

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### Το «ζευγάρι» της στρίγγλας: Οι στρίγγλες του Σαίξπηρ ως υπερασπιστές των αδικημένων ηρωίδων του <sup>1</sup>

**ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ** έργο του Σαίξπηρ περιλαμβάνει μια πληθώρα από ανυπότακτες γυναίκες, οι περισσότερες από τις οποίες ανήκουν στις κατηγορίες της μοιχαλίδας ή της στρίγγλας. Ωστόσο, η αδυναμία ενός άνδρα να τιθασεύσει τη γυναίκα του δεν αναδεικνύεται πάντα σε μείζον ζήτημα στα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ. Ενδιαφέρον είναι το ότι στις πιο απειθάρχτες από τις γυναίκες του δεν δίδεται πάντα η δέουσα προσοχή από την πλευρά της ανδρικής κοινότητας, ενώ αντίθετα οι ηρωίδες που αντιμετωπίζονται ως ανατρεπτικές αποδεικνύεται πως δεν είναι στην πραγματικότητα. Αξιοσημείωτο είναι το ότι, όταν συναντάμε πραγματικές μοιχαλίδες στον Σαίξπηρ, η απιστία δεν παρουσιάζεται ως κύριο πρόβλημα. Στον *Βασιλιά Ληρ*, για

1. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε στα αγγλικά στο Ιωσήφ Βιβλιάκης (επιμ.): *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ, Παράβασις, Μελετήματα 5*, Ergo, Αθήνα 2007, σσ. 317-323.

παράδειγμα, η πρωτότοκη κόρη του βασιλιά, η Γκόνεριλ, διαπράττει μοιχεία με τον Έντμοντ, τον νόθο γιο του Γκλώστερ· ωστόσο η απιστία της δεν γίνεται ποτέ το κεντρικό θέμα του έργου. Ακόμη και ο Ωλμπανυ, ο απατημένος σύζυγος, δεν αντιδρά ιδιαίτερα στην μοιχεία της γυναίκας του, αφού δεν κάνει καμμία απόπειρα να την τιμωρήσει γι' αυτήν. Αντίθετα, όταν η γυναικεία απιστία αποτελεί το κύριο θέμα σ' ένα έργο, η γυναίκα που κατηγορείται για μοιχεία αποδεικνύεται αθώα, όπως συμβαίνει με τη Δυσδαιμόνα στον *Οθέλλο*, την Ερμιόνη στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* και την Ηρώ στο *Πολύ κακό για το τίποτα*.<sup>2</sup> Ομοίως, με εξαίρεση την Κατερίνα στην *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, οι περισσότερες από τις διάσημες στρίγγλες του Σαίξπηρ γίνονται στρίγγλες σε κάποιο σημείο του έργου. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το ότι οι πιο σημαντικές απ' αυτές εμφανίζονται στα έργα στα οποία βρίσκουμε τις υποτιθέμενες μοιχαλίδες που προαναφέρθηκαν, και κατά κάποιον τρόπο αποτελούν «ζευγάρι» μ' αυτές: η Αιμιλία εμφανίζεται πλάι στη Δυσδαιμόνα, η Παυλίνα πλάι στην Ερμιόνη και η Βεατρίκη πλάι στην Ηρώ.

Στην πραγματικότητα, οι περισσότερες από τις «ζευγαρωμένες» στρίγγλες του Σαίξπηρ γίνονται στρίγγλες *ακριβώς επειδή* το άλλο μέλος του «ζευγαριού» αδικείται. Ωστόσο αυτό δεν σημαίνει ότι είναι όλες τους σιωπηλές μέχρι να συμβεί αυτό. Στον *Οθέλλο*, στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης, ο Ιάγος εκφράζει στον Κάσσιο, που μόλις

2. Η περίπτωση της Ιμογένης στον *Κυμβελίνο* αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα αδικημένης ηρωίδας· ωστόσο δεν θα συζητηθεί εδώ, καθώς το έργο δεν περιλαμβάνει το μοτίβο των «ζευγαρωμένων» ηρωίδων.

έχει φιλήσει την Αιμιλία, τα παράπονά του από τη γυναίκα του: «Αν πρόσφερενε / τόσο πολλά σ' εσένα με τα χείλια της, / όσα μου δίνει η γλώσσα της εμένα, / ω, δε θα αργούσες, κύριε, να χορτάσεις».<sup>3</sup> ωστόσο, το γεγονός ότι την υπερασπίζεται η Δυσοδαιμόνα (η οποία επικυρώνει τη σύντομη, σχεδόν μονολεκτική, απολογία της Αιμιλίας) υπονοεί ότι η συμπεριφορά της δημοσίως έχει υπάρξει άφογνη. Παρ' όλ' αυτά, ο μονόλογος της Αιμιλίας στην τρίτη σκηνή της τέταρτης πράξης αποκαλύπτει μια λανθάνουσα στρίγγλα, που μιλάει για εκδίκηση και διεκδικεί ίσα δικαιώματα με τους άνδρες με τρόπο που συγγενεύει στενά μ' εκείνον του Σάυλοκ όταν διεκδικεί ισότητα με τους Χριστιανούς στον *Έμπορο της Βενετίας*:

Ε, έχουμε κι εμείς κάποια χολή.  
Κι αν είμαστε καλές, έχει η καρδιά μας  
και κάποιαν εκδίκηση. Οι άντρες μας, κυρά μου,  
πρέπει να ξέρουν ότι και οι γυναίκες τους  
αισθάνονται σαν άνθρωποι:  
Βλέπουν, οσμίζονται, έχουν κι αυτές γλώσσα  
για να νιώθουν τη γλύκα και την πίκρα,  
το ίδιο όπως και οι άντρες τους.  
Και τι γυρεύουν σαν πηγαίνουν με άλλες;  
Διασκέδαση; Νομίζω, ναι. Τους σπρώχνει  
σ' αυτό η επιθυμία; Έτσι θαρρώ.

3. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Οθέλλος*, μτφρ. Κ. Καρθαίος, εισαγ. Άγγ. Τερζάκη, Πατάκης, Αθήνα 2003, σσ. 60-61.

Είναι η αδυναμία που τους πλανά;  
 Κι αυτό νομίζω. Και τάχα δεν έχουμε  
 επιθυμίες, ή πόθο για διασκέδαση,  
 ή αδυναμίες κι εμείς, όπως και οι άντρες;  
 Γι' αυτό λοιπόν ας φέρνονται καλά·  
 τι αλλιώς ας ξέρουν πως όταν σε λάθην  
 πέφτουμε εμείς, αυτοί μας έχουν μάθει.<sup>4</sup>

Ωστόσο, η Αιμιλία αποκαλύπτει τις επαναστατικές ιδέες της μόνο στη Δυσδαιμόνα.

Σε αντίθεση με την Αιμιλία στον *Οθέλλο*, η Βεατρίκη στο *Πολύ κακό για το τίποτα* εκφράζει τις ανατρεπτικές ιδέες της δημοσίως, φτάνοντας ν' αμφισβητήσει πατριαρχικές δομές όπως ο γάμος, αλλά και τους ίδιους τους άνδρες, τους οποίους θεωρεί ως «σβώλο[υ]ς] χρώμα πηγμένο».<sup>5</sup> Η περιφρόνηση της ηρωίδας για τέτοιες συμβάσεις έχει συνδεθεί με το γεγονός ότι δεν είναι ούτε σύζυγος ούτε κόρη. Παρ' όλο που έχει έναν άνδρα για κηδεμόνα, ο θεός της Λεονάτος της αφήνει μια ελευθερία που δεν θα επέτρεπε στην κόρη του. Απ'

4. Αυτ., σ. 166.

5. Σαίξπηρ: *Πολύ κακό για το τίποτα*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, 4η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1996, σ. 29. Η λέξη του πρωτοτύπου («marl» [2.1.56]: για τις αναφορές στο πρωτότυπο [πράξη, σκηνή και στίχο] βλ. William Shakespeare: *The Complete Works*, ed. Stanley Wells et al., introd. Stanley Wells, compact edn, [1988], Clarendon, Oxford 1997) αναφέρεται σε ασβεστολιθικό πέτρωμα. Όπως παρατηρεί ο David Blythe, οι σβώλοι από ασβεστόλιθο έχουν την τάση να διαλύονται· έτσι, η Βεατρίκη υπονοεί ότι οι άνδρες είναι αφερέγγυοι («Beatrice's "Clod of Wayward Marl"», *Notes and Queries* 25.2, 1978, σ. 134).

αυτήν την άποψη, η Βεατρίκη είναι, τρόπον τινά, ανεξάρτητη, και μιλάει «με την ελευθερία ενός άνδρα». <sup>6</sup> Ωστόσο, η ηρωίδα δεν κρατάει τις ιδέες της για τον εαυτό της· συμβουλεύει και την εξαδέλφη της Ηρώ, θεωρώντας ότι δεν θα έπρεπε να δώσει την συγκατάθεσή της να παντρευτεί κάποιον που δεν της αρέσει. Επιπλέον, εκτός από το να είναι ιδιαίτερα ευφραδής από την αρχή του έργου (μονοπωλώντας ήδη ένα μεγάλο μέρος της πρώτης σκηνής), η Βεατρίκη παρακινεί και τους άλλους να μιλήσουν, και ιδιαίτερα την Ηρώ και τον Κλαύδιο, που παραμένουν σιωπηλοί στη σκηνή των αρραβώνων τους.

Ο Λεονάτος παρατηρεί ότι η ανεμιά του είναι έξυπνη (στο πρωτότυπο η λέξη που χρησιμοποιεί είναι «shrewd», <sup>7</sup> που διαφέρει μόνο κατά ένα γράμμα από τη στρίγγλα [«shrew»]), και ο αδελφός του Αντόνιο παραδέχεται ότι είναι «καταραμένη» <sup>8</sup> («curst» στο πρωτότυπο), <sup>9</sup> ένας χαρακτηρισμός (αλλά και ψευδώνυμο) που χρησιμοποιείται για την Κατερίνα στην *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*. Ωστόσο, με εξαίρεση την αμηχανία του Λεονάτου ως κηδεμόνα της, που τον κάνει ν' απολογείται για την ανεμιά του σ' έναν άνδρα τόσο κατώτερό του όσο ο αγγελιαφό-

6. R. A. Foakes: «Introduction», στο William Shakespeare: *Much Ado about Nothing*, ed. R. A. Foakes, (1968), Penguin, Harmondsworth 1986, (σσ. 7-27), σ. 10. Η μετάφραση των θεωρητικών κειμένων είναι της γράφουσας.

7. 2.1.17.

8. Η μετάφραση εδώ είναι της γράφουσας. Ο Ερρίκος Μπελιές μεταφράζει «διστραμμένη» (Σαίξπηρ, *Πολύ κακό για το τίποτα*, ό. π., σ. 28). Το ίδιο και ο Βασίλης Ρώτας, με μια ελαφριά παραλλαγή («διαστρεμμένη», Σαίξπηρ: *Πολύ κακό για τίποτα*, μτφρ. Βασίλη Ρώτα, Επικαιρότητα, Αθήνα 1988, σ. 35).

9. 2.1.18.

ρος στην πρώτη σκηνή του έργου, η εύθυμη φύση της Βεατρίκης (που κινεί και την τολμηρή της γλώσσα) έχει μια ευχάριστη επίδραση στην ανδρική κοινότητα, και ιδιαίτερα στο πιο αξιοσέβαστο μέλος της, τον ίδιο τον Πρίγκιπα (το μόνο άτομο από το οποίο η Βεατρίκη ζητάει συγγνώμη για τη συμπεριφορά της στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης).<sup>10</sup>

Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* η Παυλίνα εμφανίζεται αμέσως μετά τη φυλάκιση της Ερμιόνης με την κατηγορία της μοιχείας. Έτσι, δεν διαθέτουμε παρά σύντομες αναφορές στη συμπεριφορά της πριν μεταμορφωθεί σε στρίγγλα. Η έμπιστη της βασίλισσας είναι, όπως φαίνεται, μια ιδιαίτερα αξιοσέβαστη γυναίκα, πράγμα που εξηγεί την αυτοπεποίθηση που δείχνει όταν αναλαμβάνει να παρουσιάσει τη νεογέννητη κόρη της βασίλισσας στον βασιλιά. Όταν η Παυλίνα εμφανίζεται τελικά μπροστά στον Λεόντιο, ο οποίος κατηγορεί τον άντρα της για την ανικανότητά του να ελέγξει τη συμπεριφορά της, εκείνη υπονοεί πως συνήθως είναι πειθήνια στον σύζυγό της, εκτός αν εκείνος την εμποδίσει να «κάν[ει] πράξη τίμια».<sup>11</sup>

Παρ' όλο που οι στρίγγλες του Σαίξπηρ παρουσιάζονται αρχικά ως γυναίκες κοινωνικά αποδεκτές (όπως η Αιμιλία ή η Βεατρίκη),

10. Όπως παρατηρεί η Leah Scragg, η Βεατρίκη δεν παρουσιάζεται ως λιγότερο δημοφιλής από την εξαδέλφη της (βλ. *Shakespeare's Mouldy Tales: Recurrent Plot Motifs in Shakespearean Drama*, Longman Medieval and Renaissance Library, Longman, London 1992, σ. 86). Ο Charles Boyce υποστηρίζει μάλιστα ότι η αντιμετώπιση της ηρώιδας ως στρίγγλας είναι μια λανθασμένη εκτίμηση (*The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*, foreword Terry Hands, Wordsworth Reference, Wordsworth, Ware 1996, σ. 55).

11. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 63.

ή ακόμη και σεβασμίες (όπως η Παυλίνα), καταλήγουν αντιδραστικές, ή ακόμη και απειλητικές για την ανδρική κοινότητα, στην προσπάθειά τους να υπερασπιστούν τις αδικημένες ηρωίδες των έργων. Ωστόσο, οι τελευταίες δεν παραμένουν απαραίτητα σιωπηλές: αντίθετα, οι περισσότερες απ' αυτές είναι αρκετά ευφραδείς. Όταν πρωτοεμφανίζεται μπροστά στη σύγκλητο στην τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης του *Οθέλλου*, η Δυσδαιμόνα παρουσιάζεται ιδιαίτερα σεμνή, όχι μόνον εξηγώντας σύντομα το μοιρασμένο χρέος της ανάμεσα στον πατέρα και τον σύζυγό της, αλλά και απολογούμενη για την τόλμη της να πάρει τον λόγο.<sup>12</sup> Παρ' όλ' αυτά, στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης η ηρωίδα εμπλέκεται σε κάτι που έχει χαρακτηριστεί ως «φτηνή (και αδιάντροπη) στιχομυθία» («cheap backchat») με τον Ιάγο,<sup>13</sup> την οποία μάλιστα έχει ξεκινήσει η ίδια. Ωστόσο, η ηρωίδα δικαιολογεί τον εαυτό της λέγοντας πως μόνο φαίνεται εύθυμη, ενώ στην πραγματικότητα προσπαθεί να κρύψει την αγωνία της για την τύχη του συζύγου της στη θάλασσα. Στην τρίτη σκηνή της τρίτης πράξης η Δυσδαιμόνα, τόσο προσεκτική και σεμνή με τη γλώσσα της στην αρχή του έργου, εμφανίζεται απόλυτα σίγουρη για τη δύναμη της πειθούς της πάνω στον σύζυγό της, και καθνυσυγάζει τον Κάσσιο με την υπόσχεση να χρησιμοποιήσει για χάρη του μια μέθοδο αντά-

12. Βλ. Pascale Aebischer: «“Yet I'll speak”: Silencing the Female Voice in *Titus Andronicus* and *Othello*», στο Patricia Dorval (ed.): *Shakespeare et la voix*, Société Française Shakespeare, Actes du congrès de 1999, S.F.S., Paris 1999, (σσ. 27-46), σ. 34.

13. M. R. Ridley (ed.): William Shakespeare: *Othello*, (1965), The Arden Shakespeare, Routledge, London 1990, σ. 54.

ξια μιας στρίγγλας:<sup>14</sup> «Δεν θα αφήσω τον άντρα μου σε πουχία. / Θα τον μερώσω ξαγρυπνώντας τον· θα λέω / όσο που να λυγίσει η υπομονή του. / Θα κάνω το κρεβάτι του σχολείο / γι' αυτόν, και το τραπέζι του θα γίνει / το εξομολογητήρι του».<sup>15</sup> Πράγματι, η ηρωίδα μιλάει στον Οθέλλο για την υπόθεση του Κάσσιου μέχρι να τον κάνει να χάσει την υπομονή του. Μόνον όταν παίρνει αυτό που θέλει γίνεται υπάκουη, μέχρι να επιστρέψει στο θέμα του Κάσσιου στην τέταρτη σκηνή της τρίτης πράξης, για να διαπιστώσει όμως ότι «[η] φωνή [της] δεν έχει τώρα την παλιά της δύναμη».<sup>16</sup>

Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* η Ερμιόνη παραμένει σιωπηλή μέχρι να την διατάξει ο σύζυγός της να μιλήσει. Ωστόσο, όταν αρχίζει να μιλάει, ο λόγος της δεν στερείται ούτε έκτασης ούτε ρητορικής δύναμης, πράγμα που της προσδίδει την πειθώ που προφανώς λείπει από τον βασιλιά. Η βασίλισσα συμβουλεύει τον σύζυγό της σχετικά με το πώς θα κερδίσει τον φίλο και φιλοξενούμενό του γι' ακόμη μια εβδομάδα, και, στην απόπειρά της να πείσει τον Πολύξενο η ίδια, διεκδικεί ακόμη και κάποια εξουσία πάνω στον σύζυγό της (υποσχόμενη ότι θα τον αφήσει να μείνει περισσότερο όταν επισκεφθεί τον Πολύξενο στη Βοημία), αλλά και ισότητα στην βαρύτητα του λόγου («μιας κυρίας το “μα την αλήθεια” έχει την ίδια ισχύ μ' ενός κυρίου», λέει στη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης).<sup>17</sup> Ωστόσο, οι ρητορικές ελευθερίες που

14. Βλ. Valerie Wayne: «Refashioning the Shrew», *Shakespeare Studies* 17, 1985, (σσ. 159-187), σ. 176.

15. Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, ό. π., σ. 96.

16. Απτ., σ. 128.

17. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 18.



παίρνει η βασίλισσα δεν θεωρούνται παρά μόνον ως εκφράσεις του χαριτωμένου πνεύματός της.

Στο *Πολύ κακό για το τίποτα* η Ηρώ προφέρει τα περισσότερα από τα λόγια της εξηγώντας στις ακολούθους της Μάργκαρετ και Ούρσουλα το σχέδιο που συνέλαβε ο Γρίγκιπας για να φέρει κοντά τη Βεατρίκη και τον Βενέδικτο, και στη συνέχεια βάζοντας σε εφαρμογή το σχέδιο κουβεντιάζοντας με την Ούρσουλα για τη Βεατρίκη, που κρυφακούει. Αντίθετα με την εξαδέλφη της, η κόρη του Λεονάτου σχεδόν ποτέ δεν εκφράζει τη δική της άποψη.<sup>18</sup> Είναι αξιοσημείωτο, ωστόσο, ότι μέσα στο καρναβαλικό πλαίσιο του χορού μεταμφιεσμένων στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης η Ηρώ αφήνει τελικά να φανεί η εξυπνάδα της, και φτάνει ακόμη και στο σημείο να διεκδικήσει το δικαίωμα να επιλέξει σύζυγο.

Θα ρωτούσε, λοιπόν, κανείς, γιατί οι υποτιθέμενες μοιχαλίδες του Σαίξπηρ, οι περισσότερες μάλλον ευφραδείς νωρίτερα, χρειάζονται πραγματικά τις έμπιστές τους για να τις υπερασπιστούν. Στην πραγματικότητα, όλες ρωτούν για τα αίτια της οργής του συζύγου τους και υπερασπίζονται την αθωότητά τους. Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* η Ερμιόνη αποδίδει τελικά την συμπεριφορά του Λεόντιου στο ότι «κάποιος κακός πλανήτης κυβερνά»,<sup>19</sup> και επιμένει ότι ο σύζυγός της σφάλει. Ωστόσο, τα λόγια της δεν εμποδίζουν τη φυλάκισή της. Στη δεύτερη σκηνή της τρίτης πράξης η βασίλισσα, στην οποία

18. Βλ. John Dover Wilson: *Shakespeare's Happy Comedies*, Faber and Faber, London 1962, σ. 127.

19. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 49.

δίδεται το δικαίωμα να μιλήσει κατά τη διάρκεια της δίκης της, υποστηρίζει γι' ακόμη μια φορά ότι κατηγορείται άδικα και αναφέρεται στην τυραννία του βασιλιά. Η Ερμιόνη υπερασπίζεται την τιμή της, αλλά ποτέ δεν ικετεύει για τη ζωή της.

Στον *Οθέλλο* η Δυσδαιμόνα ρωτά τον Μαύρο ποια είναι η αιτία της οργής του, και όταν ο σύζυγός της την αντιμετωπίζει σαν πόρνη, όπως επισημαίνει η Αιμιλία,<sup>20</sup> εκείνη εμμένει στην αθωότητά της, αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Όταν συνειδητοποιεί ότι ο Οθέλλος σκοπεύει να τη σκοτώσει, η Δυσδαιμόνα, σε αντίθεση με την Ερμιόνη, ικετεύει για τη ζωή της, ώσπου ο Μαύρος την πνίγει. Ωστόσο, η φωνή της ηρωίδας δεν καταπνίγεται τόσο εύκολα. Η Δυσδαιμόνα ανακτά για λίγο τις δυνάμεις της για να υποστηρίξει για τελευταία φορά μπροστά στην Αιμιλία ότι την σκότωσαν άδικα. Παρ' όλ' αυτά, η ηρωίδα δεν κατονομάζει τον δολοφόνο της· αντ' αυτού, απαλλάσσει τον σύζυγό της και παίρνει τον φόνο της επάνω της. Στο *Πολύ κακό για το τίποτα* η Ηρώ αναρωτιέται για την αιτία που οδήγησε στην απόρριψή της από τον Κλαύδιο και αποπειράται να υπερασπιστεί τον εαυτό της πολύ πιο αδύναμα απ' ότι η Δυσδαιμόνα ή η Ερμιόνη. Ωστόσο, ανεξάρτητα από το πόσο επίμονα υπερασπίζεται τον εαυτό της η κατασυκοφαντημένη ηρωίδα, σε όλες τις περιπτώσεις απαιτείται ένας πιο αποτελεσματικός υπερασπιστής.

Παρ' όλο που μια πιο έντονη αντίδραση από την πλευρά των συκοφαντημένων ηρωίδων θα ήταν δικαιολογημένη, λόγω του ότι έχουν υποστεί μια πολύ σοβαρή προσβολή της τιμής τους (την πιο

20. Στο πρωτότυπο «bewhore[s] her» (4.2.118).

σοβαρή απ' όλες), ο Σαίξπηρ διατηρεί γι' αυτές την εικόνα του υπομονετικού θύματος (που κάποτε φτάνει σχεδόν στα όρια του μαρτυρίου), μεταφέροντας το προνόμιο μιας πιο δυναμικής αντίδρασης στις έμπιστές τους.<sup>21</sup> Στα έργα που συζητούνται εδώ η αδικημένη γυναίκα (που εντάσσεται στην πλοκή μιας τραγωδίας, όπως η Δυσδαιμόνα, ή αποτελεί μέρος της τραγικής εξέλιξης του έργου, όπως η Ερμιόνη<sup>22</sup> και η Ηρώ) εξυψώνεται στη μορφή μιας τραγικής ηρώιδας.<sup>23</sup>

Οι αδικημένες ηρώιδες του Σαίξπηρ τελικά παραπέμπουν στην υπομονετική γυναίκα των αναγεννησιακών φυλλαδίων περί γάμου, στην σύζυγο που ανέχεται την προσβλητική συμπεριφορά του συζύγου της και υπομένει σιωπηλά τις κατηγορίες που απαγγέλλονται εναντίον της,<sup>24</sup> ή στο λογοτεχνικό αντίστοιχό της (και τραγικό πρότυ-

21. Βλ. Linda Woodbridge: *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620*, Harvester, χ.τ. 1984, σ. 199.

22. Ο E. M. W. Tillyard εντοπίζει στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, του οποίου το πρώτο μέρος θεωρεί «σοβαρά τραγικό», ολόκληρη την τραγική δομή (*Shakespeare's Last Plays*, [1938], Chatto, London 1968, σσ. 40, 41, 42, 48).

23. Όπως παρατηρεί η Susan Snyder, «οι κωμικοί πρωταγωνιστές του Σαίξπηρ κατά κανόνα αντιμετωπίζουν την απομάκρυνση, την εγκατάλειψη και τον θάνατο» («The Genres of Shakespeare's Plays», στο Margreta de Grazia - Stanley Wells [eds]: *The Cambridge Companion to Shakespeare*, [2001], Cambridge University Press, Cambridge 2002, [σσ. 83-97], σ. 85). Ο Northrop Frye επισημαίνει ειδικότερα ότι οι κωμωδίες αποφεύγουν την τραγική σύγκρουση και οι ρομαντικές τραγωμωδίες (romances) περιέχουν τόσο μια τραγική όσο και μια κωμική δράση (*Creation and Recreation*, University of Toronto Press, Toronto 1980, σ. 23).

24. Πάνω σ' αυτό το θέμα βλ. Suzanne Hull: *Women According to Men: The World of Tudor-Stuart Women*, AltaMira, Walnut Creek 1996, σ. 45· Sue Knott: «Men Behaving Badly: Jealous Husbands and Innocent Wives in Renaissance Drama», στο Elizabeth Hagglund (ed.): *Intersections: Papers from the Birmingham and Warwick Universities; Postgraduate*

πο) της υπομονετικής *Griselda*, που προωθείται από διάφορα αναγεννησιακά έργα ως παράδειγμα για τις γυναίκες.<sup>25</sup> «Η υποταγή της βούλησης της συζύγου σ' εκείνη του συζύγου της», παρατηρεί η Catherine Belsey, «δεν της παρέχει κάποια θέση από την οποία να μπορεί να διαμαρτυρηθεί».<sup>26</sup> Συζητώντας μια από τις αναγεννησιακές δραματοποιήσεις της ιστορίας της *Griselda* (το *Έργο της υπομονετικής Grissell* [*Play of Patient Grissell*] του John Phillip [1558-1561])

---

*Students Workshop, 4 July 1997*, University of Birmingham, 1998, (σσ. 27-34), σ. 31· Tina Krontiris: «Tragic Hero and Tragic Victim: The Othello-Desdemona Relationship in Shakespeare's *Othello*», στο E. Douka-Kabitoğlu (ed.): *Logomachia: Forms of Opposition in English Language/Literature*, Inaugural Conference Proceedings, Hellenic Association for the Study of English, Thessaloniki 1994, (σσ. 199-210), σσ. 206-207· Woodbridge, ό. π., σ. 199. 25. Βλ. Catherine Belsey: *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, Methuen, London 1985, σσ. 166-167. Για περισσότερα πάνω στην *Griselda* βλ. αυτ., σσ. 164-171· Diana E. Henderson: «The Theatre and Domestic Culture», στο John D. Cox - David Scott Kastan: *A New History of Early English Drama*, Columbia University Press, New York 1997, (σσ. 173-194), σ. 175. Η Belsey θεωρεί το *Χεμιωνιάτικο παραμύθι* ως πιθανή παραλλαγή της ιστορίας της *Griselda* («Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies», στο John Drakakis [ed.]: *Alternative Shakespeares, New Accents*, Routledge, London 1988, [σσ. 166-190], σ. 173).

26. *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, ό. π., σ. 171. Πάνω στην αδυναμία της γυναίκας στην σαιξπηρική τραγωδία βλ. Paula S. Berggren: «The Woman's Part: Female Sexuality and Power in Shakespeare's Plays», στο Carolyn Ruth Swift Lenz - Gayle Greene - Carol Thomas Neely (eds): *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, (1980), University of Illinois Press, Urbana 1983, (σσ. 17-34), σ. 24. Πάνω στην Δυσδοιμόνα συγκεκριμένα βλ. A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy: Lectures on «Hamlet», «Othello», «King Lear», «Macbeth»*, (1957), St Martin's Library, Macmillan, London 1960, σ. 179.

η Belsey υποστηρίζει ότι στην ηρωίδα «απαγορεύεται από τον σχεδιασμό του έργου να μιλήσει».<sup>27</sup> Ομοίως, μια ανατρεπτικά ευφραδής κεντρική ηρωίδα φαίνεται ότι αποκλείεται από τον τραγικό «σχεδιασμό» του Σαίξπηρ. «Η τραγωδία απαιτεί οι ήρωες και οι ηρωίδες της να τοποθετούνται στον κόσμο των ιδανικών», παρατηρεί η Τίνα Κροντίνη.<sup>28</sup> Πράγματι, η Δυσδαιμόνα στον *Οθέλλο* λειτουργεί ως ενσάρκωση μιας σειράς αξιών<sup>29</sup> η υπομονή της, ακόμη κι όταν ο Οθέλλος την χτυπά μπροστά στους βενετούς πρεσβευτές, την κάνει υπόδειγμα υποταγής. «Ενώ υπάρχει κάτι το απωθητικό σχετικά με τη Δυσδαιμόνα ως κακοποιημένη σύζυγο που προστατεύει εκείνον που την κακομεταχειρίζεται», παρατηρεί η Dymrna Callaghan, «αυτό είναι αναμφίβολα εκείνο που υποτίθεται πως πρέπει να κάνει».<sup>30</sup> Μ' αυτόν τον τρόπο η ηρωίδα μένει μακριά από τον κωμικό κόσμο της αντιλογίας και της σωματικής βίας.<sup>31</sup>

Έτσι, η υπάκουη και υπομονετική Δυσδαιμόνα των τελευταίων σκηνών, που έχει αντικαταστήσει τον προηγούμενο έξυπνο και ευφραδή εαυτό της, μεταπηδά από την κατηγορία του υπερβατικού

27. *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, ό. π., σ. 171.

28. Krontiris, ό. π., σσ. 207-209.

29. Πάνω στην Δυσδαιμόνα ως ηθικό υπόδειγμα βλ. Boyce, ό. π., σ. 155· πάνω στις τραγικές ηρωίδες γενικά βλ. Dymrna Callaghan: *Woman and Gender in Renaissance Tragedy: A Study of «King Lear», «Othello», «The Duchess of Malfi» and «The White Devil»*, Harvester, New York 1989, σ. 63.

30. Ό. π., σ. 86.

31. Βλ. Juliet Dusinberre: *Shakespeare and the Nature of Women*, (1975), Macmillan, Basingstoke 1979, σ. 91· Krontiris, ό. π., σ. 208.

ήρωα<sup>32</sup> σ' αυτήν του τραγικού θύματος,<sup>33</sup> και το ίδιο συμβαίνει με την Ερμιόνη και την Ηρώ στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* και το *Πολύ κακό για το τίποτα* αντίστοιχα. Η αναγωγή των αδικημένων ηρωίδων σε τραγικά θύματα εξηγεί επίσης γιατί η υποστήριξη της αθωότητάς τους από τις ίδιες, ανεξαρτήτως έκτασης μέσα στο κείμενο, δεν πείθει τελικά. Παρ' όλ' αυτά, από τη στιγμή που η λύση του έργου απαιτεί την ποιητική δικαιοσύνη, κάποιος πρέπει ν' αποκαλύψει την αλήθεια, δηλαδή ν' απαλλάξει την συκοφαντημένη ηρωίδα και να καταδείξει τον πραγματικό ένοχο. Αυτός ο ρόλος δίδεται στην έμπιστη της συκοφαντημένης ηρωίδας, η οποία όχι μόνον υπερασπίζεται την αδικημένη ηρωίδα αλλά και κατηγορεί τον αυτουργό της αδικίας που διαπράχθηκε εναντίον της.

Ωστόσο, ούτε η έμπιστη της υποτιθέμενης μοιχαλίδας γίνεται πάντα πιστευτή. Σε αντίθεση με την πίστη της Βεατρίκης στην αγνότητα της Ηρώς, μια πίστη την οποία συμμερίζονται κι άλλοι (και ανδρικοί) χαρακτήρες στο *Πολύ κακό για το τίποτα*, η υπεράσπιση των αντίστοιχων ηρωίδων στα άλλα δύο έργα δεν λαμβάνεται υπ' όψιν από την

32. Ο Α. C. Bradley διατείνεται ότι η νέα εκδοχή της Δυσδαιμόνας μας κάνει ακόμη και να ξεχάσουμε την πρότερη τόλμη της (βλ. ό. π., σσ. 165-166). Η Callaghan, αντίθετα, υποστηρίζει ότι η προηγούμενη υπερβατικότητα της ηρωίδας είναι ακόμη ορατή (βλ. ό. π., σσ. 60, 61).

33. Σύμφωνα με την Paula S. Berggren, «οι γυναίκες στην τραγωδία φαίνεται ότι χωρίζονται σε δύο βασικούς τύπους: θύματα ή τέρατα, “καλές” ή “κακές”» (ό. π., σ. 18). Πάνω στην Δυσδαιμόνα ως τραγικό θύμα βλ. Callaghan, ό. π., σσ. 60, 86· Lisa Jardine: *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, 22nd edn, Harvester, New York 1983, σ. 120· R. S. White: *Innocent Victims: Poetic Injustice in Shakespearean Tragedy*, Athlone, London 1986, ιδιαίτερα το κεφάλαιο VII. Πάνω στη θυσία της ηρωίδας βλ. Berggren, ό. π., σ. 19· Boyce, ό. π., σ. 155· Bradley, ό. π., σ. 165· Callaghan, ό. π., σ. 86.

αρχή. Όταν ο Οθέλλος ρωτά την Αιμιλία για την τιμιότητα της Δυσ-  
 δαίμονας στη δεύτερη σκηνή της τέταρτης πράξης, απορρίπτει τελικά  
 οτιδήποτε λέει εκείνη ως αβάσιμα λόγια μιας μαστροπού. Ομοίως, όταν  
 η Παυλίνα υποστηρίζει ότι το βρέφος της Ερμιόνης είναι παιδί του  
 Λεόντιου, ο βασιλιάς φτάνει ακόμη και στο ν' αρνηθεί κάτι το οφθαλ-  
 μοφανές, καθώς προέρχεται από τα χείλη μιας «μέγαιρα[ς], σατανι-  
 κή[ς] γυναίκα[ς]»,<sup>34</sup> που είναι «γλωσσού» και «αναίσχυντη»,<sup>35</sup> μια  
 «απαίσια στρίγγλα»,<sup>36</sup> για να αναφέρουμε μερικούς μόνο από τους  
 χαρακτηρισμούς που χρησιμοποιεί,<sup>37</sup> στους οποίους εναλλάσσονται  
 όροι που σχετίζονται με την ευφράδεια και τη μαγεία, πράγμα που μας  
 θυμίζει ότι την εποχή του Σαίξπηρ η μαγεία συνδεόταν και με την  
 ευφράδεια.<sup>38</sup> Όπως σημειώνει η Lisa Jardine, «οι “ωμές αλήθειες” που  
 ξεστομίζονται από [. . .] την Παυλίνα [. . .] φέρουν το σημάδι του προ-  
 νομίου μιας στρίγγλας»,<sup>39</sup> και ο Λεόντιος ως τέτοια την αντιμετωπίζει.

Η φιγούρα της στρίγγλας (όπως κι εκείνη της προαγωγού) ανή-  
 κει στην κωμική παράδοση,<sup>40</sup> κι όλες οι στρίγγλες του Σαίξπηρ που

34. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 64.

35. Αυτ., σ. 65· η λέξη «γλωσσού» και στη σ. 70.

36. Αυτ., σ. 66.

37. Στο πρωτότυπο «a mankind witch», «a callat of boundless tongue», a «gross hag», «lewd-tongued» (2.3.68, 91-92, 108 και 172 αντίστοιχα).

38. Βλ. Belsey, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, ό. π., σ. 187.

39. Ο. π., σ. 118.

40. Η κωμική φιγούρα της στρίγγλας (βλ. M. C. Bradbrook: «Dramatic Rôle as Social Image; A Study of *The Taming of the Shrew*», *Shakespeare Jahrbuch* 94, 1958, [σσ. 132-150], σ. 134· Henderson, ό. π., σσ. 176, 177· Robert B. Heilman: «*The Taming Untamed, or the Return*

αναφέρονται εδώ έχουν επίσης θεωρηθεί κωμικοί χαρακτήρες.<sup>41</sup> Ωστόσο, οι έμπιστες των συκοφαντημένων ηρωίδων δεν είναι απλώς εκδοχές της κωμικής φιγούρας της στρίγγλας. Στην πραγματικότητα, ο ρόλος τους γίνεται σοβαρός (όσο και απαραίτητος) όταν η τραγική τροπή του έργου οδηγεί στον θάνατο της αδικημένης ηρωίδας (στην περίπτωση της Δυσδαιμόνας) ή στον υποτιθέμενο θάνατό της (στις περιπτώσεις της Ερμιόνης και της Ηρώς). Μετά τον θάνατο της Δυσδαιμόνας η Αιμιλία όχι μόνον υπερασπίζεται την κυρία της γι' ακόμη μια φορά, αλλά και επικρίνει τον δολοφονικό σύζυγό της· το πιο σημαντικό είναι, ωστόσο, το ότι δημοσιοποιεί μια δολοφονία που πραγματοποιήθηκε σε ιδιωτικό χώρο και δίνει τα ονόματα όχι μόνον του δολοφόνου αλλά και του ηθικού αυτουργού. Στο τέλος του *Οθέλλου* η Αιμιλία παρουσιάζεται ως η μόνη πηγή της αλήθειας:

---

of the Shrew», *Modern Language Quarterly* 27.2, 1966, [σσ. 147-161], σ. 158· Wayne, ό. π., σ. 179) μας πηγαίνει πίσω στην στρίγγλα γυναίκα του Νόε (βλ. A. C. Cawley [ed.]: *Everyman and Medieval Miracle Plays*, [1956], Everyman's Library, Dent, London - Dutton, New York 1970, σ. 35· Snyder, ό. π., σ. 88· Wayne, ό. π., σσ. 161-164) και στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κωμωδία και σάτιρα (βλ. Jardine, ό. π., σ. 104). Πάνω στην προαγωγή ως κωμική φιγούρα βλ. Martin Wiggins: *Shakespeare and the Drama of his Time*, Oxford Shakespeare Topics, Oxford University Press, Oxford 2000, σ. 87.

41. Πάνω στην Αιμιλία βλ. Krontiris, ό. π., σ. 208 και Carol Thomas Neely: «Women and Men in *Othello*», στο Gerard Barthelemy (ed.): *Critical Essays on Shakespeare's Othello*, Hall, New York 1994, (σσ. 68-90), σ. 69· πάνω στην Παυλίνα βλ. Larry S. Champion: *The Evolution of Shakespeare's Comedy: A Study in Dramatic Perspective*, (1970), Harvard University Press, Cambridge, MA 1973, σ. 169 και Wayne, ό. π., σ. 179· πάνω στη Βεατρίκη βλ. Kenneth Muir: *Shakespeare's Comic Sequence*, Liverpool University Press, Liverpool 1979, σ. 78 και George Sampson: «Introduction», στο William Shakespeare: *Much Ado about Nothing*, ed. George Sampson, (1932), Cambridge University Press, Cambridge 1962, (σσ. xi-ciii), σ. xlii.



έτσι, κανείς δεν την κατηγορεί για απειθεία εκτός από τον σύζυγό της, του οποίου την πλεκτάνη αποκαλύπτει. Αντίθετα, η ανυπακοή της, η οποία δείχνει επίσης γενναιότητα, από τη στιγμή που ο Ιάγος απειλεί να τη σκοτώσει, φαίνεται πως εδώ μετατρέπεται σε αρετή. Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* η γλώσσα της Παυλίνας γίνεται ακόμη πιο αιχμηρή μετά τον προσποιητό θάνατο της Ερμιόνης. Αυτή τη φορά, ωστόσο, ο Λεόντιος παραδέχεται ότι του αξίζει η επιθετική της στάση, και την κάνει κύρια σύμβουλό του. Στο *Πολύ κακό για το τίποτα* ο ρόλος της στρίγγλας επίσης παίρνει σοβαρή τροπή, καθώς η αρχικά εύθυμη Βεατρίκη απειλεί το αίσιο τέλος του έργου με μια τραγική έκβαση όταν στέλνει τον Βενέδικτο να σκοτώσει τον Κλαύδιο για να εκδικηθεί για την ατίμωση της Ηρώς.<sup>42</sup>

Στα σαιξπηρικά έργα που εξετάζονται εδώ ο ρόλος του υπεραπιστή της συκοφαντημένης ηρωίδας (ή, τουλάχιστον, ο ρόλος του κύριου υπεραπιστή της) δίδεται σε μια γυναίκα, και θα μπορούσε κανείς να ρωτήσει γιατί. Γυναικεία στερεότυπα που αντιπαράτιθενται,<sup>43</sup> όπως οι τύποι της *Griselda* και της στρίγγλας,<sup>44</sup> είναι συνηθισμένα σε έργα της εποχής, κι έχει ειπωθεί ότι η φιγούρα της ευφρα-

42. Βλ. Imtiaz Habib: *Shakespeare's Pluralistic Concepts of Character: A Study on Dramatic Anamorphism*, Susquehanna University Press, Selinsgrove 1993, σ. 69.

43. Πάνω σ' αυτό το ζήτημα βλ. Belsey, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, ό. π., σ. 165· Callaghan, ό. π., σ. 67.

44. Βλ. Henderson, ό. π., σ. 177. Στα έργα με θέμα την *Griselda* μια στρίγγλα ουσιαστικά σύζυγος εμφανίζεται στην δευτερεύουσα πλοκή ως το αντίθετο της τραγικής πρωταγωνίστριας (Belsey, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, ό. π., σ. 168· Henderson, ό. π., σ. 177).

δούς ή στρίγγλας έμπιστης χρησιμοποιείται ως αντίθεση προς την κύρια ηρωίδα, για να υπογραμμίσει την αρετή της τελευταίας.<sup>45</sup> Ωστόσο, οι ίδιες οι αδικημένες ηρωίδες δεν παρουσιάζουν έναν ξεκάθαρο χαρακτήρα,<sup>46</sup> όπως είδαμε. Επιπλέον, έχουν ακόμη και κοινά στοιχεία με τις «στρίγγλες» που τις υπερασπίζονται. Ακόμη και η Δυσδαιμόνα, μια καθαρά τραγική φιγούρα, παρουσιάζει την εξυπνάδα μιας κωμικής ηρωίδας,<sup>47</sup> και τα μέσα που χρησιμοποιεί για να πείσει τον Οθέλλο σχετικά με τον Κάσσιο<sup>48</sup> έχουν παρομοιαστεί με τη μέθοδο μιας στρίγγλας, όπως είδαμε.<sup>49</sup> Ομοίως, η Ηρώ (παρ' ότι μέσα σε καρναβαλικά συμφραζόμενα) φαίνεται ότι συμμερίζεται τις απόψεις της Βεατρίκης περί ανεξαρτησίας, ενώ ιδέες σχετικές με τη

45. Έτσι, η Αιμιλία τοποθετείται στον αντίποδα της Δυσδαιμόνας (βλ. Boyce, ό. π., σ. 177· Callaghan, ό. π., σ. 67· Krontiris, ό. π., σ. 208· Neely, ό. π., σ. 74) –και το ίδιο συμβαίνει με τη Μπίανκα (βλ. Callaghan, ό. π., σ. 67· Richard Marienstras: *Le proche et le lointain: Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l' idéologie anglaise aux XVIe et XVIIe siècles*, Arguments, Minuit, Paris 1981, σ. 197· Neely, ό. π. σ. 69)– και η Βεατρίκη στον αντίποδα της Ηρώς (βλ. A. P. Riemer: *Antic Fables: Patterns of Evasion in Shakespeare's Comedies*, Manchester University Press, Manchester 1980, σσ. 89-90· Άγγελος Τερζάκης: *Πριν από την αυλαία*, Σκέψη, χρόνος και δημιουργοί, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 41). (Το ότι η Παυλίνα δεν έχει θεωρηθεί από τους κριτικούς ως αντίθετο της Ερμιόνης ίσως έχει να κάνει με το ότι δεν παρουσιάζεται ως στρίγγλα –εύθυμη ή όχι– προτού χρειαστεί να υπερασπιστεί την κυρία της· για την ακρίβεια, δεν είναι καν παρούσα επί σκηνής μέχρι τότε.)

46. Πάνω στην «ασυνέχεια» του χαρακτήρα των τραγικών ηρωίδων βλ. Callaghan, ό. π., σσ. 65-66, 67.

47. Βλ. Neely, ό. π., σ. 74.

48. Βλ. 3.3.22-26.

49. Πάνω στον διττό χαρακτήρα της Δυσδαιμόνας βλ. Berggren, ό. π., σ. 24· Callaghan, ό. π., σ. 66· Jardine, ό. π., σσ. 119-120.

δύναμη της γυναίκας και την ισότητα μεταξύ των δύο φύλων ακούγονται ακόμη κι από την ενάρετη Ερμιόνη.

Είναι προφανές, λοιπόν, ότι οι «ζευγαρωμένοι» γυναικείοι χαρακτήρες δεν εμφανίζονται απαραίτητα ως αντίθετοι μεταξύ τους. Όπως παρατηρεί η Diana E. Henderson, τέτοιοι αντίθετοι μεταξύ τους χαρακτήρες συχνά λειτουργούν ως ομάδα, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις που εξετάζονται εδώ.<sup>50</sup> Με άλλα λόγια, οι έμπιστες των συκοφαντημένων ηρωίδων λειτουργούν ως συμπληρωματικοί χαρακτήρες, παρά ως αντιθετικές φιγούρες, εξωτερικεύοντας αυτό που οι κύριες ηρωίδες έπρεπε να καταπνίξουν. Έτσι, το ζευγάρι της αδικημένης ηρωίδας και της έμπιστής της λειτουργεί σαν μια προσωπικότητα χωρισμένη στα δύο.<sup>51</sup> Αυτό που αντιπροσωπεύουν οι «ζευγαρωμένες» ηρωίδες δεν είναι η ανατρεπτική γυναίκα, αλλά μάλλον η γυναίκα που έχει αδικηθεί από τους άνδρες. Η τόλμη των σαιξπηρικών στριγγλών δικαιολογείται, πράγμα που μας θυμίζει ότι οι συγγραφείς της Αναγέννησης ενέκριναν την γυναικεία ανυπακοή σε περιπτώσεις αδικίας εκ μέρους των ανδρών.<sup>52</sup> Πράγματι, οι στρίγγλες του Σαίξπηρ δεν υποβαθμίζονται στο τέλος, αλλά μάλλον θεωρούνται ως απαραίτητες για την διόρθωση της αδικίας εκ μέρους των ανδρών.<sup>53</sup>

50. Βλ. ό. π., σ. 177. Τα παραδείγματα της Henderson είναι η Δυσδοιμόνα και η Αιμιλία στο δεύτερο μισό του *Οθέλλου*, η Ερμιόνη και η Παυλίνα στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*.

51. Βλ. Woodbridge, ό. π., σ. 199.

52. Πάνω στην δικαιολογημένη γυναικεία ανυπακοή βλ. Dusinger, ό. π., σσ. 90, 91· Wayne, ό. π., σσ. 174-175, 179· Woodbridge, ό. π., σσ. 198, 199.

53. Βλ. Henderson, ό. π., σσ. 177-178· Simon Palfrey: *Late Shakespeare: A New World of Words*, Oxford English Monographs, Clarendon, Oxford 1997, σ. 196.

Στο τέλος των έργων οι στρίγγλες δικαιώνονται ή ακόμη και εξιδανικεύονται μαζί με τις αδικημένες ηρωίδες τις οποίες υπερασπίζονται. Στον *Οθέλλο* η αυτοθυσία της Αιμιλίας την ανεβάζει σε μια ηρωική θέση πλάι στην κυρία της,<sup>54</sup> ενώ η επανάληψη πριν πεθάνει του τραγουδιού της Δυσδαιμόνας (πρόκειται για το περίφημο τραγούδι της ιτιάς) φαίνεται να παραπέμπει στην ομορφιά της γυναικείας φωνής.<sup>55</sup> Στο τέλος του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού* η Παυλίνα, που έχει πάρει δύναμη πολύ νωρίτερα ως κύρια σύμβουλος του βασιλιά, γίνεται η ενσάρκωση της Θείας Πρόνοιας,<sup>56</sup> παρ' όλο που, όπως υποστηρίζει ο Stephen Orgel, «ακόμη και η Παυλίνα αναγνωρίζει ότι η πραγματική της θέση είναι εκείνη της υπάκουης συζύγου—πλάι σε κάποιον, σε οποιονδήποτε, σε οποιονδήποτε διαλέξει ο βασιλιάς».<sup>57</sup> Όσο για τη Βεατρίκη στο *Πολύ κακό για το τίποτα*, η γλώσσα της, που σταματά προς στιγμήν από το φιλί του Βενέδικτου, πρόκειται προφανώς να ξαναπάρει μια εύθυμη τροχιά.

Η σιωπή της στρίγγλας στο τέλος του έργου φαίνεται συμβατική σε όλες τις περιπτώσεις. Η Αιμιλία στον *Οθέλλο* δολοφονείται από τον σύζυγό της, κι έτσι σιωπά για πάντα, μόνο και μόνο επειδή τυχαίνει να είναι ένας από τους χαρακτήρες μιας τραγωδίας· η γλώσσα της Βεατρίκης στο *Πολύ κακό για το τίποτα* σταματά μ' ένα φιλί σ' ένα

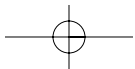
54. Βλ. Aebischer, ό. π., σ. 40.

55. Πάνω στο τραγούδι της Αιμιλίας βλ. Aebischer, ό. π., σ. 40· Callaghan, ό. π., σσ. 85-86.

56. Σχετικά με την εξέλιξη της στρίγγλας σε θετική δύναμη στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* βλ. Scragg, ό. π., σ. 91.

57. «Introduction», στο William Shakespeare: *The Winter's Tale*, ed. Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Clarendon, Oxford 1996, (σσ. 1-83), σ. 79.

έργο που υποτίθεται πως πρέπει να τελειώσει με γάμο (ή γάμους)· και η Παυλίνα στο τέλος του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού* προφέρει τα τελευταία πραϊντικά λόγια της σ' ένα έργο που φανερώνει ξεκάθαρα την αέναη ταλάντευση μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας, θλίψης και χαράς, θανάτου και αναγέννησης. Αλλά αν στο τέλος μιας τραγωδίας η στρίγγλα πεθαίνει, στην κωμωδία απλώς σιωπά μέχρι να χρειαστεί να μιλήσει ξανά.



**B.**

**ΣΩΜΑ  
ΚΑΙ  
ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ**

