

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΥΣΤΕΡΙΑΣ ΛΟΓΟΣ

ΘΗΛΥΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΡΡΩΣΤΙΑ
ΣΕ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
ΤΟΥ 19ΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ



Η μελέτη πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Χρηματοδότησης των Τμημάτων για την Προώθηση της Έρευνας, το οποίο εγκρίθηκε και χρηματοδοτήθηκε από τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας (ΕΛΚΕ) του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

© 2015, ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΘΗΝΑ ΣΟΚΟΛΗ ΚΑΙ ΣΙΑ ΕΕ

Σπυρ. Τρικούπη 3-5

Τηλ. 210 3822732-3805520

<http://www.sokolis.gr>

e-mail: athina@sokolis.gr

ISBN 978-618-5139-16-2

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

λογοτεχνία του μοντερνισμού. Στην εμπλοκή του Φρόυντ ως αφηγητή επιμένει ιδιαίτερα ο Marcus: «Το κείμενο παραπέμπει στους χαρακτήρες των δραμάτων του Ίψεν, θυμόμαστε χαρακτήρες από τα *Φαντάσματα*, τον *Εχθρό του λαού*, την *Αγριόπαπια* ή τη *Νόρα*, με τη διαφορά ότι ο δημιουργός εδώ είναι ένα από τα δρώντα πρόσωπα, και στο τέλος υποφέρει και ο ίδιος, όπως κι εκείνοι».²⁸⁹

ΕΛΖΕ: ΚΟΡΗ ΠΡΟΣ ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΗ

Άρτουρ Σνίτσλερ, *Η Δεσποινίς Έλζε* (1924)

Ι. Εισαγωγικά

Ο Σνίτσλερ παρουσιάζει σε αυτή τη μονολογική νουβέλα «προγραμματικά μια νεαρή ηρωίδα, στη σειρά των φροϋδικών υστερικών γυναικών», παρατηρεί η Astrid Lange-Kirchheim.²⁹⁰ Ο τίτλος της νουβέλας *Η Δεσποινίς Έλζε* παραπέμπει πράγματι απευθείας στις ιστορίες ασθενών που περιγράφονται στις *Μελέτες για την υστερία* των Μπρόνερ και Φρόυντ, π.χ. «Δεσποινίς Άννα Ο.» ή «Δεσποινίς Ελίζαμπεθ φον Ρ.». Η δράση και η οργάνωση των προσώπων, ωστόσο, παραπέμπουν έντονα στη μελέτη του Φρόυντ *Ντόρα. Ανάλυση μιας υστερίας*. Θα μπορούσε μάλιστα κανείς να θεωρήσει, όπως θα δείξουμε πιο κάτω, τη νουβέλα του Σνίτσλερ ως μια κριτική λογοτεχνική αντίδραση στο φροϋδικό κείμενο για την περίπτωση *Ντόρα*.²⁹¹ Ο Σνίτσλερ, επομένως, προαναγγέλλει την αναζωπύρωση του θέματος που θα συμβεί στις δεκαετίες του '70 και του '80 του προηγούμενου αιώνα.²⁹²

Η δεκαεννιάχρονη Έλζε, ακριβώς όπως και η Ντόρα, γίνεται από την ίδια της την οικογένεια αντικείμενο ανταλλαγής. Βρισκόμενη σε διακοπές με την πολύ ευκατάστατη θεία της και τον εξάδελφό της Πάουλ σε ένα θέρετρο του Τυρόλου, λαμβάνει επείγουσα επιστολή από τη μητέρα της, η οποία την παρακαλεί να ζητήσει από έναν παλιό φίλο της οικογένειας – που είναι επίσης σε διακοπές στο ίδιο ξενοδοχείο –, τον ξάπλουτο έμπορο έργων τέχνης κ. Ντόρσντεϊ, το ποσό των 30.000 γκούλντεν. Ο πατέρας της Έλζε, γνωστός δικηγόρος στη Βιέννη, εξαρτημένος από τη

289. Steven Marcus, «Freud und Dora...», *ό.π.*, σ. 45.

290. Astrid Lange-Kirchheim, «Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie», στο Thomas Anz (επιμ.), *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, σσ. 111-134 (εδώ σ. 112).

291. Στο ίδιο, σ. 122.

292. Στο ίδιο, σ. 127. Βλ. και το κεφάλαιο «Ντόρα» αυτής της μελέτης.

χαρτοπαιξία, έχει καταχραστεί ένα σημαντικό ποσό το οποίο έχει χάσει στο χρηματιστήριο και απειλείται με ποινή φυλάκισης σε περίπτωση που δεν το καταθέσει εντός μιας πιεστικής προθεσμίας. Ο κ. Ντόρσντεϊ θα εκμεταλλευθεί την ευκαιρία: εμφανίζεται πρόθυμος να δανείσει αμέσως τα χρήματα, υπό τον όρο να δει την Έλζε γυμνή. Η Έλζε διχάζεται, από τη μια θέλει να βοηθήσει την οικογένειά της, από την άλλη της είναι αδύνατον να εκπληρώσει την απαίτησή του. Στην κορύφωση της νουβέλας παθαίνει υστερική κρίση και εμφανίζεται γυμνή όχι μόνο μπροστά στον κ. Ντόρσντεϊ αλλά σε όλους τους θαμώνες του ξενοδοχείου. Μεταφερόμενη στο δωμάτιό της επιχειρεί να αυτοκτονήσει παίρνοντας υπερβολική δόση βερονάλ.

Ο Άρτουρ Σνίτσλερ, ο οποίος, γιατρός ο ίδιος, συνήθιζε να λέει ότι τα έργα του δεν είναι παρά «ιατρικές διαγνώσεις»,²⁹³ παρουσιάζει εδώ τη γένεση μιας υστερικής περίπτωσης. Ο Σνίτσλερ υπήρξε συμφοιτητής του Φρόντ στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου της Βιέννης, ενώ και οι δυο είχαν για ένα διάστημα εργαστεί ως γιατροί στο Γενικό Νοσοκομείο της ίδιας πόλης. Οι δύο άνδρες διατηρούσαν για πολλά χρόνια μια εξ αποστάσεως φιλική σχέση μέσω αλληλογραφίας και αραιών συναντήσεων²⁹⁴ και γνώριζαν καλά ο ένας το έργο του άλλου. Πολύ γνωστή είναι η επιστολή που γράφει ο Φρόντ στον Σνίτσλερ για να τον συγχαρεί στα εξηκοστά του γενέθλια, όπου τον αποκαλεί «σωσία» του.²⁹⁵ Ο Σνίτσλερ, από την άλλη, παρόλο που εγκατέλειψε αρκετά νωρίς το ιατρικό επάγγελμα για ν' αφιερωθεί στη λογοτεχνία, διατήρησε αμείωτο το ενδιαφέρον του για ιατρικά θέματα, και κυρίως για ψυχιατρικά και ψυχαναλυτικά. Σε δική του επιστολή προς τον Φρόντ, το 1906, αναγνωρίζει την επίδραση της ψυχαναλυτικής θεωρίας στο έργο του, γράφοντας: «Οφείλω στα

293. Dirk von Boetticher, *Meine Werke sind lauter Diagnosen. Über die ärztliche Dimension im Werk Arthur Schnitzlers*, Winter, Χαϊδελβέργη 1999.

294. Για τη σχέση Σνίτσλερ-Φρόντ βλ. Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Europäische Verlagsanstalt, Φρανκφούρτη-Μάιν 1988, σσ. 179-258· Bernd Urban, «Arthur Schnitzler und Sigmund Freud: Aus den Anfängen des "Doppelgängers". Zur Differenzierung dichterischer Intuition und Umgebung der frühen Hysterieforschung», περ. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 24 (1974) 193-223, και Michaela L. Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, Wilhelm Fink, Μόναχο 1987, σσ. 114-130.

295. S. Freud, *Briefe (1873-1939)*, Fischer, Φρανκφούρτη-Μάιν 1980, σ. 356.

καίμενά σας πολλά και δυνατά ερεθίσματα».²⁹⁶ Σε μια καταχώριση του ημερολογίου του ο Σνίτσλερ αναφέρει ότι θεωρεί «την όλη προσωπικότητα του Φρόντ ελκυστική» και συνεχίζει: «Νιώθω συχνά την ανάγκη να συζητήσω μαζί του βαθιά σημεία του έργου μου (και της ύπαρξής μου), αλλά μάλλον δεν θα το κάνω». Και πράγματι δεν το έκανε ποτέ.²⁹⁷ Ο Σνίτσλερ ήταν μεν βαθύς γνώστης του έργου του Φρόντ, ωστόσο όχι άκριτος αφομοιωτής, και είχε κατ' επανάληψη εκφράσει επιφυλάξεις για αρκετά σημεία της φροϋδικής θεωρίας. Ήταν π.χ. αντίθετος με την οικουμενικοποίηση θεωρημάτων, όπως το οιδιπόδειο, τα οποία για τον ιδρυτή της ψυχανάλυσης είχαν ισχύ καθολικού νόμου. Ο Σνίτσλερ, αντίθετα, πίστευε ότι «η γενίκευση μειώνει την αξία της θεωρίας».²⁹⁸ Έτσι στο έργο του Σνίτσλερ συναντά κανείς πολλούς από τους μηχανισμούς της ψυχανάλυσης, αλλά πάντα προσαρμοσμένους στην ατομική περίπτωση και πάντα συσχετιζόμενους με το κοινωνικό περιβάλλον. Χαρακτηριστικό για το θέμα που εξετάζουμε είναι, τέλος, ότι η μόνη ευρύτερη καθαρά ιατρική εργασία που δημοσίευσε ο Σνίτσλερ σχετίζεται με το θέμα της υστερικής αφωνίας και της ιατρικής της αντιμετώπισης.²⁹⁹

II. Ο εσωτερικός μονόλογος

Ο Σνίτσλερ, εφαρμόζοντας την τεχνική του εσωτερικού μονολόγου, τοποθετεί στο κέντρο του κειμένου την εν είδει αλυσιδωτών συνειρμών

296. Giuseppe Farese, «Arthur Schnitzlers Tagebücher und Briefe. Alltag und Geschichte», στο Lorenzo Bellettini-Peter Hutchinson (επιμ.), *Schnitzler's Hidden Manuscripts*, Peter Lang, Βέρνη 2010, σσ. 23-48 (εδώ σ. 39).

297. Bernd Urban, «Arthur Schnitzler und Sigmund Freud...», ό.π., σ. 223.

298. Arthur Schnitzler, «Über Psychoanalyse», *Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*, 1976/2, σσ. 277-284 (εδώ σ. 278). Για το θέμα βλ. Wolfgang Riedel, «Homo Natura»: *Literarische Anthropologie um 1900*, de Gruyter, Βερολίνο 1996, σσ. 226-250, και Jacques Le Rider, *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque*, Passagen, Βιέννη 2007, σσ. 44-50.

299. Έχει τον τίτλο «Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion» (1889). Τα ιατρικά κείμενα του Σνίτσλερ έχουν συγκεντρωθεί στον τόμο Arthur Schnitzler, *Medizinische Schriften, zusammengestellt und mit einem Vorwort von Horst Thomé*, Fischer, Φρανκφούρτη-Μάιν 1991.

εξομολόγηση της πρωταγωνίστριάς του, χωρίς τη σχολιαστική, ερμηνευτική φωνή ενός αφηγητή. Σε αντίθεση με τον Φρόυντ, στην ανάλυσή του για την περίπτωση *Ντόρα*, όπου ο ψυχαναλυτής-αφηγητής ως ερμηνεύουσα το ασυνείδητο αρχή έχει στο κείμενο τον κύριο λόγο, ο Σνίτσερ παρουσιάζει τον εσωτερικό κόσμο της Έλζε χωρίς διαμεσολαβητικό ερμηνευτή. Στην *Ντόρα* δίδεται ελάχιστος χώρος να μιλήσει η ίδια, αντίθετα η αλυσίδα των εσωτερικών συνειρμικών σκέψεων της Έλζε καθίσταται το επίκεντρο της νουβέλας του Σνίτσερ.

Με τον εσωτερικό μονόλογο εκφράζονται βουβές εσωτερικές διαδικασίες και φωτίζονται, έστω και στιγμαία, κρυφές περιοχές της εσωτερικότητας, εφόσον αποτελεί μια κατά κάποιον τρόπο εκφόρτιση του ασυνείδητου, και χαρακτηρίζεται γι' αυτό ως η λογοτεχνική τεχνική η πιο κοντινή στην ψυχανάλυση.³⁰⁰ Με αυτή την τεχνική που ο Σνίτσερ είχε εφαρμόσει και στην παλαιότερη νουβέλα του *Ο ανθυπολοχαγός Γκουστλ* (1900), συνενώνει τη λογοτεχνία με την ιατρική (τους δύο βασικούς τομείς της ζωής του) εκφράζοντας συνάμα τον παλμό της εποχής του, που ενδιαφέρεται για τα μυστικά της ψυχικής πραγματικότητας. Σύμφωνα με την τυποποίηση της Dorrit Cohn για τα είδη του εσωτερικού μονολόγου, η νουβέλα *Η Δεσποινίς Έλζε* θα ανήκε στην κατηγορία του *αυτόνομου μονολόγου* και επομένως κοντά στην τεχνική *stream of consciousness*.³⁰¹ Είναι σίγουρα ένας από τους πιο υποκειμενικούς τρόπους αφήγησης, εφόσον ο αναγνώστης παρακολουθεί τα πράγματα μόνο μέσα από την οπτική γωνία της πρωταγωνίστριας.

Ο λόγος των ελεύθερων συνειρμών παραπέμπει στην ελεύθερη ομιλία των ασθενών στο ντιβάνι του ψυχαναλυτή. Θα μπορούσε να παραλληλίσει κανείς τον εσωτερικό μονόλογο με τη θεραπευτική μέθοδο της *talking cure*, που εφάρμοζαν οι Μπρόνερ και Φρόυντ στη θεραπευτική τους πράξη, μέσω της οποίας αποκαλύπτονται βαθιά κρυμμένοι φόβοι ή επιθυμίες των ασθενών. Η διαδικασία των ελεύθερων συνειρμών αποτελεί, πράγματι, «συστατικό στοιχείο της ψυχαναλυτικής τε-

300. Craig Morris, «Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*», περ. *Modern Austrian Literature* 31/2 (1998) 30-51 (εδώ σ. 31).

301. Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφρ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.

χνικής»³⁰² και η απαρχή της ανάγεται ήδη την εποχή των *Μελετών για την υστερία*. Ο ρόλος που διαδραμάτισαν οι ίδιες οι ασθενείς σε αυτή την εξέλιξη αναγνωρίζεται ως θεμελιώδους σημασίας.³⁰³ Η Lange-Kirchheim παρατηρεί αναφορικά με τη σχέση *talking cure* και εσωτερικού μονολόγου: «Ο Φρόυντ καλλιεργεί στη θεραπευτική του πρακτική την τέχνη του ακούειν, και ο Σνίτσερ μας επιτρέπει πράγματι να ακούσουμε τον εσωτερικό λόγο της Έλζε. Η *talking cure* ως θεραπευτικό επίπεδο του Φρόυντ αντιστοιχεί στον εσωτερικό μονόλογο του Σνίτσερ».³⁰⁴ Οι σκέψεις, οι αναμνήσεις και οι φαντασιώσεις της Έλζε παραμένουν εσωτερικός λόγος που δεν ακούγεται προς τα έξω. Αυτό παραπέμπει στη μοναξιά και την απομόνωση της ηρωίδας, εφόσον δεν υπάρχει κάποιος άνθρωπος *απέναντι* ως αποδέκτης του λόγου. Ο εσωτερικός μονόλογος όμως φαίνεται πως αποτελεί ένα «κατάλληλο μέσο για αυτοανάλυση»,³⁰⁵ ένα μέσο ενδοσκοπήσης.³⁰⁶ Θα δούμε την Έλζε να οδηγείται σταδιακά όλο και περισσότερο στην κατανόηση και τη γνώση του εαυτού της και του περιβάλλοντός της.

Η Έλζε δεν μεταφέρει γλωσσικά στο περιβάλλον της τίποτα. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι δεν έχει κάτι να πει. Αντίθετα, φαίνεται πως έχει να πει πολλά,³⁰⁷ τα οποία δεν επιτρέπεται να ξεστομίσει. Θα μπορούσαμε επομένως να θεωρήσουμε ότι ο εσωτερικός μονόλογος στον Σνίτσερ απηχεί την έλλειψη κοινωνικής φωνής της Έλζε αλλά και γενι-

302. Jean Laplanche - J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καφαμπέλης κ.ά., Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 179.

303. Στο ίδιο, σ. 180.

304. Astrid Lange-Kirchheim, «Die Hysterikerin und ihr Autor...», ό.π., σ. 122. Ο Σνίτσερ χρησιμοποιεί μεν τον εσωτερικό μονόλογο ως ανάλογο των ελεύθερων συνειρμών στην ψυχανάλυση, ωστόσο δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι ελεύθερες σκέψεις, η αλυσίδα συνειρμών του μονολογούντος, μόνο με την πρώτη ματιά είναι αυθόρμητες και ελεύθερες, στην πραγματικότητα είναι αυστηρά δομημένες από τον συγγραφέα και στοχεύουν στην αισθητική εμπειρία του αναγνώστη. Βλ. Michael Worbs, *Nervenkunst...*, ό.π., σ. 238.

305. Barbara Lersch-Schumacher, «"Ich bin nicht mütterlich". Zur Psychopoeetik der Hysterie in Schnitzlers *Fräulein Else*», περ. *Text + Kritik* 138/139 (1998) 76-88 (εδώ σ. 79).

306. Η Erika Höhnisch θα μιλήσει για εγκλωβισμό και φυλάκιση του μονολογούντος στον εαυτό του, στο βιβλίο της *Das gefangene Ich: Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*, Winter, Χαϊδελβέργη 1967.

307. Barbara Lersch-Schumacher, «"Ich bin nicht mütterlich" ...», ό.π., σ. 78.

κότρερα τον περιθωριοποιημένο, τον περιορισμένο λόγο των γυναικών στις αρχές του 20ού αιώνα.³⁰⁸ Ο εσωτερικός μονόλογος συνδέεται περαιτέρω και με τη μυστικότητα, το κρύψιμο κοινωνικών στιγμάτων (η Έλζε π.χ. φαίνεται πως βιώνει ως στίγμα και κοινωνική περιθωριοποίηση το γεγονός ότι είναι εβραϊκής καταγωγής, η οικογένεια παράλληλα πρέπει να αποκρύψει τη δεινή οικονομική της κατάσταση, ενώ νόμος σιωπής επιβάλλεται και στη συναλλαγή της Έλζε με τον Ντόρσντεϊ.). Ο εσωτερικός μονόλογος στο έργο του Σνίτσλερ παραπέμπει γενικότερα στην κοινωνία του *φαίνεσθαι*, δείχνοντάς μας κάθε στιγμή τη διαφορά ανάμεσα σε αυτό που λέγεται προς τα έξω και σε αυτό που σκέφτεται κανείς μέσα του.³⁰⁹

Η σιωπή της Έλζε, τέλος, παραπέμπει ή προαναγγέλλει μάλλον την κατάσταση της πραγματικής αφωνίας, στην οποία θα περιέλθει η ίδια στο τέλος κατά την εκδήλωση της υστερικής κρίσης.³¹⁰

III. Έλζε. Η εσωτερική διαμάχη

Η απαίτηση των γονιών της Έλζε να σώσει τον πατέρα της και όλη της την οικογένεια από τη χρεοκοπία θυμίζει τη συμβολική ανταλλαγή ανάμεσα στον πατέρα της Ντόρας και στον κύριο Κ. στο κείμενο του Φρόυντ. Στον Σνίτσλερ, ωστόσο, η ανταλλαγή εντείνεται, γίνεται ξεπούλημα και εκπόρνευση. Η Έλζε κακοποιείται συναισθηματικά από τους γονείς της, χρησιμοποιείται για τα συμφέροντά τους, όχι όπως η Ντόρα για να συνεχίσει το γαϊτανάκι του έρωτα, αλλά για να καλυφθεί το χαρτοπαϊκτικό πάθος του πατέρα, να σωθεί η οικογένεια από τα χρέη και να διατηρηθεί η υποκριτικά καλή αστική εικόνα της. Οι απαιτήσεις των γονιών

308. Και σε ευρύτερο επίπεδο τη βουβή έκφραση των αποκλεισμένων από τον δημόσιο λόγο γυναικών. Έτσι ο εσωτερικός μονόλογος μπορεί να θεωρηθεί αναφορικά με τη γυναίκα «ως αντίστοιχο της κοινωνικής αφασίας». Βλ. Astrid Lange-Kirchheim, «Die Hysterikerin und ihr Autor...», *ό.π.*, σ. 114.

309. Veronika Schuchter, *Wahnsinn und Weiblichkeit. Motive in der Literatur von William Shakespeare bis Helmut Krausser*, Tectum Verlag, Marburg 2009, σ. 76.

310. Astrid Lange-Kirchheim, «Die Hysterikerin und ihr Autor...», *ό.π.*, σ. 126. Χαρακτηριστικό για την απομόνωση της Έλζε είναι ότι ένας άλλος τρόπος έκφρασής της είναι το προσωπικό της ημερολόγιο.

της, αλλά και του Ντόρσντεϊ, οδηγούν την Έλζε σε μια βαθιά κρίση, που εκφράζεται με αισθήματα εγκατάλειψης και αυτομείωσης, αλλά και οργής και επιθυμίας για ανεξαρτησία.

Σε κριτική διαφοροποίηση από τις περιπτώσεις υστερίας των *Μελετών*, στη νουβέλα του Σνίτσλερ η πρωταγωνίστρια δεν παρουσιάζει σωματικά υστερικά συμπτώματα· σύμπτωμα της δύσκολης και πιεστικής κατάστασης στην οποία έχει περιέλθει είναι ο ακατάπαυτος εσωτερικός λόγος της. Η Έλζε καταγγέλλει τις οικογενειακές και κοινωνικές σχέσεις και προσπαθεί να ορίσει με οξύ βλέμμα τη δική της θέση μέσα σε αυτές. Από την αρχή ήδη της νουβέλας –πριν ακόμη φθάσει η επείγουσα επιστολή–, η Έλζε εμφανίζεται κουρασμένη, εξαντλημένη: «*Πραγματικά δεν θέλεις να παίξεις άλλο, Έλζε;*» – «*Όχι, Πάουλ, δεν μπορώ πια. Αντίο*» (σ. 11).³¹¹ Η Έλζε εγκαταλείπει νωρίς το παιχνίδι τένις με τον ξάδελφό της, γιατί συμβολικά είναι κουρασμένη από το κοινωνικό παιχνίδι που είναι αναγκασμένη να παίζει. Ενώ ο πατέρας ποντάρει τα χρήματα που έχει καταχραστεί στο χρηματιστήριο, η Έλζε πρέπει να παίξει τον ρόλο της «κόρης από καλή οικογένεια». Και όταν ο πατέρας χάνει στο χρηματιστήριο, χρησιμοποιεί το τελευταίο του χαρτί, την κόρη του, η οποία πρέπει να γοητεύσει τον έμπορο έργων τέχνης κ. Ντόρσντεϊ εξασφαλίζοντας έτσι από αυτόν το απαιτούμενο ποσόν για να μη φυλακιστεί, εφόσον δεν υπάρχει καμιά δυνατότητα βοήθειας από το οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον της οικογένειας. Αυτός «ο οικογενειακός εξαναγκασμός καθορίζει την καταθλιπτική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η Έλζε».³¹²

Ο τόνος και το ύφος της επιστολής της μητέρας είναι τέτοια που επιχειρούν να μειώσουν το βάρος της «χάρης» που ζητούν οι γονείς από την κόρη τους· η διαμεσολάβησή της στον Ντόρσντεϊ παρουσιάζεται σαν κάτι απλό και συνηθισμένο, σαν κάτι που γίνεται. Όμως η Έλζε καταλαβαίνει αμέσως:

«Γι' αυτό λοιπόν, σκέφτηκα, αν θα μπορούσες να μας κάνεις τη χάρη να μιλήσεις στον Ντόρσντεϊ» – Τις – «Εσένα πάντα σε συμπαθούσε ιδι-

311. Όλα τα αποσπάσματα από τη νουβέλα που παρατίθενται εδώ προέρχονται από την ελληνική έκδοση του έργου: Άρτουρ Σνίτσλερ, *Η δεσποινίς Έλζε. Ο ανθυπολοχαγός Γκουστλ*, μτφρ. Γιώργος Δεπάστας, Ολκός, Αθήνα 1994.

312. Astrid Lange-Kirchheim, «Die Hysterikerin und ihr Autor...», *ό.π.*, σ. 115.

αίτερα [...]. Σε διαβεβαιώνω, δεν είναι τίποτα το επιλήψιμο. Φυσικά θα μπορούσε απλώς να του τηλεγραφήσει ο μπαμπάς, το σκεφτήκαμε σοβαρά, ωστόσο, παιδί μου, είναι εντελώς διαφορετικό όταν απευθύνεται κανείς προσωπικά σε έναν άνθρωπο. [...]» Όστε εγώ πρέπει να αποσπώ χρήματα από τον Ντόρσοντ. Είναι τρελό. Πώς το φαντάζεται αυτό η μαμά; Γιατί ο μπαμπάς δεν πήρε το τρένο και δεν ήρθε εδώ; (σσ. 22-25)

Αυτή η εντολή σωτηρίας του πατέρα, την οποία της επιβάλλει η μητέρα, πιέζοντάς την και χωρίς να της αφήνει περιθώρια να αρνηθεί, οδηγεί την Έλζε σε μια ισχυρή εσωτερική διαμάχη μεταξύ ντροπής, ενοχής και καθήκοντος προς τον πατέρα: «*Εγώ να μιλήσω στον Ντόρσοντ; Θα ντρεπώ μέχρι θανάτου.*» (σ. 26). Η Έλζε παραπαίει μεταξύ της θέλησης να βοηθήσει τον πατέρα της και των αισθημάτων οργής για αυτό που πρέπει να κάνει:

Ναι, μπαμπά, εγώ θα σε σώσω. [...] Πάντως πρέπει να έχω σαγηνευτική εμφάνιση όταν θα κουβεντιάζω με τον Ντόρσοντ. Τα μάτια του θα τρυπώνουν στο ντεκολτέ μου. Τι αποκρουστικός τύπος. Τον μισώ. Όλους τους μισώ. [...] Λοιπόν, μπαμπά, πώς θα σου φαινόταν αν έβγαينا απόψε το βράδυ σε πλειστηριασμό; Για να σε σώσω από την ειρκτή. Εντυπωσιακό! (σσ. 27-29)

Οι κυνικές και συχνά επιθετικές της σκέψεις την αφήνουν πάντα στο τέλος με το αίσθημα ότι είναι μόνη, αδύναμη και αβοήθητη:

Το σούρουπο καρφώνει εδώ μέσα το βλέμμα. Καρφώνει το βλέμμα σαν φάντασμα. Σαν εκατό φαντάσματα. Πόσο μακριά είναι η Βιέννη; Πόσον καιρό λείπω; Πόσο μόνη είμαι εδώ! Δεν έχω καμία φίλη, δεν έχω ούτε και φίλο. Πού βρίσκονται όλοι τους; Ποιον θα παντρευτώ; Ποιος παντρεύεται την κόρη ενός καταχραστή; (σ. 31)

Αυτό το έντονο αίσθημα μοναξιάς που τη συνοδεύει («*Αφού είμαι απολύτως μόνη. Είμαι τόσο φοβερά μόνη, όσο κανένας δεν μπορεί να το φανταστεί*», σ. 34) της έχει δημιουργηθεί από τη συναισθηματική ψυχρότητα που υπάρχει στην οικογένειά της: «*Όλα στο σπίτι μας διευθετούνται με αστεία, ενώ κανένας δεν έχει διάθεση να αστείευτεί. Ο ένας φοβάται τον άλλον κατά βάθος, και μένει ο καθένας μόνος*» (σ. 36).

Η Έλζε απορρίπτει τη μητέρα της ως θετική φιγούρα ταύτισης. Την απογοητεύει το γεγονός ότι από τη μητέρα της δεν υπάρχει η παραμικρή κατανόηση: «*Η μαμά είναι αρκετά κουτή. Δεν έχει ιδέα για μένα*» (σ. 14), ενώ κάτι παρόμοιο θα πει και λίγο αργότερα: «*Η μαμά είναι μόνη επειδή δεν είναι αρκετά έξυπνη και δεν ξέρει το παραμικρό για κανέναν, ούτε για μένα*» (σ. 36). Στο γεγονός ότι η μητέρα της είναι κουτή αποδίδει εντέλει η Έλζε και την τωρινή της απαίτηση σχετικά με τον Ντόρσοντ: «*Και η μαμά, κουτή όπως είναι, κάθεται και γράφει το γράμμα*» (σ. 58). Η βασική κατηγορία εναντίον της είναι ότι δεν νιώθει προστατευμένη από τη μητέρα. Η Έλζε, όπως και η Ντόρα, στερούνται πράγματι της μητρικής προστασίας. Η ήδη αδιάφορη ή εχθρική σχέση προς τη μητέρα χειροτερεύει με την τωρινή συμπεριφορά της, το χάσμα μεταξύ τους βαθύνει, εφόσον εκείνη αποδεικνύεται ανίκανη να υπερασπιστεί την κόρη της έναντι του καταστροφικού πατέρα. Η μητέρα στέλνει την Έλζε κατευθείαν στον κ. Ντόρσοντ, παρόλο που γνωρίζει το ερωτικό ενδιαφέρον του γι' αυτή. Από τη μια προσπαθεί να σώσει την οικογένειά της αλλά και τον εαυτό της από την οικονομική κατάρρευση – και η ίδια όπως και η Έλζε είναι πλήρως εξαρτημένη οικονομικά από τον σύζυγό της –, από την άλλη δεν βλέπουμε ίχνος μητρικής αγάπης και προστασίας προς την κόρη της.

Την οργή της εναντίον της μητέρας που δεν νοιάζεται γι' αυτή τη μεταβιβάζει και σε άλλες γυναίκες-μητέρες με ανάλογη συμπεριφορά, π.χ. την κοσμική Τσίου που κάνει διακοπές μαζί τους και διατηρεί κρυφό ερωτικό δεσμό με τον εξάδελφό της Πάουλ: «*Δεν μπορώ να την υποφέρω την Τσίου. Ούτε που νοιάζεται για το κοριτσάκι της*» (σ. 28). Η απαξιωτική γνώμη της Έλζε για τη μητέρα της δεν αποτελεί τόσο έκφραση ανταγωνιστικότητας απέναντί της ως προς την εύνοια του πατέρα, αλλά κυρίως «απόρριψη του κοινωνικού μοντέλου για τη θηλυκότητα το οποίο εκπροσωπεί αυτή η μητέρα».³¹³ Η μητέρα της Ντόρας και η μητέρα της Έλζε αντιπροσωπεύουν τη γενιά των *κουτών* μητέρων που είχαν αποδεχθεί πλήρως τον ρόλο τους, έναν ρόλο στην υπηρεσία του πατριαρχικού μοντέλου· η γενιά των θυγατέρων, αντίθετα, φαίνεται πως δεν συμβιβάζεται με αυτόν τον ρόλο. Η μόνη αξία που αναγνωρίζει η Έλζε στη μητέρα της είναι η διευθέτηση του νοικοκυριού: «*Η μαμά*

313. Barbara Lersch-Schumacher, «*Ich bin nicht mütterlich*»..., ό.π., σ. 83.

είναι πραγματικά μια τεχνίτρα. Το δείπνο για δεκατέσσερα άτομα την τελευταία πρωτοχρονιά ασύλληπτο» (σ. 26). Η μητέρα καταφέρνει, παρά τα οικονομικά προβλήματα, να συντηρεί το κοινωνικό στάτους της οικογένειας, «αλλά για τα δυο ζευγάρια γάντια χορού», σκέφτεται η Έλζε αμέσως μετά, «έκανε ολόκληρο ζήτημα». Από αυτό το πρότυπο θηλυκότητας επιχειρεί να διαφοροποιηθεί: «*Η μαμά ήταν σίγουρα πάντα πιστή σύζυγος. Εγώ δεν θα είμαι πιστή. Είμαι υπερήφανη, αλλά δεν θα είμαι πιστή*» (σ. 32). Η Έλζε δεν θέλει να αποκτήσει παιδί. Καμιά από τις γυναικες-μητέρες του περιβάλλοντός της δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως πρότυπο ή ως αναφορά για την Έλζε: «*Παιδί όμως δεν θέλω να αποκτήσω. Δεν έχω μητρικό ένστικτο. Η Μαρί Βάιλ έχει. Η μαμά έχει και η θεία Ιρένε επίσης. Εγώ έχω αριστοκρατικό μέτωπο και ωραίο σώμα*» (σ. 33).³¹⁴ Η εναγώνια προσπάθεια της Έλζε να βρει στήριγμα σε κάποια από τις γυναικείες φιγούρες του περιβάλλοντός της αποτυγχάνει. Και αυτό είναι ένα ακόμη σημείο που τη συνδέει με την Ντόρα. Δείξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο τη σημασία που έχει η έλλειψη γυναικείων προτύπων για την ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη της έφηβης. Τα παθολογικά υστερικά συμπτώματα που εμφανίζονται και στις δύο περιπτώσεις ανάγονται, εκτός των άλλων, και στην άρνηση των έφηβων κοριτσιών να ταυτιστούν με το μοντέλο θηλυκότητας που τους επιβάλλεται, και είναι αυτό που εκπροσωπεί η μητέρα.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η Έλζε κάνει αναφορές στη μητέρα μόνο στο πρώτο μέρος του μονολόγου, στη συνέχεια οι αναφορές στον πατέρα καταλαμβάνουν όλο και περισσότερο χώρο.

Στην τελική απόφασή της να εμφανιστεί γυμνή μπροστά σε όλους, την οποία αντιλαμβάνεται ως πράξη εναντίωσης, η Έλζε βλέπει τους όρους να αντιστρέφονται. Αυτή που δεν βρήκε γυναικείο παράδειγμα γίνεται τώρα παράδειγμα για τις άλλες, μεγαλύτερες από αυτή γυναίκες: «*Γυμνή, εντελώς γυμνή. Πόσο θα με ζηλέψει η Τσίσι! Και άλλες ακόμα. Αλλά αυτές δεν τολμούν. Βέβαια, θα το επιθυμούσαν πολύ όλες τους. Πάρτε παράδειγμα. Εγώ, η παρθένα, έχω την τόλμη*» (σ. 84).

314. Όπως παρατηρεί η Christina von Braun, η υστερική και η διάδοχός της στη σύγχρονη εποχή, η ανορεξική, εναντιώνεται στην αποσεξουαλικοποίηση της γυναίκας, στη μετατροπή της από σεξουαλικό ον σε μητέρα: βλ. Christina von Braun, *Nicht ich. Logik, Lüge, Libido*, ό.π., σ. 364 κ.ε.

Η Έλζε στρέφεται προς τον πατέρα, μας και στο δικό του βλέμμα αναγνωρίζει κάποιες φορές ένα ίχνος κατανόησης, αλλά τελικά αυτό που εισπράττει είναι μόνο απογοήτευση:

Αλλά για ό,τι συμβαίνει μέσα μου, για ό,τι σαλεύει στα σωθικά μου και νιώθει φόβο, νοιαστήκατε ποτέ; Μερικές φορές υπήρχε στο βλέμμα του μπαμπά μια υποψία, αλλά εντελώς φευγαλέα. Και μετά, αμέσως πάλι το επάγγελμα, οι έγνοιες και το παιχνίδι στο χρηματιστήριο – και μάλλον κάποιο θηλυκό στα κρυφά [...] κι εγώ πάλι μόνη. (σ. 69)

Στον μονόλογο της Έλζε γίνεται συχνά λόγος για τον πατέρα, τον οποίο άλλοτε αποκαλεί τρυφερά *μπαμπά* και άλλοτε τον κατηγορεί με δριμύ τρόπο, αυτόν τον μπαμπά, που τώρα είναι υποχρεωμένη να σώσει. Η Έλζε εξαρχής φαίνεται ανήσυχη και γεμάτη φόβους, γνωρίζει το πάθος του πατέρα της, την παιγνιομανία: «*Αχ, αγαπημένε μου μπαμπά, πόσο με κάνεις και ανησυχώ*» (σ. 14). Οι ρόλοι μεταξύ γονιού και παιδιού σε αυτή την οικογένεια έχουν αντιστραφεί. Εδώ η Έλζε έχει έγνοια τους γονείς της, αντί να συμβαίνει το αντίθετο. Αντιλαμβάνεται ότι αυτή πρέπει να προστατεύσει τον πατέρα της: «*Δοιπόν, τι θα έκανες, μπαμπά, τι θα έκανες σήμερα αν δεν υπήρχα;*» (σ. 69). Αντί να φροντίσουν και να προστατεύσουν οι γονείς το παιδί τους, ζητούν οι ίδιοι προστασία από αυτό. Αυτή «η παιδικοποίηση» της κοινωνίας των ενηλίκων παραπέμπει σε μια κοινωνία σε κρίση.³¹⁵

Η Έλζε συνθλίβεται από την έλλειψη δυνατοτήτων στη ζωή της. Ούτε την εφηβική της ζωή μπορεί να οργανώσει ούτε και να οραματιστεί μια γεμάτη στο μέλλον ζωή. Χωρίς κάποιο επάγγελμα που θα της εξασφάλιζε οικονομική ανεξαρτησία, είναι εξαρτημένη από τον πατέρα τώρα και τον σύζυγο αργότερα. Η Έλζε γνωρίζει επίσης ότι ο γάμος συχνά δεν είναι παρά μια συναλλαγή. Θα υπαινιχθεί μάλιστα τη σύνδεση μεταξύ πορνείας και γάμου:

Τι τους έχω τους υπέροχους ώμους μου και τα υπέροχα κομψά πόδια μου; Και γενικά τι λόγο είχα να γεννηθώ; [...] αφού με ανέθρεψαν τελι-

315. Martina E. Caspari, «Durchkreuzungen des zeitgenössischen Hysterie-Diskurses: *Fräulein Else* von Arthur Schnitzler und Freuds *Dora* – nicht nur zwischen den Zeilen gelesen», περ. *Germanic Notes and Reviews* 37/1 (2006) 5-28 (εδώ σ. 15).

κά μόνο με έναν σκοπό, να πουληθώ έτσι ή αλλιώς [...]. Πέρυσι εντούτοις θα ήταν απόλυτα σύμφωνοι αν παντρευόμουν τον διευθυντή Βιλομίτοερ που σύντομα θα πενηνταρίσει. Μόνο που δεν με παρότρυναν. Ο μπαμπάς ντράπηκε τελικά. Αλλά η μαμά έκανε σαφέστατους υπαινιγμούς. (σ. 68)

Οι περιορισμένες ρεαλιστικές ευκαιρίες για την οργάνωση μιας ικανοποιητικής ζωής την οδηγούν στην ονειροπόληση ενός μέλλοντος που δεν είναι παρά «φυγή σε έναν κόσμο φτηνών ρομάντζων», τα οποία φυσικά επαναλαμβάνουν και ενισχύουν το πατριαρχικό μοντέλο:³¹⁶ «Θα πήγαινα πολύ ευχαρίστως στην Αμερική, να παντρευτώ, μα όχι με Αμερικανό. Ή παντρεύομαι έναν Αμερικανό και ζούμε στην Ευρώπη. Βίλα στη Ριβιέρα. Μαρμάρινα σκαλιά ως τη θάλασσα» (σ. 12). Από την άλλη, γνωρίζει ότι η παιγνιομανία του πατέρα της έχει στιγματίσει την οικογένεια κοινωνικά και συνειδητοποιεί τώρα ότι κάποιοι νέοι άνδρες που είχε γνωρίσει και της άρεσαν δεν συνάινεσαν σε κάποια σοβαρή σχέση μαζί της ίσως λόγω του πατέρα της: «Νεαρή κυρία από καλή οικογένεια. Χα, καλή οικογένεια. Ο πατέρας καταχράται χρήματα κηδεμονίας. Γιατί μου το κάνεις αυτό, μπαμπά; [...] Ο δρ. Φρόρρηπ ήταν ίσως ο μόνος με τον οποίο θα είχα γίνει ευτυχισμένη. [...] Γιατί χάθηκε έτσι ξαφνικά – από τη δική μου ζωή τουλάχιστον; Εξαιτίας του μπαμπά; Πιθανόν» (σσ. 32-34).

Ο τρόπος που παρουσιάζει τον εαυτό της φανερώνει χαμηλή αυτοεκτίμηση: «Θα μιλήσω με τον κ. Ντόρσοντεϊ, θα του ζητήσω χρήματα, εγώ η υπερήφανη, η αριστοκρατίσσο, η ζητιάνα, η κόρη του καταχραστή. Πώς κατάντησα έτσι; Πώς κατάντησα έτσι;» (σ. 29). Από την άλλη, διατυπώνει επιθυμίες για αυτονομία και δύναμη: «Καμία δεν είναι τόσο καλή ορειβάτης σαν εμένα, καμία δεν είναι τόσο ετοιμόλογη – *sporting girl*, θα έπρεπε να είχα δει το φως στην Αγγλία ή ως κόμισσα» (σ. 29). Η ορειβατική ανάβαση περικλείει από τη μια το όνειρο της κατάκτησης της κορυφής ή της ελευθερίας, από την άλλη εμπεριέχει τη συνεχή απειλή της πτώσης.

316. Bettina Rabelhofer, «“... was in mir wühlt und Angst hat”. Schnitzlers *Fräulein Else* – Trauma zwischen Inzest und (Pseudo)Ödipus», *Symptom, Sexualität, Trauma: Kohärenzlinien des Ästhetischen um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, σσ. 201-226 (εδώ σ. 209).

Όλη η προσπάθεια ή το παιχνίδι της Έλζε να φανταστεί μελλοντικές εικόνες του εαυτού της καταλήγουν σχεδόν πάντα σε φαντασιώσεις θανάτου: «Ναι, τέτοιο αχρείο πλάσμα είμαι. Δεν είμαι καμωμένη για μια αστική υπόσταση, ούτε και έχω κανένα ταλέντο. Έτσι κι αλλιώς το καλύτερο για την οικογένειά μας θα ήταν να πάψει να υπάρχει» (σ. 73)· σε άλλο σημείο: «Πού θα βρισκόμαι άραγε εγώ στα σαράντα πέντε; Ίσως ήδη νεκρή. Μακάρι» (σ. 18)· ή αλλού: «Σκοτείνιασε σχεδόν. Νύχτα, σκοτάδι τάφου. Θα ήθελα να ήμουν νεκρή» (σ. 28).

Στη συζήτηση με τον κ. Ντόρσοντεϊ, ο οποίος γνωρίζει τη δεινή θέση της οικογένειας της Έλζε καθώς και την αδυναμία που έχει στον πατέρα της, εκείνος την εκβιάζει. Θα της δώσει το ποσόν που ζητάει υπό την προϋπόθεση να τη δει ένα τέταρτο γυμνή. Η Έλζε δέχεται επομένως μian αφόρητη πίεση από μια ακόμη πατρική φιγούρα για τη διάθεση του κορμού της, η οποία της προκαλεί έναν υστερικό πανικό, αποτέλεσμα του οποίου είναι η δημιουργία μιας αλυσίδας φαντασιώσεων που σχετίζονται είτε με φόβο είτε με επιθυμία, και που θα βρουν την κορύφωση και την εκτόνωσή τους στην κρίση.³¹⁷

Όχι, δεν πουλάω τον εαυτό μου. Ποτέ. Ποτέ δεν θα πουληθώ. Θα προσφερθώ [...]. Κάνετε λάθος στους υπολογισμούς σας, κ. φον Ντόρσοντεϊ. Και ο μπαμπάς επίσης. Ναι, υπολόγισε λάθος. Αυτός πρέπει να το είχε προβλέψει. Αφού γνωρίζει τους ανθρώπους. Γνωρίζει και τον κ. Ντόρσοντεϊ. Πρέπει ασφαλώς να σκέφτηκε ότι ποτέ ο κ. φον Ντόρσοντεϊ, χωρίς κανένα αντάλλαγμα... Διαφορετικά θα μπορούσε να τηλεγραφήσει ή να έρθει εδώ ο ίδιος. Αλλά έτσι ήταν πιο βολικά και πιο σίγουρα, δεν είναι αλήθεια, μπαμπά; [...] Όταν έχει κανείς μια τόσο ωραία κόρη, γιατί να κάνει τον κόπο να μπει στη φυλακή; Ο μπαμπάς δεν τόλμησε. [...] όχι, υπολόγισες με μεγάλη βεβαιότητα στην παιδική μου τρυφερότητα, μπαμπά, πόνταρες με πάρα πολύ μεγάλη βεβαιότητα ότι θα προτιμούσα να ανεχτώ κάθε χυδαιότητα, παρά να σε αφήσω να υποστείς τις συνέπειες της εγκληματικής επιπολαιότητάς σου. (σ. 58)

Ο πατέρας ποντάρει στην παιδική τρυφερότητα της Έλζε όπως και στο χρηματιστήριο, και αυτό την πληγώνει. Λίγο αργότερα η οργή που

317. Barbara Lersch-Schumacher, «“Ich bin nicht mütterlich”...», *ό.π.*, σ. 80.

εξέφρασε πιο πάνω η Έλζε υποχωρεί, δεν θέλει και δεν μπορεί να παραιτηθεί από την εξιδανίκευση του πατέρα:

Ο μπαμπάς μάς δέχεται με τη ριγωτή στολή του καταδίκου. Το βλέμμα δεν είναι οργισμένο, είναι απλώς θλιμμένο. Ούτε και μπορεί να κοιτάξει ποτέ με οργή. – Έλζε, αν μου είχες βρει τότε τα χρήματα, αυτό θα σκέφτεται κατά βάθος αλλά δεν θα πει τίποτε. Δεν έχει το κουράγιο να με κατηγορήσει. Έχει αγαθή ψυχή, είναι απλώς επιπόλαιος. Το πάθος για το παιχνίδι είναι ο όλεθρός του. Δεν φταίει όμως αυτός, πρόκειται για ένα είδος τρέλας. [...] Ακόμη και το γράμμα δεν το σκέφτηκε προηγουμένως. Ίσως να μην του πέρασε καθόλου από το μυαλό ότι ο Ντόρσντεϊ θα μπορούσε να εκμεταλλευθεί την ευκαιρία και να μου ζητήσει τέτοια χυδαιότητα. (σ. 60)

Η Astrid Lange-Kirchheim παρατηρεί ότι η Έλζε, αισθανόμενη από πλευράς του πατέρα της ελάχιστη κατανόηση σε σύγκριση με τη μητέρα, από την οποία έχει μηδενική, τον διατηρεί ακόμη σε ένα βάθρο εξιδανίκευσης.³¹⁸ Σ' αυτόν τον λόγο οφείλονται και οι παλινδρομήσεις και υπαναχωρήσεις της: «Και αν δεν έρθουν τα χρήματα, τότε θα αυτοκτονήσει. [...] Όταν θα έρθει το ένταλμα συλλήψεως θα σκοτωθεί με το πιστόλι ή θα κρεμαστεί [...] και εγώ θα είμαι υπαίτια» (σ. 61). Οι φαντασιώσεις θανάτου του πατέρα συνοδεύονται συχνά και από αντίστοιχες δικού της θανάτου ή αυτοκτονίας: «Ο μπαμπάς ας αυτοκτονήσει. Κι εγώ θα αυτοκτονήσω. Είναι ντροπή μια τέτοια ζωή. Το καλύτερο θα ήταν να γκρεμιστώ από κείνον τον βράχο και τέρμα. Θα σας χρειαζόταν αυτό σε όλους σας» (σ. 49). Ο θάνατος φαντάζει για την Έλζε μοναδική διέξοδος. Τις ταμπλέτες βερονάλ που παίρνει στο τέλος σε μεγάλη δόση τις σκέφτεται ήδη αρκετά νωρίς: «Το βερονάλ είναι κάτω από τα ασπρόρουχα, για κάθε περίπτωση» (σ. 78). Όταν θα φτάσει στο ξενοδοχείο και δεύτερο τηλεγράφημα από τη μητέρα, πριν το διαβάσει εύχεται αρχικά να έχει πεθάνει ο πατέρας της, αλλά αμέσως θα πάρει πίσω αυτή την ευχή μετανιωμένη: «Αν είναι νεκρός ο μπαμπάς, τότε όλα είναι εντάξει, τότε δεν χρειάζεται πια να πάω στο λιβάδι με τον κ. Ντόρσντεϊ... Τι

318. Astrid Kirchheim-Lange, «Trauma bei Arthur Schnitzler – zu seiner Monolognovelle *Fräulein Else*», στο Wolfram Mauser-Carl Pietzcker (επιμ.), *Trauma*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, σσ. 109-149 (εδώ σ. 118).

άθλιο πλάσμα που είμαι. Θεούλη μου, κάνε να μη γράφει το τηλεγράφημα τίποτα κακό, τότε θα κάνω μια θυσία [...]. Ας μην είσαι νεκρός, μπαμπά. Αφού είμαι πρόθυμη. Αφού θα κάνω τα πάντα, ό,τι ζητήσεις...» (σ. 77 κ.ε.). Όταν όμως τελικά διαβάσει σε αυτό το νέο τηλεγράφημα ότι το χρωστούμενο ποσό δεν είναι 30.000 αλλά 50.000 γκούλντεν, η πίεση που νιώθει η Έλζε πολλαπλασιάζεται, δεν βλέπει πλέον μπροστά της ούτε την παραμικρή θετική διέξοδο. Εκφράζεται μόνο με αρνήσεις:

Κανέναν δεν θέλω πια να βλέπω. Δεν θέλω να γυρίσω στο ξενοδοχείο, δεν θέλω να ξαναπάω στο σπίτι, ούτε θέλω να επιστρέψω πια στη Βιέννη, σε κανέναν δεν θέλω να πάω, ούτε στον μπαμπά, ούτε στη μαμά, ούτε στον Ρούντι, αλλά ούτε και στον Φρεντ, ούτε στην Μπέρτα, αλλά ούτε και στη θεία Ιρένε. (σ. 67)

Αργότερα, θα ξαναβρεθεί στην αρχική αιώρηση μεταξύ θυσίας για τη σωτηρία του πατέρα και φαντασιώσεων αυτοκτονίας: ο τόνος της, ωστόσο, αρχίζει να γίνεται επιθετικός:

Τι άλλο μου απομένει; Αφού έτσι πρέπει να γίνει, αφού πρέπει να το κάνω, πρέπει να κάνω όλα όσα απαιτεί ο κ. Ντόρσντεϊ για να έχει ο μπαμπάς αύριο τα χρήματα, για να μην τον κλείσουν στη φυλακή, για να μην αυτοκτονήσει. Και θα το κάνω. Ναι, θα το κάνω, μολονότι βέβαια όλα γίνονται για το τίποτα. Μέσα σε μισό χρόνο θα βρισκόμαστε στο ίδιο σημείο όπως σήμερα [...]. Δεν θέλω, δεν θέλω, δεν θέλω, δεν θέλω. Ευτυχώς που έχω εδώ τα χάπια. Αυτά είναι η μόνη σωτηρία [...]. Ναι, κάθε στιγμή μπορώ να βρεθώ στην άλλη πλευρά, εκεί όπου δεν υπάρχει καμία θεία, κανένας Ντόρσντεϊ, κανένας πατέρας που καταχράται χρήματα κηδεμονίας... Αλλά δεν θα αυτοκτονήσω. Δεν το έχω ανάγκη. Ούτε καν το σκέφτομαι. Για πενήντα χιλιάδες γκούλντεν δεν πρόκειται βέβαια να σταθώ γυμνή μπροστά σε έναν γέρο γλεντζέ για να σώσω ένα ρεμάλι από τη φυλακή. (σσ. 81-83)

Ύστερα από αυτή την αβάσταχτη ένταση, συλλαμβάνει ένα όραμα εκδίκησης, το οποίο και τελικά θα πραγματοποιήσει: «Όλοι, ας με δουν όλοι! – Έπειτα δεν υπάρχει πια πίσω, κανένας γυρισμός στο σπίτι, στον μπαμπά και τη μαμά, στους θείους και τις θείες. Τότε δεν θα είμαι πια η δεσποινίς Έλζε που θέλουν να την προξενήσουν σε οποιονδήποτε διεν-

θυνητή Βιλομίτσερ, θα τους παίζω όλους στα δάχτυλά μου –προπάντων τον παλιάνθρωπο τον Ντόρσντεϊ– και θα γεννηθώ για δεύτερη φορά» (σσ. 83-84).

IV. Έλζε. Απόφαση και πράξη

Η Έλζε πραγματοποιεί αυτό το όραμα εκδίκησης και εμφανίζεται ενώπιον όλων των θαμώνων στην αίθουσα μουσικής του ξενοδοχείου γυμνή. Έτσι «ικανοποιεί και συνάμα ακυρώνει»³¹⁹ την οφθαλμολαγνική απαίτηση του κ. Ντόρσντεϊ. Αυτή είναι η εκδίκησή της: μετατρέπει την εκβιαστική απαίτηση μέσα από τη δική της απόφαση και σκηνοθεσία³²⁰ σε κάτι άλλο, σε μια πράξη δικής της θέλησης. Αυτή η λύση είναι για την Έλζε η έξοδος από το δίλημμά της. Από τον ρόλο ενός αντικειμένου ανταλλαγής, όπως είχε οριστεί από την οικογένειά της και τον Ντόρσντεϊ, περνάει στον ρόλο του δρώντος υποκειμένου.³²¹ «Όχι, δεν πουλάω τον εαυτό μου. Ποτέ. Ποτέ δεν θα πουληθώ. Θα προσφερθώ» (σ. 58), είχε πει η Έλζε, μέσα στην εσωτερική της διαμάχη, πριν ακόμη αποφασίσει τι θα κάνει. Τον χαρακτηρισμό «παλιοθήλυκο» για τον εαυτό της τον αποδέχεται, όχι όμως αυτόν της «πόρνης» (σ. 58). Η απόφαση για την υπέρβαση των ορίων που πραγματοποιεί εδώ η Έλζε γίνεται με πλήρη συνείδηση:³²² «Εκείνοι θα νομίσουν ότι τρελάθηκα. Αλλά ποτέ

319. Anna-Lisa Menck, «Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*: Ein literarisches Fallbeispiel nach Freud? Zur Komplexität einer sozialkritischen Missbrauchsgeschichte», περ. *Focus on German Studies* 19 (2012) 112-132 (εδώ σ. 125).

320. Η πράξη της αποτελεί απάντηση και στη σκηνοθετημένη φαντασίωση του Ντόρσντεϊ να τη δει γυμνή στο δάσος: «Αλλά αν για οποιονδήποτε λόγο δεν συμφωνείτε να με επισκεφτείτε στο δωμάτιο αριθμός εξήντα πέντε, Έλζε, τότε σας προτείνω έναν μικρό περίπατο ύστερα από το δείπνο. Στο δάσος υπάρχει ένα ξέφωτο [...] ούτε πέντε λεπτά μακριά από το ξενοδοχείο μας. Απόψε θα έχουμε μια θαυμάσια καλοκαιρινή νύχτα, ζεστή σχεδόν, και η αστροφεγγιά θα σας ταιριάζει υπέροχα» (σ. 53). Και η Έλζε αργότερα: «Το φεγγάρι δεν βγήκε ακόμη. Θα ανατείλει αργότερα για την παράσταση, για τη μεγάλη παράσταση στο λιβάδι, όταν ο κ. Ντόρσντεϊ θα βάλει τη σκλάβά του να χορέψει γυμνή» (σ. 68).

321. Rolf Allerdissen, *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bouvier, Βόννη 1985, σ. 42.

322. Barbara Lersch-Schumacher, «"Ich bin nicht mütterlich"...», ό.π., σ. 81.

μου δεν ήμουν τόσο λογική. Για πρώτη φορά στη ζωή μου, είμαι πραγματικά λογική. Όλοι, ας με δουν όλοι!» (σ. 83). Υπολογίζει τις λεπτομέρειες της εμφάνισής της και τις σκηνοθετεί στοχευμένα. Δεν θέλει να δώσει την εντύπωση της τρελής, αποφεύγει λοιπόν συνειδητά μια εμφάνιση που θα παρέπεμπε στην Οφηλία: «Άραγε να λύσω τα μαλλιά μου; Όχι. Έτσι θα έμοιαζα με τρελή. Μόνο αδιάντροπη πρέπει να με θεωρήσετε» (σ. 84).

Το επεισόδιο το οργανώνει και το σκηνοθετεί η ίδια ως παράσταση: «Τι περιμένω λοιπόν; Αφού είμαι έτοιμη. Η παράσταση μπορεί να αρχίσει» (σ. 88), λέει η Έλζε, κατεβαίνοντας από το δωμάτιό της προς τη σάλα του ξενοδοχείου και φορώντας μόνο το παλτό της. Τη λέξη παράσταση θα την επαναλάβει λίγα λεπτά αργότερα, όταν συναντήσει στον διάδρομο κάποιον που ανεβαίνει: «Κρίμα που κάνετε τον κόπο να ανεβείτε ειδικά τώρα. Γιατί δεν περιμένετε στο σαλόνι; Χάνετε κάτι. Μεγάλη παράσταση» (σ. 90). Πλησιάζοντας στην αίθουσα μουσικής, ακούγεται να παίζουν στο πιάνο από *Το καρναβάλι* του Schumann το κομμάτι «Ο χορός των μασκών». Οι νότες του κομματιού είναι ενσωματωμένες στο κείμενο,³²³ ως μουσικό παράθεμα, καθίστανται έτσι μέρος του κειμένου με πολλαπλή σηματοδότηση.³²⁴ Ο αναγνώστης καλείται να ακούσει τη μουσική ταυτόχρονα με τις εσωτερικές σκέψεις της Έλζε: «Ποιος παίζει έτσι όμορφα; Σοπέν; Όχι, Σούμαν [...] Σούμαν; Ναι, το Καρναβάλι... Κάποτε το είχα μάθει κι εγώ. Κι "αυτή" παίζει ωραία. Αλλά γιατί "αυτή"; Πιθανόν να είναι "αυτός". Μήπως είναι καμία δεξιότηχνης; Θα ρίξω μια ματιά στο σαλόνι μουσικής» (σσ. 91-96). Η μουσική συνοδεύει την εμφάνιση της Έλζε, που μοιάζει με την εμφάνιση μιας ντίβας της όπερας.³²⁵ Στέκεται για λίγα λεπτά μπροστά, επιβεβαιώνει ότι πράγματι ο Ντόρσντεϊ βρίσκεται ανάμεσα στους θαμώνες, αλλά και ο νέος με το ρωμαϊκό κεφάλι που της αρέσει. Είναι όλοι εκεί, η παράσταση μπορεί

323. Στην ελληνική έκδοση σημειώνεται απλώς στο κείμενο «μέρος παρτιτούρας», σ. 96. Στο γερμανικό υπάρχουν οι ίδιες οι νότες: βλ. Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, στα αφηγηματικά του άπαντα, *Die Erzählenden Schriften*, 2 τόμοι, Fischer, Φρανκφούρτη-Μάιν 1961, τόμ. 2, σσ. 324-381 (εδώ σσ. 371-373).

324. Για το θέμα βλ. Heide Eilert, *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Steiner, Στουτγκάρδη 1991, σσ. 322-335, και G. K. Schneider, «Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers *Fräulein Else* und Schumanns *Karnaval*», περ. *Modern Austrian Literature* 2 (1969) 17-34.

325. Heide Eilert, *Das Kunstzitat...*, ό.π., σ. 331.

να αρχίσει, οι ήχοι της μουσικής την ενθαρρύνουν, το καρναβάλι είναι άλλωστε μια θεσμοθετημένη παραβίαση της νόρμας. Το μουσικό απόσπασμα που ακούγεται τη στιγμή που γδύνεται λέγεται «Reconnais-sance». Το καρναβάλι παραπέμπει στην κοινωνία της υποκρισίας και του ψεύδους, σε μια κοινωνία διαρκώς μασκαρεμένη, στην οποία η Έλζε τώρα εναντιώνεται στεκόμενη μπροστά της γυμνή, σαν μια *Nuda veritas*,³²⁶ κρατώντας της τον καθρέφτη. Η αρχικώς αμυντική στάση της Έλζε γίνεται τώρα συνειδητά επιθετική. Και η επιθετικότητα, παρατηρεί ο Schmidt-Dengler, «είναι το πρώτο βήμα για τη χειραφέτηση». Σε μια κοινωνία όπου σε μια νέα γυναίκα σαν την Έλζε τα πάντα επιβάλλονται, αυτό αποτελεί μια έσχατη «πράξη αυτονομίας».³²⁷ Το ξεγύμνωμα του σώματος της Έλζε είναι ξεγύμνωμα, «ξεμπρόστιασμα της κοινωνίας».³²⁸ Από την άλλη, το μασκάρεμα παραπέμπει στην ίδια την υστερία. Καρναβάλι είναι το παιχνίδι του μασκαρέματος και της αναγνώρισης: μασκαρεύεται κανείς για να τον αναγνωρίσουν. Και η υστερία, σημειώνει η Elisabeth Bronfen, «χρησιμοποιεί το μασκάρεμα του σώματος για να μεταφέρει ένα μήνυμα».³²⁹ Η Έλζε με την πράξη της εναντιώνεται στην κοινωνία που τη βλέπει μόνο ως αντικείμενο, που εμπορευματοποιεί το σώμα της, που την αναγκάζει να υποτάξει την επιθυμία της στην ανδρική πατριαρχική επιθυμία, που δεν της αναγνωρίζει το δικαίωμα να αναπτύξει τη σεξουαλικότητά της, που δεν της δίνει κανένα περιθώριο αυτονομίας και ανεξαρτησίας. Μιας κοινωνίας που συντηρεί με κάθε κόστος το *φαίνεσθαι*, ενώ κρυφά όλα επιτρέπονται. Η Έλζε ρίχνει το παλτό της, ξεσπά σε ένα ασυγκράτητο υστερικό γέλιο, καταφέρνει να μείνει όρθια για λίγα λεπτά και καταρρέει.

326. Βλ. τον ομώνυμο (*Nuda veritas*) πίνακα του Γκούσταβ Κλιμτ (1899), που παρουσιάζει μια νέα γυναίκα γυμνή κρατώντας έναν καθρέφτη.

327. Julia Mihajlovic, «“Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz” – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers», στο Corinna Schlicht (επιμ.), *Geschlechterkonstruktionen: Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*, Oberhausen, Laufen 2004, σσ. 116-127 (εδώ σ. 123).

328. Wendelin Schmidt-Dengler, «Inflation der Werte und der Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*», στο Giuseppe Farese (επιμ.), *Akten des Internationalen Symposiums Arthur Schnitzler und seine Zeit*, Peter Lang, Βέρνη 1985, σσ. 170-181 (εδώ σ. 178).

329. Elisabeth Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Volk & Welt, Βερολίνο 1998, σ. 20.

Ορίστε, παλιάνθρωπε, είμαι γυμνή. Τι άλλο θέλεις πια; Στείλε το τηλεγράφημα... Αμέσως... Με διατρέχει ένα ρίγος. Η κυρία συνεχίζει να παίζει [...]. Ο Ντόρσντεϊ γουρλώνει τα μάτια. Τώρα επιτέλους το πιστεύει. [...] Χα-χα. Η κυρία δεν παίζει πλέον. Ο μπαμπάς έχει σωθεί. Πενήντα χιλιάδες. [...] Χα, χα, χα!» Μα ποιος γελάει; Εγώ η ίδια; «Χα, χα, χα!» Τι είδους φάτσες είναι αυτές γύρω μου; «Χα, χα, χα!» (σσ. 97, 98)

Το γέλιο διαδέχεται ένα ηχηρό ουρλιαχτό: «Aaaaa! Δεν θέλω να ουρλιάζω και άθελά μου ουρλιάζω συνέχεια. Γιατί ουρλιάζω άραγε;» (σ. 98). Η Έλζε, χωρίς να πει τίποτα, χωρίς χρήση του πατριαρχικού λόγου, εκφράζει την εναντίωσή της με το σώμα της, αυτό το σώμα που η κοινωνία είχε ορίσει ως ανταλλακτικό προϊόν. Με τη γύμνια της ξεμπροστιάζει και αποκαλύπτει, με το γέλιο της χλευάζει, με το ουρλιαχτό της εναντιώνεται και επαναστατεί. Στην εξέλιξη του επεισοδίου, η Έλζε δεν ελέγχει από ένα σημείο και μετά τις αντιδράσεις της. Το τρανταχτό γέλιο και το ανεξέλεγκτο ουρλιαχτό βγαίνουν από τα εσώτατα βάθη του εαυτού της, σαν μια έκφραση που πραγματοποιείται χωρίς τη διαμεσολάβηση του μυαλού και της λογικής της.³³⁰

Η κοινωνία, από την άλλη, δεν θέλει να ακούσει το ανήκουστο μήνυμά της υστερίας. Δεν θέλει να δει και να αναγνωρίσει τίποτα. Το μόνο για το οποίο ενδιαφέρεται είναι πώς θα *κουκουλώσει* το γυμνό σώμα της Έλζε – «*μια κουβέρτα, ένα πάπλωμα*» (σ. 99), όπως *κουκουλώνει* τις ασχημίες της. Η θεία, βασική εκπρόσωπος αυτής της κοινωνίας, δεν θέλει να γνωρίζει πια την ανιψιά της: «*Δεν πιστεύεις βέβαια, Πάουνλ, ότι θα επιστρέψω στη Βιέννη μέσα στο ίδιο κουπέ με τούτο το άτομο. [...] Δεν μπορώ να το πιστέψω, τέτοιο σκάνδαλο! – Θα δεις, θα το γράφουν οι εφημερίδες! [...] Αύριο αναχωρούμε εξάπαντος. Και στο Μπολτσάνο παίρνουμε μια νοσοκόμα για την Έλζε*» (σσ. 102, 104). Η κοινωνία, προσβεβλημένη από την πράξη της Έλζε, δεν θα συγκαλύψει απλώς το συμβάν, αλλά θα αντεπιτεθεί με τον τρόπο που γνωρίζει: χαρακτηρίζει την πράξη της ως υστερία,³³¹ τρέλα και αρρώστια, αποκλείει την Έλζε από

330. Veronika Schuchter, *Wahnsinn und Weiblichkeit...*, ό.π., σ. 86.

331. Η Τσίους θα πει στη λιπόθυμη Έλζε: «*Ξέρετε τι κάνετε Έλζε; Φανταστείτε, μπήκατε στο δωμάτιο της μουσικής ντυμένη μόνο με ένα παλτό, ξαφνικά βρεθήκατε γυμνή μπροστά σε όλον τον κόσμο και μετά σωριαστήκατε λιπόθυμη.*

τους κόλπους της ως μη φυσιολογική. Η θέση της νεαρής Έλζε δεν είναι ανάμεσά τους, αλλά πού αλλού; Στο ιδρυμα: «Δεν είναι καθόλου φυσιολογική. Φυσικά πρέπει να μπει σε ιδρυμα» (σ. 102), θα πει η πλούσια θεία της καλής κοινωνίας.

Η πράξη εναντίωσης που έχει η ίδια σχεδιάσει, και που είναι μια σαφής υπέρβαση των ορίων, παραμένει, ωστόσο, μια πράξη που υπερβαίνει και την ίδια. Η Έλζε είναι τόσο βαθιά συνδεδεμένη με τους κώδικες αυτής της κοινωνίας και έχει τόσο πολύ εσωτερικεύσει τις αρχές της που δεν μπορεί να βγει νικηφόρα μέσα από την αντιπαράθεση μαζί της. Νιώθει μόνη και αδύναμη. Ντροπή και ταπείνωση διαδέχονται το στιγμιαίο αίσθημα τόλμης και θριάμβου: «*Μα τι έκανα; Τι έκανα; [...] Ω, πόσο ντρέπομαι. Τι έκανα;*» (σσ. 98, 99). Η Έλζε καταλήγει: «*Ποτέ στο εξής δεν θα μπορούσα να συναναστραφώ ανθρώπους*» (σ. 106 κ.ε.). Θα αποπειραθεί να αυτοκτονήσει με τη δόση βερονάλ που είχε ετοιμάσει πριν από το επεισόδιο. Η καταγγελία της θα κορυφωθεί στον εσωτερικό της μονόλογο με τον χαρακτηρισμό της κοινωνίας ως μιας κοινωνίας δολοφόνων: «*Όλοι τους είναι δολοφόνοι. Ο Ντόρσντεϊ και η Τσίςν και ο Πάουλ, και ο Φρεντ είναι επίσης δολοφόνος, και η μαμά είναι φόνισσα. Όλοι τους με δολοφόνησαν και κάνουν τους ανήξερους. "Μόνη της σκοτώθηκε", θα πουν. Εσείς με σκοτώσατε, όλοι σας, όλοι σας, όλοι σας!*» (σ. 107).

V. Η προδιάθεση της Έλζε για υστερία

Ο Σνίτσλερ δίδει μεγάλη προσοχή στην ακριβή παρουσίαση του παθολογικού στα έργα του.³³² Η κρίση της Έλζε και κυρίως η απόπειρα αυτοκτονίας της³³³ δεν εμφανίζονται στο τέλος ως κεραυνός εν αιθρία.

Μια υστερική κρίση, ισχυρίζονται» (σ. 105 κ.ε.). Για την αντίδραση της κοινωνίας βλ. Wendelin Schmidt-Dengler, «Inflation der Werte...», ό.π., σ. 178.

332. Για τη διάσταση αυτή στο έργο του Σνίτσλερ βλ. Walter Müller-Seidel, «Moderne Literatur und Medizin. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers», στο Giuseppe Farese (επιμ.), *Akten des Internationalen Symposiums*, ό.π., σσ. 60-92.

333. Αν πεθαίνει ή όχι η Έλζε στο τέλος δεν μπορούμε να το πούμε, το τέλος της νουβέλας παραμένει ανοικτό. Για τον Hartmut Scheible η δόση βερονάλ που παίρνει η Έλζε είναι μικρή για να επιφέρει θάνατο και αυτό φυσικά ο Σνίτσλερ

Υστερικά στοιχεία στη συμπεριφορά της περιγράφονται σταδιακά και βρίσκουν το απόγειό τους στην υστερική κρίση. Νευρική, συνεχής αλλαγή διάθεσης από το ένα άκρο στο άλλο, τάση για ονειροπόληση και θεατρικότητα, υπερτονισμός της θηλυκότητας, τάση για έκθεση και επίδειξη του εαυτού είναι τα σημαντικότερα από αυτά.

Η επιδεικτική διάθεση, η διαρκής έγνοια και η αναφορά στην ομορφιά της, η ναρκισσιστική προσκόλληση στον εαυτό της διατρέχουν τον μονόλογο και αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της ηρωίδας.³³⁴

Η Michaela Perlmann³³⁵ ανάγει τις ναρκισσιστικές τάσεις της Έλζε στην κοινωνική απομόνωση (στίγμα της εβραϊκής καταγωγής της), αλλά και γενικότερα στην έλλειψη δυνατοτήτων ανάπτυξης της προσωπικότητάς της σε μια κοινωνία περιορισμών. Αυτά την κάνουν να δραπετεύει στον εαυτό της, εστιάζοντας σε αυτόν και θεωρώντας τον ερωτικό αντικείμενο, όπως αποκαλύπτει και η σκηνή στον καθρέφτη, η οποία αποτελεί και την κορύφωση των ναρκισσιστικών τάσεων της ηρωίδας:

Είμαι πραγματικά τόσο όμορφη όσο μέσα στον καθρέφτη; Μα ελάτε πιο κοντά, ωραία δεσποινίς. Θέλω να φιλήσω τα χείλη σας, τα κόκκινα σαν αίμα. Θέλω να πιέσω τα στήθη σας πάνω στα δικά μου στήθη. Τι κρίμα που είναι το γυαλί ανάμεσά μας, το κρύο γυαλί. Πόσα καλά θα τα πηγαίναμε μεταξύ μας. Έτσι δεν είναι; Δεν θα χρειαζόμασταν κανέναν άλλον. Τσως να μην υπάρχουν καν άλλοι άνθρωποι. (σ. 85)

Αντίστοιχα με την Perlmann ερμηνεύει και ο William Rey τον ναρκισσισμό της Έλζε σαν μια παθολογική έκφραση της απομόνωσής της που την οδηγεί στο «να βρίσκει καταφύγιο σε ένα είδος σολιψισμού, που συνορεύει με την τρέλα».³³⁶ Ο ναρκισσισμός για τον οποίο γίνεται λόγος συχνά στη φιλολογική έρευνα για την Έλζε είναι μια αντανάκλα-

ως γιατρός το γνώριζε· βλ. Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek 1976, σ. 118.

334. Πρόκειται για στοιχεία του υστερικού συνδρόμου, τα οποία η σύγχρονη ψυχιατρική έχει απαλλάξει από το στίγμα του παθολογικού· βλ. Lucien Israël, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*, ό.π., σσ. 58 κ.ε. και 82.

335. Michaela L. Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne*, ό.π., σ. 118.

336. William Rey, *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Erich Schmidt, Βερολίνο 1968, σ. 53. Παρόμοια και η Marianne Knobens-

ση της πατριαρχικής ματιάς με την οποία η Έλζε έρχεται διαρκώς αντιμετώπι. Η υστερική, αναφέρει η Elisabeth Bronfen,³³⁷ είναι μέσα της διασπασμένη, είναι παρατηρούν υποκείμενο και παρατηρούμενο αντικείμενο συνάμα. Κι αυτό συμβαίνει μέσω της οικειοποίησης της ανδρικής (οφθαλμολογικής) ματιάς από τη γυναίκα με την ταυτόχρονη συντήρηση της γυναικείας στάσης, η γυναίκα ως αντικείμενο παρατήρησης δηλαδή. Ο έντονος ναρκισσισμός της Έλζε δεν μπορεί να ερμηνευθεί μόνο ως αυτο-αγάπη αλλά και ως προβολή των κοινωνικών απαιτήσεων. Η Έλζε θαυμάζει στον εαυτό της εκείνα τα στοιχεία που η ανδρική κοινωνία θεωρεί σε αυτή σημαντικά. Ο καθρέφτης δεν αντανακλά, επομένως, μόνο το «εξιδανικευμένο»³³⁸ αυτοείδωλο, αλλά τη ματιά της πατριαρχικής κοινωνίας πάνω στη γυναίκα. Ο αυτο-θαυμασμός της καταλήγει πάντα στο ίδιο ερώτημα: Για ποιον είναι όμορφη: «Θα πάρω την άσπρη εσάρπα, μου πηγαίνει ωραία. Θα τη ρίξω εντελώς ξέγνοιαστα στους υπέροχους ώμους μου. Για ποιον τους έχω, λοιπόν, τους υπέροχους ώμους;» (σ. 33), ή αργότερα: «Τι τους έχω τους υπέροχους ώμους μου και τα ωραία, κομψά πόδια μου;» (σ. 68). Λίγο πριν κατέβει στην αίθουσα μουσικής αποχαιρετά το είδωλό της με τα εξής λόγια: «Εισ το επανιδείν, Έλζε. Είσαι ωραία με το παλτό. Κάποιες φλογεντινές ζήτησαν να τις ζωγραφίσουν έτσι. Τα πορτρέτα τους κρέμονται στις πινακοθήκες και είναι τιμητικό για κείνες. [...] Έχε γεια, πολυγαπημένο μου είδωλο του καθρέφτη» (σ. 88 κ.ε.).

Με τις ναρκισσιστικές τάσεις συμβαδίζουν οι τάσεις επίδειξης και έκθεσης, οι οποίες φαίνονται είτε στα ονειροπολήματα της Έλζε είτε στις αναμνήσεις των πραγματικών γεγονότων. Κάποια στιγμή θυμάται π.χ. μια πραγματική σκηνή από προηγούμενες διακοπές της στο Γκούμντεν, όπου η ίδια, φορώντας μόνο ένα πουκάμισο, καθόταν στο μπαλκόνι, έξι η ώρα το πρωί, και δύο νεαροί την κοίταζαν από τη βάρκα στη λίμνη

Wauben χαρακτηρίζει τη σκηνή ως έκφραση ακραίας «αποξένωσης» της Έλζε: βλ. «Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzler», στο Guillaume van Gemert (επιμ.), *Grenzgänge. Literatur und Kultur im Kontext. Festschrift für Hans Pörnbacher*, Rodopi, Αμστερνταμ 1990, σσ. 279-296 (εδώ σ. 292).

337. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Königshausen & Neumann, Μόναχο 1996, σσ. 403-415 (εδώ σ. 405).

338. Dirk von Boetticher, *Meine Werke sind lauter Diagnosen*, ό.π., σ. 152.

κάτω από το ξενοδοχείο: «Από τη λίμνη δεν μπορούσαν βέβαια να διακρίνουν το πρόσωπό μου, αλλά πως ήμουν μόνο με το πουκάμισο, αυτό πια το παρατήρησαν. Και εγώ ένιωθα ευχαρίστηση. Αχ, περισσότερο από ευχαρίστηση. Ήμουν σαν μεθυσμένη. Χάιδενα τον γοφού μου με τα δυο μου χέρια και έκανα σαν να μην ήξερα ότι κάποιος με κοιτάζει. Και η βάρκα ούτε πον κουνιόταν από τη θέση της. Μάλιστα, έτσι είμαι εγώ. Έτσι είμαι. Ένα παλιοθήλυκο, ναι. Εξάλλον όλοι το αισθάνονται» (σ. 57). Σε μια από τις φαντασιώσεις της, άλλωστε, βλέπει τον εαυτό της ως εξής: «Βίλα στη Ριβιέρα. Μαρμάρινα σκαλιά ως τη θάλασσα. Εγώ ξαπλωμένη, γυμνή στο μάρμαρο» (σ. 12). Μια άλλη παρόμοια φαντασίωση θα εκφράσει αργότερα: «Όταν θα έχω τη βίλα μου στην ιταλική λίμνη, τότε θα περιφέρομαι πάντα γυμνή στο πάρκο μου» (σ. 86).

Τέτοιου είδους φαντασιώσεις υπάρχουν σε πολλά σημεία του κειμένου και είναι πολύ κοντά σε αυτό που ο Φρόντ είχε χαρακτηρίσει ονειροπόληση ή φαντασίωση «με την έννοια ενός σεναρίου που το άτομο φαντάζεται σε κατάσταση εγρηγόρσεως».³³⁹ Οι Μελέτες για την υστερία, «ιδιαίτερα τα κεφάλαια που οφείλονται στον Μπρόνερ, υπογραμμίζουν τον σημαντικότερο ρόλο των ονειροπολήσεων κατά τη γένεση του υστερικού συμπτώματος. Η συνήθεια της ονειροπόλησης (π.χ. το ιδιωτικό θέατρο της Άννας Ο.) ευνοούσε, κατά τον Μπρόνερ, την εγκατάσταση ενός διχασμού (Spaltung) στο πεδίο της συνείδησης».³⁴⁰ Στο κεφάλαιο εξάλλου της μελέτης του *Η ερμηνεία των ονείρων*, που ασχολείται με την επεξεργασία του ονείρου, ο Φρόντ αναφέρει μεταξύ άλλων: «Από το αδιάφυστο οξύ βλέμμα των ποιητών δεν διέφυγε η σημασία των ονειροπολημάτων [...]. Η μελέτη των ψυχονευρώσεων οδηγεί στην επίγνωση ότι αυτές οι φαντασίες ή τα ονειροπολήματα αποτελούν τα προστάδια των υστερικών συμπτωμάτων».³⁴¹

Ο Σνίτσερ με τον σχεδιασμό της φιγούρας της Έλζε ως θυγατέρας δείχνει πώς οι οικογενειακές σχέσεις εμποδίζουν μια νέα κοπέλα να εκπληρώσει τις προσωπικές της ανάγκες και να αναπτύξει τη σεξουαλικότητά της και γενικότερα τη θηλυκή της ταυτότητα. Συνδέεται έτσι, από τη μια, με τις πρώιμες δουλειές του Φρόντ (*Μελέτες για την υστερία/Αιτιολογία της υστερίας*), στις οποίες η παθολογία των θυγατέρων

339. Jean Laplanche - J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, ό.π., σ. 366.

340. Στο ίδιο.

341. S. Freud, *Die Traumdeutung*, Fischer, Φρανκφούρτη-Μάιν 1999, σ. 485.

καθορίζεται από οικογενειακές τραυματοποιήσεις με τη μορφή συναισθηματικής ή σεξουαλικής κακοποίησης.³⁴² Με την παρουσίαση της κόρης ως αντικειμένου ανταλλαγής μεταξύ των ενηλίκων, και συνδέοντας αυτό το ζήτημα με ευρύτερες κοινωνικές συνιστώσες ως πηγή προβλημάτων για την Έλζε, ο Σνίτσλερ ορίζει και ένα άλλο πεδίο αιτιολόγησης της υστερίας, το κοινωνικό. Στον Σνίτσλερ, ο επιβαρυντικός κόσμος των ενηλίκων και της κοινωνίας τους είναι η αιτία που από την έφηβη προκύπτει μια εκδικήτρια. Το *Δεσποινίς Έλζε* αποκαλύπτει και ενοχοποιεί τις ενδοοικογενειακές δομές εξουσίας, καθώς και τις ξεπε-

342. Στην πρόσφατη έρευνα για το έργο έχει τεθεί –από την Astrid Lange-Kirchheim («Die Hysterikerin und ihr Autor...», *ό.π.*), καθώς και από την Bettina Rabelhofer («... was in mir wühlt und Angst hat»..., *ό.π.*)– το ερώτημα της σεξουαλικής τραυματοποίησης της Έλζε. Και οι δύο συγγραφείς διερευνούν το κατά πόσο η Έλζε είναι απλώς εγκλωβισμένη σε μια προσκόλληση προς τον πατέρα ή αν υποφέρει από κάποιο πραγματικό παιδικό σεξουαλικό τραύμα, που θα μπορούσε να ανακατασκευαστεί μέσω του κειμένου του Σνίτσλερ. Αν δηλαδή ο εσωτερικός μονόλογος της Έλζε υπαινίσσεται μέσα από *συμπυκνώσεις* και *μεταθέσεις* τη σεξουαλική της κακοποίηση. Η επιστροφή της βαθιά απωθημένης τραυματικής εμπειρίας ενεργοποιείται τώρα –κατά τις δύο συγγραφείς– μέσω από την εκβιαστική απαίτηση του Ντόρσντεϊ και είναι ανιχνεύσιμη στα όνειρα και τα ονειροπολήματα της Έλζε. Οι τραυματικές αναμνήσεις της Έλζε από μια πραγματική κακοποίηση είναι τόσο βαθιά απωθημένες, που ακόμη και στα όνειρα εμφανίζονται με τρόπο ασαφή (Astrid Lange-Kirchheim, «Die Hysterikerin und ihr Autor...», *ό.π.*, σ. 117). Με βάση τα κείμενα του Φρόυντ, η Lange-Kirchheim διαβάζει ερμηνευτικά τη νουβέλα του Σνίτσλερ ως μια συνειρμική σύνδεση αναμνήσεων που ανάγονται σε βιώματα τραυματικού σεξουαλικού περιεχομένου από την παιδική και πρώιμη εφηβική ηλικία της Έλζε. Η Rabelhofer στέκεται σε κάποιες επίμονες επαναλήψεις του κειμένου, επεξεργάζεται π.χ. τον επαναλαμβανόμενο αριθμό δώδεκα στη νουβέλα και καταλήγει ότι οι σκέψεις και οι ασυνείδητες αναμνήσεις της Έλζε περιστρέφονται γύρω από το δωδέκατο έτος της ηλικίας της. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Μέσα από τον μεταφορικό λόγο και τις μετωνυμικές διαδικασίες μετάθεσης η γλώσσα αγγίζει εκείνο το σκοτεινό και αόριστο που το κείμενο αποφεύγει να το εκφράσει. Μέσα από τις εσωτερικές εικόνες που η Έλζε προβάλλει τη μία πάνω στην άλλη κρύβεται ένα φάντασμα, του οποίου η επιστροφή υπονομεύει την εξέλιξη της Έλζε» (Rabelhofer, «... was in mir wühlt und Angst hat»..., *ό.π.*, σ. 205). Οι ερμηνευτικές αυτές προτάσεις δεν είχαν συνέχεια μιας και πράγματι στοιχειοθετούνται βασιζόμενες σε κρυπτικά στοιχεία του κειμένου.

ρασμένες και περιοριστικές για τη γυναίκα κοινωνικές δομές, και μπορεί συνεπώς να διαβαστεί ως «κριτική απάντηση στον Φρόυντ».³⁴³

Ο Σνίτσλερ τοποθετεί τη δράση και την ηρωίδα του σε ένα πολύ συγκεκριμένο κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον, στη διεφθαρμένη αστική κοινωνία της Βιέννης των αρχών του 20ού αιώνα, μια κοινωνία με κατεστραμμένο αξιακό σύστημα που επιβάλλει νόρμες καταπνίγοντας κάθε δυνατότητα εξέλιξης της προσωπικότητας της νεαρής Έλζε. Έτσι το να αναγάγει κανείς την πράξη της γύμνωσης στην επιδειξιμανία³⁴⁴ ως εκπλήρωση μια βαθιάς επιθυμίας της Έλζε θα σήμαινε παραγνώριση όλης της σημαντικής κοινωνικής κριτικής που διατυπώνει το έργο.³⁴⁵

VI. Κοινωνικές διαστάσεις του υστερικού φαινομένου

Η Έλζε χαρακτηρίζει όλες τις προοπτικές ζωής που της ανοίγονται «το ίδιο αηδιαστικές» (σ. 73).³⁴⁶ Το κείμενο κατ' επανάληψη και επίμονα οίγει το ζήτημα της απόλυτης (οικονομικής και γενικότερης) εξάρτησης

343. Astrid Lange-Kirchheim, «Die Hysterikerin und ihr Autor...», *ό.π.*, σ. 122. Παρά την αδιαμφισβήτητη ύπαρξη ψυχαναλυτικών στοιχείων δεν μπορούμε να θεωρήσουμε τη νουβέλα του Σνίτσλερ ως μια καθαρή «case of pathology». Βλ. π.χ. τα άρθρα των Victor A. Oswald Jr.-Veronica Pinter Mindess, «Schnitzler's *Fräulein Else* and the psychoanalytic theory of neurosis», περ. *Germanic Review* 4 (1951) 279-288 (εδώ σ. 281), και Robert O. Weiss, «The Psychoses in the works of Arthur Schnitzler», περ. *The German Quarterly* 41/1 (1968) 377-400.

344. Βλ. π.χ. Jacques Le Rider, *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque*, Passagen, Βιέννη 2007, σ. 76.

345. Για τη σωστή ερμηνεία της μετέπειτα συμπεριφοράς της Έλζε, παρατηρεί π.χ. η Heide Eilert, έχει σημασία το γεγονός ότι η ίδια είχε εκφράσει τέτοιου είδους φαντασιώσεις πριν από τη διατύπωση της απαίτησης του Ντόρσντεϊ, και συνεχίζει η συγγραφέας: «Όσο και αν είναι σοκαριστική η απαίτηση του Ντόρσντεϊ, στην πραγματικότητα ανταποκρίνεται στις κρυφές φαντασιώσεις της Έλζε, και αυτός σαν κοσμοπολίτης και γνώστης των γυναικών πιθανώς να τις είχε ενστικτωδώς αναγνωρίσει». Βλ. Heide Eilert, *Das Kunstzitat...*, *ό.π.*, σ. 329, και Manfred Diersch, *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Rütten & Loening, Βερολίνο 1973, σσ. 83-115 (εδώ σ. 91).

346. Το ίδιο επίθετο «αηδιαστικό» (γερμ. ekelhaft) χρησιμοποιεί και η Ντόρα στον Φρόυντ, για να περιγράψει το αίσθημα που της προκαλείται από το πλήσιασμα του κυρίου Κ. και επομένως από την προοπτική ενός μέλλοντος μαζί του.

της Έλζε από τον πατέρα της στο παρόν και από τον μελλοντικό της σύζυγο αργότερα: «Αχ, Θεέ μου, γιατί να μην έχω χρήματα; Γιατί να μην έχω κερδίσει ακόμη ούτε μια δεκάρα; Γιατί να μην έχω μάθει τίποτα; Παίζω πιάνο, ξέρω γαλλικά, αγγλικά, ακόμα και λίγα ιταλικά, έχω παρακολουθήσει παραδόσεις Ιστορίας της Τέχνης. – Χαχά! Αλλά, ακόμα κι αν είχα μάθει κάτι πιο χρήσιμο, σε τι θα με βοηθούσε;» (σ. 26). Η Έλζε με τη σκευή μόρφωσης που διαθέτει μπορεί απλώς να σταθεί στην καλή κοινωνία, αλλά δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να εξασφαλίσει οικονομική ανεξαρτησία: «*Η μήπως θα έπρεπε να γίνω γκονβερνάντα ή τηλεφωνήτρια ή να παντρευτώ κάποιον κύριο Βιλομίτσερ ή να δεχτώ να με συντηρείτε;*» (σ. 73). Το γεγονός ότι δεν κάνει κατ' ουσίαν τίποτα, το ότι «ως κόρη είναι καταδικασμένη σε συνεχή αργία»³⁴⁷ την κάνει να αυτοσαρκάζεται: όταν η μητέρα στην αρχή της επιστολής της της ζητά συγγνώμη που την ενοχλεί εν μέσω διακοπών της, η Έλζε μονολογεί: «*Σαν να μην είχα συνεχώς διακοπές*» (σ. 20). Σε αυτή τη διάσταση της αργίας, της απραξίας της γυναίκας θα δει άλλωστε και ο Μισέλ Φουκώ τη βάση «για την υστερικοποίηση του γυναικείου σώματος».³⁴⁸ Σε περίπτωση που ο πατέρας της τελικά φυλακιστεί, τη ζωή τη δική της και της μητέρας της τη φαντάζεται η Έλζε κάπως έτσι: «*Επίσκεψη [στη φυλακή] επιτρέπεται μια φορά τον μήνα. Πηγαίνω μαζί με τη μαμά. Τρίτη θέση. Χρήματα βέβαια δεν έχουμε. Κανένας δεν μας δανείζει. [...] Τον φέρνουμε και κάτι να φάει. Πώς όμως; Εμείς οι ίδιες δεν έχουμε δεκάρα*» (σ. 60).

Ο Ντόρσντεϊ, «ο βασιλιάς του πληθωρισμού»,³⁴⁹ είναι ένας έμπορος και γνωρίζει πολύ καλά «ότι το καθετί στον κόσμο έχει την αξία του και

347. Silvia Kronberger, *Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, Studien Verlag, Ίνσμπουργκ-Βιέννη-Μόναχο 2002, σ. 166.

348. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη-Μάιν 1977, σ. 145.

349. Έτσι τον χαρακτηρίζει ο Schmidt-Dengler, με την έννοια ότι άνθρωποι σαν τον Ντόρσντεϊ έβγαλαν κέρδη από την οικονομική κατάρρευση μιας κοινωνικής τάξης και εξακολουθούν να ζητούν για καθετί που δίδουν ανταλλάγματα. Γενικότερα ο Schmidt-Dengler αναλύει το έργο εστιάζοντας στην ιστορική κατάσταση της Αυστρίας μετά το 1918· βλ. Wendelin Schmidt-Dengler, «Inflation der Werte...», *ό.π.*, σ. 175.

ότι εκείνος που χαρίζει τα χρήματά του, ενώ είναι σε θέση να πάρει ένα αντίλλαγμα, είναι εντελώς τρελός» (σ. 53). Ο Ντόρσντεϊ υποβαθμίζει την Έλζε σε προϊόν, την κοστολογεί όπως κάνει και στη δουλειά του, στο εμπόριο έργων τέχνης.³⁵⁰

Η Franziska Schöbler³⁵¹ δείχνει στην ανάλυσή της πώς το μοτίβο του χρήματος διαπερνά όλη τη νουβέλα, από την κατάχρηση του πατέρα και το παιχνίδι στο χρηματιστήριο, στην ασθμαίνουσα προσπάθεια της οικογένειας να επιπλεύσει οικονομικά αγνοώντας κάθε αρχή και αξία έως το εμπορικό δαιμόνιο του Ντόρσντεϊ. Γεγονός παραμένει ότι ο Σνίτολερ μιλάει για την εποχή του, μια πατριαρχική και καπιταλιστική κοινωνία δηλαδή, στην οποία η γυναίκα λειτουργεί ως αντικείμενο και προϊόν. Το μοναδικό δικό της κεφάλαιο είναι η θηλότητά της, δηλαδή το σώμα της. Η Έλζε έχει νιώσει και έχει εσωτερικεύσει την ανδρική ματιά στο σώμα της και έχει αντιληφθεί την αξία και την κοστολόγησή του. Μόνο από αυτό μπορεί να βγάλει κέρδος, μιας και δεν έχει προσό-ντα για να εξασκήσει κάποιο επάγγελμα και η οικογένειά της δεν μπορεί να τη στηρίξει οικονομικά. Η απαίτηση του Ντόρσντεϊ επιβεβαιώνει απλώς ότι «μια ανύπαντρη γυναίκα στην τότε βιεννέζικη κοινωνία για τους άνδρες έχει μόνο σεξουαλική αξία».³⁵² Η Έλζε καταλαβαίνει πολύ καλά τι συμβαίνει και τι ακριβώς της ζητείται. Παρά τον συγκαλυμμένο, εξωραϊσμένο και καθησυχαστικό τόνο της επιστολής της μητέρας, θα χρησιμοποιήσει στον μονόλογό της μεταφορές από τον *χρηματιστηριακό λόγο* δείχνοντας ότι έχει πλήρη επίγνωση για τον ρόλο και τη θέση

350. Ο Ντόρσντεϊ αντιμετωπίζει την Έλζε σαν έργο τέχνης. Θέλει να τη θαυμάσει χωρίς να την αγγίξει, όπως ένα γυμνό σε έναν πίνακα ζωγραφικής. Φαντασιώνεται μάλιστα την όλη σκηνή με έναν συγκεκριμένο τρόπο, θέλει να δει την Έλζε γυμνή στο φεγγαρόφωτο. Η σκηνοθεσία του γυναικείου γυμνού σώματος παραπέμπει στην ανερχόμενη κουλτούρα και τέχνη του γυμνού, όπως την έκανε π.χ. πράξη η Josephine Baker. Βλ. Gisela Steinlechner, «*Fräulein Else. Eine Zeitreise zwischen Fin de siècle und Roaring Twenties*», στο Evelyn Polt-Heinzl-Gisela Steinlechner (επιμ.), *Arthur Schnitzler. Affären und Affekte*, Christian Brandstätter Verlag, Βιέννη 2007, σσ. 131-140 (εδώ σ. 133).

351. Franziska Schöbler, *Börsenfieber und Kaufrausch: Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2009, σσ. 157-173.

352. Julia Mihajlovic, «*Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz*», *ό.π.*, σ. 123.

της: «Λοιπόν, μπαμπά, πώς θα σου φαινόταν αν έβγαينا απόψε το βράδυ σε πλειστηριασμό; Για να σε σώσω από την ειρκτή. Εντυπωσιακό!» (σ. 29). Αργότερα θα πει: «Όχι, υπολόγισες με μεγάλη βεβαιότητα στην παιδική μου τρυφερότητα, μπαμπά, πόνταρες με πάρα πολύ μεγάλη βεβαιότητα ότι θα προτιμούσα να ανεχτώ κάθε χυδαιότητα παρά να σε αφήσω να υποστείς τις συνέπειες της εγκληματικής επιπολαιότητάς σου» (σ. 58). Ακόμη και στον ύπνο της, στο όνειρό της θα δει τον Ντόρσντεϊ να κοστολογεί το σώμα της: «[...] δεν έχω ξαναδεί ποτέ ένα τόσο ωραίο κορμί. Μου στοίχισε μόνο τριάντα εκατομμύρια. Ένας Ρούμπενς κοστίζει τα τριπλάσια» (σ. 64). Κάνει και η ίδια σκέψεις για την ανταλλακτική της αξία: «Όχι, Πάουλ, ακόμη και με τριάντα χιλιάδες, δεν παίρνεις τίποτα από μένα. Κανένα. Με ένα εκατομμύριο όμως; Με ένα μέγαρο; Με ένα μαργαριταρένιο κολιέ; Αν παντρευτώ κάποτε, θα το κάνω για λιγότερα; Είναι λοιπόν τόσο κακό; Και η Φάννυ στο τέλος πουλήθηκε. Η ίδια μου είπε ότι ο άντρας της της προκαλεί αηδία» (σ. 29). Η Έλζε θα αντισταθεί τέλος σε όλα αυτά φωνάζοντας: «Ποτέ. Ποτέ δεν θα πουληθώ» (σ. 58).

Αν και η νουβέλα δημοσιεύεται το 1924, είναι διαποτισμένη από το πνεύμα του *fin de siècle*. Η δράση εκτυλίσσεται μέσα σε κάποιες ώρες τον Σεπτέμβρη του 1896. Τόπος της δράσης, όπως αναφέρθηκε, είναι ένα αριστοκρατικό ξενοδοχείο στις Άλπεις, ένας μικρόκοσμος της μεγαλοαστικής βιεννέζικης κοινωνίας της εποχής. Μια κοινωνία που εκποιεί τα πάντα, εφόσον όλα πουλιούνται και όλα αγοράζονται και καθετί έχει την τιμή του, με αποκορύφωμα βέβαια τη συμπεριφορά των γονιών της Έλζε, οι οποίοι στην πραγματικότητα προσφέρουν το παιδί τους: «Με ανέθρεψαν τελικά μόνο με έναν σκοπό, να πουληθώ έτσι ή αλλιώς [...]» (σ. 68). Η υστερία της Έλζε είναι μια αντίδραση σε αυτό το περιβάλλον της οικονομικής χρεοκοπίας αλλά και της χρεοκοπίας των αξιών.

Η νουβέλα του Σνίτσλερ γράφεται σε μια εποχή ανακατατάξεων πολιτικών και οικονομικών, αλλά σίγουρα και σε μια εποχή που ακούγονται ηχηρές πλέον φωνές υπέρ της χειραφέτησης και ισότητας των γυναικών. Ο Σνίτσλερ θα είναι από τους πρώτους που θα μιλήσουν όχι μόνο για την κοινωνική ισότητα των δύο φύλων, αλλά θα τολμήσει να θεματοποιήσει τη σεξουαλική χειραφέτηση της γυναικείας επιθυμίας.³⁵³

353. Barbara Gutt, *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*, Spiess, Βερολίνο 1978.

Η εμφάνιση της γυναικείας υστερίας συνδέεται με τον φόβο του άνδρα για την ενίσχυση της γυναικείας δύναμης³⁵⁴ και ταυτόχρονα με την υποβαθμισμένη και καταπιεσμένη θέση της γυναίκας, που βρίσκει διέξοδο στην ασθένεια. Στην υστερία, επομένως, καθρεφτίζονται οι διαμάχες και τα προβλήματα της κουλτούρας που την παράγει.³⁵⁵ Αυτή ακριβώς τη σύνδεση επιχειρεί ο Σνίτσλερ στο έργο του, τη σύνδεση των υστερικών συμπτωμάτων με τις κοινωνικές διαδικασίες της εποχής του. Η Έλζε καθιστά το σώμα της «έναν τόπο γυναικείας εναντίωσης».³⁵⁶ Με την πράξη της αμύνεται και εναντίον ενός είδους σεξουαλικότητας που τη θέλει μόνο αντικείμενο. Η μορφή της θηλυκότητας και της γυναικείας σεξουαλικότητας, που της ζητείται από την ανδρική πατριαρχική κοινωνία, δεν ανταποκρίνεται στο ελάχιστο στη δική της επιθυμία. Και αντιδρά με το χαοτικό σύμπτωμα της υστερίας.³⁵⁷ Η θεατρικότητα της υστερικής κρίσης στοχεύει στην πρόκληση της προσοχής,³⁵⁸ είναι μια απόπειρα επικοινωνίας με τον εξωτερικό κόσμο. Σε σχέση με τον Φρόυντ, ο Σνίτσλερ έχει συχνά χαρακτηριστεί «προοδευτικότερος»,³⁵⁹ εφόσον δεν ανάγει την υστερία μονομερώς σε σεξουαλικά τραύματα, αλλά προβάλλει το κοινωνικό μήνυμα που κρύβεται πίσω από τη νόσο. Η επαναστατική στιγμή χειραφέτησης έγκειται στην κατάδειξη του αιτήματος για αναίρεση της τυποποίησης των δύο φύλων και στην άρθρωση της γυναικείας επιθυμίας. Βέβαια, η συνέχεια και το τέλος της νουβέλας φανερώνουν και τα όρια που έχει η πράξη της. Η υστερία αποτελεί έκφραση της επιθυμίας της γυναίκας για χειραφέτηση, αλλά σε κοινωνικό επίπεδο παραμένει ελάχιστα αποτελεσματική.³⁶⁰

354. Franziska Lamott, *Die vermessene Frau. Hysterien um 1900*, Wilhelm Fink, Μόναχο 2001, σ. 198.

355. Elisabeth Bronfen, «Die Vorführung der Hysterie», στο Aleida Assmann-Heidrun Friebe (επιμ.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη-Μάιν 1998, σσ. 232-269 (εδώ σ. 243).

356. Franziska Lamott, *Die vermessene Frau...*, ό.π., σ. 197.

357. Silvia Kronberger, *Die unerhörten Töchter*, ό.π., σσ. 179 και 182.

358. Στο ίδιο, σ. 182.

359. Martina E. Caspari, «Durchkreuzungen des zeitgenössischen Hysterie-Diskurses...», ό.π., σ. 5.

360. Veronika Schuchter, *Wahnsinn und Weiblichkeit...*, ό.π., σ. 85 κ.ε.

VII. Ο εσωτερικός μονόλογος ως κοινωνική αφωνία

Ο εσωτερικός μονόλογος δίνει λόγο και φωνή στην Έλζε, τη φωνή που ήταν αναγκασμένη να καταπνίγει στις οικογενειακές και κοινωνικές της σχέσεις. Ήδη στην αρχή της νουβέλας, η Έλζε μιλάει για την παντελή έλλειψη γλωσσικής επικοινωνίας στην οικογένεια, έτσι ο μονόλογος δεν είναι απλώς μια αντίδραση σε αυτή την κατάσταση αλλά και η λογική συνέπειά της. Για την Έλζε φαίνεται πως δεν υπάρχει κανείς στον οποίον θα μπορούσε να μιλήσει από καρδιάς για τους φόβους και τα προβλήματά της.

Η Έλζε, ως νέα γυναίκα στα 1900, έχει ελάχιστα περιθώρια λόγου. Η πραγματική γλωσσική επικοινωνία με το περιβάλλον της περιορίζεται σε αυτό που αρμόζει στις συμβάσεις του φύλου και της τάξης της, δηλαδή σε τυπικότητες. Δεν μπορεί να υψώσει τη φωνή της, δεν μπορεί να εναντιωθεί σε ό,τι την επιβαρύνει. Όταν μιλάει στον Ντόρσντεϊ μεταφέροντας το αίτημα των γονιών της, δυσκολεύεται να ταυτιστεί με τη φωνή της και σκέφτεται: «Πόσο περίεργα ακούγεται η φωνή μου. Εγώ είμαι άραγε αυτή που μιλάει;» (σ. 43). Και όταν εκείνος διατυπώνει τους όρους του, αυτή μένει άφωνη: «Θέλω να τον φωνάξω παλιάνθρωπο αλλά δεν μπορώ» (σ. 52). Ο Ντόρσντεϊ συνεχίζει χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τίποτα, και η Έλζε παραμένει βουβή, μόνο σκέφτεται: «Είναι τρελός! Γιατί τον αφήνω να συνεχίζει; Έχω παραλύσει. [...] Όχι, όχι, δεν θέλω. Γιατί δεν το λέω λοιπόν;» (σσ. 53-54). Και όταν εκείνος, έχοντας ολοκληρώσει πια την πρότασή του, την αποχαιρετά, και πάλι η Έλζε δεν αρθρώνει λέξη: «Δεν του απαντώ. Στέκω απολιθωμένη. [...] Δεν ξέρει αν θα πάω. Ούτε κι εγώ το ξέρω. [...] Είμαι μισοπεθαμένη» (σσ. 53-54).

Η σκηνή της γύμνωσης στο τέλος της νουβέλας είναι μια βουβή σωματική γλώσσα, μια κραυγή για προσοχή, βοήθεια και έκφραση. Η υστερική του *fin de siècle* επιλέγει μια μη γλωσσική μορφή επικοινωνίας και χρησιμοποιεί το σώμα της ως μέσο έκφρασης, μιας και αυτό μόνο έχει κοινωνική σημασία.³⁶¹ Η υστερία αποδεικνύεται και εδώ «μια γλώσσα

361. Στο ίδιο, σ. 86.

πέραν της γλώσσας»,³⁶² που διαρρηγνύει την επιταγή της σιωπής, εφόσον μέσω του σώματος εξωτερικεύεται το εσώτατο, γίνεται ορατό το κρυμμένο. Το σώμα της γίνεται «μέσον ομιλίας». ³⁶³ Στο υστερικό επεισόδιο της Έλζε έκφραση γίνεται το γέλιο και το ουρλιαχτό, με αυτόν τον τρόπο εξωτερικεύεται αυτό που δεν μπορεί να διατυπωθεί γλωσσικά, επειδή γι' αυτό δεν υπάρχει γλώσσα.³⁶⁴ Η Έλζε έχει χάσει τον έλεγχο της φωνής της και, χωρίς να το θέλει, γελά και ουρλιάζει. Μετά από αυτό, θα πάθει πλήρη αφωνία: «Δεν μπορώ να κινήσω τα χείλη μου», «Δεν μπορώ να ανοίξω τα χείλη μου. Δεν μπορώ να κουνήσω τη γλώσσα μου. [...] Έγινε τόσο βαριά η γλώσσα μου» (σσ. 106-108). Μόνο μέσα της, στον εσωτερικό μονόλογο, υπάρχει χώρος για γλωσσική έκφραση: «Βοήθεια! Βοήθεια! Φωνάζω και κανείς δεν με ακούει» (σ. 105). Η αφωνία δεν της επιτρέπει να εξηγήσει τους λόγους της πράξης της: «Αν μπορούσα να μιλήσω, τότε θα καταλαβαίνατε το γιατί» (σσ. 108-109). Βέβαια το εξωτερικό περιβάλλον της Έλζε μένει με την εικόνα της σωματικής έκφρασης, γεγονός που εντείνει τη δυσπιστία όλων.

Μιλώντας εσωτερικά και σκεπτόμενη η Έλζε σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου της από την αρχή της νουβέλας ως το επεισόδιο της κορύφωσης, παρατηρούμε ότι κερδίζει σταδιακά σε επίγνωση. Τη βλέπουμε να κατανοεί πράγματα για τη ζωή της, να στοχάζεται πάνω στον εαυτό της, να τρομοκρατείται συνειδητοποιώντας ότι όλες οι προοπτικές μέλλοντος που της ανοίγονται είναι «το ίδιο αηδιαστικές» (σ. 73). Η Έλζε μαθαίνει να ζυγίζει και να αποτιμά τον τρόπο που τη βλέπουν οι άλλοι, να καταλαβαίνει τι συμβαίνει γύρω της, να ψυχολογεί τους ανθρώπους και τις πράξεις τους, αλλά δεν μπορεί όλα αυτά να τα εκφράσει προς τα έξω.³⁶⁵ Ο εσωτερικός μονόλογος παραμένει αυτοαναφορικός και ξεκομμένος από την κοινωνία, υπό αυτή την έννοια επιτείνεται η μοναξιά του μονολογούντος. Η όλη διαδικασία της πράξης της σχεδιάζεται

362. Martina E. Caspari, «Durchkreuzungen des zeitgenössischen Hysterie-Diskurses...», ό.π., σ. 19.

363. Elisabeth Bronfen, «Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*», στο Jürgen Nautz-Richard Vahrenkamp (επιμ.), *Die Wiener Jahrhundertwende*, Κολωνία-Graz-Bιέννη 1993, σσ. 464-480 (εδώ σ. 473).

364. Στο ίδιο,

365. Rolf Allerdissen, *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel...*, ό.π., σ. 38.

εσωτερικά, η εσωτερικότητά της είναι το μόνο μέρος που το κοινωνικό περιβάλλον δεν έχει πρόσβαση, δεν μπορεί να το ελέγξει και να το καθυποτάξει.

Για αυτό αναρωτιόμαστε κατά πόσον αυτή «η γλωσσική ενδοσκόπηση»³⁶⁶ μπορεί να έχει μια καθαρτική επίδραση στην Έλζε, μιας και ο λόγος της παραμένει στο εσωτερικό, δεν επικοινωνείται, και με τον τρόπο αυτόν δεν αίρεται η «κοινωνική αφωνία».³⁶⁷

Σαν βουβός λόγος προς τα μέσα, ο εσωτερικός μονόλογος μπορεί να διαβαστεί και ως μεταφορά για την έλλειψη κοινωνικής φωνής, για την απαγόρευση κοινωνικής φωνής στη γυναίκα, για τη γυναικεία αφωνία εντέλει. Η Έλζε ως γυναίκα δεν είναι υποκείμενο, δεν είναι ένα δημόσια ομιλούν ον, αλλά αντικείμενο θέας και ανταλλαγής.³⁶⁸

366. Ester Saletta, *Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers «Fräulein Else» in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Böhlau, Κολωνία-Βιέννη 2006, σ. 69.

367. Astrid Lange-Kirchheim, «Trauma bei Arthur Schnitzler...», *ό.π.*, σσ. 109-149 (εδώ σ. 112).

368. Astrid Lange-Kirchheim, «“Dummer Bub” und “liebes Kind” – Aspekte des Unbewussten in Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else*», στο Evelyn Polt-Heinz-Gisela Steinlechner (επιμ.), *Arthur Schnitzler. Affären und Affekte*, Christian Brandstätter Verlag-Österreichisches Theatermuseum, Βιέννη 2006, σσ. 97-109 (εδώ σ. 108).

ΦΡΑΝΤΣΑ: Η ΑΝΑ-ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΥ

Ίνγκεμποργκ Μπάχμαν, *Η περίπτωση Φράντσα* (1978)

Ι. Εισαγωγικά. Το μικρόβιο του εγκλήματος

Το μυθιστόρημα *Η περίπτωση Φράντσα* είχε σχεδιαστεί από την Ingeborg Bachmann (1926-1973) ως μέρος της μυθιστορηματικής τριλογίας *Τρόποι θανάτου* (*Todesarten*). Πάνω στο έργο αυτό δούλεψε η συγγραφέας στα χρόνια 1965-1966, παραμέρισε όμως τη συγγραφή του προκειμένου να προχωρήσει τα άλλα δύο μυθιστορήματα *Μαλίνα* και *Ρέκβιεμ για τη Φάννυ Γκόλντμαν*. Η δημοσίευση του βιβλίου προοριζόταν για το έτος 1967, ωστόσο η Μπάχμαν –όπως φαίνεται από την αλληλογραφία με τον εκδότη της Klaus Piper– δεν ήταν ικανοποιημένη από το χειρόγραφό της και προτίμησε να αφήσει την έκδοση για αργότερα ή να μην την πραγματοποιήσει ποτέ.³⁶⁹ Το μυθιστόρημα κυκλοφόρησε τελικά μετά τον θάνατο της συγγραφέως, το 1978, ως ημιτελές με τον τίτλο «Η περίπτωση Φράντσα». Στην κριτική έκδοση του κύκλου *Τρόποι θανάτου* ωστόσο, το 1995, προτιμήθηκε ο τίτλος «Το Βιβλίο Φράντσα», επειδή εκτιμήθηκε από τους επιμελητές ότι προς αυτόν έκλινε μάλλον η συγγραφέας.³⁷⁰

369. Για τη δημιουργία του έργου, τα σχέδια, τις διαφορετικές εκδοχές και τη σχετική αλληλογραφία της Μπάχμαν, βλ. Monika Albrecht-Dirk Götttsche (επιμ.), «Textkritischer Kommentar», *Ingeborg Bachmann «Todesarten» - Projekt*, τόμ. 2, Kritische Ausgabe, Piper, Μόναχο-Ζυρίχη 1995, σσ. 393-496 (εδώ σ. 398).

370. Ο αρχικός τίτλος «Περίπτωση» παραπέμπει κυρίως σε ένα ιατρικό περιστατικό ή σε μια αστυνομική περίπτωση, ο τίτλος «Το Βιβλίο Φράντσα», αντίθετα, ενεργοποιεί βιβλικούς συνειρμούς (π.χ. *Το Βιβλίο Ιώβ* ή *Το Βιβλίο Εσθήρ*), οι οποίοι ενυπάρχουν στο κείμενο, ιδιαίτερα στο τελευταίο κεφάλαιο, «Τα σκοτάδια της Αιγύπτου». Για την παρουσία βιβλικών θεμάτων στο έργο της Μπάχμαν γενικότερα, βλ. Karen Achberger, «Bachmann und die Bibel. “Ein Schritt nach Gomorrha” als weibliche Schöpfungsgeschichte», στο Hans Höller (επιμ.), *Der*