 314-315

⁴² Sheppard, 1927

⁴³ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1424

⁴⁴ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1425-1426

⁴⁵ Kells, 1973, 7

της μητροκτονίας.⁴⁶ Για τον Jebb και τον Winnington-Ingram⁴⁷, η Κλυταιμνήστρα είναι μια ψυχρή και ανάλγητη φιγούρα, η οποία κακομεταχειρίζεται την κόρη της και φτάνει στο σημείο να εύχεται τον θάνατο του γιου της. Όμως, στη σκηνή όπου πληροφορείται τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη, φαίνεται να επικρατεί -για πολύ λίγο- το μητρικό της ένστικτο εις βάρος του μίσους της για εκείνον:⁴⁸ «λυπηρῶς δ' ἔχει, εἰ τοῖς ἐμαυτῆς τὸν βίον σφῶζω κακοῖς.»⁴⁹ [...] «δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν· οὐδὲ γὰρ κακῶς πάσχοντι μῖσος ὧν τέκη προσγίγνεται».⁵⁰ Ωστόσο, από τον στίχο 773 ως τον στίχο 787 την παρατηρούμε να αποκαλύπτει τα πραγματικά της συναισθήματα για τον θάνατο του Ορέστη, ανακουφισμένη που ο γιος της δεν αποτελεί πια απειλή. Ο φόβος που κυριέυε τη ζωή της και που ως τώρα συντόνιζε την κάθε της κίνηση δείχνει να διαλύεται. Οι πέντε στίχοι που αφιερώνει ο Σοφοκλής στα μητρικά αισθήματα της Κλυταιμνήστρας δεν μπορούν βέβαια να συγκριθούν με τον μακροσκελή μονόλογο που ακολουθεί, αν και ο Kells διαφωνεί με την «στατιστική» αυτή αντιμετώπιση των συναισθημάτων της Κλυταιμνήστρας, υποστηρίζοντας ότι ένα χωρίο δέκα στίχων δεν είναι απαραίτητα πιο σημαντικό από ένα των πέντε στίχων. Έχει, ωστόσο, μεγάλη σημασία αν ο ποιητής αφιερώνει μία ολόκληρη σκηνή ή έναν ολόκληρο λόγο για ένα σημείο της πλοκής ή μονάχα μερικούς στίχους -κι αν αφιερώσει μονάχα μερικούς στίχους, έχει σημασία το σημείο στο οποίο τους τοποθετεί, για παράδειγμα στο τέλος ενός λόγου. Εδώ όμως οι πέντε αυτοί στίχοι ακολουθούνται αμέσως από έναν μακροσκελή λόγο της Κλυταιμνήστρας, στον οποίο αποκαλύπτει τα πραγματικά της συναισθήματα για τον Ορέστη.⁵¹

Ο Σοφοκλής δεν σκοπεύει να καθαγιάσει την Κλυταιμνήστρα. Ούτε να την αθωώσει στη συνείδηση των θεατών. Προσπαθεί όμως διακριτικά να εξηγήσει την αιτία πίσω από τις πράξεις· και η αιτία είναι ο φόβος. Η Κλυταιμνήστρα φοβάται τόσο την εκδίκηση του Ορέστη, όσο και τη μανία της Ηλέκτρας, η οποία την μισεί ως μάνα και την φθονεί ως γυναίκα.⁵² Για την Κλυταιμνήστρα, η Ηλέκτρα είναι η Ερινύα. Όταν πιστεύει ότι έχει απαλλαγεί πια από την κόρη της, παρατηρεί χαρακτηριστικά ότι η Ηλέκτρα της ρουφούσε διαρκώς το αίμα της ψυχής της. Πρόκειται για μια έμμεση

⁴⁶ Jebb, 1894, xlili-xliv, Winnington-Ingram, 2016, 320

⁴⁷ Winnington-Ingram, 2016, 311-312

⁴⁸ Το φιλοσοφικό και δραματικό ζεύγος *φύσις-νόμος*, το οποίο διατρέχει ολόκληρο το έργο.

⁴⁹ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 767-768

⁵⁰ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 770-771

⁵¹ Stevens, 1978, 115

⁵² Winnington-Ingram, 2016, 318-319

αναφορά στην πρακτική των Ερινύων, οι οποίες συνήθιζαν να πίνουν το αίμα των θυμάτων τους.⁵³

Η ηθογράφιση των δύο πρωταγωνιστών του δράματος, της Ηλέκτρας και του Ορέστη, φαίνεται να εξαρτάται κυρίως από τη ζοφερή μοίρα του παρελθόντος και του μέλλοντός τους. Τα δύο αδέλφια είναι τόσο απορροφημένα από την ιδέα και το σχέδιο της εκδίκησης, που αδυνατούν να κατανοήσουν ολόκληρη την πραγματικότητα· ο Ορέστης φτάνει στις Μυκήνες χωρίς να γνωρίζει καν τη μητέρα του: για εκείνον, είναι απλώς κακή.⁵⁴ Υπάρχει, άλλωστε, τεράστιο δραματικό κενό στη ζωή του ανάμεσα στη δολοφονία του πατέρα του και στην επιστροφή του στις Μυκήνες. Όσο για την Ηλέκτρα, έχει απομακρυνθεί τόσο πολύ από την πραγματικότητα, που φαίνεται να φτάνει στα όρια της παραφροσύνης προς το τέλος του έργου. Κι αν κάποτε υπήρξε ένας άνθρωπος που μπορούσε να αγαπά (κάτι που φαίνεται ξεκάθαρα στη σκηνή της αναγνώρισης), ο Ορέστης θα καταπιέσει τα συναισθήματά της και θα τα υποτάξει στους υπολογιστικούς σκοπούς του. Έτσι, η Ηλέκτρα καταλήγει αφενός να δει στο πρόσωπο του Παιδαγωγού τον νεκρό πατέρα της⁵⁵ και αφετέρου να ενσαρκώσει η ίδια την Ερινύα που αιωρείται πάνω από το παλάτι του Αγαμέμνονα, θριαμβολογώντας εκστατικά για τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας και απαιτώντας να χυθεί περισσότερο αίμα.⁵⁶ Η Ηλέκτρα αντιμετωπίζει ένα τραγικό δίλημμα μεταξύ των συμβιβασμών της Χρυσόθεμης και της δικής της αφοσίωσης στον πατέρα της και στη δικαιοσύνη. Αλλά το να αποδεχθεί την απόλυτη αφοσίωσή της στο τελευταίο περιλαμβάνει, εκτός των άλλων, έναν πνευματικό αυτομηδενισμό και τη μεταστροφή της ικανότητάς της να αγαπά στο ακριβώς αντίθετο.⁵⁷ Φαίνεται να ακροβατεί συνεχώς ανάμεσα σε δυνάμεις αντίθετες: το φως και το σκοτάδι, τη ζωή και τον θάνατο, με τις σκοτεινές δυνάμεις τελικά να επικρατούν.

Το σεξουαλικό στοιχείο του προβλήματος -το οποίο προς το παρόν απέχει κάπως από την μεταγενέστερη ψυχαναλυτική θεώρησή του- προκύπτει απολύτως φυσιολογικά, αν αναλογιστεί κανείς ότι η Ηλέκτρα, ευρισκόμενη πια σε ώριμη ηλικία, παραμένει άγαμη και άτεκνη. Ο «υπερβολικός» θρήνος της για τον νεκρό πατέρα (ο Seaford χαρακτηρίζει την κατάσταση ως “overmourning”), που ενδεχομένως

⁵³ Winnington-Ingram, 2016, 322

⁵⁴ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1289

⁵⁵ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1357 κ.ε.

⁵⁶ Kells, 1973, 11

⁵⁷ Segal C., 1999, 249

εντάσσεται σε ένα πλαίσιο διαστροφής των πένθιμων εθίμων του οίκου⁵⁸ και που στηλιτεύεται από τον Χορό (ο οποίος την προειδοποιεί πως έτσι γεννά νέες *ἄτας*⁵⁹ - ενδιαφέρουσα η χρήση του πληθυντικού-) συνιστά στοιχείο νευρωτικής συμπεριφοράς, χιλιάδες χρόνια πριν ο Sigmund Freud δημοσιοποιήσει την έρευνά του για τις νευρώσεις. Ο φθόνος προς την σεξουαλικά ενεργή μητέρα της είναι αναπόφευκτος (ή μήπως και η ίδια θυσιάσε τη σεξουαλικότητά της για να αφοσιωθεί στον αιώνιο θρήνο;), ενώ παράλληλα αποτελεί στοιχείο μείζονος σημασίας για τη σκιαγράφηση της ψυχικής της κατάστασης.⁶⁰

Ο Σοφοκλής δίνει έμφαση στην ιδέα ότι τα μελλοντικά δεινά είναι προκαθορισμένα και εξαρτώνται από τα δεινά του παρελθόντος.⁶¹ Επομένως, αν ο νόμος της ανταπόδοσης βάσει του οποίου η Ηλέκτρα και ο Ορέστης ετοιμάζονται να εκδικηθούν τον φόνο του πατέρα τους, βάσει του οποίου επίσης η Κλυταιμνήστρα εκδικήθηκε τη δολοφονία της κόρης της, δικαιώνεται, τότε θα πρέπει αναπόφευκτα να λειτουργήσει ανταποδοτικά εις βάρος και των δύο αδελφών.⁶² Όπως εύστοχα παρατηρεί η Burnett,⁶³ μπορεί η μίμηση μιας ανόσιας πράξης να πραγματοποιηθεί με αγνό τρόπο, χωρίς να θεωρηθεί η ίδια μιαρή; Στον στίχο 1498 ο Αίγισθος προμηνύει πως η κατάρα του οίκου των Πελοπιδών δεν θα καταλυθεί με τον θάνατό του, υπαινισσόμενος ότι οι συμφορές της οικογένειας δεν έχουν τελειώσει («*τά τ' ὄντα και μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά*»). Βέβαια, ο Σοφοκλής φροντίζει να αντισταθμίσει το σκοτεινό μήνυμα του Αιγίσθου με τα τελευταία λόγια του Χορού στο τέλος της τραγωδίας.

Ο σκοτεινός χαρακτήρας του έργου διαφαίνεται και από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονται από τον Σοφοκλή ο *οἶκος* και η *πόλις*. Ενώ στις άλλες τραγωδίες ο *οἶκος* αποτελεί καταφύγιο, στην Ηλέκτρα το παλάτι του Αγαμέμνονα αντιπροσωπεύει το σκοτάδι και την αστάθεια, μέσα στην οποία η Ηλέκτρα ασφυκτιά. Ακόμα και ο

⁵⁸ Seaford, 1985, 316

⁵⁹ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1085-1086 «*πάγκλαυτον αἰῶνα κοινόν εἴλου*»: Η «διαστροφή» της Ηλέκτρας δεν αφορούσε το γεγονός ότι πένθησε τον νεκρό πατέρα της, αλλά θεωρείται υπερβολικός ο χρόνος που διαρκεί το πένθος. Για αυτόν τον *αἰῶνα* την κατηγορεί ο Χορός.

⁶⁰ Winnington-Ingram, 2016, 319

⁶¹ Winnington-Ingram, 2016, 309, Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 505 κ.ε.

⁶² Winnington-Ingram, 2016, 306

⁶³ Burnett, 1998, 119-120. Η Burnett υποστηρίζει ότι ο Σοφοκλής θέτει το ερώτημα αν μια ανθρώπινη παρόρμηση μπορεί να είναι καθαρή, και, αν είναι έτσι, αν αυτή η ποιότητα μπορεί να διατηρηθεί, από τη στιγμή που η παρόρμηση βρίσκει εξωτερική εκπλήρωση σε μια πράξη. Για να αντιμετωπίσει αυτό το ερώτημα, διαχωρίζει την πρόθεση από την ίδια την πράξη και την μελετά διακρίνοντάς την σε δύο μορφές: αρσενική (Ορέστης) και θηλυκή (Ηλέκτρα).

ήρωας που έρχεται από έξω παρασύρεται στο εσωτερικό σκότος του οἴκου. Η αρχική πόλωση μεταξύ του ἔσω και του ἔξω προκαλεί έναν φαύλο κύκλο, ο οποίος καθιστά διαφορούμενη την τελική απελευθέρωση.⁶⁴

Αν όμως υπάρχει κάτι μέσα στην *Ηλέκτρα* που να δικαιώνει τον χαρακτηρισμό της ως ζοφερού έργου είναι η διαπίστωση ότι *οι νεκροί σκοτώνουν τους ζωντανούς*. Ο Αίγισθος, όταν αποκαλύπτει το νεκρό σώμα της Κλυταιμνήστρας και αναρωτιέται «*τίνων ποτ' ἀνδρῶν ἐν μέσοις ἀρκυστάτοις πέπτωχ' ὁ τλήμων;*»,⁶⁵ λαμβάνει τη συγκλονιστική απάντηση «*οὐ γὰρ αἰσθάνη πάλαι ζῶντας θανοῦσιν οὔνεκ' ἀνταυδᾶς ἴσα;*»⁶⁶ Ο Αγαμέμνων ανασταίνεται από τους νεκρούς, για να εκδικηθεί τον θάνατό του μέσω του Ορέστη. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Winnington-Ingram, «είναι ο Ορέστης· είναι μια Ερινύα· είναι ο νεκρός».⁶⁷ Φαίνεται πως ο Ορέστης και η Ηλέκτρα έχουν πάρει τη θέση της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου ως νέες Ερινύες. Στο τέλος της τραγωδίας, ο Χορός θριαμβολογεί σε ένα τρίστιχο για τη λύτρωση του οίκου του Ατρέα από τα πάθη του:

Ὡ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὼν
δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες
τῇ νῦν ὀρμῇ τελεωθέν.⁶⁸

Από τα τελευταία αυτά λόγια του Χορού προκύπτει ένα δίλημμα σχετικά με το αν το τέλος της *Ηλέκτρας* είναι πραγματικά λυτρωτικό ή αν λανθάνει κάποιο ειρωνικό μήνυμα για τη μοίρα του Ορέστη. Αν λάβουμε υπόψιν μας ότι το έργο είναι πράγματι μια διαρκής άσκηση πάνω στη δραματική ειρωνεία, τότε η δεύτερη υπόθεση θα μπορούσε να ευσταθεί. Η δραματική ειρωνεία είναι βέβαια ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της αττικής τραγωδίας, αλλά στα έργα του Σοφοκλή αποτελεί παρεπόμενη συνεισφορά στην κύρια πλοκή της τραγωδίας και δεν συγκρούεται με την γενική αίσθηση της ολότητας του έργου (εκτός βέβαια αν ο θεατής ήταν ήδη προϋδρασμένος για φαινομενικό και όχι κυριολεκτικό θρίαμβο του Ορέστη ή αν εκλάμβανε ατράνταχτες ενδείξεις για αυτό κατά τη διάρκεια του έργου).⁶⁹ Ο τρόπος με

⁶⁴ Segal C. , 1999, 250-251

⁶⁵ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1477

⁶⁶ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1478

⁶⁷ Winnington-Ingram, 2016, 327

⁶⁸ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1508-1510

⁶⁹ Stevens, 1978, 112

τον οποίο έχει χειριστεί ο Σοφοκλής τις ηθικές προεκτάσεις του έργου, ο τρόπος με τον οποίο έχει σκιαγραφήσει τους χαρακτήρες του και οι λέξεις που επιλέγει για να κλείσει την τραγωδία του φανερώνουν ότι μάλλον θέλησε να δώσει ένα λυτρωτικό τέλος στην *Ηλέκτρα* του.

2. Η ΗΛΕΚΤΡΑ ΤΟΥ HUGO VON HOFMANNSTHAL

2.1 Περιβάλλον και επιρροές. Η Βιέννη του *fin-de-siècle*, παρ' όλη την οξύτατη πολιτική και κοινωνική της αποσύνθεση (ή, ίσως, εξαιτίας της), παρουσίασε ένα από τα εναργέστερα παραδείγματα καινοτομίας και ριζοσπαστισμού στην τέχνη, τη φιλοσοφία και, ασφαλώς, την ψυχανάλυση. Σχεδόν ταυτόχρονα σε όλους αυτούς τους τομείς, η διανόηση της πόλης παρήγαγε καινοτομίες που ολόκληρη η Ευρώπη θα ονόμαζε «σχολές της Βιέννης». Αν και αρκετά αργότερα από ό,τι συνέβη στα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κράτη, οι Αυστριακοί προέβησαν σε δραστικές αναδιαμορφώσεις των παραδεδομένων αξιών τους, σε σημείο που η ίδια τους η κοινωνία να μιλά για επανάσταση.⁷⁰

Ο κύκλος των νεαρών διανοούμενων που προσπάθησε να διαχωριστεί από τον επικρατούντα αυστριακό φιλελευθερισμό και να πειραματιστεί με διάφορες πτυχές του μοντερνισμού ονομάστηκε *Jung Wien* και στους κόλπους του γαλουχήθηκε και έδρασε μια ομάδα κορυφαίων διανοητών και λογοτεχνών της εποχής, όπως ο Hermann Bahr, ο Karl Kraus, ο Arthur Schnitzler και ο Hugo von Hofmannsthal.

Στη μετα-νιτσεϊκή εποχή, τα μέλη της *Jung Wien* θέλησαν να αποσχιστούν από το παρελθόν, όχι όμως τόσο με τη μορφή της επανάστασης εναντίον των προγόνων τους, όσο της σύγκρουσης απέναντι στην πατριαρχική κουλτούρα που κληρονόμησαν. Κι αν ο αυστριακός φιλελευθερισμός συνέκλινε απόλυτα στην επί αιώνες επικρατούσα άποψη ότι ο άνθρωπος είναι κυρίαρχος του εαυτού του και ελέγχει τη συμπεριφορά του με έναν τρόπο αποκλειστικά ορθολογιστικό, η Βιέννη του *fin-de-siècle* άρχιζε να συστήνεται και σταδιακά να εξοικειώνεται με ένα από τα μεγαλύτερα ραπίσματα στον ναρκισσισμό του ανθρώπου, την έννοια του ασυνειδήτου. Εμπνευστής και εισηγητής της νέας επιστημονικής τάσης είναι ο αυστριακός νευρολόγος Sigmund Freud σε συνεργασία με τον Josef Breuer.

Η άποψη του Freud για την πανίσχυρη λειτουργία του ασυνειδήτου δημιούργησε μια τομή στην ιστορία της ανθρώπινης σκέψης, καθώς είναι αυτός που ανακάλυψε και περιέγραψε, με τα στοιχεία που διέθετε, ένα επίπεδο του ανθρώπινου ψυχισμού άγνωστο ως τότε. Με τα λόγια του Freud: «Φαίνεται σαν ένας μάταιος αγώνας να επιχειρηματολογήσει κανείς σχετικά με το αν η ψυχική ζωή μπορεί να θεωρηθεί ότι συνυπάρχει με το συνειδητό ή αν μπορεί να ειπωθεί ότι εκτείνεται και πέρα

⁷⁰ Schorske, 1981, 40

από αυτό το όριο· ωστόσο, μπορώ να σας διαβεβαιώσω ότι η αποδοχή των νοητικών διαδικασιών του ασυνείδητου είναι ένα αποφασιστικό βήμα για έναν νέο προσανατολισμό στον κόσμο και την επιστήμη».⁷¹

Το 1891 ο Schnitzler και οι υπόλοιποι της *Jung Wien* ήρθαν αντιμέτωποι με την ποιητική ευφυΐα ενός νέου με το ψευδώνυμο Loris. Παρατήρησαν την εκπληκτική του δυνατότητα να συλλαμβάνει και να συμπυκνώνει το εφήμερο, να παράγει δείγματα αισθητικής τελειότητας. Για τον νεαρό Hugo von Hofmannsthal, γόνου αριστοκρατικής οικογένειας, ο στόχος της ποίησης ήταν η ένωση μεταξύ του εαυτού και του κόσμου. Και αυτή η ένωση μπορούσε να επιτευχθεί στο σημείο που ο εαυτός και ο κόσμος αλληλεπιδρούν: στις εντυπώσεις. Θερμός μελετητής της αρχαιότητας, ο Hofmannsthal έβλεπε στην πλατωνική θεωρία των Ιδεών την απάντηση για την ταυτόχρονη ύπαρξη του αντικειμενικού και του υποκειμενικού στην πραγματικότητα. Όπως στον Πλάτωνα, έτσι και στον Hofmannsthal, η γνώση είναι ανάμνηση. Την ενασχόληση αυτή (η οποία κάποιες φορές έφτανε σε επίπεδα υπεραπασχόλησης) με την προϋπαρξη της ψυχής και με τον θάνατο προδίδουν, άλλωστε, και τα πρώτα έργα του *Der Tod des Tizian* (1892) και *Der Tor und der Tod* (1893).⁷²

Γύρω στα 1900 ο Hofmannsthal είχε έναν δημιουργικό επαναπροσδιορισμό, ο οποίος τον οδήγησε από την ποίηση στο δράμα. Το καλοκαίρι του 1901 ξαναδιαβάζει την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και συλλαμβάνει την ιδέα να δημιουργήσει τη δική του εκδοχή για τον μύθο. Το ενδιαφέρον του για τον αρχαιοελληνικό μύθο αναζωπυρώνεται γενικά, με αποτέλεσμα την παραγωγή πολλών -ατελών- θεατρικών έργων βασισμένων σε μυθικά θέματα. Ο Hofmannsthal δεν στράφηκε στον ελληνικό μύθο εξαιτίας μόνο της έλλειψης έμπνευσης, αλλά και της βεβαιότητάς του ότι ήταν απολύτως ικανός να προσφέρει μια νέα, πρωτότυπη ερμηνεία των κλασικών έργων⁷³.

Μέχρι τον Μάιο του 1903, η ιδέα της ελεύθερης διασκευής της σοφόκλειας *Ηλέκτρας* παρέμενε αδρανής, όταν ο σκηνοθέτης Max Reinhardt παρουσίασε στη Βιέννη το έργο του Maxim Gorky *Στον βυθό*, το οποίο παρακολούθησε ο Hofmannsthal. Εντυπωσιάστηκε τόσο πολύ από τη σκηνοθεσία και από την ερμηνεία της πρωταγωνίστριας, Gertrud Eysoldt, ώστε αποφάσισε να γράψει μια *Ηλέκτρα* για

⁷¹ Pervin, 1970, 140

⁷² Janik & Toulmin, 1973, 113-114

⁷³ Baker, 1913, 388

τον θίασο του Reinhardt.⁷⁴ Η *Ηλέκτρα* του Hugo von Hofmannsthal ήταν το μόνο έργο που ο συγγραφέας του κατάφερε να ολοκληρώσει μέσα σε μια περίοδο πέντε ετών συγγραφικής δημιουργίας, και έκανε πρεμιέρα στις 30 Οκτωβρίου 1903 στο Βερολίνο.⁷⁵ Το έργο διέφερε τόσο πολύ από ό,τι είχε παρουσιάσει ως τότε ο δημιουργός του και προκάλεσε τόσο έντονες αντιδράσεις, που ο Hofmannsthal ήταν αναγκασμένος να δίνει εξηγήσεις για την *Ηλέκτρα* του για τα επόμενα εικοσιπέντε χρόνια.

Η ζοφερή ατμόσφαιρα του έργου, η τολμηρή παρουσίαση των χαρακτήρων του, οι αποκλίσεις από το αρχαιοελληνικό πρότυπο, ακόμα και οι σκηνικές οδηγίες του ίδιου του συγγραφέα οδηγούν στο συμπέρασμα πως ο Hofmannsthal έγραψε ένα έργο που αντικατοπτρίζει απόλυτα τη Βιέννη του fin-de-siècle και πως ο ίδιος είναι εμποτισμένος με τις αλλαγές που φέρνει το κίνημα του μοντερνισμού στη διάνοηση, την τέχνη, τη θέση της γυναίκας σε μια κοινωνία που προσπαθεί να αποβάλει το πατριαρχικό πρότυπο και, τέλος, στην κατανόηση της λειτουργίας του ψυχικού μηχανισμού, όπως αυτή εκφράστηκε από τον Sigmund Freud και τον Josef Breuer στις αρχές του 20ού αιώνα.

2.2 Η πρόσληψη της σοφοκλείας *Ηλέκτρας* στον Hugo von Hofmannsthal. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Hofmannsthal γνώριζε και τις τρεις αρχαίες εκδοχές του μύθου της Ηλέκτρας. Μέσα στο έργο του υπάρχουν εσωτερικές ενδείξεις ότι ο συγγραφέας, όσο δούλευε πάνω στην *Ηλέκτρα*, είχε υπόψιν του τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου. Δεν υπάρχουν σαφείς αναφορές στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, αλλά είναι απίθανο ένας βαθιά μορφωμένος συγγραφέας όπως ο Hofmannsthal να μην είχε έρθει ποτέ σε επαφή με την τραγωδία του Ευριπίδη. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει και ο Finglass,⁷⁶ η μανιακή φιγούρα που κυριαρχεί στο έργο του Hofmannsthal δεν μπορεί να είναι η ευριπίδεια Ηλέκτρα ούτε εκείνη των *Χοηφόρων*, αλλά η Ηλέκτρα του Σοφοκλή. Ο Hofmannsthal υποτίτλισε την *Ηλέκτρα* του ως “Tragödie in einem Aufzug / frei nach Sophokles”, ενώ τα σχόλιά του⁷⁷ κάνουν σαφές ότι ο ίδιος θεωρούσε την *Ηλέκτρα* του μια «διασκευή» του έργου του Σοφοκλή, παρά ένα ανεξάρτητο έργο. Ο συγγραφέας εξηγεί τον τρόπο

⁷⁴ Πολύ ενδιαφέρον, αν αναλογιστεί κανείς ότι ο ρόλος της αφελούς πόρνης Νάστια, τον οποίον έπαιξε η Eysoldt στον *Βυθό*, είναι τελείως διαφορετικός από οποιαδήποτε σύλληψη της Ηλέκτρας.

⁷⁵ Ward, 2000, 38

⁷⁶ Finglass, *The Heroines' Tragedies: Sisters, Daughters, and Wives. Electra*, 2017, 498

⁷⁷ von Hofmannsthal, 1937, 127

με τον οποίο διασκεύασε την σοφόκλεια *Ηλέκτρα*: «Δεν άγγιζα τους χαρακτήρες. Έχω αναδιατάξει μόνο τον μανδύα των λέξεων που περιβάλλουν την ύπαρξή τους, ώστε να παραμεριστεί η ρητορεία και να αναδειχθεί η ποίηση».⁷⁸

Ίσως μέσα σε αυτή τη δήλωση να αποτυπώνεται όλο το νόημα της *Ηλέκτρας* του Hofmannsthal. Η ρητορεία, ο ορθολογισμός, οι αγώνες λόγων της αρχαίας τραγωδίας που θυμίζουν δικαστικές διαμάχες δεν έχουν καμία θέση στο έργο. Αυτό που ενδιαφέρει τον συγγραφέα είναι να εξετάσει την ψυχολογική κατάσταση και τα συναισθήματα των ηρώων του και να παρουσιάσει ένα έργο αντιπροσωπευτικό του εξπρεσιονισμού των αρχών του εικοστού αιώνα. Για να μπορέσουμε όμως να εξετάσουμε αν ο Hofmannsthal μένει πιστός στο ελληνικό πρότυπό του, είναι αναγκαίο να συγκρίνουμε τα δύο έργα ως προς τη δομή, την πλοκή και τη διαχείριση των χαρακτήρων.

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας επιλέχθηκε η μετάφραση της *Ηλέκτρας* του Hugo von Hofmannsthal από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο και τις εκδόσεις «Δωδώνη». Η λογοτεχνική συγγένεια του Χατζόπουλου με τον Hofmannsthal είναι προφανής· ο Χατζόπουλος, συμβολιστής, εγκατεστημένος στη Γερμανία από το 1900 ως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, δέχθηκε μεγάλη επιρροή στο έργο του από τη γερμανική και, γενικότερα, τη βόρεια λογοτεχνία.⁷⁹ Στη θέση της ιστορίας, ο Χατζόπουλος ξετυλίγει εσωτερικά ψυχοδράματα με εικόνες, ενώ το ρεαλιστικό του υπόβαθρο και η ψυχογραφική του φροντίδα⁸⁰ καθιστούν τη μετάφρασή του ιδανική για την κατανόηση του πνεύματος του Hofmannsthal.

Είναι γεγονός ότι η *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal κατακρίθηκε όσο κανένα άλλο έργο του, με την κυριότερη κατηγορία να αφορά τη μεγάλη απόκλισή της από την ομώνυμη σοφόκλεια τραγωδία.⁸¹ Ωστόσο, ο Hofmannsthal έχει διατηρήσει όλους τους χαρακτήρες του δράματος του Σοφοκλή και την πλοκή του σχεδόν στο ακέραιο, ενώ και τα δύο έργα αποτελούν λεπτομερείς ψυχολογικές μελέτες της ηρωίδας τους. Και τα δύο είναι διαμορφωμένα έτσι ώστε η *Ηλέκτρα* να παραμένει στη σκηνή από την αρχή μέχρι το τέλος, μπροστά στην πύλη ενός παλατιού εχθρικού σε αυτήν, ενώ

⁷⁸ Puffett, 1989, 21

⁷⁹ Πολίτης, 2004, 223

⁸⁰ Πολίτης, 2004, 257

⁸¹ βλ. Lloyd Jones, 1989, 16-17, για τις κριτικές που ασκήθηκαν στο έργο από τους Alfred Kerr, Maximilian Harden, Friedrich von der Leyen, Wilhelm Schmid και Davies, 1999, 39 για την κριτική του Ernest Newman.

αντιπαρατίθεται με χαρακτηριστές υποδεέστερους της.⁸² Ακόμα μια πολύ σημαντική ομοιότητα είναι η προσήλωση και των δύο έργων στη μανία της Ηλέκτρας για εκδίκηση.⁸³ Επίσης, η δομή των εννέα σκηνών του έργου του Hofmannsthal ακολουθεί με σχετική ακρίβεια τη δομή της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, με μία πολύ σημαντική διαφορά: τον θάνατο της Ηλέκτρας του Hofmannsthal στο τέλος του έργου. Ο Michael Ewans⁸⁴ παραδίδει έναν χαρακτηριστικό πίνακα σύγκρισης της δομής των δύο έργων:

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

HOFMANNSTHAL - STRAUSS

Πρόλογος (στ. 1 - 85)

Ηλέκτρα-Χορός (στ. 86 - 328)

Χρυσόθεμις - Ηλέκτρα (στ. 329 - 471)

Κλυταιμνήστρα - Ηλέκτρα (στ. 516 -659)

«Θάνατος» Ορέστη (στ. 660-822)

Επιστροφή Χρυσόθεμις (στ. 871-1097)

5 υπηρέτριες - μονόλογος Ηλέκτρας
(σελ. 9 - 15)

Χρυσόθεμις - Ηλέκτρα (σελ. 15 - 24)

Κλυταιμνήστρα - Ηλέκτρα (σελ. 25- 42)

Επιστροφή Χρυσόθεμις
(σελ. 42 - 52)

Ηλέκτρα - Ορέστης (στ. 1098 - 1325)

Επιστροφή Παιδαγωγού και

θάνατος Κλυταιμνήστρας (στ. 1326 - 1427)

Ηλέκτρα - Ορέστης (σελ. 52 - 63)

Πρώτη εμφάνιση Παιδαγωγού και

θάνατος Κλυταιμνήστρας (σελ. 63 - 67)

Φόνος Αιγίσθου (στ. 1428 - 1510)

Φόνος Αιγίσθου (σελ. 67 - 69)

Θρίαμβος και θάνατος

Ηλέκτρας (σελ. 69 - 71)

Στην έναρξη του έργου του Hofmannsthal η ατμόσφαιρα είναι άκρως ζοφερή και κυριαρχεί απόλυτο σκοτάδι, σε αντίθεση με το καθαρό φως της αυγής στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* («*ᾧ φάος ἀγνόν*», στ. 86). Από την πρώτη κιάλας στιγμή, ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι ο Hofmannsthal έχει ξεκινήσει την *Ηλέκτρα* του εντελώς διαφορετικά σε σχέση με το ελληνικό της πρότυπο, με τρόπο πολύ πιο εμφατικό από

⁸² Ewans, *Elektra: Sophokles, von Hofmannsthal, Strauss*, 1984, 137

⁸³ Finglass, *The Heroines' Tragedies: Sisters, Daughters, and Wives. Elektra*, 2017, 497

⁸⁴ Ewans, *Elektra: Sophokles, von Hofmannsthal, Strauss*, 1984, 138

την επιλογή του σκοταδιού αντί του φωτός: στη σκηνή εμφανίζονται πέντε υπηρέτριες, οι οποίες αντικαθιστούν τον Χορό, και όχι ο Παιδαγωγός με τον Ορέστη. Στην τραγωδία του Σοφοκλή, ο Παιδαγωγός απευθύνεται στον Ορέστη με έναν μακροσκελή λόγο, στον οποίο του υπενθυμίζει το καθήκον του, ενώ στον στ. 680 επανεμφανίζεται για να φέρει την ψευδή είδηση του θανάτου του Ορέστη, με μια ανεπανάληπτη αγγελική ρήση, η οποία, σύμφωνα με τον Lloyd-Jones, «κάνει το κοινό που έχει δει ήδη αυτόν τον άνθρωπο μαζί με τον Ορέστη να παρασυρθεί και για μια στιγμή να το πιστέψει».⁸⁵ Στον Hofmannsthal ο Παιδαγωγός εμφανίζεται πολύ αργότερα, στο σημείο που στον Σοφοκλή εμφανίζεται ήδη για τρίτη φορά, ενώ την είδηση του «θανάτου» του Ορέστη φέρνει η Χρυσόθεμις. Έτσι, παραλείπεται η ρήση του ψευδούς θανάτου,⁸⁶ επομένως και ο μεγαλειώδης θρήνος της Ηλέκτρας για τον αδελφό της, όπως και μια συνεπαγόμενη σειρά ειρωνειών που αφορούν την τύχη του. Ο Hofmannsthal δεν υπαινίσσεται πουθενά ότι το δράμα λαμβάνει χώρα στην Ελλάδα: η τοποθεσία είναι απλώς «το παλάτι». Επίσης, δεν υπάρχουν αναφορές στο παρελθόν της οικογένειας ούτε σε εξέχοντες μύθους του σοφοκλείου δράματος (για παράδειγμα, ο μύθος της Νιόβης).⁸⁷ Ο Ορέστης στην *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal δεν εμφανίζεται παρά μόνο στη σκηνή της αναγνώρισης, ενώ ο θεατής του έργου, αν δεν έχει υπόψιν του το δράμα του Σοφοκλή, πιστεύει ως τότε πως ο Ορέστης είναι πράγματι νεκρός. Η περικοπή του ρόλου του Ορέστη μάλλον εντάσσεται στην πρόθεση του συγγραφέα να τονίσει με μεγαλύτερη έμφαση την ψυχολογική κατάσταση της ηρωίδας του και να φέρει στο φως την ποιητική έκφραση, όπως ο ίδιος έχει αναφέρει. Άλλωστε, ο Hofmannsthal κάποτε συμφώνησε με έναν κριτικό που υποστήριξε ότι θα ήταν καλύτερα να μην είχε εμφανιστεί καθόλου ο Ορέστης.⁸⁸ Ίσως όμως και να οφείλεται στην προσπάθεια του Hofmannsthal να απομονώσει εντελώς την Ηλέκτρα, πολύ περισσότερο από ό,τι ο Σοφοκλής. Και η απομόνωση αυτή έχει άλλη μία συνέπεια: την αφαίρεση του Χορού.

Ο Hofmannsthal δεν αφαίρεσε μόνο τον Χορό από την *Ηλέκτρα* του, αλλά και τη φωνή του. Ασφαλώς και η υποστήριξη του Χορού στο σοφοκλείο δράμα μετριάζει κάπως την απομόνωση της ηρωίδας,⁸⁹ κάτι που ο Hofmannsthal επιθυμεί να τονίσει

⁸⁵ Lloyd-Jones, 1989, 23

⁸⁶ Η Karen Forsyth υποστηρίζει ότι η αγγελική ρήση περικοπήκε επειδή υπάρχουν σημεία στο σοφοκλείο δράμα, τα οποία ένα σύγχρονο κοινό θα θεωρούσε «παρεκβητικά» (όπως η περιγραφή των αγώνων) ή ξένα (όπως η σημασία που δινόταν στις χοές και σε άλλες θρησκευτικές διαδικασίες) ή πολύ μακροσκελή (όπως το χωρίο των στ. 1098-1223, που οδηγεί στην αναγνώριση). Puffett, 1989, 26

⁸⁷ Lloyd, 2005, 125

⁸⁸ Puffett, 1989, 26

⁸⁹ Davies, 1999, 45

ιδιαίτερα (άλλωστε οι τέσσερις από τις πέντε υπηρέτριες που ανοίγουν το έργο είναι εχθρικές προς την Ηλέκτρα), αλλά δεν ήταν αυτός ο μόνος λόγος για τον οποίο ο Χορός αφαιρέθηκε από τη σύγχρονη εκδοχή του μύθου. Ο Χορός ενσαρκώνει τη φωνή του Λόγου, της ανθρωπιάς, της μετριοπάθειας, εννοιών που δεν έχουν καμία θέση στο έργο του Hofmannsthal, ο οποίος επιδιώκει να εκτοπίσει οποιοδήποτε ίχνος ορθολογισμού και να το αντικαταστήσει με τις συναισθηματικές εξάρσεις που απαιτεί η ποιητική και η εξπρεσιονιστική φύση του. Η σκηνή με τις πέντε υπηρέτριες (η οποία θυμίζει την έναρξη της *Μήδειας*)⁹⁰ προετοιμάζει τον θεατή για την είσοδο μιας Ηλέκτρας που δεν *εξελίσσεται* σε αδίστακτη μητροκτόνο, αλλά που *είναι ήδη* αδίστακτη μητροκτόνος, χωρίς ακόμα να έχει διαπράξει το έγκλημα. Η παραπάνω σκηνή δεν είναι η μόνη που περιλαμβάνει υπηρέτες: ο Hofmannsthal έχει προσθέσει, σαν ένα κωμικό ιντερλούδιο⁹¹ σε ένα πολύ σοβαρό σημείο του δράματος, άλλη μια σκηνή με άνδρες υπηρέτες και έναν μάγισσα.

Αυτή η εμμονή του με την ωμή ποιητική έκφραση αποκαλύπτει, στην πραγματικότητα, τη βαθύτερη σχέση του Hofmannsthal όχι με τον Σοφοκλή, αλλά με τον Αισχύλο. Στον μονόλογο της Ηλέκτρας που ακολουθεί, οι γραφικές περιγραφές της αιματοχυσίας και της σφαγής παραπέμπουν περισσότερο στον *Αγαμέμνονα*, ενώ το ύφος, οι εικόνες και οι συμβολισμοί καθιστούν σαφή την αισχύλεια επιρροή.⁹² Βέβαια, η αλήθεια είναι ότι η εικόνα του Σοφοκλή ως πράου και μελίχιου ποιητή,⁹³ αποστασιοποιημένου από τα αισχύλεια μεταφυσικά διλήμματα, που καθιερώθηκε από την αρχαιότητα ακόμα,⁹⁴ δεν βοηθά στην ταύτιση της *Ηλέκτρας* του Hofmannsthal με το ελληνικό πρότυπό της. Ακόμα κι αν δεχτούμε όμως ότι στον Σοφοκλή ερχόμαστε πράγματι αντιμέτωποι με σκηνές αίματος και βίας (για παράδειγμα στις *Τραχίνιες*, τον *Φιλοκτήτη*, τον *Οιδίποδα Τύραννο*, τον *Οιδίποδα επί Κολωνά*), οι περιγραφές της Ηλέκτρας στο έργο του Hofmannsthal είναι προκλητικά γραφικές και αποκρουστικές.

Η Χρυσόθεμις έχει φαινομενικά τον ίδιο ρόλο με εκείνον της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή. Είναι ο αδύναμος χαρακτήρας που ο Σοφοκλής συνηθίζει να τοποθετεί δίπλα στον ήρωά του, αφενός για να τονίσει ακόμα περισσότερο τις ηρωικές του ιδιότητες,

⁹⁰ Lloyd, 2005, 124

⁹¹ Τέτοια ιντερλούδια είναι συνήθη στον Shakespeare, αλλά και στην αρχαία ελληνική τραγωδία -για παράδειγμα, η τροφός του Ορέστη στις Χοηφόρους. (Lloyd, 2005, 124)

⁹² Puffett, 1989, 27

⁹³ Σύγχρονοι μελετητές έχουν επιχειρήσει μια άλλη ερμηνεία του Σοφοκλή, πιο σκοτεινή, όπως ο Winnington-Ingram.

⁹⁴ Ewans, Elektra: Sophokles, von Hofmannsthal, Strauss, 1984, 141

αφετέρου για να δημιουργήσει συγκρούσεις που αποκαλύπτουν στοιχεία του χαρακτήρα των πρωταγωνιστών του. Η Χρυσόθεμις του Hofmannsthal είναι ακόμα πιο δυστυχισμένη από ό,τι εκείνη του Σοφοκλή· είναι απελπισμένη για γάμο και παιδιά («Θέλω παιδιά να κάμω πριν το κορμί μου μαραθεί, και σ' ένα χωρικό αν με δώσουν,⁹⁵ θέλω παιδιά να του γεννήσω» (σελ. 18) [...] «Πολύ καλύτερα νεκρή, παρά να ζω και να μη ζω. Ναι, είμαι γυναίκα και θέλω τη μοίρα της γυναίκας» (σελ.19), το σεξουαλικό στοιχείο προβάλλεται ακόμα πιο έντονο, ενώ η Ηλέκτρα έχει καταπιέσει -όπως και στον Σοφοκλή- τα φυσιολογικά γυναικεία της ένστικτα για χάρη του μίσους της και της επιθυμίας της για εκδίκηση. Στο έργο του Hofmannsthal όμως το σεξουαλικό στοιχείο επικρατεί: σε μια προσπάθειά του να προκαλέσει μάλλον, ο συγγραφέας περιγράφει μια οριακά λεσβιακή - αιμομικτική σκηνή όταν η Ηλέκτρα προσπαθεί να πείσει την Χρυσόθεμη να διαπράξουν μαζί τον φόνο (σελ. 48-49), ενώ στη θέση της αναγνώρισης Ηλέκτρας και Ορέστη υπάρχει μια υπερρεαλιστική περιγραφή ερωτικής πράξης της Ηλέκτρας με το μίσος, το οποίο ισχυρίζεται ότι της έστειλε ο πατέρας της για αρραβωνιαστικό (σελ. 60). Κάτι αντίστοιχο δεν υπάρχει, βέβαια, στον Σοφοκλή. Ωστόσο, αυτό που σίγουρα υπάρχει είναι το μίσος της Ηλέκτρας προς τη μητέρα της εξαιτίας της ερωτικής της σχέσης με τον Αίγισθο. Ο Lloyd - Jones υποστηρίζει ότι κάτι τέτοιο δεν υπονοείται στον Σοφοκλή,⁹⁶ όμως αρκεί να ανατρέξουμε στους στίχους 271-274 της σοφοκλείας *Ηλέκτρας* για να διαπιστώσουμε το αντίθετο:

*ἴδω δὲ τούτων τὴν τελευταίαν ὕβριν,
τὸν αὐτοφόντην ἡμῖν ἐν κοίτῃ πατρὸς
ζὺν τῇ ταλαίνῃ μητρὶ, μητέρ' εἰ χρεῶν
ταύτην προσαυδᾶν τῶδε συγκοιμωμένην.*

Τελικά η Χρυσόθεμις μιλά στην Ηλέκτρα για το άσχημο όνειρο της Κλυταιμνήστρας. Της εξηγεί πως λένε ότι η μητέρα τους ονειρεύτηκε τον Ορέστη και η Ηλέκτρα αναφωνεί πως εκείνη στέλνει στη μητέρα της τα όνειρα αυτά («*Εγώ! εγώ! εγώ της τον έστειλα!*» (σελ. 22), σε αντίθεση με τη σοφοκλεία Ηλέκτρα, η οποία πιστεύει ότι τα όνειρα τα στέλνει στην Κλυταιμνήστρα το πνεύμα του νεκρού πατέρα

⁹⁵ Ενδιαφέρουσα η επιλογή του Hofmannsthal να αναφερθεί σε χωρικό, και ίσως εδώ να διαφαίνεται μια απήχηση από την ευριπίδεια *Ηλέκτρα*, όπου η ηρωίδα όντως παραδίδεται σε κάποιον χωρικό (Αυτουργό).

⁹⁶ Lloyd-Jones, 1989

της (στ. 459-460: «οἶμαι μὲν οὖν, οἶμαί τι κάκείνω μέλιν / πέμψαι τάδ' αὐτῇ
δυσπρόσοπι' ὄνειρατα»).

Η σκηνή Ηλέκτρας και Κλυταιμνήστρας αποτελεί οπωσδήποτε τη δραματική κορύφωση του έργου του Hofmannsthal, ενώ είναι προφανής και εδώ η προσπάθεια του συγγραφέα να αποβάλει οποιοδήποτε ρητορικό στοιχείο στον διάλογό τους και να παρουσιάσει αποκλειστικά τα ωμά χαρακτηριστικά του ψυχισμού τους. Η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται στη σκηνή με πετράδια και φυλαχτά, στέκεται όρθια μετά βίας και απευθύνεται στην Ηλέκτρα, ζητώντας της να την απαλλάξει από τα όνειρά της. Είναι πραγματικά πολύ οξύμωρο να ζητά τη βοήθεια μιας γυναίκας που μισεί βαθύτατα, που θέλει να την ρίξει «σε μια τρύπα, όπου να μη βλέπει το φως του ήλιου και του φεγγαριού» (σελ. 16). Ο Hofmannsthal βάζει την Κλυταιμνήστρα να νιώθει φόβο και δέος μπροστά στην Ηλέκτρα. Για εκείνη, η κόρη της έχει εξελιχθεί σε μάγισσα, σε μάντισσα, σαν μια άλλη Κασσάνδρα. Στον Σοφοκλή η Κλυταιμνήστρα δεν είναι ούτε ανήμπορη ούτε βέβαια εμφανίζεται με φυλαχτά στη σκηνή. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο Σοφοκλής μειώνει την επίδραση του ονείρου επάνω της, αλλά ότι προφανώς είναι πολύ περήφανη για να το παραδεχτεί.⁹⁷ Στον διάλογο Ηλέκτρας και Κλυταιμνήστρας στο έργο του Hofmannsthal η Ηλέκτρα προτείνει ως μοναδική λύτρωση για τα όνειρα τη θυσία ενός ανθρώπου που τελικά αποδεικνύεται πως είναι η ίδια η Κλυταιμνήστρα, η οποία προσπαθεί αγωνιωδώς ως το τέλος να πείσει την Ηλέκτρα να της αποκαλύψει ποιο είναι το μυστηριώδες σφάγιο. Αυτή είναι και η μοναδική περίπτωση ειρωνείας στην *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal.

Η Κλυταιμνήστρα του Hofmannsthal είναι ο χαρακτήρας που απέχει περισσότερο από τη σοφόκλεια εκδοχή του.⁹⁸ Ενώ στον Σοφοκλή η βασική υπερασπιστική γραμμή της απέναντι στις κατηγορίες της Ηλέκτρας είναι ο θάνατος της Ιφιγένειας, στον Hofmannsthal το στοιχείο αυτό παραλείπεται για δύο λόγους: αρχικά, η οποιαδήποτε αναφορά στην Ιφιγένεια θα παρέπεμπε στο ομώνυμο έργο του Goethe, από το οποίο ο Hofmannsthal ήθελε να αποστασιοποιηθεί όσο το δυνατόν περισσότερο, ενώ παράλληλα του δίνεται η ευκαιρία να παρουσιάσει μια Κλυταιμνήστρα χωρίς καμία δικαιολογία για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, ακόμα πιο ανήθικη, ακόμα πιο αμείλικτη. Ωστόσο, όπως και στον Σοφοκλή, έτσι και στον Hofmannsthal η Κλυταιμνήστρα φοβάται την εκδίκηση του Ορέστη. Και στα δύο έργα η αναφορά στο

⁹⁷ Davies, 1999, 47

⁹⁸ Gilliam, 1991, 30

όνομά του την ταράζει, σχεδόν την αποπροσανατολίζει. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή φυγάδευσε τον Ορέστη μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα (και η Κλυταιμνήστρα την μισεί γι' αυτό, όπως και για το ότι είναι προσκολλημένη στον πατέρα της), και έτσι η Κλυταιμνήστρα δεν κατάφερε να τον εξοντώσει. Τώρα που είναι ακόμα ζωντανός, ζει καθημερινά με την απειλή της επιστροφής του.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η ψευδής είδηση του θανάτου του Ορέστη έρχεται στην Ηλέκτρα από τη Χρυσόθεμη. Ωστόσο, η Κλυταιμνήστρα το μαθαίνει λίγο νωρίτερα, από κάποια υπηρέτριά της. Κι αν στον Σοφοκλή διακρίνουμε μια -έστω και υποκριτική- στιγμή συγκίνησης της Κλυταιμνήστρας, στον Hofmannsthal η αντίδρασή της είναι πολύ πιο ωμή. Αξίζει εδώ να σημειώσουμε τις σκηνικές οδηγίες του ίδιου του συγγραφέα για τη συγκεκριμένη σκηνή: «[...] *Η Κλυταιμνήστρα φαίνεται στην αρχή να μη νιώθει. Σιγά σιγά όμως συνέρχεται. Νεύει: Φώτα! Έρχονται υπηρέτριες με πυρσούς και στέκουν πίσω της. Η Κλυταιμνήστρα νεύει: Πιο πολλά φώτα! Έρχονται κι άλλες υπηρέτριες με πυρσούς και στέκουν όλες αποπίσω της σε τρόπο που η αυλή γεμίζει φως και μια κοκκινοκίτρινη αναλαμπή πλημμυρά τους τοίχους. Τώρα αλλάζει σιγά σιγά το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας κ' η αγωνία της φρίκης γίνεται άγριος θρίαμβος. Νεύει και της ξαναψιθυρίζουν στο αφτί το μήνυμα που της φέραν πριν, χωρίς να πάρει από την Ηλέκτρα τα μάτια ούτε μια στιγμή. Χορτασμένη ως το λαιμό από άγρια χαρά απλώνει και τα δύο χέρια με φοβέρα στην Ηλέκτρα [...]*» (σελ. 41-42).

Μια τεράστια απόκλιση από το έργο του Σοφοκλή αποτελεί οπωσδήποτε και η εμφάνιση του Ορέστη. Όπως είδαμε, η αγγελική ρήση του Παιδαγωγού παραλείπεται, και έτσι ο Hofmannsthal βάζει τον Ορέστη να εμφανίζεται μπροστά στην αδελφή του ως αγγελιαφόρος της είδησης του θανάτου του. Η μεγαλειώδης σκηνή της αναγνώρισης της Ηλέκτρας του Σοφοκλή δεν υπάρχει εδώ, παρά μόνο ένας μονόλογος της Ηλέκτρας, η οποία περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο θυσίασε οποιαδήποτε έκφραση της σεξουαλικής της επιθυμίας για χάρη του πατέρα της. Ο Ορέστης την διαβεβαιώνει ότι θα κάνει αυτό που πρέπει, ενώ εμφανίζεται ο Παιδαγωγός για πρώτη φορά στο έργο, ο οποίος και εδώ -όπως και στον Σοφοκλή- πιέζει για την επίστευση των φόνων, η σειρά των οποίων ακολουθεί το σοφοκλείο πρότυπο. Η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας επιστεγάζεται από την κραυγή της Ηλέκτρας «*Χτύπα άλλη μία!*» (σελ. 66), η οποία ταυτίζεται απόλυτα με την αντίδραση της σοφοκλείας Ηλέκτρας: «*παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*» στ. 1416), ενώ ο φόνος του Αιγίσθου προετοιμάζεται και στα δύο έργα από την υποκριτική διαβεβαίωση της Ηλέκτρας ότι αποφάσισε πια να υπακούει στους δυνατότερους.

Ο Χορός του Θανάτου στο φινάλε του έργου του Hofmannsthal αποτελεί τη μεγαλύτερη απόκλιση από το σοφοκλείο δράμα και οδηγεί αναπόφευκτα σε ένα τελευταίο, αλλά πολύ σημαντικό ερώτημα: γιατί πεθαίνει η Ηλέκτρα του Hofmannsthal, σε απόλυτη αντίθεση με την τύχη της Ηλέκτρας του Σοφοκλή, ή ακόμα και του Αισχύλου και του Ευριπίδη; Περιπτώσεις θανάτων των κεντρικών ή περιφερειακών ηρώων του Σοφοκλή έχουμε πολλές, βέβαια, όπως στον *Αίαντα*, στις *Τραχίνιες*, στην *Αντιγόνη*, στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Όμως όλες αυτές οι περιπτώσεις αφορούν αυτοκτονίες. Εδώ η Ηλέκτρα πεθαίνει μετά από έναν εκστατικό χορό που επισφραγίζει τον θρίαμβό της.

Η *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal σχετίζεται στενά με τα προβλήματα που απασχολούσαν τον συγγραφέα, όπως μαρτυρεί ο ίδιος. Όλα τα δράματά του που αφορούν την αρχαιότητα συνδέονται με τη διάλυση του ατόμου, και στην Ηλέκτρα αυτό συμβαίνει με την εμπειρική έννοια, επειδή το περιεχόμενο της ζωής της καταρρέει μέσω μιας εσωτερικής παρόρμησης. Η Ηλέκτρα παύει να είναι η Ηλέκτρα, ακριβώς επειδή έχει αφιερώσει τη ζωή της στο να είναι η Ηλέκτρα.⁹⁹

Αν ο Hofmannsthal χρωστά και σε κάποιον άλλο εκτός από τον Σοφοκλή την αποτύπωση της ψυχοσύνθεσης της Ηλέκτρας, αυτός είναι ο Ευριπίδης. Στο έργο του Hofmannsthal η ευθύνη για την τέλεση της πράξης δεν είναι, βέβαια, μοιρασμένη ανάμεσα στην Ηλέκτρα και στον Ορέστη, όπως στον Ευριπίδη, αλλά η ηρωίδα του παρουσιάζει σαφή απόκλιση από τον σοφοκλείο συνδυασμό δύναμης και ευγένειας, που καταλήγει στην τέλεση μιας δικαιολογημένης πράξης.¹⁰⁰ Η Ηλέκτρα του Hofmannsthal δεν εμφορείται από αισθήματα απλής εκδίκησης, αλλά εκστατικής, διονυσιακής εκδίκησης. Καταλήγει να χάνει τον εαυτό της μέσα σε φρικιαστικές αναμνήσεις του φόνου του πατέρα της και σε αιματοβαμμένα οράματα της εκδίκησης που ελπίζει ότι θα έρθει.¹⁰¹ Τελικά, από σκλάβια που κρύβεται στην αυλή του παλατιού μεταμορφώνεται σε Σαλώμη που χορεύει με μανία και, έχοντας εκπληρώσει τον μοναδικό σκοπό της ζωής της, καταρρέει μετά τον απόλυτο θρίαμβο.

Δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα αν οι αποκλίσεις του Hofmannsthal από τον Σοφοκλή οφείλονται στην ανάγκη του να προκαλέσει όχι μόνο τα ακραία συναισθήματα αλλά και την αιδώ του κοινού του, αν οι αποκρουστικές περιγραφές της αιματοχυσίας, η ζοφερή ατμόσφαιρα και ο νοσηρός ψυχισμός των

⁹⁹ Lloyd-Jones, 1989, 34

¹⁰⁰ Baker, 1913, 391

¹⁰¹ Ewans, *Opera from the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation*, 1988, 93

χαρακτήρων του δράματος σχετίζονται αποκλειστικά με τις απαιτήσεις του συμβολισμού ή αν ο συγγραφέας διέβλεψε πράγματι μια σκοτεινή πλευρά του δράματος που ενυπάρχει στον Σοφοκλή και υποστηρίχθηκε αργότερα από σύγχρονους μελετητές.¹⁰² Οι επιρροές που δέχθηκε ο Hofmannsthal είναι πολλές και δεν αφορούν μόνο το καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής του, αλλά και την αίσθηση που προκάλεσαν οι καταγιστικές εξελίξεις στον τομέα της ψυχανάλυσης στις αρχές του εικοστού αιώνα.

2.3 Η επίδραση της ψυχανάλυσης και της μελέτης για την υστερία στην Ηλέκτρα του Hofmannsthal. Είναι αυτονόητο πως κάθε εποχή, στην προσπάθειά της να αφομοιώσει και να ερμηνεύσει τα επιτεύγματα της ελληνικής αρχαιότητας, την προσλαμβάνει σύμφωνα με τις κοινωνικές, πολιτικές, επιστημονικές, οικονομικές και όποιες άλλες συνθήκες μπορεί να επικρατούν και να επηρεάζουν τον νου και τον στοχασμό των μελετητών της. Είναι επίσης γνωστός ο τρόπος με τον οποίο προσέλαβε την αρχαιότητα η Ευρώπη του Goethe τον 18ο αιώνα: τα ιδεώδη του ουμανισμού απομόνωσαν σχεδόν αποκλειστικά την αγνότητα και την ευγένεια της σκέψης, της τέχνης και της ζωής της ελληνικής κληρονομιάς. Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Goethe αποτυπώνει με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο την πρόσληψη αυτή και αποδίδει μια Ιφιγένεια επιβλητική, απαρέγκλιτα ηθική, σχεδόν ακίνητη, στα πρότυπα των αρχαιοελληνικών αγαλμάτων.

Το 1872 ο Friedrich Nietzsche είδε κάτι που οι προγενέστεροι μελετητές της αρχαιότητας συνειδητά ή ασύνειδα αγνοούσαν· στο έργο του *Η γέννηση της τραγωδίας* ο φιλόσοφος συνέδεσε το απολλώνιο στοιχείο της τραγωδίας με το διονυσιακό, το μαιναδικό, αυτό που αργότερα θα ερευνούσε η ψυχανάλυση ως ένα από τα μέρη της ψυχικής συσκευής. Ο Nietzsche υποστήριξε πως οι υποθέσεις των μύθων, όσο αριστοτεχνικοί κι αν είναι οι χειρισμοί τους από τους ποιητές, στην πραγματικότητα αποτελούν τραγικές, τρομερές, κάποιες φορές και ακραία φρικτές ιστορίες.¹⁰³ Οι Έλληνες, σύμφωνα με τον Nietzsche, είχαν μια μοναδική ικανότητα να υποφέρουν: γνώριζαν όσο κανείς άλλος τη φρίκη της ύπαρξης και τον αναπόδραστο και αμείλικτο χαρακτήρα της μοίρας και τα αποτύπωναν στους μύθους τους. Για να μπορέσουν όμως να ζήσουν, έπρεπε να τοποθετήσουν μπροστά σε αυτή τη φρίκη τον ονειρικό κόσμο των Ολύμπιων θεών, να εξισορροπήσουν τις τιτάνιες δυνάμεις της φύσης και την

¹⁰² Kitto, 1955, Kells, 1973, Winnington-Ingram, 2016

¹⁰³ Butler, 1938, 165

ανελέητη Μοίρα με τη βοήθεια του καλλιτεχνικού κόσμου των θεών τους.¹⁰⁴ Από τη σύγκρουση αυτή του διονυσιακού με το απολλώνιο στοιχείο γεννήθηκε η τραγωδία. Η διαφορά στην ερμηνεία της αρχαιότητας από τον Nietzsche σε σχέση με την πρόσληψη του Goethe είναι χαοτική.

Λίγα χρόνια μετά την έκδοση της *Γέννησης της τραγωδίας*, οι ψυχίατροι Josef Breuer και Sigmund Freud εκδίδουν τη μελέτη τους για την υστερία με τίτλο *Μελέτες για την υστερία* (1895). Αν και η έρευνα για την υστερία έχει τις ρίζες της ήδη στην αρχαιότητα¹⁰⁵, η ψυχιατρική σχολή της Γαλλίας του 19ου αιώνα με επικεφαλής τους Paul Briquet και Jean-Martin Charcot έθεσε τα θεμέλια για μια επαναστατική θεώρηση της ανατομίας της ανθρώπινης ψυχής, την ανακάλυψη του ασυνείδητου και την θεραπεία μιας ασθένειας, η οποία στον Μεσαίωνα αντιμετωπιζόταν με ξόρκια και λιτανείες. Μέσα από την παρουσίαση πέντε περιπτώσεων γυναικών που έπασχαν από υστερία, οι Freud και Breuer συνέδεσαν την πάθηση με την απωθημένη στο ασυνείδητο μνήμη κάποιου τραυματικού γεγονότος¹⁰⁶ και περιέγραψαν μια σειρά συνοδών κλινικών συμπτωμάτων της υστερίας, όπως υστερική παράλυση, τύφλωση, κώφωση, αφασία, απώλεια μνήμης, απώλεια γλώσσας. Με αφορμή την περίπτωση της πρώτης ασθενούς που περιγράφεται στο βιβλίο, της Anna O. (ιατρικό ψευδώνυμο για την Bertha Pappenheim),¹⁰⁷ οι δύο ψυχίατροι πρότειναν ως θεραπεία για την υστερία την ύπνωση της ασθενούς από τον θεραπευτή, ο οποίος διεισδύει στα βάθη του ασυνείδητου της με σκοπό να εντοπίσει την απωθημένη μνήμη - αιτία του

¹⁰⁴ Νίτσε, 2001, 52-53

¹⁰⁵ Από τον 5ο αιώνα π.Χ. ακόμα, ο Ιπποκράτης είχε ήδη μελετήσει μια σειρά συμπτωμάτων που θεωρούσε ότι προέρχονταν από τις συνεχείς κινήσεις της μήτρας, η οποία αιωρείται μέσα στο σώμα της γυναίκας. Ανάλογα με το μέρος του σώματος στο οποίο κατευθυνόταν η μήτρα, αναφέρει ο Ιπποκράτης, προκαλούνται και τα ανάλογα συμπτώματα (άγχος, αίσθημα πνιγμού, τρόμος, σπασμοί, ακόμα και παράλυση). Ο Ιπποκράτης θεωρείτο μέχρι τον 19^ο αιώνα ο επινοητής του όρου «υστερία» λόγω της συσχέτισης της πάθησης με την *ύστερα*, αλλά ο όρος απαντά στον Γαληνό (King, 1998, 206). Τον 2ο αιώνα μ.Χ., ο Αρεταίος ο Καππαδόκης βασίστηκε στην ιπποκρατική θεωρία και υποστήριξε ότι η μήτρα που μετακινείται συμπιέζει τα υπόλοιπα όργανα και δίνει συμπτώματα ασφυξίας (*υστερικός πνιγμός*) που μοιάζουν με επιληπτική κρίση (McCulloch, 1969, 635). Επτά αιώνες σχεδόν μετά τον Ιπποκράτη, ο Γαληνός προσέφερε μια αιτιολογία για την υστερία, η οποία είχε τη μεγαλύτερη επιρροή στην ιστορία της νόσου: υποστήριξε ότι η μήτρα είναι όντως η αιτία του προβλήματος, αλλά διαφώνησε με τον Ιπποκράτη για την κινητικότητα της. Για τον Γαληνό η μήτρα είναι σταθερή και το πρόβλημα εντοπίζεται στην κατακράτηση ουσιών στο εσωτερικό της. Η διαταραχή εκδηλώνεται με τη μορφή ποικίλων συμπτωμάτων, όπως η πλήρης ακινησία με ανεπαίσθητη παρουσία σφυγμού, αδυναμία και σύσπαση των μελών του σώματος (Gilman, King, Porter, Rousseau, & Showalter, 1993, 41)

¹⁰⁶ Το 1896, έναν χρόνο μετά την έκδοση των *Μελετών για την Υστερία*, ο Freud έδωσε μια διάλεξη με τίτλο «*Η Αιτιολογία της Υστερίας*», στην οποία τροποποίησε την προηγούμενη θεωρία του, προσθέτοντας ότι κατάφερε να ανακαλύψει τη σύνδεση και της καταπιεσμένης σεξουαλικότητας με την υστερία.

¹⁰⁷ Freud & Breuer, 2018, 34 κ.ε.

προβλήματος.¹⁰⁸ Μόλις η ασθενής ανασύρει από το ασυνείδητο τη συγκεκριμένη μνήμη, το υστερικό σύμπτωμα παύει να υφίσταται.

Όπως μπορεί εύκολα να γίνει αντιληπτό, η επαναστατική αυτή θεώρηση της ανθρώπινης ψυχοπαθολογίας είχε τεράστια επίδραση τόσο στον επιστημονικό, όσο και στον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής. Σε κοινωνικό επίπεδο, και ενώ η υστερία είναι συγκεκριμένη πάθηση με συγκεκριμένα κλινικά συμπτώματα, πολύ γρήγορα άρχισε να γίνεται κατάχρηση του όρου και να χαρακτηρίζονται ως υστερικές όλες οι γυναικείες συμπεριφορές που θεωρούνταν παρεκκλίνουσες από το καθιερωμένο -βικτωριανό- πρότυπο. Στους λογοτεχνικούς κύκλους των αρχών του 20ού αιώνα, η προσπάθεια ανίχνευσης και απόδοσης υστερικών συμπεριφορών στους γυναικείους χαρακτήρες των έργων ήταν σύνηθες φαινόμενο.

Μέσα σε αυτό το κλίμα γράφει ο Hugo von Hofmannsthal την *Ηλέκτρα* του το 1903. Ο ίδιος συγγραφέας που το 1894 διασκεύασε την *Άλκηστη* του Ευριπίδη στα πρότυπα του Goethe, χωρίς ίχνος επιρροής από τον Nietzsche, τώρα παρουσιάζει μια *Ηλέκτρα* που φέρει αναμφισβήτητα τη σφραγίδα της ψυχοπαθολογίας του 20ού αιώνα, που επηρεάζεται από το διονυσιακό στοιχείο της τραγωδίας όπως το περιέγραψε ο Nietzsche, που σχολιάζει τον ρόλο και τη θέση της γυναίκας του fin-de-siècle. Εκτός από αυτό, οι ριζοσπαστικές θεωρίες του Freud για την υστερία ανανέωσαν το λογοτεχνικό ενδιαφέρον για γυναικείους χαρακτήρες που κυριεύονται από ακραία συναισθήματα, κάνοντας τις εκδηλώσεις τους περισσότερο αποδεκτές απ' ό,τι στο παρελθόν.¹⁰⁹

Όπως ήταν αναμενόμενο, οι σύγχρονες κριτικές της *Ηλέκτρας* χωρίστηκαν σε δύο στρατόπεδα, τα οποία είχαν ωστόσο μια κοινή συνιστώσα: την «ελληνικότητα» του έργου. Για όσους άσκησαν αρνητική κριτική,¹¹⁰ η διασκευή του Hofmannsthal πρόδιδε την «ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο»¹¹¹ της αρχαίας Ελλάδας, ενός χαρακτηρισμού που οι Γερμανοί είχαν αποδώσει στην αρχαιότητα από την εποχή του Winckelmann. Η αντίθετη άποψη έβλεπε και πάλι τον Hofmannsthal ως μοντερνιστή, αλλά δικαιολογούσε τις επιλογές του όσον αφορά τη διαχείριση του μύθου ως εύλογες κάτω από την επίδραση του Nietzsche και του Freud.¹¹² Όμως κάποιοι θεώρησαν ότι

¹⁰⁸ Η διαδικασία ονομάζεται “*talking cure*” (θεραπεία διά του λόγου), όρος που εφηύρε η ίδια η Anna O. κατά τη διάρκεια των συνεδριών της με τον Breuer. Η θεραπεία της υστερίας ονομάζεται *κάθαρση*.

¹⁰⁹ Bakogianni, 2011, 11

¹¹⁰ βλ. όπ., σελ. 20, υποσημ. 66

¹¹¹ “*edle Einfalt und stille Größe*”

¹¹² Ward, 2000, 42

πρόκειται για ένα έργο που αφορά αποκλειστικά την υστερία: ο Maximilian Harden σημειώνει ότι είναι ένα έργο «που αφορά τις γυναίκες, άρα αφορά και την υστερία», ο κλασικιστής Theodor Gomperz μπορούσε να βρει μόνο μια λέξη για την παράσταση που παρακολούθησε: «υστερική», ο Gustav Zieler λυπάται που ο Hofmannsthal έδωσε στους χαρακτήρες του τα ονόματα των ελληνικών προτύπων τους, καθώς στην πραγματικότητα είναι «σύγχρονοι υστερικοί, τυλιγμένοι σε ένα αρχαίο ένδυμα».¹¹³ Ο Hermann Bahr, γράφοντας στον Hofmannsthal το 1904, τον συνεχάρη για την παρουσίαση των «υστερικών» Ελλήνων.¹¹⁴

Βέβαια, και ο ίδιος ο Bahr διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο στο ενδιαφέρον του Hofmannsthal για την ψυχοπαθολογία. Την ίδια περίοδο που ο Hofmannsthal συνέθετε την *Ηλέκτρα*, ο Bahr έγραψε το *Dialog vom Tragischen* (1903), μια μελέτη στην οποία μιλά για «υστερία» των Ελλήνων και συνδυάζει την περιγραφή του ελληνικού πεσιμισμού του Nietzsche με την θεραπευτική προσέγγιση του Freud για την υστερία. Ο Bahr υποστηρίζει ότι ο ελληνικός πολιτισμός διατηρούσε τους Έλληνες στο χείλος της υστερίας, αναγκάζοντάς τους να καταπιέζουν τις αντικοινωνικές τους ορμές, και ότι η τραγωδία τους βοηθούσε να αντιμετωπίσουν και να «καθάρουν» (διόλου τυχαία η επιλογή του όρου)¹¹⁵ τις ορμές αυτές.¹¹⁶ Ο Hofmannsthal, στενός φίλος του Bahr, γνώριζε το περιεχόμενο του έργου όσο δούλευε πάνω στην *Ηλέκτρα* και μάλιστα είχε ζητήσει από τον Bahr να του δανείσει τις *Μελέτες για την Υστερία*:¹¹⁷ «Θα μπορούσες

¹¹³ “*moderne Hysteriker, die sich in ein antikes Gewand gehüllt haben*”

¹¹⁴ Ward, 2000, 43

¹¹⁵ Μετά τη μελέτη του Jacob Bernays για τον Αριστοτέλη, η οποία εκδόθηκε το 1857, η έννοια της αριστοτελικής κάθαρσης πήρε διαφορετική σημασία, εννοώντας την αποβολή αρνητικών συναισθημάτων. Ο Bernays επικεντρώνεται στο σημείο της *Ποιητικής* όπου δίνεται από τον Αριστοτέλη ο ορισμός της τραγωδίας και συγκεκριμένα στο «δι' έλεος και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν». Η κάθαρση, υποστηρίζει ο Bernays, είναι εξωτερική και αφορά τα συναισθήματα των θεατών έξω από το έργο. Η επενέργεια της τραγωδίας είναι καθαρτική για τους θεατές, οι οποίοι καθαίρονται από «τέτοια» ή παρόμοια συναισθήματα. Αυτά είναι ο έλεος και ο φόβος. Μέσα από τον έλεο και τον φόβο που νιώθει ο θεατής για όσα συμβαίνουν στους ήρωες επί σκηνής, καθαίρεται από τον έλεο και τον φόβο που νιώθει για τον εαυτό του. Για τον Bernays, τα παθήματα δεν είναι απλώς συναισθήματα, αλλά τα συναισθήματα αυτά που υπάρχουν μέσα στον άνθρωπο σε παθολογικό βαθμό. Ο έλεος και ο φόβος είναι θετικά συναισθήματα, αλλά, όταν συσσωρεύονται σε παθολογικό βαθμό, χρειάζεται να γίνει κάθαρση ομοιοπαθητικά. Η σκηνή, η τέχνη μάς προσφέρει την πραγματικότητα απέναντί μας σε ένα πλαίσιο: στην τέχνη αντέχουμε σκηνές βίας που στην πραγματικότητα δεν θα αντέχαμε. Η τέχνη μάς «εμβολιάζει» απέναντι στη ζωή. Επομένως, μόνο ο Bernays υποστήριξε ότι η κάθαρση παίρνει ιατρική σημασία.

Ο Alfred von Berger χαρακτήρισε την κάθαρση της Ποιητικής ως «καθαρτική θεραπεία της υστερίας, όπως την περιέγραψαν ο Breuer και ο Freud».

¹¹⁶ Robertson, 1986, 318

¹¹⁷ Scott, 2005, 63

να μου δανείσεις για μερικές ημέρες το βιβλίο των Freud και Breuer για τη θεραπεία της υστερίας μέσω της αποκάλυψης μιας καταπιεσμένης μνήμης;».¹¹⁸

Το ερώτημα, επομένως, προκύπτει αναπόφευκτα: έγραψε πράγματι ο Hofmannsthal μια *Ηλέκτρα* βασισμένη εξ ολοκλήρου στη σύγχρονη ανακάλυψη της ψυχανάλυσης για τις προϋποθέσεις και τη θεραπεία της υστερίας; Και πώς θα μπορούσαν να αποτυπωθούν οι τόσο συγκεκριμένες εκδηλώσεις της πάθησης σε ένα θεατρικό έργο, χωρίς να υπονομεύεται η θεατρικότητά του; Η αλήθεια είναι πως ο φροϋδισμός προσέφερε στους δραματουργούς της εποχής μια μοναδική ευκαιρία να εκθέσουν τα υποκείμενα κίνητρα πίσω από τη δράση και να συνθέσουν ένα έργο, στο οποίο τα κίνητρα συνυφαίνονται με το κείμενο. Κι αν υπήρχε ο κίνδυνος για τις ψυχολογικές δυνάμεις να χάσουν την δραματική τους ένταση με το να αποτυπωθούν με τόση σαφήνεια, ο φροϋδισμός προσέφερε και πάλι τα μέσα για την αποτροπή αυτού του κινδύνου: από τη στιγμή που η ίδια η έννοια της απωθημένης μνήμης σήμαινε ότι οι χαρακτήρες δεν έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν με απόλυτη σαφήνεια τα κίνητρά τους, αυτά θα μπορούσαν να αποκαλυφθούν μέσω λεκτικών αμφισημιών ή υπονοουμένων στις πράξεις τους, δημιουργώντας μια συνεχή ένταση μεταξύ των συνειδητών και των ασυνειδητών νοημάτων του ψυχισμού τους.¹¹⁹

Θα ήταν μάλλον υπερβολικό να υποθέσουμε -πόσω μάλλον να υποστηρίξουμε- ότι η *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal είναι ένα case study για την υστερία. Άλλωστε, και ο ίδιος ο Hofmannsthal απορρίπτει τον όρο «υστερική» για την *Ηλέκτρα* του και προτιμά τον όρο «εμμονική» (“*Besessenheit*”). Συμφωνεί με τον Freud ότι μια υστερική κρίση δεν είναι δυνατόν να αναπαρασταθεί στη θεατρική σκηνή.¹²⁰ Είναι επίσης γνωστό ότι σκοπός του είναι να γράψει κάτι που να μην θυμίζει σε τίποτα την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Goethe. Ωστόσο, τα σημεία του έργου στα οποία μπορεί να ανιχνευθεί -άμεσα ή έμμεσα- η επίδραση της φροϋδικής μελέτης για την υστερία μάς οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Hofmannsthal έχει οπωσδήποτε επηρεαστεί από την περιρρέουσα ψυχαναλυτική ατμόσφαιρα της εποχής του, αν και όχι μόνο αποκλειστικά από αυτήν.

Η σοφόκλεια εκδοχή του μύθου, βέβαια, προσέφερε στον Hofmannsthal πλούσιο υλικό ψυχαναλυτικού ενδιαφέροντος. Για παράδειγμα, ο Σοφοκλής αποκαλύπτει την αταξία του οίκου του Ατρέα δίνοντας έμφαση στη διατάραξη των

¹¹⁸ “Können Sie mir eventuell nur für einige Tage das Buch von Freud und Breuer über die Heilung der Hysterie durch Freimachen einer unterdrückten Erinnerung leihen?”

¹¹⁹ Robertson, 1986, 315

¹²⁰ Ward, 2000, 47

ανδρικών και γυναικείων ρόλων: αυτό ξεκινά με τον Αίγισθο, ο οποίος περιγράφεται ως «σὺν γυναιζὶ τὰς μάχας ποιούμενος»¹²¹ και έχει εγκατασταθεί στον οίκο της Κλυταιμνήστρας, παραβιάζοντας έτσι την καθιερωμένη νόρμα της πατριαρχικής κοινωνίας του 5ου αιώνα. Υπό ένα πρίσμα, διαταραγμένοι είναι και οι ρόλοι του Ορέστη και της Ηλέκτρας, από τη στιγμή που ο Ορέστης σκοτώνει μια γυναίκα, ενώ η Ηλέκτρα εκδηλώνει την πρόθεση να τελέσει μόνη της τον φόνο, πράξη που οπωσδήποτε δεν ταίριαζε σε μια γυναίκα της εποχής. Τα σεξουαλικά κίνητρα είναι επίσης προφανή: παρόλο που η Κλυταιμνήστρα ισχυρίζεται ότι η μόνη αιτία πίσω από τον φόνο του Αγαμέμνονα είναι η θυσία της Ιφιγένειας, η Ηλέκτρα είναι βέβαιη ότι το πραγματικό κίνητρο ήταν ο πόθος της για τον Αίγισθο.¹²² Σε αντίθεση με τη μητέρα της, από την Ηλέκτρα έχει αφαιρεθεί το δικαίωμα να ζήσει μια ζωή σύμφωνη με τη φύση της ως γυναίκας.¹²³

Στην *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal υπάρχουν κάποια σημεία στα οποία η σύνδεση με τις θεωρίες του Freud και του Breuer για την απωθημένη μνήμη είναι απόλυτη, και πολλά άλλα σημεία που προσφέρουν λιγότερο ακριβείς και περισσότερο έμμεσους παραλληλισμούς. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι οι σαφέστερες αναφορές σε αυτές τις θεωρίες απαντούν στα μέρη του έργου όπου ο Hofmannsthal παρεκκλίνει περισσότερο από την αρχαιοελληνική πηγή του: στη σκιαγράφηση της Κλυταιμνήστρας, στο όνειρό της και τη διαχείρισή του από την Ηλέκτρα, στον διάλογο μεταξύ των δύο που αποτελεί τη δραματική κορύφωση του έργου και, τέλος, στον χορό θανάτου της Ηλέκτρας. Σε αυτήν τη συμπιεσμένη σε μία πράξη εκδοχή του μύθου, όπου η εχθρική ατμόσφαιρα και η νευρική ένταση της έναρξης ξεσπούν πολύ σύντομα σε ανοιχτή σύγκρουση πριν καταλήξουν σε μια σύντομη κάθαρση, ανακαλύπτουμε μια εμμονική, αδιάκοπη επανάληψη μοτίβων που διατρέχουν τον διάλογο: τα μοτίβα του ζώου, του αίματος, του ματιού, του βλέμματος, των χεριών, του νερού. Το μοτίβο του ζώου, για παράδειγμα, το οποίο υπάρχει ήδη στον Σοφοκλή και που από μόνο του έρχεται σε απόλυτη αντιπαράθεση με την «ουμανιστική» *Ιφιγένεια* του Goethe, επανέρχεται διαρκώς στο έργο, και έτσι προκύπτουν αναφορές σε αγριόγατες, φίδια, μύγες, σκύλους, οι οποίες υπαινίσσονται πάντα κάποιο ψυχολογικό χαρακτηριστικό των πρωταγωνιστών του.

¹²¹ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 302

¹²² Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 560-562

¹²³ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 164-165

Όπως και στον Σοφοκλή, έτσι και στον Hofmannsthal οι χαρακτήρες του έργου αποτελούν αντιθετικά ζεύγη. Έτσι, η Ηλέκτρα και η Κλυταιμνήστρα αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα το παρελθόν ενάντια στο παρόν, η Ηλέκτρα και η Χρυσόθεμις το *είναι* ενάντια στο *γίνεσθαι*, ενώ η Ηλέκτρα και ο Ορέστης τους λόγους ενάντια στις πράξεις. Αλλά οι φιγούρες της Ηλέκτρας και της Κλυταιμνήστρας παρουσιάζουν ακόμα μια εκπληκτική όψη, εκείνη της αλληλεξάρτησης. Η Ηλέκτρα λέει στη μητέρα της: *«γιατί στην όψη μου είναι σμιγμένη η όψη του πατέρα κ' η δική σου, κ' έτσι με το βουβό μου στάσιμο έπνιξα εκεί τον τελευταίο σου λόγο, η ψυχή σου είναι κρεμαστή στο βρόχο που έχεις δέσει η ίδια, το πελέκι πέφτει με το βουητό και γω στέκομαι και σε βλέπω να πεθαίνεις τέλος! Τότε πια δε θα ονειρεύεσαι, τότε δεν έχω χρεία πια να ονειρεύομαι και γω, κι όποιος θα μείνει ζωντανός, θ' αλαλάζει και θα μπορεί να χαίρεται που ζει»* (σελ. 41). Αυτή η αλληλεξάρτηση διαφαίνεται και αργότερα, από το γεγονός ότι η Ηλέκτρα πεθαίνει μυστηριωδώς μετά τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας, σαν να εκπληρώθηκε ο ρόλος της πάνω στη γη. Εκείνο όμως που εντυπωσιάζει στην αποτύπωση των χαρακτήρων και των ψυχολογικών προφίλ των δύο γυναικών είναι ότι μοιάζουν με δύο αλληλοσυνδεόμενους κύκλους: η μία μοιάζει να είναι μέρος της άλλης, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και ξεχωριστή οντότητα. Η μία αντιπροσωπεύει ένα τμήμα του ψυχισμού της άλλης.¹²⁴ Συγκεκριμένα, η καθεμιά ενσαρκώνει τη μνήμη του τραύματος, του φόνου του Αγαμέμνονα, για την άλλη.

2.3.1 Έναρξη. Η σκηνή ανοίγει και βρισκόμαστε σε ένα ζοφερό σημείο του παλατιού. Μια ομάδα σκλάβων αποτελούμενη μόνο από γυναίκες εμφανίζεται, με σκοπό να τραβήξουν νερό από το πηγάδι της περιοχής. Είναι όμως η ώρα που η Ηλέκτρα βγαίνει για να θρηνήσει τον πατέρα της και, μόλις τις βλέπει, τρέχει να κρυφτεί όπως ένα ζώο στο λαγούμι του. Η συνάντηση αυτή γίνεται αφορμή για διάλογο μεταξύ των γυναικών, στον οποίο η αηδία και το μίσος συνυπάρχουν με την υστερική λατρεία. Οι σκλάβες παρουσιάζονται σε μια αφύσικη και νευρωτική κατάσταση και θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι υποφέρουν μαζικά από το τραύμα της δολοφονίας του Αγαμέμνονα και από τη βίαιη απώθηση του τραύματος αυτού, που τους επιβλήθηκε από το βασιλικό ζεύγος.¹²⁵ Αυτή η κατάσταση έχει δημιουργήσει μια νεύρωση, η οποία εκδηλώνεται σαφέστατα στη συμπεριφορά τους απέναντι στην Ηλέκτρα, που δεν τις αφήνει να

¹²⁴ Martens, 1987, 43

¹²⁵ Butler, 1938, 168

ξεχάσουν. Όταν οι σκλάβες αποσύρονται, η Ηλέκτρα επανεμφανίζεται και, σε έναν μακροσκελή και έντονο μονόλογο αποκαλύπτει χωρίς περιστροφές την παθολογική της εμμονή για τον δολοφονημένο πατέρα της και τη μοναδική ευχή που μπορεί να εκφράσει όλα αυτά τα χρόνια: την εκδίκηση του φόνου του Αγαμέμνονα. Προς το παρόν, αυτό που θα μπορούσε να οδηγήσει τον αναγνώστη στην υπόθεση ότι η Ηλέκτρα είναι μια διαταραγμένη προσωπικότητα είναι η εμμονή της με τη μνήμη.

Στη συνάντησή της με την Χρυσόθεμη, η Ηλέκτρα αναγκάζεται να βγει από την -υπονοητική σχεδόν- κατάσταση στην οποία την έχουν καταδικάσει οι εμμονές της. Ούτε ο κίνδυνος που αναγγέλλεται από την Χρυσόθεμη φαίνεται ικανός να την ταράξει, ούτε βέβαια το ξέσπασμα της μικρής της αδελφής εξαιτίας των καταπιεσμένων επιθυμιών της για μια φυσική και φυσιολογική ύπαρξη, που θα ταίριαζε στον ρόλο της ως γυναίκας. Ίχνη προϋποθέσεων για την υστερία διακρίνονται και εδώ ενδεχομένως, αν λάβουμε υπόψιν μας την τροποποίηση του Freud για τις προϋποθέσεις της υστερίας, οι οποίες περιλαμβάνουν και την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα. Η αντίδραση της Ηλέκτρας στις επιθυμίες της αδελφής της φανερώνουν απέχθεια και τρόμο, καθώς η ίδια έχει αποποιηθεί οποιαδήποτε πλευρά της σεξουαλικότητάς της, έχει θυσιάσει τη φύση της, προκειμένου να επικεντρωθεί στους εμμονικούς ιδεασμούς της.¹²⁶

2.3.2 Κλυταιμνήστρα. Στην Κλυταιμνήστρα, ο Hofmannsthal θέλησε ξεκάθαρα να παρουσιάσει μια υστερική. Η συμπεριφορά της φέρει εκπληκτικές ομοιότητες με την Anna O., ασθενή του Breuer και του Freud, στη «δεύτερη κατάστασή» της.¹²⁷ Εμφανίζεται στη σκηνή κρατώντας μετά βίας τα μάτια της ανοιχτά, στηριζόμενη σε ένα μαστούλι και υποβασταζόμενη από δύο έμπιστές της, κάτι που υπονοεί υστερική παράλυση. Παραπονιέται για σύγχυση, ζάλη, παραισθήσεις και άσχημα όνειρα. Λυπάται που βρίσκεται στο έλεος των λέξεων των άλλων, καθώς εκείνη είναι ανίκανη να περιγράψει το πρόβλημά της με δικές της λέξεις (όπως αναφέρθηκε, η απώλεια γλώσσας αποτελεί υστερικό σύμπτωμα και ένα από τα πιο εντυπωσιακά συμπτώματα της Anna O.). Αλλά η πιο σημαντική προϋπόθεση για την Κλυταιμνήστρα ώστε να

¹²⁶ Είναι ακραίο να δεχτούμε την πρόταση της Butler για νυφομανία στην Χρυσόθεμη, καθώς δεν υπονοείται πουθενά πως πρόκειται για νευρωτική συμπεριφορά, αλλά για μια φυσιολογική για το φύλο της εξέλιξη, απολύτως αναμενόμενη για την εποχή.

¹²⁷ Η «δεύτερη κατάσταση» της Anna O. αφορούσε το τμήμα εκείνο της ημέρας (συνήθως αργά το απόγευμα), στο οποίο η ασθενής έπεφτε μόνη της σε ύπωση και μπορούσε με τη βοήθεια του Breuer να ανασύρει περιστατικά από το ασυνείδητό της.

χαρακτηριστεί υστερική είναι ότι έχει απωθήσει μια συγκεκριμένη μνήμη.¹²⁸ Αξίζει εδώ να τονιστεί ότι ο Breuer και ο Freud υποστηρίζουν ότι η υστερία προκαλείται από τη μνήμη ενός τραύματος που παραμένει μέσα στην ψυχή σαν ένα ξένο σώμα.¹²⁹ Ωστόσο, η μνήμη αυτή είναι απολύτως απύσχα από το συνειδητό. Η Κλυταιμνήστρα υποφέρει από μια τραυματική μνήμη (μολονότι μια μνήμη που προκάλεσε η ίδια), τον φόνο του Αγαμέμνονα, παρ' όλο που η Ηλέκτρα φροντίζει να της την υπενθυμίζει καθημερινά.¹³⁰ Ο δικός της ρόλος στον φόνο ως μνήμη έχει απωθηθεί εντελώς. Με τα δικά της λόγια: *«Εδώ έστεκε κείνος που γι' αυτόν πάντα μιλείς, εδώ έστεκε κείνος και δω έστεκα εγώ και κει ο Αίγισθος και τα βλέμματα από τα μάτια σμίγαν: όμως δεν είχε γίνει ακόμα! Κ' έπειτα άλλαξε του πατέρα σου το βλέμμα, σβήνοντας τόσο αργά, τόσο φριχτά, μα πάντα κρεμασμένο στο δικό μου - κ' έγινε πια: ανάμεσα δε μένει τόπος! Πρώτα ήταν πριν, έπειτα πέρασε - στο ανάμεσα δεν έχω κάμει τίποτε»* (σελ. 35). Πώς αλλιώς μπορούσε ο Hofmannsthal να αποτυπώσει καλύτερα και με μεγαλύτερη σαφήνεια ότι η Κλυταιμνήστρα υποφέρει από μια απωθημένη μνήμη, και άρα είναι υστερική; Θυμάται το πριν και το μετά, αλλά στο κρίσιμο σημείο, στο σημείο που σήκωσε το τσεκούρι και σκότωσε τον Αγαμέμνονα, *«δε μένει τόπος»*.

Το όνειρο της Κλυταιμνήστρας προκαλεί ένα βασικό ερώτημα. Ο Hofmannsthal διέθετε ήδη από τον Σοφοκλή ένα όνειρο απολύτως φροϋδικό· η περιγραφή του σκήπτρου που φυτεύεται στη γη και βγάζει φύλλα θυμίζει οπωσδήποτε εικόνα ασυνειδήτου. Είναι πράγματι πολύ περίεργο που ο Hofmannsthal δεν εκμεταλλεύτηκε αυτήν την μοναδική ευκαιρία που του δόθηκε και αποφάσισε να αλλάξει το περιεχόμενο του ονείρου σε κάτι που αντικατοπτρίζει μεν τους φόβους της Κλυταιμνήστρας, αλλά δεν διαθέτει ίχνος συνάφειας με τις υπερρεαλιστικές διεργασίες του ασυνειδήτου στα όνειρα, όπως τις περιέγραψε ο Freud.

¹²⁸ Martens, 1987, 43

¹²⁹ Freud & Breuer, 2018, 16-17

¹³⁰ Σύμφωνα με τον Freud, η απώθηση είναι ένας μηχανισμός άμυνας, με τον οποίο το άτομο απωθεί στο ασυνείδητο τραυματικές μνήμες, εμπειρίες, ακόμα και γεγονότα, καθώς η συνειδητοποίησή τους από το Εγώ θα προκαλούσε κατάρρευση της ψυχικής του δομής. Το περιεχόμενο του ασυνειδήτου δεν είναι εύκολο να ανακληθεί. Οι μόνοι τρόποι προκειμένου να ανασυρθεί στην επιφάνεια μέρος του ασυνειδήτου είναι οι παραδρομές της γλώσσας ή της πέννας, η μέθη και η βασιλική οδός, το όνειρο. Θεραπευτικά η απωθημένη μνήμη μπορεί να έρθει στην επιφάνεια μέσω της ύπνωσης ή της ψυχαναλυτικής διαδικασίας (Νασιάκου, Η ψυχολογία σήμερα. 1. Γενική Ψυχολογία, 1982, 130, Νασιάκου, Η ψυχολογία σήμερα. 2. Κλινική Ψυχολογία, 1982, 50). Με βάση τα παραπάνω, η Κλυταιμνήστρα του Hofmannsthal (ο οποίος, βέβαια, είναι εξοικειωμένος με τη φροϋδική θεωρία περί ασυνειδήτου), δεν θα μπορούσε να ανασύρει την απωθημένη μνήμη του φόνου, απλώς και μόνο με την υπενθύμιση του γεγονότος από την Ηλέκτρα.

Η Κλυταιμνήστρα του Hofmannsthal καταφεύγει στην Ηλέκτρα για να μπορέσει να απαλλαγεί από τα όνειρα που τη βασανίζουν, σε εκείνη που φοβάται και μισεί, επειδή εκείνη που γνωρίζει όλη τη φριχτή αλήθεια μπορεί σίγουρα να προτείνει μια αποτελεσματική λύση για τα όνειρά της.¹³¹ Απογοητευμένη από τις ανώφελες λύσεις που της έχουν κατά καιρούς προτείνει, στρέφεται στην κόρη της, η οποία «μιλεί σα γιατρός» (σελ. 26). Όταν οι ευνοούμενες της Κλυταιμνήστρας αφήνουν μόνες μάνα και κόρη, η Κλυταιμνήστρα ξεκινά: «Δεν περνά καλά τις νύχτες. Ξέρεις τίποτε για τα όνειρα;». Και η Ηλέκτρα, πηγαίνοντας κοντά: «Ονειρεύεσαι, μητέρα;» (σελ. 30).

Και κάπου εδώ ξεκινά μια ιδιόμορφη ψυχαναλυτική συνεδρία, όπου θεραπευτής είναι η Ηλέκτρα και θεραπευόμενος η Κλυταιμνήστρα. Μέσα από αριστοτεχνικές μεθόδους χειραγώγησης, η Ηλέκτρα οδηγεί τη μητέρα της στο να μιλήσει για την απωθημένη μνήμη και για τον βασικό της στόχο, δηλαδή να ονομάσει το μυστηριώδες σφάγιο, το οποίο είναι βέβαια η ίδια η Κλυταιμνήστρα.¹³² Ο ελεύθερος συνειρμός της Κλυταιμνήστρας στην αρχή του λόγου της αποκαλύπτει πόσο πραγματικό είναι το πρόβλημα. Η Ηλέκτρα χειρίζεται τον διάλογο με έναν τρόπο που εξαναγκάζει τη μητέρα της σε μια μερική ανάσυρση ενός γεγονότος που προσπαθεί να ξεχάσει: τη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Η ανάσυρση αυτή γίνεται επίπονα, αλλά ατελώς, και καλύπτεται από εκείνες τις αρνήσεις και τα ξεσπάσματα που κάθε ψυχαναλυτής έχει μάθει να αντιμετωπίζει. Ωστόσο, ακόμα κι αυτή η μερική χαλάρωση της αντίστασης της Κλυταιμνήστρας ηρεμεί τα νεύρα της· αρχίζει να σκέφτεται τον Αγαμέμνονα με ήρεμο τρόπο και τις δύο κόρες της με μεγαλύτερη τρυφερότητα.¹³³

Η Κλυταιμνήστρα προσέρχεται στην κόρη της για βοήθεια έχοντας προβλήματα στον λόγο. Έτσι, εμπιστεύεται την ικανότητα της κόρης της ως προς τις λέξεις και την παρακινεί να χρησιμοποιήσει τη δύναμη των λέξεων ως θεραπεία: «Έχει πολύ να κάνει με τι τρόπο λέει κανένας έναν λόγο και μια φράση» (σελ. 30). Και, λίγο αργότερα, απαιτεί από την Ηλέκτρα να χρησιμοποιήσει το ταλέντο της στη γλώσσα: «Εσύ όμως έχεις λόγια. Μπορούσες να πεις πολλά που θα μου κάνανε καλό. Αγκαλά κ' ένας λόγος δεν είναι παρά λόγος μόνο!» (σελ. 31). Η Κλυταιμνήστρα φάσκει και αντιφάσκει, υποστηρίζοντας πρώτα ότι η γλώσσα μπορεί να κάνει όλη τη διαφορά, και έπειτα εκμηδενίζοντας συλλήβδην τη δύναμη της λέξης. Τελικά, μέσα στην οργή και την απελπισία της, βρίσκει τις λέξεις για να απειλήσει την κόρη της: «Και σένα θα σου

¹³¹ Butler, 1938, 170

¹³² Martens, 1987, 45

¹³³ Butler, 1938, 170

βγάλω στο φως με κάθε τρόπο το σωστόν το λόγο» (σελ. 38). Εκμεταλλευόμενη την απόγνωση και την ευάλωτη θέση στην οποία βρίσκεται η Κλυταιμνήστρα, η Ηλέκτρα επινοεί έναν γρίφο για τη θεραπεία της μητέρας της, αποκαλύπτοντας προσεκτικά το ένα στοιχείο μετά το άλλο, για να καταλήξει στη λύση του προβλήματός της, που είναι βέβαια ο ίδιος της ο θάνατος.

Εκτός από τις εκπληκτικές ομοιότητες που διακρίνονται ανάμεσα στην θεραπεία διά του λόγου που εφαρμόζει η Ηλέκτρα στην Κλυταιμνήστρα και σε εκείνη που εφάρμοσε ο Breuer κατά τη θεραπεία της Anna O., θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στο σημείο αυτό η Ηλέκτρα εφαρμόζει ένα είδος γλωσσικής ύπνωσης στη μητέρα της,¹³⁴ καθώς στο εξής η Κλυταιμνήστρα πέφτει σε αφασία. Όταν η δικαιοσύνη εκδικείται με ένα τσεκούρι, οι λέξεις πια δεν έχουν καμία σημασία. Η Κλυταιμνήστρα μπορεί τελικά να δει τι είναι πραγματικά η γλώσσα που χρησιμοποίησε πάνω της η Ηλέκτρα: ένα μέσο καθοδήγησης με συμβολισμούς που συνεχώς μεταβάλλονται, και που η Ηλέκτρα χρησιμοποιεί για να αναπαραστήσει τον χειρότερο εφιάλτη της μητέρας της.

Εδώ θα έπρεπε να σταθούμε και να παρατηρήσουμε ότι η Ηλέκτρα, μέσω της θεραπείας διά του λόγου που εφαρμόζει στη μητέρα της, διεισδύει στα βάθη του ασυνειδήτου της, την αναγκάζει να ανασύρει την απωθημένη μνήμη και έτσι επέρχεται η κάθαρση. Αυτή η συνεδρία, η οποία προτείνεται και από τον ίδιο τον διάλογο, δεν είναι ασύμβατη με την ερμηνεία της Ηλέκτρας ως ενσάρκωσης της απωθημένης μνήμης της μητέρας της, δεδομένης της ερμηνευτικής πολυπλοκότητας της μνήμης από τον θεραπευτή, όπως προτείνουν τα κείμενα του Freud.¹³⁵

2.3.3 Ηλέκτρα. Αν ο χαρακτήρας της Κλυταιμνήστρας στην *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal παραπέμπει φανερά στις θεωρίες του Freud και του Breuer για τη θεραπεία της υστερίας, για την ίδια την Ηλέκτρα θα μπορούσε ίσως κάποιος να υποστηρίξει ότι όχι μόνο δεν πληροί τις προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί ως υστερική, αλλά και παρουσιάζει ιδιότητες που θα μπορούσαν να εκληφθούν ως το αντίθετο της υστερίας. Η προϋπόθεση της απωθημένης μνήμης θα ήταν πράγματι πολύ βολική στην περίπτωση της Ηλέκτρας, μόνο που δεν υπάρχει. Ενώ η σύγχρονη ψυχανάλυση θα περίμενε από την ασθενή της να έχει καταπιέσει και να έχει θάψει

¹³⁴ Scott, 2005, 73

¹³⁵ Martens, 1987, 45

βαθιά στο ασυνείδητό της ένα τέτοιο τραύμα, με την Ηλέκτρα συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο: είναι εμμονική με το τραύμα, είναι η ίδια το τραύμα. Η Ηλέκτρα του Hofmannsthal δεν υποφέρει επειδή δεν είναι ικανή να θυμηθεί την αιτία του προβλήματός της. Αντιθέτως, η ρίζα του προβλήματος είναι ακριβώς η ανικανότητά της να ξεχάσει τον φόνο του πατέρα της. Η μνήμη την στοιχειώνει, όχι η απώθησή της.

Παρ' όλα αυτά, οι ομοιότητες της Ηλέκτρας με την Anna O. είναι αρκετές και, μερικές φορές, απολύτως παράλληλες. Για παράδειγμα, ο αδόκητος χαμός των πατεράδων τους, ο οποίος πυροδότησε την αλλαγή στη συμπεριφορά τους: τόσο η Ηλέκτρα όσο και η Anna O. έχουν ένα συγκεκριμένο τελετουργικό που ακολουθούν για να θρηνούν τους γονείς τους: η Ηλέκτρα βγαίνει κάθε βράδυ για να θρηνήσει τον πατέρα της στον τάφο του,¹³⁶ η Anna O. πέφτει κάθε βράδυ σε εκούσια ύπωση (η γνωστή «δεύτερη κατάσταση»), κατά την οποία το ασυνείδητό της γίνεται κυρίαρχο και της επιβάλλει να ζει μια παράλληλη ζωή ακριβώς έναν χρόνο πριν (ο Breuer είχε αναλάβει τη θεραπεία της το 1882, ενώ η «δεύτερη κατάσταση» την γυρνούσε πίσω στο 1881).¹³⁷ Φαίνεται ότι οι σκιές των νυχτερινών ωρών επιτρέπουν την έκφραση του πόνου, ενώ το φως της ημέρας κρύβει πολλούς παραλληλισμούς με τη διερευνητική ματιά του θεραπευτή. Αυτή η εξήγηση ενισχύεται από τις σκηνικές οδηγίες του ίδιου του Hofmannsthal για την *Ηλέκτρα*, οι οποίες προτείνουν σκοτεινούς και δυσοίωτους φωτισμούς σε σκιές του κόκκινου.¹³⁸

Η Anna O. και η Ηλέκτρα έχουν επίσης σωματικές εκδηλώσεις της νόσου, αν και στην Ηλέκτρα αυτές υπονοούνται μάλλον, παρά αποδίδονται με απόλυτη σαφήνεια. Παρόλο που η Anna O. εκδηλώνει ξεκάθαρα συμπτώματα της ψυχικής της κατάστασης (παράλυση, κώφωση, στραβισμός, διπλωπία), θα μπορούσε κάποιος -με επιφύλαξη- να υποστηρίξει ότι η Ηλέκτρα, έχοντας παραμελήσει το σώμα της σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην αναγνωρίζεται ούτε από τον ίδιο της τον αδελφό, παρουσιάζει κάποια συμπτώματα που θα μπορούσαν να θεωρηθούν πρώιμα σημάδια υστερίας. Το θέμα της καταπιεσμένης σεξουαλικότητας είναι εξαιρετικά αμφίσημο, τόσο στην περίπτωση της Anna O., όσο και στην Ηλέκτρα του Hofmannsthal. Είναι και οι δύο παρθένες, ενώ η σεξουαλικότητά τους υποβαθμίζεται σε αρκετά μεγάλο βαθμό και από τον Breuer και από τον Hofmannsthal. Στις σημειώσεις του για την Anna O., ο Breuer

¹³⁶ «Είναι ωστόσο η ώρα της που θρηνεί για τον πατέρα, ώστε όλοι οι τοίχοι ηχούν» (σελ. 9)

¹³⁷ Freud & Breuer, 2018, 48

¹³⁸ Scott, 2005, 64

αναφέρει επί λέξει: «Το σεξουαλικό στοιχείο είχε μείνει εκπληκτικά υπανόπτωκο σ' αυτήν»,¹³⁹ ενώ η Ηλέκτρα φαινομενικά απορρίπτει οποιαδήποτε εκδοχή του εαυτού της που να παραπέμπει στη γυναικεία της σεξουαλικότητα. Με μια πιο προσεκτική ματιά, παρατηρούμε ότι η Ηλέκτρα αναφέρεται γλαφυρότατα στη σεξουαλική επιθυμία της, και μάλιστα δύο φορές μέσα στο έργο: στο σημείο όπου προσπαθεί να πείσει την Χρυσόθεμη να διαπράξουν μαζί τον φόνο, και στον διάλογό της με τον Ορέστη, όπου στην πραγματικότητα περιγράφει μια ερωτική σκηνή. Ως προς την Anna O., προς το τέλος της θεραπείας της με τον Breuer υποκρίνεται εγκυμοσύνη, υποδεικνύοντας τον ίδιο τον Breuer ως πατέρα του παιδιού της.¹⁴⁰

Και εδώ προκύπτει λογικά το ερώτημα: είναι πιθανό ο Hofmannsthal να βάζει την Ηλέκτρα να υποκρίνεται την υστερική, προκειμένου να φαίνεται ακίνδυνη για τους εχθρούς της και να πετύχει έτσι ευκολότερα τον στόχο της; Πάντως, με την περίπτωση της Anna O. υπάρχει ο απόλυτος παραλληλισμός: «*Η ασθενής, αφού είχε τελειώσει με τα υστερικά φαινόμενα και προσωρινά έπασχε από κατάθλιψη, ανάμεσα σε άλλους παιδαριώδεις φόβους και αυτομομφές ανέφερε ότι δεν υπήρξε ποτέ άρρωστη και ότι τα πάντα ήταν προϊόν προσποίησης. Είναι γνωστό ότι πολλές φορές έχει παρατηρηθεί κάτι παρόμοιο*».¹⁴¹ Η Jill Scott έχει αφιερώσει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στο βιβλίο της *Electra after Freud. Myth and Culture* για να επιχειρηματολογήσει υπέρ αυτής της άποψης, αλλά είναι πράγματι πολύ δύσκολο να διακρίνει κανείς με βεβαιότητα τα κίνητρα πίσω από τα κίνητρα του χαρακτήρα ενός δράματος.

2.3.4 Φεμινιστικό κίνημα και θέση της γυναίκας. Αν όμως η Ηλέκτρα δεν είναι υστερική (ή, καλύτερα, αν δεν αποτελεί πρότυπο υστερικής διαταραχής), τότε πού αλλού μπορεί να αποδοθεί αυτή η νευρωτική, η παθολογική, η τόσο παρεκκλίνουσα κατά τα πρότυπα της εποχής συμπεριφορά; Συγγραφείς που ασχολήθηκαν με την ιστορία του γυναικείου φύλου έχουν διακρίνει τεράστιες αναταραχές στην κατάσταση των γυναικών στις αρχές του 20ού αιώνα, πυροδοτούμενες αφενός από την ολοένα επιταχυνόμενη οικονομική και κοινωνική αλλαγή και αφετέρου από την αδιάκοπη πίεση της βικτωριανής θέσης ότι το υπέρτατο χρέος μιας γυναίκας είναι να υποφέρει και να σιωπά.¹⁴² Μπροστά στις μεγάλες ανισότητες που προκαλούσε ένα τέτοιο δόγμα,

¹³⁹ Freud & Breuer, 2018, 34

¹⁴⁰ Scott, 2005, 65

¹⁴¹ Freud & Breuer, 2018, 63

¹⁴² Ward, 2000, 45

ήταν αναπόφευκτο για τις γυναίκες των αρχών του 20ού αιώνα να αντιδράσουν ενάντια στην προδιαγεγραμμένη μοίρα τους. Η αντίδραση αυτή φαίνεται να πήρε δύο μορφές, μία εξωστρεφή και μία εσωστρεφή: τον φεμινισμό και την υστερία αντίστοιχα.

Επιθυμώντας να παρουσιάσει κάτι εντελώς αντίθετο από την *Ιφιγένεια* του Goethe και έχοντας έρθει σε επαφή με το φεμινιστικό κίνημα της εποχής του,¹⁴³ ο Hofmannsthal προκαλεί την ορθότητα της γυναικείας συμπεριφοράς, παρουσιάζοντας μια Ηλέκτρα να φέρεται με έναν τρόπο ανάρμοστο, σχεδόν αδιανόητο, ως προς τη σεξουαλική επιθυμία της: σε αντίθεση με το αρχαιοελληνικό πρότυπό της, η ατεκνία της Ηλέκτρας είναι επιλογή της. Στο έργο του Hofmannsthal, η Κλυταιμνήστρα θα έκανε την παραχώρηση να παντρέψει τις κόρες της, αν αυτές σταματούσαν επιτέλους να αντιδρούν στο νέο βασιλικό καθεστώς: όμως η Ηλέκτρα έχει ήδη σύζυγο: «*το βαθουλόματο το μίσος*» (σελ. 60). Ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει την Χρυσόθεμη και ο μονόλογός της μετά την αναγνώριση με τον Ορέστη είναι επίσης δηλωτικοί μιας «παρεκκλίνουσας» σεξουαλικής συμπεριφοράς, ενώ η χρήση της γλώσσας στον διάλογό της με την Κλυταιμνήστρα είναι χρήση που θα περίμενε κανείς από έναν άνδρα. Το χαμηλωμένο βλέμμα που επέβαλε ο καθωσπρεπισμός της εποχής αντικαθίσταται με το μοτίβο του σταθερού και ακίνητου βλέμματος¹⁴⁴. Στο τέλος πεθαίνει όπως ακριβώς έζησε: αντισυμβατικά.

2.3.5 Ο χορός του θανάτου. Μετά και τη δολοφονία του Αιγίσθου, η Ηλέκτρα επιδίδεται σε έναν μαιναδικό χορό, ο οποίος τελειώνει με τον θάνατό της. Οι νιτσεικές επιρροές ως προς το διονυσιακό στοιχείο της τραγωδίας είναι εμφανείς, ενώ στο φινάλε του έργου ανιχνεύεται ενδιαφέρον ψυχαναλυτικό υλικό, το οποίο θα μπορούσε να ανατρέψει την «αισιόδοξη» οπτική πίσω από τον θάνατο της ηρωίδας.

Ο Hofmannsthal εισάγει εδώ μια εκπληκτικά προκλητική καινοτομία με τη μεγαλειώδη έξοδο της Ηλέκτρας από της σκηνή. Ο ρόλος της ηρωίδας δεν επισκιάζεται από τη φρικιαστική πράξη του Ορέστη, όπως συμβαίνει στην αττική τραγωδία· αντίθετα, η Ηλέκτρα αναδεικνύεται ως η απόλυτη πρωταγωνίστρια του έργου, αποσπώντας το κοινό της από τον θρίαμβο του αδελφού της και εκτελώντας έναν

¹⁴³ Ο Hofmannsthal είχε σχέσεις με την ακτιβίστρια για τα γυναικεία δικαιώματα Therese Schlesinger-Eckstein, αδελφή του φίλου του Friedrich Eckstein και συγγενή της συζύγου του, και με την Marie Lang, διάσημη σουφραζέτα, συγγενή του από την πλευρά της μητέρας του (Ward, 2000, 47).

¹⁴⁴ Ward, 2000, 53

εκστατικό χορό του θανάτου, με τον οποίο διαλύει διά παντός την τραγική ενότητα του δράματος.

Η Ηλέκτρα πεθαίνει θριαμβευτικά, έχοντας εκπληρώσει τον μοναδικό σκοπό της ζωής της, την εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα της. Αυτό για το οποίο ζούσε όλα αυτά τα χρόνια, αυτό για το οποίο θυσιάσε την ίδια της τη φύση, έχει γίνει με τρόπο ικανοποιητικά ειδεχθή. Όμως η Ηλέκτρα δεν συμμετείχε πουθενά στην πράξη της εκδίκησης· ακόμα κι εκείνο το τσεκούρι, το ίδιο τσεκούρι με το οποίο η μητέρα της δολοφόνησε τον πατέρα της και που κρατούσε θαμμένο τόσα χρόνια για να το δώσει στον Ορέστη, το ξέχασε μέσα στην έξαψη της στιγμής: «*Δεν μπόρεσα να του δώσω το πελέκι!*» (σελ. 66). Ο Hofmannsthal δεν θα μπορούσε να αναφέρει τυχαία κάτι τέτοιο. Οι συνδέσεις που μπορούν να γίνουν με τις διεργασίες του ασυνείδητου της Ηλέκτρας στο σημείο αυτό δεν αφήνουν πολλά περιθώρια ερμηνείας, εκτός αν προβούμε στην τολμηρή υπόθεση ότι η Ηλέκτρα έχει ταυτιστεί με την Κλυταιμνήστρα και ασυνείδητα δεν θέλει να εμπλακεί στον θάνατό της.¹⁴⁵ Σε κάθε περίπτωση όμως, η φροϋδική επιρροή εδώ είναι περισσότερο εμφανής σε κάποιες από τις τελευταίες λέξεις που η ηρωίδα καταφέρει να αρθρώσει, πριν καταρρεύσει επί σκηνής, και που παραπέμπουν σε υστερική παράλυση: «*ξέρω ωστόσο πως όλοι περιμένουν το χορό ν' αρχίσω, και γω δεν το μπορώ, ο ωκεανός ο μέγας, ο εικοσάδιπλος ωκεανός πλακώνει με τον όγκο του κάθε μου μέλος και δεν μπορώ να σηκωθώ*» (σελ. 70). Το τέλος της Ηλέκτρας του Hofmannsthal αποτελεί μια ριζοσπαστική παραλλαγή του μύθου και ενδεχομένως παραπέμπει και στα πρώιμα έργα του Σοφοκλή, τα οποία τελειώνουν με τον θάνατο του πρωταγωνιστή τους (*Αίας*, *Τραχίνιες*, *Αντιγόνη* και ίσως και ο *Οιδίπους Τύραννος* με την αυτοκτονία της Ιοκάστης).¹⁴⁶ Ο θάνατος της Ηλέκτρας δεν είναι ούτε θυσία ούτε αποτυχία. Είναι η εκστατική φρενίτιδα μιας μαινάδας, είναι η στιγμή μιας θριαμβευτικής λύτρωσης.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Robertson, 1986, 325

¹⁴⁶ Davies, 1999, 54-55

¹⁴⁷ Scott, 2005, 29

3. Η ΗΛΕΚΤΡΑ ΤΟΥ RICHARD STRAUSS

3.1 Η όπερα μετά τον Wagner. Η *Ηλέκτρα* του Richard Strauss, το υπ' αριθμόν 58 έργο του Γερμανού συνθέτη, κάνει πρεμιέρα το 1909 και βρίσκει την οπερατική σύνθεση σε ένα μεταβατικό στάδιο. Η επιρροή της τεχνοτροπίας του Richard Wagner είναι ακόμα εμφανής, ιδιαίτερα ανάμεσα στους Γερμανούς και Αυστριακούς συνθέτες, η Ιταλία αρχίζει να εγκαταλείπει τον βερισμό, ενώ έναν χρόνο νωρίτερα η συμφωνική σύνθεση είχε ήδη κάνει τα πρώτα της βήματα προς την ατονικότητα και τον εξπρεσιονισμό. Η τάση αυτή εκφράζεται κυρίως από τους εκπροσώπους της «δεύτερης σχολής της Βιέννης», τους εξπρεσιονιστές Arnold Schoenberg και Alban Berg, οι οποίοι από το 1908¹⁴⁸ απομακρύνθηκαν από την τονικότητα¹⁴⁹ και την παραδοσιακή έκφρασή της σε μείζονες και ελάσσονες κλίμακες και σταδιακά εισήγαγαν το δωδεκαφθογγικό σύστημα, μια χρωματική σειρά νοτών σε συνθέσεις χωρίς αρμονικό κέντρο, χωρίς κλίμακες και σχετικές τονικότητες (ατονικότητα).¹⁵⁰

Όμως τα πρώτα δείγματα απομάκρυνσης από την παραδοσιακή τονικότητα στο λυρικό θέατρο είχαν ήδη εμφανιστεί με τον Richard Wagner και την περίφημη «συγχορδία του Τριστάνου» στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Συνθέτες όπως ο Giacomo Puccini, ο Richard Strauss, ο Claude Debussy, ο Paul Hindemith και ο Benjamin Britten εξέλιξαν τη βαγκνερική αρμονία και συνέθεσαν έργα με περισσότερους χρωματισμούς¹⁵¹ και διαφωνίες. Ο *Falstaff* του Giuseppe Verdi, αν και δεν είναι δυνατόν να ενταχθεί στα έργα του μοντερνισμού, ωστόσο εισήγαγε μια νέα καινοτομία, την οποία υιοθέτησαν συνθέτες όπως ο Richard Strauss, ο Igor Stravinsky, ο Dmitri Shostakovich και ο Benjamin Britten: την εγκατάλειψη των μεγάλων και παρατεταμένων μελωδικών γραμμών και τη μετάβαση σε σύντομα μοτίβα, συχνά επαναλαμβανόμενα, τα οποία αντιπροσώπευαν και υπαινίσσονταν ένα πρόσωπο, μια κατάσταση ή μια ιδέα (leitmotif). Στην ανατολική Ευρώπη, ο Béla Bartók, ο Antonin

¹⁴⁸ Michels, 1999, 525

¹⁴⁹ Τονικότητα: Όρος που περιγράφει τη σύνδεση συγχορδιών βασισμένων στους κανόνες του συγκερασμένου τονικού συστήματος της δυτικής μουσικής (τόνοι και ημιτόνια, μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες και κλίμακες).

¹⁵⁰ Ατονικότητα: Η ελεύθερη σύνδεση συγχορδιών στη μουσική σύνθεση, η οποία δεν υπακούει στους κανόνες του τονικού συστήματος.

¹⁵¹ Χρωματισμός ή χρωματισμός: τεχνική σύνθεσης που συνδυάζει τις παραδοσιακές διατονικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων με άλλους φθόγγους που δεν ανήκουν στη συγκεκριμένη κλίμακα-τονικότητα (ξένοι φθόγγοι).

Dvořák και ο Leoš Janáček συνθέτουν όπερες που αντικατοπτρίζουν μια πιο εθνική, πιο φολκλόρ εκδοχή του μοντερνισμού στην όπερα.

Στη μετα-βαγκνερική εποχή, η Γερμανία και η Αυστρία στέκονται αμήχανες απέναντι στην κατεύθυνση που θα έπρεπε να ακολουθήσει η όπερα στις αρχές του 20ού αιώνα: άλλοι συνθέτες αντιγράφουν τον ιταλικό βερισμό, ενώ άλλοι (οι νέο-βαγκνεριστές) γράφουν όπερες με θέματα εμπνευσμένα από παραμύθια.¹⁵² Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο κριτικός Ernest Newman γράφει στην τελευταία παράγραφο της βιογραφίας του για τον Richard Strauss (1908) ότι «η τελευταία του όπερα (σημ. η *Ηλέκτρα*) θα δείξει ενδεχομένως αν ο Strauss επιβεβαιώσει τις καλύτερες ελπίδες ή τους χειρότερους φόβους μας».¹⁵³ Η αλήθεια είναι ότι, ενώ ο Richard Strauss είχε ήδη καθιερωθεί ως επιτυχημένος συνθέτης συμφωνικών ποιημάτων και Lieder, η οπερατική του τεχνοτροπία παρέμενε ασαφής: αφενός ήταν δύσκολο για το κοινό του να συλλάβει κάποια στυλιστική συνέπεια ανάμεσα στα έργα του, αφετέρου στους μουσικούς κύκλους κυριαρχούσε ακόμα η αμηχανία για την κατεύθυνση της όπερας μετά τον Wagner.

3.2 Hugo von Hofmannsthal και Richard Strauss. Τον Μάρτιο του 1900 και ενώ διηύθυνε στο Παρίσι, ο Richard Strauss γνώρισε τον εικοσιεξάχρονο ποιητή Hugo von Hofmannsthal, ο οποίος τον προσέγγισε προκειμένου να του προτείνει να συνεργαστούν για ένα μπαλέτο. Η συνεργασία δεν προχώρησε, αλλά έξι χρόνια αργότερα θα ξεκινούσε μια μακρόχρονη καλλιτεχνική σχέση, η οποία θα καθόριζε τόσο τον λιμπρετίστα, όσο και τον συνθέτη. Αφού παρακολούθησε τη *Σαλώμη* του Oscar Wilde σε σκηνοθεσία του Max Reinhardt στο Βερολίνο, ο Strauss παρευρέθηκε στην πρεμιέρα της *Ηλέκτρας* του Hofmannsthal και, ενώ ήταν έτοιμος να ξεκινήσει τη σύνθεση της *Σαλώμης*, συγκλονίστηκε από τις ομοιότητες μεταξύ των δύο έργων.¹⁵⁴

Στις αρχές του 1906, λίγο μετά την πρεμιέρα της *Σαλώμης*, ο ίδιος ο Strauss - παρά τους αρχικούς ενδοιασμούς του εξαιτίας αυτής της ομοιότητας- επικοινωνήσε με τον Hofmannsthal για την πιθανότητα μετατροπής της *Ηλέκτρας* σε libretto για όπερα. Από εκείνη τη στιγμή ξεκίνησε και η αλληλογραφία μεταξύ των δύο καλλιτεχνών, η οποία διήρκεσε πάνω από είκοσι χρόνια. Στην πρώτη του επιστολή προς τον

¹⁵² Gilliam, 1991, 1

¹⁵³ Gilliam, 1991, 2

¹⁵⁴ Osborne, 1988, 56

Hofmannsthal, ο Strauss τον παρακαλεί να του δώσει οτιδήποτε έχει γράψει που θα μπορούσε να αποτελέσει κειμενικό υλικό για οπερατική σύνθεση.¹⁵⁵

Η συνεργασία του Strauss με τον Hofmannsthal διήρκεσε εικοσιπέντε χρόνια και ερμηνεύθηκε με ποικίλους τρόπους. Ο Hofmannsthal κατηγορήθηκε ως οπορτουνιστής που εκμεταλλεύτηκε τον Strauss για να ωφελήσει την καριέρα του, ενώ άλλοι θεώρησαν ότι ο ποιητής υπήρξε αρνητική επιρροή για την εξέλιξη του Strauss ως συνθέτη όπερας, απομακρύνοντάς τον από τις εξελίξεις της σύγχρονης μουσικής.¹⁵⁶ Ο Theodor Adorno πραγματεύεται τη μουσική εξέλιξη του Strauss εντελώς διαφορετικά, υποστηρίζοντας ότι το πρόβλημα έγκειται στην κατάταξη του Strauss ανάμεσα στους μοντερνιστές συνθέτες και στην υπόθεση ότι υπήρξε πολύ πρωτοποριακός σε σχέση με τους συγχρόνους του.¹⁵⁷ Ωστόσο, ο ίδιος ο Strauss απέφευγε να κατατάξει τον εαυτό του στην κατηγορία των μοντερνιστών.¹⁵⁸

Ο Richard Strauss ήταν άνθρωπος με αυτοπεποίθηση, αυθεντικός, πραγματιστής και προσγειωμένος, κάποιες φορές σε σημείο κυνισμού. Στον αντίποδα, ο Hofmannsthal ήταν ανασφαλής, κυκλοθυμικός και επιρρεπής στο να οραματίζεται σχέδια που ήταν αδύνατο να αναπαρασταθούν στη σκηνή.¹⁵⁹ Παρ' όλα αυτά, η μακρόχρονη αλληλογραφία τους δείχνει ότι, σε γενικές γραμμές, υπήρχε αμοιβαία κατανόηση των διαφορών των χαρακτήρων τους, διαφορών που αξιοποιούσαν προς όφελος της καλλιτεχνικής τους συνεργασίας.¹⁶⁰

Ο Strauss και ο Hofmannsthal σπάνια επικοινωνούσαν διά ζώσης· η πλειοψηφία των πληροφοριών για τη δουλειά τους είναι καταγεγραμμένη στη μεταξύ τους αλληλογραφία. Κάποιοι συγγραφείς απέδωσαν την απουσία συναντήσεων στην αντιπάθεια που φέρεται να έτρεφε ο Hofmannsthal για την προσωπικότητα του Strauss, ή ακόμα και για τη σύζυγό του, Pauline de Anna.¹⁶¹ Ίσως, όμως, ο λόγος να κρύβεται πίσω από την εγγενή ανάγκη του Hofmannsthal για μοναξιά και απομόνωση, κάτι που εφάρμοζε και πριν την έναρξη της συνεργασίας του με τον Strauss.

¹⁵⁵ Aber, 1954, 242

¹⁵⁶ Gilliam, 1991, 32

¹⁵⁷ Gilliam, 1991, 33

¹⁵⁸ Strauss, 1953, 14-15

¹⁵⁹ Gilliam, 1991, 34

¹⁶⁰ Osborne, 1988, 58-59

¹⁶¹ Gilliam, 1991, 34

3.3 Οι αλλαγές του Strauss στην *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal. Ο Michael Kennedy¹⁶², ο Bryan Gilliam¹⁶³ και ο Michael Lloyd¹⁶⁴ θεωρούν -και όχι άδικα- ότι η συνεργασία μεταξύ των δύο ανδρών πάνω στην *Ηλέκτρα* δεν ήταν στην πραγματικότητα συνεργασία, καθώς ο Strauss τροποποίησε μεγάλο μέρος του κειμένου του Hofmannsthal, κυρίως αφαιρώντας, αλλά και κάποιες φορές προσθέτοντας κείμενο. Μάλιστα, ο Kennedy υποστηρίζει ότι «το libretto είναι αποκλειστικά δουλειά του Strauss, μια επιδέξια περικοπή του έργου». Η εμπειρία του Strauss με την (μονομερή) τροποποίηση του κειμένου του Oscar Wilde για το libretto της *Σαλώμης* τού επέτρεψε να δημιουργήσει ένα λειτουργικό libretto για τη νέα του σύνθεση σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Η αλήθεια είναι πως ο Strauss αφαίρεσε περίπου το ένα τρίτο του κειμένου του Hofmannsthal για μουσικούς κυρίως λόγους που θα αναλυθούν παρακάτω, αλλά και για λόγους επιτάχυνσης της σκηνικής δράσης. Η δεύτερη κατηγορία περικοπών αντικατοπτρίζει και την επιθυμία του συνθέτη να απλοποιήσει τις πολύπλοκες ψυχολογικές διεργασίες των ηρώων του έργου, όπως αυτές αποτυπώνονται από τον Hofmannsthal.¹⁶⁵ Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό τόσο στη σκηνή της Ηλέκτρας με την Κλυταιμνήστρα, όσο και σε εκείνη της Ηλέκτρας με τη Χρυσόθεμη. Όπως θα δούμε, ο Strauss «απλοποιεί» τους χαρακτήρες, κάνοντας την πρώτη να φαίνεται το ίδιο υστερική, αλλά ίσως λιγότερο αδίστακτη, ενώ παρουσιάζει τη δεύτερη ως το alter ego της «ασεξουαλικής» Ηλέκτρας. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί επίσης το γεγονός ότι ο Strauss υποβαθμίζει, σχεδόν εξαφανίζει, τις αναφορές του κειμένου του Hofmannsthal που αφορούν τη σεξουαλική επιθυμία της Ηλέκτρας, αλλά και τον ερωτικό χαρακτήρα της σχέσης της Κλυταιμνήστρας με τον Αίγισθο.

Το μεγαλύτερο μέρος των περικοπών του Strauss αφορά τον πρώτο διάλογο της Ηλέκτρας με την αδελφή της, τη σκηνή με την Κλυταιμνήστρα, τον δεύτερο διάλογο με τη Χρυσόθεμη και τη σκηνή της αναγνώρισης. Ο ρόλος του μάγαιρα μετά την είδηση του υποτιθέμενου θανάτου του Ορέστη έχει αφαιρεθεί και η σκηνή με τους δύο υπηρέτες έχει μειωθεί σημαντικά σε έκταση.

3.3.1 Μονόλογος Ηλέκτρας. Ο Strauss άφησε σχεδόν άθικτη την πρώτη σκηνή, όπως και τις σκηνές των φόνων και του φινάλε. Ο μονόλογος της Ηλέκτρας (ο ρόλος είναι

¹⁶² Kennedy, 1999, 155

¹⁶³ Gilliam, *The Strauss - Hofmannsthal Operas*, 2010, 358

¹⁶⁴ Lloyd, 2005, 127

¹⁶⁵ Gilliam, 1991, 36

γραμμένος για soprano drammatico και πρόκειται για έναν από τους πιο απαιτητικούς στην ιστορία του μελοδράματος) διατηρείται σχεδόν αυτούσιος, ενώ σημαντική τροποποίηση του Strauss αποτελεί η προσθήκη του ονόματος του Αγαμέμνονα, σε αντίθεση με το έργο του Hofmannsthal, στο οποίο ο βασιλιάς είναι μια ανώνυμη παρουσία: για την Ηλέκτρα είναι μόνο ο «πατέρας». Ο Strauss γνώριζε ότι κάτι τέτοιο θα προκαλούσε σύγχυση στο κοινό της όπερας και φροντίζει να αναφερθεί το όνομα του Αγαμέμνονα έξι φορές στην πρώτη άρια της Ηλέκτρας: άλλωστε, οι τέσσερις πρώτες νότες της όπερας -το «μοτίβο του Αγαμέμνονα», μια αναλυμένη συγχορδία σε ρε ελάσσονα- προφέρουν ξεκάθαρα το όνομα «Αγαμέμνων».¹⁶⁶ Αν απομονώσουμε τις αναφορές στον Αγαμέμνονα στον μονόλογο της Ηλέκτρας, προκύπτει το παρακάτω σχήμα, το οποίο εξυπηρετεί απόλυτα τον Strauss στο να αξιοποιήσει συμμετρικά την ιδιότητα και το όνομα, και έτσι ο Αγαμέμνων αποκτά εξ αρχής ένα δομικό μοτίβο μέσα στην όπερα.¹⁶⁷

[2 στίχοι]

Agamemnon! Agamemnon!

[18 στίχοι]

Agamemnon! Vater!

[3 στίχοι]

Vater! Agamemnon!

[30 στίχοι]

Agamemnon! Agamemnon!

3.3.2 Σκηνή Ηλέκτρας – Χρυσόθεμης. Η σκηνή αυτή έχει υποστεί τη μεγαλύτερη περικοπή σε ολόκληρη την όπερα, καθώς ο Strauss αφαιρεί σχεδόν τη μισή. Ο συνθέτης ίσως χρειαζόταν μια λυρική και συναισθηματική άρια για τη Χρυσόθεμη (soprano lirico-leggero), προκειμένου να καταδείξει ευθύς εξ αρχής τη διαφορά της με την Ηλέκτρα. Το θέμα της μνήμης, ένα κεντρικό θέμα στο έργο του Hofmannsthal (σελ. 20: «*Να λησμονήσω; [...] εγώ δεν είμαι ζώο, δεν μπορώ να λησμονήσω!*»), αφαιρείται από τον Strauss. Σε ένα ακόμα καίριο σημείο του έργου, το οποίο ο Strauss επίσης

¹⁶⁶ Kennedy, 1999, 155, Kramer, 1993, 159

¹⁶⁷ Puffett, 1989, 33. Στη συμμετρία στην *Ηλέκτρα* στο σύνολο του έργου αναφέρεται ο Puffett στις σελ. 36-37, υποστηρίζοντας ότι η όπερα αναπτύσσεται μέχρι τη σκηνή Ηλέκτρας – Κλυταιμνήστρας και έπειτα ανακεφαλαιώνεται ως το φινάλε.

αφαίρεσε, η Ηλέκτρα λέει στη Χρυσόθεμη πως εκείνη έστειλε τους εφιάλτες στην Κλυταιμνήστρα (σελ. 22: «Εγώ! εγώ! εγώ της τον έστειλα [...] και πέφτει το πελέκι!»).

Στην περιγραφή της Ηλέκτρας για το κυνήγι του Ορέστη μέσα στο σκοτάδι μπορεί κανείς να διακρίνει και υπαινιγμούς στην ψυχαναλυτική θεραπεία και την εξερεύνηση του ασυνειδήτου του ασθενή από τον θεραπευτή. Όπως φαίνεται όμως, ο Strauss επεδίωξε από νωρίς να απαλλάξει τη δική του *Ηλέκτρα* από την ταμπέλα του ψυχιατρικού δράματος που είχε αποδοθεί στο έργο του Hofmannsthal.¹⁶⁸

3.3.3 Σκηνή Ηλέκτρας – Κλυταιμνήστρας. Η Κλυταιμνήστρα είναι ένας από τους πιο ενδιαφέροντες ρόλους που δημιούργησε ποτέ ο Strauss. Είναι σύντομος, γραμμένος για mezzo soprano ή contralto, με τεράστιες φωνητικές απαιτήσεις. Σε ένα από τα κεντρικότερα σημεία (και) της όπερας, στη στιγμή με τη μεγαλύτερη ψυχολογική ένταση στο δράμα, ο Strauss αφαιρεί σχεδόν το μισό κείμενο του Hofmannsthal, χωρίς όμως να αγνοεί τη δραματική ένταση και τη συναισθηματική κλιμάκωση. Ο Strauss επικεντρώνεται στην απελπισία της Κλυταιμνήστρας για τους συνεχείς εφιάλτες και τη στροφή της στην Ηλέκτρα για θεραπεία, στον διάλογο όπου η Ηλέκτρα μιλά με γρίφους παραπλανώντας τη μητέρα της και στην τελική θεραπεία που προτείνει η πρώτη. Η συμμετρία αυτή εξυπηρετεί πολύ τον συνθέτη, καθώς αφενός δημιουργείται ένα σχήμα με σόλο Ηλέκτρας – ντουέτο – σόλο Ηλέκτρας, αφετέρου όσο ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας υποβαθμίζεται, τόσο ενισχύεται ο ρόλος της Ηλέκτρας.¹⁶⁹ Μάλιστα, στην εκδοχή του Strauss η Ηλέκτρα παραδέχεται τολμηρά στην Κλυταιμνήστρα ότι εκείνη της έστειλε τους εφιάλτες (239: “*Und ich, ich, ich, ich, die ihn dir geschickt*”). Επομένως, εδώ αναπληρώνεται κάπως η παράλειψη της ανάλογης δήλωσης που κάνει η Ηλέκτρα προς τη Χρυσόθεμη στην εκδοχή του Hofmannsthal. Σε μια προσπάθεια να επιταχύνει τη δράση, ο Strauss αφαιρεί ακόμα ένα μεγάλο μέρος της σκηνής αυτής (σελ. 40: «*κνλάς τα μάτια μες στις κόχες [...] κ έτσι με το βουβό μου στάσιμο έπνιζα εκεί τον τελευταίο σου λόγο*»).

3.3.4 Δεύτερη σκηνή Ηλέκτρας – Χρυσόθεμης. Η σκηνή αυτή είχε στον Hofmannsthal μια ιδιαίτερη λειτουργία, την κατάδειξη της αδυναμίας της Ηλέκτρας να

¹⁶⁸ Ο Conrad, 1987, 209 έχει αντίθετη άποψη και χαρακτηρίζει την όπερα ως «ψυχιατρική τραγωδία» (psychiatric tragedy). Ωστόσο, τα σημεία που προέβαλλαν πολύπλοκες ψυχολογικές διεργασίες ή έκαναν υπαινιγμούς στην ψυχαναλυτική διαδικασία έχουν αφαιρεθεί από τον Strauss.

¹⁶⁹ Gilliam, 1991, 39

διακρίνει τη διαφορά ανάμεσα στην ερωτική πράξη και στην πράξη της δολοφονίας, μέσα από ένα παιχνίδι μεταξύ της φυσικής δύναμης και της αισθησιακής ομορφιάς. Ο Strauss προσπαθεί να εξαφανίσει το στοιχείο αυτό από το libretto του, ενώ επεξεργάζεται τη σκηνή έτσι, ώστε να υπάρχει ένας μεγάλος μονόλογος της Ηλέκτρας με μικρές παρεμβάσεις της Χρυσόθεμης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η διατήρηση της αισθησιακής γλώσσας που χρησιμοποιεί η Ηλέκτρα απέναντι στην αδελφή της για να την πείσει να διαπράξουν μαζί τους φόνους, καθώς φαίνεται ότι ο Strauss ήθελε να βεβαιωθεί πως θα σοκάρει και το δικό του κοινό, όπως ο Hofmannsthal στην πρεμιέρα του έργου του (ας θυμηθούμε και τη σκηνή της έναρξης του *Rosenkavalier*).

3.3.5 Σκηνή αναγνώρισης. Ο Strauss έχει μειώσει τον ρόλο του Ορέστη (βαρύτονος) στα απολύτως απαραίτητα μέχρι τη στιγμή της αναγνώρισης, την οποία περικόπτει επίσης σημαντικά. Το κεντρικό σημείο της σκηνής αφορά τον εκτενή μονόλογο της Ηλέκτρας που ακολουθεί τη στιγμή της αναγνώρισης: εδώ η δράση σταματά και ο Strauss ζητά περισσότερο κείμενο από τον Hofmannsthal.¹⁷⁰ Στην προσπάθειά του να αναδείξει αυτό το εξαιρετικά υποβαθμισμένο από τον Hofmannsthal κεντρικό σημείο του έργου, ο Strauss πλησιάζει περισσότερο τον Σοφοκλή. Το αποτέλεσμα είναι να προκύψει μια αργή, λυρική άρια για την Ηλέκτρα (*“Es rührt sich niemand. O lass Deine Augen mich sehen!”*), η οποία συμπυκνώνει την εξήγηση της Ηλέκτρας για την απώλεια της σεξουαλικής της επιθυμίας: η Ηλέκτρα θυσίασε -στην πραγματικότητα, αντικατέστησε- την επιθυμία της για το μίσος. Ωστόσο, αυτή είναι και η μόνη αναφορά που κάνει ο Strauss σε αυτό το μείζον θέμα του δράματος: μάλιστα, αφαιρεί το σημείο όπου η Ηλέκτρα αναφέρει πως έχει για αρραβωνιαστικό της «*το βαθουλόματο το μίσος*» (σελ. 60). Μετά την άρια της Ηλέκτρας, ο Strauss θέλει να προχωρήσει γρήγορα στους φόνους, και έτσι παραλείπει το σημείο στο οποίο ο Ορέστης στιγμιαία διστάζει (σελ. 63: «*Αδερφή, η μητέρα μη σου μοιάζει;*»).

3.3.6 Σκηνή φόνων – φινάλε. Από αυτό το σημείο και στο εξής δεν υπάρχουν περικοπές στο έργο του Hofmannsthal, μάλιστα υπάρχει επιπρόσθετο κείμενο από τον ποιητή, ιδιαίτερα στο φινάλε. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Hofmannsthal πρότεινε στον Strauss να αφαιρεθεί εξολοκλήρου ο ρόλος του Αγιίσθου (tenore buffo),

¹⁷⁰ Gilliam, 1991, 42

αλλά ο Strauss αρνήθηκε.¹⁷¹ Όσο για το φινάλε, η εκδοχή του Strauss είναι εντελώς διαφορετική από εκείνη του Hofmannsthal, καθώς ο συνθέτης μετουσιώνει σε πραγματικό ήχο τη μουσική που ακούει μέσα της η Ηλέκτρα πριν ξεσπάσει στον χορό του θανάτου: ένα καθαρό βαλς σε 6/8, το οποίο μετατοπίζει το δραματικό ενδιαφέρον στη μουσική, κάτι που ενδεχομένως να ήθελε να αποφύγει στο συγκεκριμένο σημείο ο Hofmannsthal.

3.4 Υποδοχή της *Ηλέκτρας* του Strauss. «Έχω στα χέρια μου ένα αντίγραφο του πιο διαβόητου, του πιο σκανδαλώδους, του πιο κακού, του πιο μαύρου βιβλίου που ξέφυγε ποτέ από την πυρά του δήμιου. Δεν το έχω διαβάσει. Δεν θα λερώσω το μυαλό μου με τέτοια βρομιά. Αλλά έχω διαβάσει τι λένε οι εφημερίδες γι' αυτό».¹⁷² Όταν ο George Bernard Shaw βάζει αυτά τα λόγια στο στόμα του Roebuck Ramsden στο *Άνθρωπος και Υπεράνθρωπος*, περιγράφει ακριβώς την προκατάληψη που επικρατούσε απέναντι στην τελευταία όπερα του Richard Strauss. Η *Ηλέκτρα* καταδικάστηκε επανειλημμένα από ανθρώπους που δεν είχαν καν έρθει σε επαφή με το έργο για έλλειψη μελωδικότητας, για θόρυβο, για κακοφωνία, για την πολυπλοκότητά της, για την τεράστια ορχήστρα που απαιτούσε, για το libretto της¹⁷³.

«Είναι πράγματι περίεργο», αναφέρει ο Gustav Kobbé, Αμερικανός μουσικοκριτικός που παρακολούθησε την πρεμιέρα της *Ηλέκτρας*, «ότι οι άνθρωποι θα δεχτούν κάθε είδους libretto, ανεξάρτητα από το πόσο νευρωτικές ή έκφυλες είναι οι ηρωίδες του, αρκεί η μουσική να είναι κατανοητή. Όταν όμως η μουσική είναι νεωτεριστική, όταν σηματοδοτεί την απομάκρυνση ακόμα και από την τελευταία πιο σύγχρονη λέξη στη μουσική, όταν απαιτεί, ενδεχομένως, κάποια διανοητική αντίληψη προκειμένου να γίνει ο σκοπός της κατανοητός, τότε πέφτουν πάνω στο libretto, αναλύοντάς το με τέτοια λεπτομέρεια, σαν να βρίσκονται μπροστά σε ένα σπουδαίο λογοτεχνικό επίτευγμα, αντί να αντιληφθούν ότι πρόκειται απλώς για τη βάση ενός μουσικού δράματος».¹⁷⁴

Η *Ηλέκτρα* του Richard Strauss προκάλεσε μεγάλη αίσθηση στους μουσικούς κύκλους της Ευρώπης, τόσο για το πρωτοποριακό κείμενο του Hofmannsthal, όσο και

¹⁷¹ Osborne, 1988, 61

¹⁷² Hutcheson, 1910, 1

¹⁷³ Τη δική του απάντηση σε όλες τις κατηγορίες εναντίον της *Ηλέκτρας* δίνει ο Hutcheson (Hutcheson, 1910, 2-9).

¹⁷⁴ Kobbé, 1910, 10

για τις συνθετικές επιλογές του Strauss. Ο συνθέτης είχε ήδη αποχωρήσει από τον «αρσενικό» κόσμο των συμφωνικών ποιημάτων και των πρώιμων οπερατικών του συνθέσεων και, αφουγκραζόμενος τις αλλαγές που έφερνε ο νέος αιώνας στη γυναικεία χειραφέτηση,¹⁷⁵ είχε ήδη στρέψει την προσοχή του σε δυναμικές ηρωίδες – σύμβολα και στη γυναικεία ψυχή (psyché)¹⁷⁶.

Η πρεμιέρα της *Ηλέκτρας* στην Όπερα της Δρέσδης στις 25 Ιανουαρίου 1909 υπό τη μουσική διεύθυνση του Ernst von Schuch δεν ήταν αποτυχημένη, αλλά σε καμία περίπτωση δεν γνώρισε τον θρίαμβο της *Σαλώμης*.¹⁷⁷ Ίσως λόγω του σάλου που προκάλεσε στην κοινή γνώμη και τους κριτικούς η τελευταία όπερα του Strauss και της λογοκρισίας που επιβλήθηκε στο έργο από πολλά λυρικά θέατρα, πριν την πρεμιέρα της *Ηλέκτρας* επικρατούσε απόλυτη μυστικοπάθεια. Παρ' όλη τη δημοσιότητα που είχε λάβει η ανακοίνωση της πρεμιέρας, λεπτομέρειες σχετικά με το έργο και τις πρόβες δεν αποκαλύπτονταν, δεν επιτράπηκε στον Τύπο να παρευρίσκεται στις πρόβες, ενώ η παρτιτούρα για πιάνο και φωνή δεν ήταν διαθέσιμη πριν την πρεμιέρα.¹⁷⁸

Οι αρνητικές κριτικές για το libretto της *Ηλέκτρας* ήταν μάλλον αναμενόμενες: η εγγενής του βία, η υπεραπασχόληση με θέματα υστερίας και παράνοιας αλλά και η αλλοίωση του σοφοκλείου πνεύματος ήταν οι βασικότεροι πυλώνες της επιχειρηματολογίας των επικριτών της όπερας. Χαρακτηριστική είναι η κριτική που άσκησε στο κείμενο ο Carl Mennicke: υποστήριξε ότι η μεγαλύτερη απόκλιση από το έργο του Σοφοκλή ήταν η αφαίρεση της έντασης μεταξύ θεών και θνητών, γεγονός που υποβάθμιζε το δράμα σε ένα απλό οικογενειακό σκάνδαλο.¹⁷⁹ Όσο για τη σύνθεση, εκτός από τη διαπίστωση ότι η μουσική ήταν ιδιαιτέρως θορυβώδης, αυτό που απασχόλησε σχεδόν κάθε κριτική της *Ηλέκτρας* ήταν το δίπολο της ψυχρής ικανότητας ενός επιδέξιου τεχνίτη έναντι της πηγαίας καλλιτεχνικής έμπνευσης: οι μεγαλύτεροι

¹⁷⁵ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση του Lawrence Kramer (Kramer, 1993), ο οποίος υποστηρίζει ότι, στην πραγματικότητα, η *Ηλέκτρα* του Strauss είναι ένα συντηρητικό, μισογυνικό έργο, το οποίο δικαιώνει την πατριαρχική κοινωνική δομή.

¹⁷⁶ Gilliam, 1991, 4

¹⁷⁷ Ο Strauss κατακρίθηκε για την επιλογή του να χρησιμοποιήσει τόσο μεγάλη ορχήστρα, σε σημείο που κυκλοφόρησαν «φήμες» ότι στην επόμενη του όπερα ο συνθέτης σκόπευε να ενισχύσει την ορχήστρα με τέσσερις ατμομηχανές, δέκα ιαγουάρους και μερικούς ρινόκερους (!). Μια άλλη φήμη που κυκλοφόρησε ήταν ότι, σε κάποια από τις παραστάσεις της Δρέσδης, η μισή ορχήστρα έπαιζε την παρτιτούρα της *Σαλώμης* και η άλλη μισή της *Ηλέκτρας*, χωρίς να το παρατηρήσουν ούτε οι μουσικοί ούτε το κοινό. Ο Strauss απάντησε με χιούμορ στις κατηγορίες ότι η μουσική ήταν αχρείαστα άσχημη: «Όταν μια μάνα σφάζεται επί σκηνής, περιμένουν να γράψω κοντσέρτο για βιολί;» (Osborne, 1988, 62).

¹⁷⁸ Gilliam, 1991, 5

¹⁷⁹ Gilliam, 1991, 9

αντίπαλοι του Strauss αναγνώριζαν τη μουσική του επιδεξιότητα, τις ικανότητές του στην ενορχήστρωση και στην επεξεργασία των leitmotif -οι οποίες, ομολογουμένως, δεν είχαν αντίπαλο-, αλλά υποστήριζαν ότι η εμμονή του με τα μοτίβα και η υπερβολική εξάρτησή του από την ορχήστρα καταδείκνυαν την υπεροχή του ψυχρού υπολογισμού εις βάρος της έμπνευσης.¹⁸⁰

Μετά την πρεμιέρα της Δρέσδης ακολούθησαν παραστάσεις στο Βερολίνο, τη Βιέννη, το Μιλάνο και τη Χάγη, ενώ στις 19 Φεβρουαρίου 1910 η όπερα έκανε πρεμιέρα στο Covent Garden του Λονδίνου, υπό τη διεύθυνση του Sir Thomas Beecham.¹⁸¹ Λίγες ημέρες αργότερα, στις 12 Μαρτίου 1910, ξέσπασε στις σελίδες της εφημερίδας *The Nation* μια σφοδρή μουσική αντιπαράθεση, η οποία διήρκεσε τέσσερα ολόκληρα χρόνια. Πρωταγωνιστές της ήταν ο κορυφαίος μουσικοκριτικός και βαγκνεριστής Ernest Newman, και ο επίσης σπουδαίος μουσικοκριτικός και συγγραφέας του *The Perfect Wagnerite*, George Bernard Shaw. Ωστόσο, η διαμάχη τους δεν αφορούσε τον Wagner, αλλά την τελευταία όπερα ενός συνθέτη που θεωρείτο διεθνώς είτε ότι εκπροσωπούσε το προοδευτικότερο ρεύμα της σύγχρονης μουσικής, είτε ότι επρόκειτο για έναν επικίνδυνο φορέα της παρακμής της -του Richard Strauss.¹⁸²

Η κατηγορία για έλλειψη «ειλικρίνειας» στις συνθέσεις του καταδίωκε τον Strauss μετά τον διαχωρισμό των μουσικοκριτικών σε δύο αντίπαλα στρατόπεδα που προκάλεσε η αντιπαράθεση του Newman με τον Shaw.¹⁸³ Αυτό που ενοχλούσε περισσότερο τον Newman στην *Ηλέκτρα* ήταν οι «αστείες αντιπαραθέσεις άγριων διαφωνιών και σύμφωνων λυρικών στιγμών», τις οποίες ονόμασε «ευχάριστα κοινότοπες».¹⁸⁴ Και συνεχίζει στη *Nation*, ακόμα πιο δηκτικά: «υπάρχει μια σοβαρή ένδειξη ανοησίας και ασχήμιας στον Strauss: του λείπει η ευαίσθητη αίσθηση της ισορροπίας μέσα σε ένα μεγάλο έργο, την οποία διαθέτουν κάποιοι άλλοι μεγάλοι καλλιτέχνες και, κατά συνέπεια, δεν υπάρχει ούτε ένα δικό του μεγάλο έργο από τον *Δον Κιχώτη* και έπειτα που να μην αμαυρώνεται από κάποια ανοησία. Αν δεν διέθετε αυτήν την τραχύτητα και την επιπολαιότητα, δεν θα υιοθετούσε ποτέ αυτήν την κακόγουστη διαστροφή του ελληνικού μύθου από τον Hugo von Hofmannsthal».¹⁸⁵

¹⁸⁰ Gilliam, 1991, 11

¹⁸¹ Osborne, 1988, 62-63

¹⁸² Northcott, 2013

¹⁸³ Wikshaland, 2007, 165

¹⁸⁴ Gilliam, 1991, x

¹⁸⁵ Osborne, 1988, 63

Αυτή η τοποθέτηση ανάγκασε τον George Bernard Shaw να απαντήσει ότι η αντίδραση του Newman στην *Ηλέκτρα* ήταν «γελοία και ανόητη». «Ούτε στην τρίτη σκηνή του *Rheingold* ή στις σκηνές του Klingsor στον *Parsifal*¹⁸⁶», συνεχίζει ο Shaw, «δεν υπάρχει τέτοια κακοήθης ατμόσφαιρα όσο εδώ. Και η δύναμη που την προκαλεί δεν είναι αυτή του ίδιου του κακού, αλλά είναι η δύναμη του πάθους, η οποία απεχθάνεται αυτό το κακό και πρέπει και τελικά μπορεί να το καταστρέψει, αυτή που κάνει το έργο σπουδαίο και κάνει και εμάς να απολαύσουμε τη φρίκη του. Όποιος το κατανοεί αυτό, όσο αόριστα κι αν το κατανοεί, θα καταλάβει τη μουσική του Strauss, και για ποιον λόγο το Σάββατο το βράδυ η κατάμεστη αίθουσα ξέσπασε σε φρενήρεις κραυγές, όχι μόνο επιδοκιμασίας, αλλά και σφοδρής επιβεβαίωσης».¹⁸⁷

Είναι γεγονός πως ο Strauss έγραψε ένα έργο θορυβώδες. Μεταξύ των συνθετών που δούλευαν με τη συμβατική μορφή ενορχήστρωσης ήταν ο Richard Strauss και όχι ο Arnold Schoenberg αυτός που θεωρείτο ως ο πιο θορυβώδης συνθέτης της εποχής του. Η τεράστια ορχήστρα, οι αρμονικές και μελωδικές διαφωνίες, τα πολύ συχνά fortissimi (η ορχήστρα του 1909 παρήγαγε ένταση 120 decibel)¹⁸⁸ και οι απότομες εναλλαγές των δυναμικών είχαν ως αποτέλεσμα, όπως είδαμε, να θεωρείται το έργο κακόηχο. Αναμενόμενο, θα υποστήριζε κανείς, αφού βρισκόμαστε στο κατώφλι του μουσικού εξπρεσιονισμού και της ατονικότητας. Είναι όμως πράγματι αυτός ο λόγος; Μπορεί να θεωρηθεί ότι η *Ηλέκτρα* ανοίγει τον δρόμο για την ατονικότητα ή ότι αποτελεί παράδειγμα εξπρεσιονιστικού έργου;

3.5 Μουσικά συμφραζόμενα και μουσική γλώσσα. Το 1909, η χρονιά της πρεμιέρας της *Ηλέκτρας* έβρισκε την ευρωπαϊκή μουσική τεχνοτροπία σε ένα μεταβατικό στάδιο: η επιρροή του Wagner ήταν ακόμα πολύ έντονη, ιδιαίτερα στους Γερμανούς συνθέτες, ενώ ο Arnold Schoenberg είχε μόλις εγκαταλείψει την τονικότητα ένα χρόνο νωρίτερα για να στραφεί στην ατονικότητα λόγω της ανάγκης του για «χειραφέτηση» της διαφωνίας.¹⁸⁹ Από τις ποικίλες ερμηνείες της μουσικής τεχνοτροπίας του 20ού αιώνα, το παράδειγμα του Schoenberg υπήρξε το πιο επιδραστικό, ιδιαίτερα μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Σύμφωνα με αυτό, η σπουδαιότητα ενός έργου κρίνεται

¹⁸⁶ Όπερες του Richard Wagner.

¹⁸⁷ Osborne, 1988, 63

¹⁸⁸ Calico, 2017, 41

¹⁸⁹ Michels, 1999, 525

σχεδόν αποκλειστικά από το αν αυτό είναι προοδευτικό ή συντηρητικό,¹⁹⁰ και επομένως ατονικό ή τονικό αντίστοιχα.¹⁹¹ Εξαιτίας των εντυπωσιακών διαφωνιών που αργούν να λυθούν ή δεν λύνονται καθόλου, των χρωματισμών και των δυναμικών της, η *Ηλέκτρα* θεωρήθηκε ως ένα από τα έργα που οδήγησαν στην ατονικότητα, χωρίς ωστόσο να πληροί τις τεχνικές προϋποθέσεις που απαιτούνται για να χαρακτηριστεί μια μουσική σύνθεση ατονική -ή έστω πρόδρομος της ατονικότητας. Μάλιστα, πολλοί θεώρησαν ότι ο Strauss κατάφερε με την *Ηλέκτρα* να συνθέσει ένα από τα αριστουργήματα των αρχών του 20ού αιώνα, και ότι από την αμέσως επόμενη όπερά του, *Der Rosenkavalier* (*Ο Ιππότης με το Ρόδο*, 1911), ο συνθέτης έκανε μια αδικαιολόγητη συντηρητική στροφή.¹⁹² Η αλήθεια όμως είναι ότι, παρ' όλο που στην *Ηλέκτρα* η αναλογία των διάφωνων διαστημάτων και αρμονιών είναι μεγαλύτερη απ' ό,τι στον *Rosenkavalier*, είναι και οι δύο απολύτως τονικές συνθέσεις¹⁹³. Στην πραγματικότητα, ο Strauss δεν μπορεί να κατηγορηθεί για συντηρητική στροφή, καθώς δεν υπήρξε ποτέ ιδιαίτερος προοδευτικός.¹⁹⁴

Οι συχνές εναλλαγές μουσικών τεχνοτροπιών μέσα στην ίδια την *Ηλέκτρα* είναι κάτι που μπορεί να παραπλανήσει τον ακροατή ή και τον μουσικοκριτικό, ώστε να κατατάξει το έργο στις ατονικές, ακόμα και στις εξπρεσιονιστικές συνθέσεις. Οι εναλλαγές αυτές είναι, ασφαλώς, ένα μοντέρνο χαρακτηριστικό της *Ηλέκτρας* του Strauss, ιδιαίτερα έντονο μεταξύ των διαφορετικών σκηνών: τον διάφωνο μονόλογο της *Ηλέκτρας* διαδέχεται η τονική – σύμφωνη άρια της Χρυσόθεμης σε ρυθμό βαλς, για να ακολουθήσει η πιο έντονη και διάφωνη – χρωματική σκηνή της όπερας: η σκηνή της *Ηλέκτρας* και της Κλυταιμνήστρας. Ομοίως, η σκηνή της αναγνώρισης χαρακτηρίζεται από διάφωνο μουσικό υλικό, για να ακολουθήσει η σύμφωνη άρια της *Ηλέκτρας* σε λα ύφεση μείζονα.

Ωστόσο, οι εναλλαγές των τεχνοτροπιών δεν μπορούν να δικαιολογήσουν τον χαρακτηρισμό της *Ηλέκτρας* ως εξπρεσιονιστικού έργου. Αντίθετα, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι ολόκληρη η όπερα έχει τονικό κέντρο (με εξαίρεση κάποια σημεία του ρόλου της Κλυταιμνήστρας) και ότι βασίζεται στο συγκερασμένο τονικό σύστημα: είναι πάντα δυνατόν να διαπιστώσουμε την κλίμακα, την τονικότητα πάνω στην οποία είναι γραμμένη η εκάστοτε σκηνή, ακόμα και ο εκάστοτε ρόλος. Ακόμα περισσότερο,

¹⁹⁰ Taruskin, 2005, 2

¹⁹¹ Gilliam, Elektra, 1991, ix

¹⁹² Enix, 1979, 31

¹⁹³ Gilliam, Elektra, 1991, ix

¹⁹⁴ Taruskin, 2005, 2

η *Ηλέκτρα* δεν είναι ένα έργο που αποτυπώνει τα αυθόρμητα συναισθήματα του συνθέτη του, το φευγαλέο και το εφήμερο· αντίθετα, παρατηρούμε σχολαστική επιλογή των μουσικών μοτίβων, συνειδητή αρμονική σύνδεση και επιδέξια μίμηση συναισθήματος. Επίσης, αν ένα βασικό γνώρισμα του μουσικού εξπρεσιονισμού είναι η ελευθερία στη σύνθεση και η εγκατάλειψη παραδοσιακών μουσικών δομών, τότε η συμμετρία της *Ηλέκτρας* -που θυμίζει μορφή σονάτας-¹⁹⁵ την απομακρύνει εξίσου από τις βασικές αρχές του νέου ρεύματος.

Ο Strauss σκιαγραφεί τους περισσότερους χαρακτήρες της Ηλέκτρας με συγκεκριμένες τονικότητες που επανέρχονται συνεχώς, για να σηματοδοτήσουν την εμφάνιση ή να υπαινιχθούν την αναφορά σε έναν χαρακτήρα. Για παράδειγμα, η μι ύφεση μείζων συμβολίζει τη Χρυσόθεμη και η φα μείζων τον Αίγισθο. Μάλιστα, η αποτύπωση του Strauss για τον Αίγισθο συμφωνεί, ίσως και να ξεπερνά, τη θηλυπρεπή απεικόνισή του από τον Hofmannsthal: ο συνθέτης όχι μόνο γράφει τον ρόλο του Αιγίσθου στην «αστεία»¹⁹⁶ τονικότητα του *Till Eulenspiegel*, αλλά χρησιμοποιεί πάντα τη συγχορδία του σε πρώτη αναστροφή,¹⁹⁷ η οποία την καθιστά μάλλον φτωχότερη. Κάθε φορά που αναφέρεται το όνομα του Αιγίσθου, η τονικότητα αλλάζει απότομα πάντα σε φα μείζονα. Ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας είναι γραμμένος κυρίως σε φα δίεση μείζονα, ωστόσο διαθέτει τρία διαφορετικά θέματα, που επανέρχονται στην παρτιτούρα με κάθε υπαινιγμό στο πρόσωπό της, για παράδειγμα στο σημείο όπου η Ηλέκτρα αποκαλεί την αδελφή της “*Tochter meiner Mutter, Tochter Klytämnestras*” (68 κ.ε.). Η Ηλέκτρα, η οποία βρίσκεται πάνω στη σκηνή καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου, δεν έχει δική της τονικότητα. Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται αυτό, θα πρέπει να αναλογιστούμε πως η Ηλέκτρα ζει ταυτόχρονα σε τρία χρονικά επίπεδα, στο παρόν, στο παρελθόν και στο μέλλον, ενώ η εμμονή της με την εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα της της έχει στερήσει την ταυτότητά της, και ίσως αυτό θέλει να καταδείξει ο Strauss με την επιλογή του να μην αφιερώσει συγκεκριμένη τονικότητα στην ηρωίδα του.¹⁹⁸

Η ρε ελάσσων αντιπροσωπεύει τον Ορέστη, ο ρόλος του οποίου εμφανίζει τεράστιο δραματικό ενδιαφέρον: αφενός η ανεπτυγμένη ρε ελάσσων αποτελεί το

¹⁹⁵ Puffett, 1989, 36

¹⁹⁶ Gilliam, Elektra, 1991, 69

¹⁹⁷ Η πρώτη αναστροφή θέτει ως βασικό φθόγγο της συγχορδίας την τρίτη της (οι συγχορδίες αποτελούνται βασικά από τρεις φθόγγους: την πρώτη -θεμέλιο-, την τρίτη και την πέμπτη. Η αρίθμηση αφορά τη σειρά των φθόγγων της κλίμακας από την οποία προκύπτει η συγχορδία).

¹⁹⁸ Gilliam, Elektra, 1991, 70-71

μοτίβο του Αγαμέμνονα, αφετέρου ο ρόλος του Ορέστη είναι γραμμένος για βαρύτονο, γεγονός που προκαλεί εντύπωση, καθώς παραδοσιακά για πρωταγωνιστικούς ρόλους νέων ανδρών στην όπερα χρησιμοποιούνται σχεδόν αποκλειστικά τενόροι. Και οι δύο αυτές επιλογές του Strauss προκαλούν το αναπόφευκτο ερώτημα αν ο συνθέτης θέλησε να υπαινιχθεί ότι ο Ορέστης είναι στην πραγματικότητα το φάντασμα του νεκρού Αγαμέμνονα, σε μια επιβεβαίωση του ονείρου της Κλυταιμνήστρας στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (το οποίο ο Hofmannsthal πραγματεύεται εντελώς διαφορετικά) και την υπενθύμιση της εντύπωσης ότι, στο σοφόκλειο δράμα, οι νεκροί επιστρέφουν για να σκοτώσουν τους ζωντανούς. Ο Hofmannsthal, στις σκηνικές οδηγίες της εισόδου του Ορέστη, ζητά να σκιαγραφηθεί «σαν μαύρος ίσκιος εκεί στην ακρινή φωτεινάδα» (σελ. 52). Για να ενισχύσει την εντύπωση αυτή, ο Strauss εισάγει τον Ορέστη στη σκηνή με τη συνοδεία στιβαρών συγχορδίων στα τρομπόνια και στις τούμπες,¹⁹⁹ γεγονός που τον κάνει να φαίνεται περισσότερο σαν ένα φάντασμα, παρά σαν ένας ζωντανός άνθρωπος.²⁰⁰

Τα leitmotif στην *Ηλέκτρα* του Strauss είναι πολλά και επαναλαμβανόμενα. Έτσι, εκτός από το μοτίβο του Αγαμέμνονα σε ρε ελάσσονα με το οποίο ανοίγει η όπερα, παρατηρούμε ότι υπάρχει επίσης ένα μοτίβο της Ηλέκτρας σε σι ύφεση μείζονα, το μοτίβο του μίσους και του αίματος, της Κλυταιμνήστρας σε φα δίεση μείζονα, του Αιγίσθου σε φα μείζονα και το πολύ σημαντικό μοτίβο της ανέμελης παιδικής ηλικίας των παιδιών του Αγαμέμνονα σε λα ύφεση μείζονα.²⁰¹

Ο μονόλογος της Ηλέκτρας θέτει τις βάσεις για την κατανόηση της αρμονικής δομής της όπερας: ξεκάθαρες τονικές επιλογές για τα βασικά της σημεία και λιγότερο σταθερή αρμονική ροή για τις ενδιάμεσες σκηνές, οι οποίες απαιτούν πυρετώδη εννοχρήστρωση. Η σι ύφεση μείζων (η τονικότητα του μοτίβου της Ηλέκτρας) προετοιμάζεται, εδραιώνεται και, τελικά, παρακμάζει και αντικαθίσταται από τη ντο ελάσσονα. Χαρακτηριστική είναι η στιγμιαία μετατροπή²⁰² σε λα ύφεση μείζονα, η οποία αντιπροσωπεύει την παιδική ηλικία της Ηλέκτρας (61).

Στην πρώτη σκηνή μεταξύ Ηλέκτρας και Χρυσόθεμης, ο Strauss φροντίζει να καταδείξει την αντίθεσή τους με τη μελωδική γραμμή και εννοχρήστρωση της Ηλέκτρας

¹⁹⁹ Θα μπορούσε να διαφάνεται εδώ μια σύνδεση με την εμφάνιση του αγάλματος-φαντάσματος του Commendatore στον Don Giovanni του W.A. Mozart: ο Commendatore εισάγεται στη σκηνή επίσης με τρομπόνια που παίζουν το θέμα του σε ρε ελάσσονα.

²⁰⁰ Ewans, *Opera from the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation*, 1988, 90-91

²⁰¹ Hutcheson, 1910, 19-26

²⁰² Μετατροπή: η αλλαγή της τονικότητας.

να θυμίζει τις νευρωτικές στιγμές του μονολόγου της και με τη Χρυσόθεμη να τραγουδά σε ρυθμό βαλς και σε απόλυτα τονική ενορχήστρωση ένα μέρος που, κατά τον Arnold Whittall, θυμίζει χορό γονιμότητας.²⁰³ Ωστόσο, όταν αναγγέλλει την άφιξη της Κλυταιμνήστρας, η μουσική της Χρυσόθεμης αλλάζει δραματικά, σαν να ξεσπούν όλοι εκείνοι οι χρωματισμοί που μέχρι τώρα συγκρατούσε η απολύτως τονική parta²⁰⁴ της, ώστε στο τέλος να μην ξεχωρίζει στυλιστικά από το μέρος που τραγουδά η Ηλέκτρα.

Η αντιπαράθεση της Ηλέκτρας με την Κλυταιμνήστρα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Όπως είδαμε, η parta της Κλυταιμνήστρας είναι η μόνη που σε αρκετά σημεία ξεφεύγει από τους κανόνες της τονικότητας και δεν διαθέτει τονικό κέντρο. Η Ηλέκτρα μπορεί να είναι νευρωτική, αλλά η Κλυταιμνήστρα είναι νευρωτική με τύψεις. Αν η υστερία μπορεί να αποδοθεί με τη μουσική, εδώ είναι η ευκαιρία του Strauss να το αποδείξει, και το πετυχαίνει απόλυτα.²⁰⁵ Η παρτιτούρα αποκαλύπτει μουσική σχεδόν συνειρμική, ελεύθερη, που δεν υπακούει σε κανέναν κανόνα της τονικής αρμονίας, ούτε καν σε εκείνους που επιτρέπουν την κατ' εξαίρεση σύνδεση πολύ μακρινών συγχορδιών. Η ένταση του ήχου που προκαλείται από την τεράστια ορχήστρα -η οποία έχει ήδη προετοιμάσει την είσοδο της Κλυταιμνήστρας στη σκηνή- γίνεται εκκωφαντική. Η συγκερασμένη μορφή των συγχορδιών που κυριαρχούσε σε όλη την όπερα ως τώρα εγκαταλείπεται, ενώ έχει ήδη ξεκινήσει πολύ νωρίς στη σκηνή η πρώτη απομακρυσμένη μετατροπή από τη φα δίεση μείζονα και η απώλεια τονικού κέντρου. Υπάρχει όμως ένα σημείο, το οποίο απαιτεί ιδιαίτερη μνεία: στην αρχή της σκηνής, όταν η Κλυταιμνήστρα αναφέρει πως όσα λέει η Ηλέκτρα της είναι οικεία, αλλά τα έχει ξεχάσει εδώ και πολύ καιρό, από το αγγλικό κόρνο, το βιολοντσέλο και το φαγκότο ακούγεται το γνωστό μοτίβο των ανέμελων παιδικών χρόνων της Ηλέκτρας σε λα ύφεση μείζονα (145 κ.ε.). Άραγε, ο Strauss έχει στον νου του εκείνη τη φευγαλέα «μητρική» αντίδραση της σοφόκλειας Κλυταιμνήστρας στην είδηση του θανάτου του Ορέστη; Ή μήπως θέλει να εμφανίσει μια Κλυταιμνήστρα πιο ανθρώπινη απ' ό,τι ο Hofmannsthal;²⁰⁶ Ίσως και τα δύο· εξάλλου, οι δύο αυτές υποθέσεις δεν αποκλείουν η μία την άλλη.

²⁰³ Puffett, 1989, 60

²⁰⁴ Parta: η παρτιτούρα για έναν ρόλο.

²⁰⁵ Ewans, Opera from the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation, 1988, 92

²⁰⁶ Nice, 1999, 12

Η είσοδος του Ορέστη σηματοδοτείται, φυσικά, από τη ρε ελάσσονα, η οποία σταδιακά υποχωρεί και δίνει τη θέση της σε χρωματισμούς που προκαλούν μια έντονη ψευδαίσθηση ατονικότητας. Το να ακολουθήσει την αντίστροφη πορεία μετά τη σκηνή της αναγνώρισης (δηλαδή να απομακρυνθεί από τις διαφωνίες και να επιστρέψει σε σύμφωνες αρμονικές συνδέσεις ώστε να δημιουργήσει συναισθηματισμούς) ήταν για τον Strauss αδιανόητο. Αντίθετα, αρνείται να βιαστεί και η διαφωνία συνεχίζεται με μια παραμορφωμένη σι ύφεση μεθ' εβδόμης²⁰⁷, για να καταλήξει σε μια καθαρή λα ύφεση μεθ' εβδόμης τόσο ελεγχόμενα, που η απότομη πτώση του κοντραμπάσου από σολ σε μι ύφεση δεν γίνεται καν αντιληπτή (147a).²⁰⁸

Στη μουσική του φινάλε ο Strauss δίνει σε όλα τα βασικά μοτίβα μια θριαμβευτική μορφή, συνεπή με τον χαρακτηριστικό επίμονο ρυθμό του χορού του θανάτου. Στα πρώτα στάδια εισάγεται μια φωτεινή μι μείζων που εναλλάσσεται με τη ντο μείζονα, η οποία είναι λιγότερο φωτεινή, αλλά περισσότερο κεντρική συγχορδία για το σύνολο της όπερας. Όμως ο Strauss θέλει να δώσει στο φινάλε του σκοτεινό χαρακτήρα. Όσο το έργο φτάνει στο τέλος του, παρατηρούμε εναλλαγές της μι ύφεση ελάσσονος (η Ηλέκτρα νεκρή) και της ντο ελάσσονος (εκδίκηση για τον Αγαμέμνονα), ωστόσο δεν μπορούμε να μιλήσουμε για διαφωνία, καθώς οι δύο τονικότητες μοιράζονται τη μι ύφεση ως κοινό φθόγγο. Θα μπορούσε μάλιστα να πρόκειται για ένα ιδιόμορφο εξπρεσιονιστικό «χαρούμενο τέλος» για την όπερα, αν δεν υπήρχαν αυτές οι δύο παράταιρες νότες στο τελευταίο μέτρο της. Για τον Taruskin, η επιλογή του Strauss να κλείσει με τόσο αβέβαιο τρόπο την όπερά του υπονοεί ξεκάθαρα ότι η τραγωδία του οίκου του Ατρέα δεν έχει τελειώσει: την ώρα που η Χρυσόθεμις φωνάζει τον Ορέστη χτυπώντας την πόρτα του παλατιού, εκείνος ήδη καταδιώκεται από τις Ερινύες.²⁰⁹

²⁰⁷ Συγχορδία που περιέχει και τον έβδομο φθόγγο της κλίμακας.

²⁰⁸ Puffett, 1989, 70

²⁰⁹ Taruskin, 2005, 6

4. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Ο R. STRAUSS ΓΙΑ ΤΗΝ *ΗΛΕΚΤΡΑ*

Το παρακάτω απόσπασμα ανήκει στο βιογραφικό έργο του Richard Strauss *Recollections and Reflections*.²¹⁰ Στο τέλος του βιβλίου, ο Strauss καταγράφει τα απομνημονεύματά του από τις πρεμιέρες των οπερατικών του συνθέσεων, και εδώ παρατίθεται μεταφρασμένο το χωρίο που αφορά την πρεμιέρα της *Ηλέκτρας*. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες τόσο οι σκέψεις του ίδιου του Strauss ως προς την αφορμή για τη σύνθεση της *Ηλέκτρας*, όσο και οι έμμεσες απαντήσεις του στις επικρίσεις που δέχθηκε η όπερα για την ιδιόρρυθμη ενορχήστρωση και την υποβάθμιση των τραγουδιστών προς όφελος της έντασης που δημιουργούσε η ορχήστρα. Ακόμα και τα ανέκδοτα που παρατίθενται με αρκετή δόση χιούμορ αποτελούν ουσιαστικά ένα σχόλιο του συνθέτη στην κριτική περί θορυβώδους ενορχήστρωσης από «ερασιτέχνες» κριτικούς. Επίσης, ιδιαίτερα διαφωτιστική είναι και η εξήγηση που προσφέρει ο Strauss για την επιλογή του να μην χρησιμοποιήσει ήδη διάσημες βαγκνεριάνες soprani, καθώς αποκαλύπτει πως η απόσταση που τον χώριζε από τον Wagner στον τομέα της φωνητικής τεχνοτροπίας απαιτούσε φωνές που δεν έφεραν στην ερμηνεία τους το στίγμα της βαγκνερικής αισθητικής.

«Όταν παρακολούθησα για πρώτη φορά το εμπνευσμένο έργο του Hofmannsthal στο *Deutsches Theater* με την Gertrud Eysoldt, αναγνώρισα αμέσως πόσο εξαιρετικό libretto για όπερα θα μπορούσε να γίνει (μετά τη μετατροπή που έκανα στη σκηνή του Ορέστη έγινε πράγματι εξαιρετικό) και, όπως και προηγουμένως με τη *Σαλώμη*, εκτίμησα την εκπληκτική κλιμάκωση της μουσικής έντασης στο τέλος: στην *Ηλέκτρα*, μετά τη σκηνή της αναγνώρισης, η οποία θα μπορούσε να γίνει κατανοητή μόνο μέσω της μουσικής, η απελευθέρωση με τον χορό -στη *Σαλώμη*, μετά τον χορό (την καρδιά της πλοκής), η τρομερή αποθέωση του τέλους. Και οι δύο όπερες προσέφεραν θαυμάσιες μουσικές αφορμές για σύνθεση:

Σαλώμη: οι αντιθέσεις· η αυλή του Ηρώδη, ο Ιωάννης, οι Ισραηλίτες, οι Ναζαρηνοί.

Ηλέκτρα: η δαιμονισμένη θεά της εκδίκησης σε αντίθεση με τον ακτινοβόλο χαρακτήρα της θνητής αδελφής της.

²¹⁰ Strauss, 1953

Σαλώμη: τα τρία τραγούδια αποπλάνησης της Σαλώμης, οι τρεις πειστικοί λόγοι του Ηρώδη.

Το *ostinato*²¹¹ της Σαλώμης: *Ich will den Kopf des Jochanaan* («θέλω το κεφάλι του Ιωάννη»).

Ηλέκτρα: ο πρώτος μονόλογος· οι ατελείωτες κλιμακώσεις στη σκηνή μεταξύ Ηλέκτρας και Χρυσόθεμης, στη σκηνή μεταξύ Ηλέκτρας και Κλυταιμνήστρας (δυστυχώς και οι δύο μειώθηκαν εκτενώς).

Ωστόσο, στην αρχή αποθαρρύνθηκα από την ιδέα ότι τα δύο θέματα είχαν μεγάλες ομοιότητες σε ψυχολογικό περιεχόμενο, σε σημείο που είχα αμφιβολίες για το αν θα ήμουν ικανός να εξαντλήσω και αυτό το θέμα. Αλλά η επιθυμία να αντιπαραβάλω αυτήν τη δαιμονισμένη, εξυψωμένη Ελλάδα του 6^{ου} αιώνα με τα ρωμαϊκά αντίγραφα του Winckelmann και τον ουμανισμό του Goethe με έκανε να ξεπεράσω τις αμφιβολίες, και η *Ηλέκτρα* έγινε ακόμα πιο έντονη στην ενότητα της δομής και στη δύναμη των κλιμακώσεών της. Μπαίνω σχεδόν στον πειρασμό να πω ότι (η *Ηλέκτρα*) είναι για τη *Σαλώμη* ό,τι για το εμπνευσμένο πρώτο τόλμημα του *Tannhäuser* ο πιο αψεγάδιαστος και πιο στυλιστικά ομοιόμορφος *Lohengrin*. Και οι δύο όπερες είναι μοναδικές σε όλη μου την καριέρα, σε αυτές εισχώρησα στα ακρότατα όρια της αρμονίας, της ψυχολογικής πολυφωνίας (όνειρο Κλυταιμνήστρας) και της δεκτικότητας του σύγχρονου αυτιού.

Από τη στιγμή που έχουν ειπωθεί διάφορες ιστορίες για μένα που είναι εντελώς αναληθείς, θα ήθελα να προσθέσω εδώ κάποια αυθεντικά, αλλά ακίνδυνα ανέκδοτα για την *Ηλέκτρα*.

Κατά τη διάρκεια μιας από τις πρώτες πρόβες της ορχήστρας, ο Schuch, ο οποίος ήταν πολύ ευπαθής στο κρύο, παρατήρησε στο τρίτο θεωρείο του άδειου θεάτρου μια πόρτα που είχε μείνει ανοιχτή από κάποια καθαρίστρια. Πολύ ενοχλημένος, φώναξε: ‘Τι ψάχνεις;’, και εγώ απάντησα από τα μπροστινά καθίσματα: ‘Ένα τρίηχο’.

Ένας εξαιρετικός μεσήλικας κλαρινετίστας (Τσέχος) της ορχήστρας της Βιέννης έμεινε στα καμαρίνια μετά από μια πρόβα για να καθαρίσει το κλαρινέτο του. Όταν τελικά το έβαλε πίσω στη θήκη του, μουρμούρισε καταβεβλημένος: ‘Μακάρι να το είχε γράψει αυτό ένας Τσέχος’.

²¹¹ *Ostinato*: ένα μοτίβο ή μια φράση που επαναλαμβάνεται συνεχώς από την ίδια φωνή και στην ίδια τονικότητα.

Ένας βέρος Ελβετός ρωτήθηκε μετά από μια παράσταση στη Βασιλεία πώς του φάνηκε η όπερα. “Ήταν υπέροχη!” – “Και η μουσική;” – “Δεν άκουσα μουσική”. Προτιμώ έναν τέτοιο ακροατή από έναν ερασιτέχνη κριτικό που μπορεί να μην κατάλαβε καθόλου τη μουσική.

Η πρεμιέρα της *Ηλέκτρας* είχε προετοιμαστεί πολύ προσεκτικά από τον ευσυνείδητο Schuch. Για άλλη μια φορά, γνώριζε την παρτιτούρα σαν να βρισκόμασταν στην εικοστή παράσταση. Ο Schuch ήταν διάσημος για τις καλαίσθητες παραστάσεις ιταλικής και γαλλικής όπερας και ως διακριτικός μουσικός συνοδός. Είχε τελειοποιήσει αυτήν την αξιέπαινη τέχνη σε τέτοιο βαθμό, που υπό τη διεύθυνσή του ακόμα και οι παρτιτούρες του Wagner ήταν κάπως δύσκολο να γίνουν διακριτές. Ούτε ένα πραγματικό fortissimo δεν ακουγόταν από τα χάλκινα της εξαιρετικής ορχήστρας της Δρέσδης. Και επειδή εκείνη την εποχή, τριανταπέντε χρόνια πριν, ήμουν ακόμα ερωτευμένος με το τευτωνικό *ff* (σημ. fortissimo), υπήρξα αρκετά ανόητος ώστε να εντοπίσω στις πρόβες ένα λάθος στο καλλίφωνο (αλλά όχι δυναμικό) κόρνο του Schuch, το οποίο τον ενόχλησε. Επέμεινα ότι, όταν ακούω την παρτιτούρα μου για πρώτη φορά, θέλω να ακούω όλη την πολυπλοκότητά της, ξεχνώντας εντελώς ότι αυτή η περίπλοκη πολυφωνία θα αποκτήσει πλαστικότητα και φωτεινότητα μετά από χρόνια, όταν η ορχήστρα θα έχει πια απομνημονεύσει την παρτιτούρα. Ο Schuch, ο οποίος ήταν φίλος με τους ‘επαναστατημένους’ τραγουδιστές, είχε ήδη χαμηλώσει την ένταση της ορχήστρας σε βαθμό που ακουγόταν πολύ άχρωμη για τα γούστα μου, παρ’ όλο που οι τραγουδιστές τουλάχιστον ακούγονταν. Η συνεχής επιμονή μου σε δευτερεύοντα θεματικά μέρη ενόχλησε τόσο πολύ τον Schuch, που διηύθυνε με τέτοια μανία στη γενική πρόβα, ώστε να αναγκαστώ να εξομολογηθώ ταπεινά: ‘Η ορχήστρα ήταν πράγματι λιγάκι πιο δυνατή σήμερα’ – ‘Τα βλέπεις;’ απάντησε θριαμβευτικά ο Schuch, και έτσι η πρεμιέρα ήταν απολύτως ισορροπημένη.

Μόνο η Frau Schumann-Heink (η διάσημη βαγκνεριάνα) που είχε μια έκτακτη συμμετοχή ως Κλυταιμνήστρα αποδείχθηκε ότι ήταν κακή επιλογή. Δεν μπορώ να χρησιμοποιήσω παλιούς ‘αστέρες’ – εκείνο τον καιρό είχα αρχίσει να συνειδητοποιώ πόσο ριζικά διαφέρει το φωνητικό μου στυλ ακόμα και από εκείνο του Wagner. Το φωνητικό μου στυλ έχει τον ρυθμό ενός θεατρικού έργου και συχνά συγκρούεται με την πολυφωνία της ορχήστρας, έτσι ώστε μόνο οι καλύτεροι μαέστροι που κάτι ξέρουν οι ίδιοι από τραγούδι να μπορούν να εξασφαλίσουν την ισορροπία έντασης και ταχύτητας μεταξύ του τραγουδιστή και της μπαγκέτας. Η μάχη ανάμεσα στον λόγο και τη μουσική υπήρξε το πρόβλημα της ζωής μου εξ αρχής, το οποίο λύνει το *Capriccio*

με ένα ερωτηματικό. Η πρεμιέρα ήταν *succès d' estime*,²¹² αλλά, ως συνήθως, εγώ το έμαθα αργότερα. Μάλιστα, ο Angelo Neumann τηλεγράφησε στην Πράγα: 'Αποτυχία'. Τώρα, πολλοί θεωρούν την *Ηλέκτρα* ως την ακμή της δουλειάς μου. Άλλοι επιλέγουν την *Frau ohne Schatten*. Η πλειοψηφία λατρεύει τον *Rosenkavalier*. Θα πρέπει να είμαι ικανοποιημένος που πέτυχα τόσα πολλά ως Γερμανός συνθέτης. Από τους τραγουδιστές της *Ηλέκτρας*, θα ήθελα να αναφέρω τους ακόλουθους με ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη: Annie Kryull (Δρέσδη), Thila Plaichinger (Βερολίνο), Edith Walker (Αμβούργο), Alice Sanden (Λειψία), Zdenka Fassbender (Μόναχο), Marie Gutheil-Schoder (Βιέννη), Gertrud Rünger (Βιέννη), και επίσης την Madame Kruzeniska της Σκάλας του Μιλάνου, η οποία ήταν το ίδιο άγιο ως Σαλώμη και ως Ηλέκτρα».

²¹² Όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα έργο που εκτιμήθηκε μεν από τους κριτικούς, αλλά δεν είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αντωνοπούλου, Α. (1992). «Η "Ηλέκτρα" του Hugo von Hofmannsthal ως παραγωγική πρόσληψη της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή». Διδ. Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Πολίτης, Λ. (2004). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα.
- Νασιάκου, Μ. (1982). *Η ψυχολογία σήμερα. 1. Γενική Ψυχολογία*. Αθήνα.
- Νασιάκου, Μ. (1982). *Η ψυχολογία σήμερα. 2. Κλινική Ψυχολογία*. Αθήνα.
- Νίτσε, Φ. (2001). *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. (μτφρ. Ζ. Σαρίκας) Σκόπελος.
- Όφφμανσταλ, Ο. Φ. (2003). *Ηλέκτρα*. (μτφρ. Κ. Χατζόπουλος) Αθήνα.
- Aber, A. (1954). Strauss and Hofmannsthal. A Revealing Correspondence. *The Musical Times* 95, 242-246.
- Baker, G. M. (1913). Hofmannsthal and Greek Tragedy. *The Journal of English and Germanic Philology* 12, 383-406.
- Bakogianni, A. (2011). *Electra: Ancient and Modern Aspects of the Reception of the Tragic Heroine (Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement 113)*.
- Burian, P. (1997). Tragedy Adapted for Stages and Screens. Στο P. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge.
- Burnett, A. P. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley - Los Angeles - London.
- Butler, E. (1938). Hoffmannsthal's "Elektra". A Graeco-Freudian Myth. *Journal of the Warburg Institute* 2, 164-175.
- Calico, J. H. (2017). Noise and Arnold Schoenberg's 1913 Scandal Concert. *Journal of Austrian Studies* 50, 29-56.
- Conrad, P. (1987). *A Song of Life and Death. The Meaning of Opera*. London.
- Corrigan, R. W. (1955-1956). "The Electra" of Sophocles. *The Carleton Drama Review* 1, 36-66.
- Davidson, J. (1988). Homer and Sophocles' "Electra". *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 35, 45-72.
- Davies, M. (1999). The Three Electras: Strauss, Hofmannsthal, Sophocles, and the Tragic Vision. *Antike und Abendland* 45, 36-65.
- Enix, M. (1979). A Reassessment of "Elektra" by Strauss. *Indiana Theory Review* 2, 31-38.

- Ewans, M. (1984). Elektra: Sophokles, von Hofmannsthal, Strauss. *Ramus* 13, 135-154.
- Ewans, M. (1988). *Opera from the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation*. Bodmin, Cornwall.
- Ewans, M. (2016). Greek Drama in Opera. Στο B. V. Smit (επιμ.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Chichester.
- Finglass, P. (2007). *Sophocles. Electra*. Cambridge.
- Finglass, P. (2017). The Heroines' Tragedies: Sisters, Daughters, and Wives. Electra. Στο K. N. Demetriou (επιμ.), *Brill's Companion to Classical Reception*. Leiden.
- Freud, S., & Breuer, J. (2018). *Μελέτες για την υστερία*. (μτφρ. Δ. Παναγιωτοπούλου) Αθήνα.
- Garvie, A. (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford.
- Gilliam, B. (1991). *Elektra*. New York.
- Gilliam, B. (2010). The Strauss - Hofmannsthal Operas. Στο C. Youmans (επιμ.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge.
- Gilman, S. L., King, H., Porter, R., Rousseau, G. S., & Showalter, E. (1993). *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley.
- Horn, C. (2008). *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe.
- Hutcheson, E. (1910). *Elektra by Richard Strauss. A Guide to the Opera*. New York.
- Janik, A. & Toulmin, S. (1973). *Wittgenstein's Vienna*. New York.
- Jebb, R. (1894). *Sophocles. The Plays and Fragments. Volume 6: The Electra*. Cambridge.
- Kamerbeek, J. (1974). *The Plays of Sophocles. Part V. The Electra*. Leiden.
- Kells, J. (1973). *Sophocles, Electra*. London.
- Kennedy, M. (1999). *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. Cambridge.
- King, H. (1998). *Hippocrates' Woman. Reading the Female Body in Ancient Greece*. London.
- Kitto, H. D. (1955). *Greek Tragedy*. New York.
- Knox, B. (1964). *The Heroic Temper*. Berkeley - Los Angeles.
- Kobbé, G. (1910). The "Elektra" of Richard Strauss. *The Lotus Magazin* 1, 7-19.
- Kramer, L. (1993). Fin-de-Siècle Fantasies: "Elektra", Degeneration and Sexual Science. *Cambridge Opera Journal* 5, 141-165.

- Lloyd, M. (2005). *Sophocles: Electra*. Bristol.
- Lloyd-Jones, H. (1989). Hofmannsthal's Elektra as a Goethean Drama. *Publications of the English Goethe Society* 59, 16-34.
- Martens, L. (1987). The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's Elektra. *The German Quarterly* 60, 38-51.
- McCulloch, T. A. (1969). Theories of Hysteria. *Canadian Psychiatric Association Journal* 14, 635-637.
- Michels, U. (1999). *Ατλας της Μουσικής. Τόμος II. Ιστορικό μέρος - από το Μπαρόκ έως σήμερα*. Αθήνα.
- Nice, D. (1999). A Happy Mythologizer: Strauss's Creative Role in His Greek Operas. *Tempo* 210, 12-16.
- Northcott, B. (2013, September 29). *The shock of 'Elektra'*. Ανάκτηση από The Independent: www.independent.co.uk
- Osborne, C. (1988). *The Complete Operas of Richard Strauss*. London.
- Pervin, L. A. (1970). *Personality. Theory, Assessment, and Research*. New York.
- Puffett, D. (1989). *Richard Strauss. Elektra*. New York.
- Robertson, R. (1986). 'Ich habe ihm das Beil nicht geben können': the Heroine's Failure in Hofmannsthal's Elektra. *Orbis Litterarum* 41, 312-331.
- Schorske, C. E. (1981). *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York.
- Schorske, C. E. (2006). Operatic Modernism. *The Journal of Interdisciplinary History* 36, 675-681.
- Scott, J. (2005). *Electra after Freud. Myth and Culture*. Ithaca and London.
- Seaford, R. (1985). The Destruction of Limits in Sophocles' Elektra. *The Classical Quarterly* 35, 315-323.
- Segal, C. (1966). The Electra of Sophocles. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 97, 473-545.
- Segal, C. (1999). *Tragedy and Civilization : An Interpretation of Sophocles*. Oklahoma.
- Sheppard, J. (1927). Electra: A Defence of Sophocles. *The Classical Review* 41, 2-9.
- Steinberg, M. P. (2006). The Politics and Aesthetics of Operatic Modernism. *The Journal of Interdisciplinary History* 36, 629-648.
- Stevens, P. T. (1978). Sophocles 'Elektra', Doom or Triumph? *Greece & Rome* 25, 111-120.
- Strauss, R. (1953). *Recollections and Reflections*. (μτφρ. W. Schuh) London.

- Taruskin, R. (2005). Another Madwoman: Music in the Early Twentieth Century. *Oxford History of Western Music*, τόμ. IV. New York.
- von Hofmannsthal, H. (1937). *Briefe 1909-09*. Wien.
- Waldock, A. J. (1951). *Sophocles the Dramatist*. Cambridge.
- Ward, P. M. (2000). Hofmannsthal, Elektra and the Representantion of Women's Behaviour Through Myth. *German Life and Letters* 53, 37-55.
- Wellesz, E. (1952). Hofmannsthal and Strauss. *Music & Letters* 33, 239-242.
- Wikshaland, S. (2007). Elektra's Oceanic Time: Voice and Identity in Richard Strauss. *19th-Century Music* 31, 164-174.
- Winnington-Ingram, R. (2016). *Σοφοκλής. Ερμηνευτική Προσέγγιση* (μτφρ. Ν. Πετρόπουλος, & Χ. Φαράκλας). Αθήνα.