

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Πρωτότυπα κι αντίγραφα: Η τέχνη της προσωπογραφίας στον Σαίξπηρ¹

Ο ΟΡΓΑΣΜΟΣ της εικαστικής δημιουργίας κατά την Αναγέννηση δεν ήταν δυνατό ν' αφήσει ανεπηρέαστη και τη δραματική τέχνη, που συνδύαζε πάντοτε όλες τις τέχνες. Στην Αγγλία της Ελισάβετ και του Ιακώβου οι αυλικές παραστάσεις εμπλουτίζονταν με περίτεχνα σκηνικά και κοστούμια, που εύρισκαν την πιο εξεζητημένη εκδοχή τους στο είδος των μασκών (masques). Πέρα όμως από τη χρήση των εικαστικών τεχνών στις θεατρικές παραστάσεις, η σημασία της τέχνης στην κοινωνική ζωή της εποχής αντικατοπτρίζεται και στα δραματικά κείμενα. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλές κεντρικές σκηνές του ελισαβετιανού και ιακωβιανού δράματος, συχνά συνδεδεμένες με ένταση, ανατροπές, ακόμη και θάνατο, διαδραματίζονται γύρω από ένα έργο τέχνης, που συνήθως απεικονίζει ένα πρόσωπο σε δύο ή τρεις διαστάσεις.

1. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Celestia* (1, Νοέμβριος 2008, σσ. 99-104).

Πριν περάσουμε στην τέχνη της προσωπογραφίας αυτήν καθαυτήν, που στόχευε, στην ουσία, σ' ένα πιστό αντίγραφο του προσώπου που απεικόνιζε, αξίζει να γίνει μια αναφορά και σε μια άλλη μορφή αντιγράφου, το φυσικό αντίγραφο του γονέα στο πρόσωπο και το σώμα του παιδιού του. Στον Σαίξπηρ η τεκνοποίηση στην περίπτωση των γυναικών συνδέεται συνήθως με την διαίωνιση της ομορφιάς τους. Στη *Δωδέκατη νύχτα* η Βιόλα ως Σεζάριο εξυμνεί την ομορφιά της Ολίβια και τη συμβουλεύει ν' αφήσει ένα αντίγραφό της, εννοώντας ένα παιδί,² πράγμα που έμμεσα προωθεί και τον σκοπό της μεταμφιεσμένης ηρωίδας (ή καλύτερα του κυρίου της), το να κάνει, δηλαδή, την κόμπουσα να δεχτεί την αγάπη του Ορσίνο, τον οποίο η Βιόλα υπηρετεί· η εικόνα αυτή παραπέμπει και στο τελευταίο δίστιχο του σαιξπηρικού σονέτου υπ' αριθμόν 11,³ όπου η φύση έχει διαλέξει την ηρωίδα για να διαωνίσει την ομορφιά μέσω της μορφής της: «Σε χάραξε η σφραγίδα της με ιδέα να βγάλεις συ / κι αντίτυπα άλλα, όχι κι αυτό ν' αφήσεις να χαθεί.»⁴ Όπως στο σονέτο, ο καλλιτέχνης στην περίπτωση της Ολίβια είναι η Φύση (που επιδέξια ανακάτεψε –ως ζωγράφος, εδώ, κι όχι ως γλύπτρια, όπως στο σονέτο– το κόκκινο και το λευκό και τ' άπλωσε στο πρόσωπο της κόμπουσας, όπως παρατηρεί η Βιόλα) ή και ο Θεός (η Βιόλα λίγο νωρίτερα παραδέχεται: «Υπέροχη μορφή! Εάν, βεβαίως, είναι ολωσδιόλου φυσική, πλασμένη όλη

2. Βλ. J. M. Lothian - T. W. Craik (eds): William Shakespeare: *Twelfth Night*, The Arden Shakespeare, Routledge, London 1995, σ. 34.

3. Βλ. αυτ.

4. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Σονέτα*, μτφρ. Βασίλη Ρώτα - Βούλας Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, σ. 25.

απ' τον Θεό», παραπέμποντας σ' έναν τρίτο καλλιτέχνη που επιδρά πάνω στο ζωντανό πρόσωπο: την ίδια τη γυναίκα, που μπορεί με ψιμύθια να ζωγραφίσει το πρόσωπό της).⁵

Αλλά και η ίδια η Ολίβια αναφέρεται στο πρόσωπό της ως πορτραίτο: στην αίτηση του Σεζάριο (δηλαδή της Βιόλα) ν' αποκαλύψει το πρόσωπό της συναινεί λέγοντας πως θα τραβήξει το παραπέτασμα για να του δείξει την εικόνα. «Κοίτα, λοιπόν, κύριε· έτσι ήμουν όσην ώρα μιλούσες»,⁶ θα πει η κόμπουσα στη μεταμφιεσμένη Βιόλα, παραπέμποντας πιθανότατα στα πορτραίτα της εποχής, όπου αναγράφονταν συνήθως η ηλικία του εικονιζόμενου και η ημερομηνία ολοκλήρωσης του έργου.⁷ Η Ολίβια αναφέρεται μάλιστα και στα ανεξίτηλα χρώματα του πορτραίτου, που το κάνουν, όπως λέει, ανθεκτικό στον αέρα και τον καιρό.

Ας σημειωθεί εδώ πως η Ολίβια δεν είναι το μόνο παράδειγμα ηρωίδας που παρομοιάζεται με έργο τέχνης. Αν εξαιρέσουμε την Ερμιόνη στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, η οποία παρουσιάζεται ως αληθινό άγαλμα, η νεκρή Δυσδαιμόνα στον *Οθέλλο* παρομοιάζεται με επιτύμβιο άγαλμα, αφού το λευκό της δέρμα φαντάζει στα μάτια του Οθέλλου σαν αλάβαστρο, του οποίου η χρήση ήταν συνήθης στην επιτύμβια γλυπτική.⁸

5. Σαίξπηρ: *Δωδέκατη νύχτα*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, Κέδρος, Αθήνα 1997, σσ. 36-37.

6. Αυτ. Στο πρωτότυπο «Look you, sir, such a one I was this present» (1.5.224). 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.

7. Βλ. Lothian - Craik, ό. π., σ. 33.

8. Η έκφραση που χρησιμοποιεί ο Οθέλλος είναι «monumental alabaster» (5.2.5).

Παρ' όλο που η Ολίβια έχει ήδη αντιμετωπίσει το ζωντανό πρόσωπό της ως πορτραίτο, δεν σκοπεύει ν' αφήσει κανένα αντίγραφο. Αντ' αυτού, με κυνισμό διαβεβαιώνει τη μεταμφιεσμένη Βιόλα ότι έχει φροντίσει ν' αφήσει διάφορες καταστάσεις στις οποίες θ' αναφέρονται τα χαρακτηριστικά της ένα προς ένα. (Η χρήση λέξεων όπως «particle» [τμήμα, κομμάτι] και «utensil» [σκεύος, εργαλείο] για την περιγραφή των μερών του σώματός της⁹ υπογραμμίζουν τον κυνισμό της κόμπσας.) Στις καταστάσεις της περιλαμβάνονται «δύο χείλη επαρκώς κόκκινα· ομοίως δύο φαιοί οφθαλμοί μετά καλυμμάτων· ομοίως εις λαιμός, μία σιαγών, και ούτω καθεξής».¹⁰ Η κυνική Ολίβια σκέφτεται, αντί για ένα παιδί ή ένα πορτραίτο της, ν' αφήσει μια περιγραφή της ως κατάσταση αγαθών, κι όχι μια καταγραφή του συνδυασμού των χαρακτηριστικών της.

Αν η τεκνοποίηση συνδέεται, στην ποίηση της Αναγέννησης, με την διαιώνιση της ομορφιάς των γυναικών, για τους άνδρες της εποχής (και όχι μόνον) ήταν πάντα κάτι πιο σημαντικό από μια ποιητική αναφορά. Στην περίπτωση των ανδρών η ομοιότητα με το παιδί τους αποδείκνυε την πατρότητά τους. Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* ο βασιλιάς της Σικελίας Λεόντιος κατηγορεί άδικα την έγκυο σύζυγό του για μοιχεία. Ο μόνος τρόπος ν' αποδειχθεί η τιμότητα της βασίλισσας είναι να εξεταστεί η ομοιότητα του παιδιού που θα γεννηθεί με τον πατέρα του. Αυτό αναλαμβάνει να κάνει η Παυλίνα, η έμπιστη της

9. 1.5.235.

10. Σαίξπηρ, *Δωδέκατη νύχτα*, ό. π., σ. 37.

βασίλισσας, αντλώντας τις μεταφορές της και πάλι από ένα λεξιλόγιο σχετικό με πρωτότυπα και αντίγραφα:¹¹

Κοιτάζτε το, κύριοί μου,
 μ' όλο που είναι μικρό το *αντίγραφο*,
 είναι ίδιο κι απaráλλαχτο ο πατέρας του:
 [. . .]
 ίδιο *καλούπι* το χεράκι του, το δάχτυλο, το νύχι!¹²

Και στο πρωτότυπο:

[. . .] Behold, my lords,
 Although the *print* be little, the whole *matter*
 And *copy* of the father: [. . .]
 [. . .]
 The very *mould* and frame of hand, nail, finger.¹³

Αλλά και πριν γεννηθεί η κόρη του, ο Λεόντιος αναζητεί την ομοιότητα στο πρόσωπο του γιου του: «Τι, λέρωσες τη μύτη σου; / Λένε πως είναι ολόγεια η δική μου μύτη»¹⁴ –στο πρωτότυπο επαναλαμβάνεται η έννοια του αντιγράφου: «What? Hast smutched thy

11. Η έμφαση είναι της γράφουσας, όπως και παρακάτω.

12. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 66.

13. 2.3.98-103.

14. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 23.

nose? / They say it is a *cory* out of mine». ¹⁵ Παρά το γεγονός ότι ο βασιλιάς της Σικελίας πείθεται τελικά για την αθωότητα της βασίλισσάς του με τον πιο οδυνηρό τρόπο (που δεν είναι άλλος από τον θάνατο του γιου του, που εκλαμβάνεται από τον βασιλιά ως θεικό σημάδι, τον οποίον ακολουθεί και ο υποτιθέμενος θάνατος της ίδιας της βασίλισσας), η εμμονή του στην ομοιότητα πατέρα-γιου είναι εμφανής και στο τέλος του έργου, όταν τον επισκέπεται ο γιος του βασιλικού του φίλου Πολύξενου. Εδώ είναι εμφανέστερος και ο ρόλος της γυναίκας:

Πρίγκιπα, ναι, η μητέρα σου ήταν πιστή στο γάμο της,
γιατί σε γέννησε
πιστό αντίγραφο του βασιλιά πατέρα σου.
τόσο έκδηλη είναι πάνω σου η εικόνα του, το ύφος του,
που αν ήμουν είκοσι ενός,
θα σ' έλεγα αδελφό μου ¹⁶.

Και στο πρωτότυπο:

Your mother was most true to wedlock, Prince,
For she did *print* your royal father *off*
Conceiving you. Were I but twenty-one,
Your father's *image* is so *hit* in you,
His very air, that I should call you brother. ¹⁷

15. 1.2.123-124.

16. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 160.

17. 5.1.123-127.

Η αναλογία ανάμεσα στη μηχανική και τη σωματική αναπαραγωγή, ανάμεσα στα αντίγραφα και τα παιδιά, ήταν δημοφιλής στην αγγλική Αναγέννηση, όπως παρατηρεί η Margreta de Grazia, η οποία υπογραμμίζει την ομοιότητα ανάμεσα στα ανθρώπινα όργανα αναπαραγωγής και την πρώτη μηχανή που χρησιμοποιήθηκε από την τυπογραφία, της οποίας τα μέρη διακρίνονταν σε «αρσενικά» και «θηλυκά», ενώ για κάποια απ' αυτά χρησιμοποιούνταν όροι που παρέπεμπαν στο ανθρώπινο σώμα.¹⁸ Παρ' όλο που στα έργα του Σαίξπηρ όπου βρίσκουμε δίδυμα αδέρφια δεν παρατηρούμε χρήση των σχετικών μεταφορών, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε στις παρατηρήσεις της de Grazia ότι στην περίπτωση των διδύμων η αναλογία ανάμεσα στην τυπογραφία και την τεκνοποιία γίνεται ακόμη πιο έντονη: αν σκοπός της τυπογραφίας είναι η παραγωγή του ίδιου κειμένου πάνω από μία φορά, στην περίπτωση της διδυμίας (και μιλάμε πάντα για τη θεατρική σύμβαση της απόλυτης ομοιότητας των διδύμων) η παραγωγή ενός σωματικού «κειμένου» αποτελείμένου από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των γονέων του βρέφους (με έμφαση σ' εκείνα του πατέρα) γίνεται πάνω από μία φορά. Η τέχνη της χαρακτικής, εξάλλου, που τόσο μοιάζει μ' εκείνη της τυπογραφίας ως προς το αποτέλεσμα, επέτρεπε την πολλαπλή αναπαραγωγή όχι μόνον ενός κειμένου αλλά και μιας εικόνας.

Στις περισσότερες περιπτώσεις, ωστόσο, το αντίγραφο είναι ένα, και γι' αυτό θεωρείται και πολύτιμο, κι αυτό ισχύει όχι μόνον

18. «Imprints: Shakespeare, Gutenberg and Descartes», στο Terence Hawkes (ed.): *Alternative Shakespeares vol. 2.*, New Accents, Routledge, London 1996, (σσ. 63-94), σσ. 74, 75, 82-94.

για τα παιδιά αλλά και για τα έργα τέχνης. Ακόμη κι αν η τέχνη του πορτραίτου, στις διάφορες μορφές της, ήταν κάτι το σύνθετος πλέον στις ανώτερες τάξεις, στα σαιξπηρικά έργα προσδίδεται συνήθως μια ιδιαίτερη αξία στα πορτραίτα, που αντιμετωπίζονται ανάλογα με την αξία του προσώπου που απεικονίζουν. Στον *Έμπορο της Βενετίας*, για παράδειγμα, η εύρεση του πορτραίτου-μινιατούρας της Πόρσια μέσα στο κουτί που θα επιλέξει ο υποψήφιος μνηστήρας θα σημαίνει και την απόκτηση της ίδιας της πολυπόθητης κληρονομιάς.

Την πιο αναλυτική περιγραφή έργου τέχνης στον Σαίξπηρ τη βρίσκουμε στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, και το καλλιτέχνημα αυτό δεν είναι άλλο από το άγαλμα της Ερμιόνης. Επιπλέον, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα τέχνης που το πλαισιώνουν, τα οποία αναφέρονται ως σύνολο, χωρίς καμιά περαιτέρω λεπτομέρεια, το άγαλμα της βασίλισσας γίνεται, στην ουσία, αντικείμενο κριτικής από τους θεατές στα μάτια των οποίων εκτίθεται.

Πριν φτάσουμε όμως στο άγαλμα της βασίλισσας, αξίζει να σταθούμε στον χώρο στον οποίον εκτίθενται τα υπόλοιπα έργα τέχνης. Στο τέλος του έργου βρίσκόμαστε σε μια πινακοθήκη (κατά τη μετάφραση του Χατζόπουλου – η λέξη «gallery» του πρωτοτύπου δήλωνε την πινακοθήκη αλλά και τη γλυπτοθήκη) με σπάνια εκθέματα. Η ξενάγηση στη στοά με τα έργα τέχνης, ωστόσο, δεν αποτελεί απλώς ένα τέχνασμα της Παυλίνας προκειμένου να δημιουργήσει μια υποβλητική ατμόσφαιρα που θα κορυφωθεί με την αποκάλυψη του αγάλματος της βασίλισσας. Ο Stephen Orgel στην εισαγωγή του στη δική του κριτική έκδοση του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού* επισημαίνει ότι η

στοά της Παυλίνας είναι σαφής αναφορά στις συλλογές των άγγλων ευγενών της εποχής.¹⁹

Η συλλογή έργων τέχνης δεν ήταν κάτι άγνωστο την εποχή που γράφεται το *Χειμωνιάτικο παραμύθι*. Ήδη από το 1598 ο Richard Haydocke, προλογίζοντας τη δική του μετάφραση του *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, έργου του Giovanni Paolo Lomazzo που αναφέρεται στις τέχνες της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής (*A Tracte containge the Artes of curious Painting, Caruinge & Buildinge* στην αγγλική μετάφραση), αναφέρει ότι πολλοί ευγενείς της εποχής του συνέλεξαν έργα τέχνης κυρίως ιταλών και γερμανών δημιουργών.²⁰ Στο βιβλίο της *Worldly Goods* η Lisa Jardine αναφέρει παραδείγματα από την Ιταλία, όπου, ήδη από τα μέσα του δεκάτου πέμπτου αιώνα, ευγενείς αναδείκνυαν τα πολύτιμα αποκτήματά τους εκθέτοντάς τα σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους.²¹ Στις αρχές του δεκάτου εβδόμου αιώνα, οπότε και γράφεται το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* (γύρω στα 1610), οι άγγλοι συλλέκτες γίνονται σιγά-σιγά ειδήμονες.²²

Η δημοφιλής στους κύκλους των ευγενών ενασχόληση με τη συλλογή έργων τέχνης αντικατοπτρίζεται και σε άλλα έργα της εποχής. Στο *Γυναίκες προσέξτε τις γυναίκες* (*Women Beware Women*) του

19. Βλ. Stephen Orgel (ed.): William Shakespeare: *The Winter's Tale*, The Oxford Shakespeare, Clarendon, Oxford 1996, σ. 56.

20. Βλ. αυτ., σ. 53.

21. *Worldly Goods: A New History of the Renaissance*, (1996), Papermac, London 1997, σσ. 183-192.

22. Βλ. Orgel, ό. π., σ. 53.

Thomas Middleton, γραμμένο λίγο αργότερα (1621), ο Δούκας της Φλωρεντίας, όπως και η Ερμιόνη, όπως τελικά αποκαλύπτεται στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, παριστάνει το άγαλμα, που κι εδώ παρουσιάζεται ως μέρος μιας ευρύτερης συλλογής έργων τέχνης, προκειμένου να βρει την ευκαιρία να επιτεθεί στο θήραμά του, την όμορφη Μπιάνκα, η οποία έχει έρθει να θαυμάσει τη συλλογή πινάκων της Λίβια, καθώς κι ένα μνημείο (που παρουσιάζεται, όπως το άγαλμα της Ερμιόνης στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, ως η κορωνίδα της συλλογής). Εδώ γίνεται και αναφορά στο περιεχόμενο κάποιων από τους πίνακες: στην δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης ο Γκαρντιάνο, που αναλαμβάνει την ξενάγηση της Μπιάνκα όσο η Λίβια απασχολεί την πεθερά της που τη συνοδεύει, δείχνει στη νεαρή γυναίκα έργα με γυμνές μορφές πριν της παρουσιάσει ως το καλύτερο κομμάτι της συλλογής τον ίδιο τον Δούκα, τον οποίο αποκαλύπτει τραβώντας ένα παραπέτασμα, όπως κάνει η Παυλίνα με την Ερμιόνη στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*.

Ο Σαίξπηρ, αν και δεν κάνει το ίδιο με τα εκθέματα της πινακοθήκης, αναφέρεται σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη της εποχής όταν φτάνουμε στο άγαλμα της Ερμιόνης: η Παυλίνα διατείνεται πως το άγαλμα της βασίλισσας είναι έργο του περίφημου γλύπτη Τζούλιο Ρομάνο (Giulio Romano). Ο τελευταίος, αν και υπαρκτό πρόσωπο, μαθητής και κληρονόμος του Ραφαήλ, δεν ήταν γνωστός ως γλύπτης, αλλά ως αρχιτέκτονας και ζωγράφος. Ωστόσο, στο επιτάφιο επίγραμμα του, γραμμένο στα λατινικά, αναφέρεται και ως γλύπτης, και μάλιστα κατά τρόπο που μας θυμίζει την περιγραφή του αγάλματος της Ερμιόνης: όπως οι επισκέπτες του αγάλματος της Παυλίνας, ο Δίας είδε στο έργο του Romano «*corpora sculpta pictaque spirare*», σώματα σμιλεμένα και

ζωγραφισμένα ν' αναπνέουν.²³ «Δες, αδελφέ μου, δεν θα πίστευες πως αναπνέει;», ρωτά ο Λεόντιος τον Πολύξενο. Και λίγο αργότερα: «Κι όμως, νομίζω συνεχώς / πως βγαίνει από τα σπλάχνα της ανάσα. / Ποιος γλύπτης έξοχος μπόρεσε να σμιλέψει την πνοή;».²⁴ Την απάντηση δίνει το επιτάφιο επίγραμμα του Τζούλιο Ρομάνο.²⁵

Το άγαλμα της Ερμιόνης φαίνεται πως είναι επιζωγραφισμένο, όπως συνθιζόταν την εποχή εκείνη, κι αυτή είναι και η δικαιολογία που χρησιμοποιεί η Παυλίνα για να κρατήσει τους θεατές σε απόσταση: το χρώμα δεν έχει ακόμη στεγνώσει. Έτσι, ο Ernest Schanzer δίνει και μια άλλη εκδοχή σε σχέση με τον καλλιτέχνη πίσω από το έργο: ενδέχεται ο Σαίξπηρ να εννοεί ότι ο Ρομάνο ζωγράφισε μόνο το άγαλμα που κάποιος άλλος είχε φιλοτεχνήσει.²⁶ Το ίδιο αναφέρει ως ενδεχόμενο και ο Pafford.²⁷ ωστόσο και οι δυο θεωρούν πιο πιθανή την εκδοχή ότι ο Ρομάνο είχε φιλοτεχνήσει ολόκληρο το άγαλμα.²⁸ Η αναφορά, πάντως, του συγγραφέα σ' ένα υπαρκτό πρόσωπο, ανεξαρτήτως ιστορικής ακρίβειας ως προς τη βασική του ιδιότητα, φαί-

23. Βλ. αυτ., σσ. 56-57, 221-222.

24. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σσ. 178 και 179 αντίστοιχα.

25. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης J. H. P. Pafford (ed.): William Shakespeare: *The Winter's Tale*, ('1988), The Arden Shakespeare, Routledge, London 1996, σ. 150· Ernest Schanzer (ed.): William Shakespeare: *The Winter's Tale*, ('1969), The New Penguin Shakespeare, Penguin, Harmondsworth 1985, σ. 230.

26. Βλ. ό. π., σ. 230.

27. Βλ. ό. π., σ. 150.

28. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Frank Kermode (βλ. Frank Kermode [ed.]: William Shakespeare: *The Winter's Tale*, The Signet Classic Shakespeare, New American Library, New York 1963, σ. 144).

νεται ν' αναπαράγει μια εποχή που η τέχνη άρχισε ν' αποκτά πιο συγκεκριμένο χαρακτήρα, αφού οι συλλέκτες αναζητούσαν έργα συγκεκριμένων καλλιτεχνών.²⁹

Με το άγαλμα της Ερμιόνης όμως η Παυλίνα δεν προσέθεσε απλώς ένα ακόμη κομμάτι στη συλλογή της. Το ομοίωμα της βασίλισσας είναι, όπως λέει, παραγγελία στον μεγάλο γλύπτη. Επιπλέον, φυλάσσεται χωριστά, πράγμα που τονίζει τη μοναδικότητα όχι μόνον του ίδιου του έργου, αλλά και του εικονιζόμενου προσώπου. Παρ' όλο που παρουσιάζεται ως μέρος μιας ευρύτερης συλλογής αξιοπερίεργων έργων τέχνης, τα οποία, όπως είπαμε, εκτίθενται σε μια ειδικά διαμορφωμένη στοά, το άγαλμα της βασίλισσας είναι τοποθετημένο σ' ένα παρεκκλήσι στο τέλος αυτής της στοάς. Έτσι, το άγαλμα της Ερμιόνης παραπέμπει και σ' έναν πιο ειδικό τομέα της αναγεννησιακής τέχνης, αποτελώντας σαφή αναφορά στην επιτύμβια γλυπτική. Τα παραπετάσματα πίσω από τα οποία η Παυλίνα διατηρεί το άγαλμα της Ερμιόνης επίσης παραπέμπουν στην επιτύμβια γλυπτική της εποχής, στην οποία τα τραβηγμένα παραπετάσματα συχνά λειτουργούσαν ως σύμβολο της ανάστασης³⁰ και στο *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* ανοίγουν πράγματι για να επέλθει η «ανάσταση» της βασίλισσας.³¹

29. Βλ. Orgel, ό. π., σ. 155.

30. Βλ. Michael Neill: *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Clarendon, Oxford 1997, σ. 273.

31. Για την Ερμιόνη ως επιτύμβιο άγαλμα βλ. Catherine Belsey: *Shakespeare and the Loss of Eden: The Construction of Family Values in Early Modern Culture*, Macmillan, Basingstoke 1999, σσ. 111-120· David Cressy: *Birth, Marriage & Death: Ritual, Religion, and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England*, Oxford University Press, Oxford, NY 1997, σ. 470· Glyne

Ο Bruce R. Smith υποστηρίζει πως τα αγάλματα που ήταν προσβάσιμα στον λαό την εποχή εκείνη ήταν στην ουσία τα επιτύμβια, αφού ελάχιστα αρχαία αγάλματα σώζονταν, και τα έργα τέχνης ήταν, όπως είπαμε, μέρος ιδιωτικών συλλογών ως επί το πλείστον.³² Ο Orgel αναφέρει και κάτι που ίσως πρέπει επίσης να λάβουμε υπ' όψιν: το 1605 ο βασιλιάς Ιάκωβος παρήγγειλε επιτύμβια αγάλματα τόσο της μητέρας του Μαρίας, βασίλισσας των Σκότων, όσο και της προκατόχου του Ελισάβετ Α'. Της τελευταίας ολοκληρώθηκε το 1607, της πρώτης το 1612. Και τα δύο ήταν «φυσικά», ήταν δηλαδή επιχρωματισμένα, όπως συνηθίζονταν.³³

Το άγαλμα της Ερμιόνης στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* παραπέμπει και σε μια ακόμη κατηγορία γλυπτών, εκείνη των αγαλμάτων των αγίων, αφού γίνεται αντικείμενο λατρείας από την Περνίτια, που επιθυμεί να φιλήσει το χέρι της μητέρας που δεν γνώρισε ποτέ. Η αναφορά στα ιερά αγάλματα είναι σαφής στα λόγια της πριγκίπισσας:

Αφήστε με, παρακαλώ,
και μην το πείτε δεισιδαιμονία μου,
να γονατίσω να ικετεύσω για την ευλογία της,
Κυρία, βασίλισσα ακριβή,

Wickham: *Shakespeare's Dramatic Heritage: Collected Studies in Mediaeval, Tudor and Shakespearean Drama*, Routledge & Kegan Paul, London 1969, σ. 264.

32. «Sermons in Stones: Shakespeare and Renaissance Sculpture», *Shakespeare Studies* 17, 1985, (σσ. 1-23), σ. 20.

33. Βλ. Orgel, ό. π., σ. 56.

που ήταν η αρχή μου το δικό σου τέλος,
δώσ' μου το χέρι σου να το φιλήσω.³⁴

Σε κάθε περίπτωση, ανεξάρτητα από το αν το άγαλμα παραπέμπει περισσότερο σε ομοίωμα αγίου, σε επιτύμβιο γλυπτό ή σε έκθεμα μιας εκτενέστερης συλλογής, αυτό που σίγουρα τονίζεται από τους παρευρισκόμενους είναι η ομοιότητά του με τη βασίλισσα. Εκτός από την ομοιότητα με το μοντέλο, αυτό που εντυπωσιάζει είναι η ζωντάνια του ομοιώματος, που αφήνει άφωνους τους δυο βασιλιάδες:

Λεόντιος:

[. . .]

Δες, αδελφέ μου, δεν θα πίστευες πως αναπνέει;
πως αίμα αληθινό κυλάει σ' αυτές τις φλέβες;

Πολύξενος:

[. . .]

Λες κι η ίδια η ζωή θερμαίνει τα δυο χείλη της.

Λεόντιος:

Το χρώμα δίνει κίνηση στο ακίνητό της μάτι.³⁵

Φαίνεται πως η αληθοφάνεια ήταν το ζητούμενο στα πορτραίτα της εποχής, αφού τύχαινε θαυμασμού, όπως φαίνεται κι από μια αρκετά εκτενή αναφορά στον *Έμπορο της Βενετίας*. Πρόκειται για το

34. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 177.

35. Αυτ., σ. 178.

σχόλιο του Μπασσάνιο πάνω στο πορτραίτο-μνιοτούρα της Πόρσια, το οποίο βρίσκει μέσα στο μολυβένιο κουτί, που του χαρίζει τη νίκη. Αυτή τη φορά πρόκειται για έναν μικρό ζωγραφικό πίνακα, παρά για τρισδιάστατο έργο. «Ποιος ημίθεος κατάφερε / να πλησιάσει τη Δημιουργία τόσο;», αναρωτιέται ο Μπασσάνιο. Εδώ η λέξη ημίθεος δεν αναφέρεται σε κάποιον Ηρακλή, αλλά σε κάποιον που προσεγγίζει τον Θεό-Δημιουργό, που είδαμε πιο πάνω ως καλλιτέχνη. Και συνεχίζει ο Μπασσάνιο με παρατηρήσεις που είδαμε και στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*: «Ζωντάνεψαν αυτά τα μάτια;», «Να και χειλάκια εδώ μισάνοιχτα, / που τα χωρίζει μελένια ανάσα».³⁶

Κάποτε, ωστόσο, το πορτραίτο δεν αντιμετωπίζεται απλά ως μια πιστή απεικόνιση των εξωτερικών χαρακτηριστικών του μοντέλου, αλλά και ως μια σκιαγράφηση του χαρακτήρα του. Στον *Άμλετ* ο δανός πρίγκιπας ζητάει από τη μητέρα του να συγκρίνει τους δυο συζύγους της κοιτώντας τα πορτραίτα τους. Στο κείμενο δεν είναι σαφές αν πρόκειται για μεγάλα πορτραίτα τοίχου ή για μικρογραφίες, που ενδεχομένως να έφεραν στον λαιμό τους η βασίλισσα (του νυν συζύγου της) και ο γιος της (του νεκρού πατέρα του). Θα μπορούσαν να είναι ακόμη και νομίσματα με τη μορφή του βασιλιά στη μια τους όψη –ένα παλαιότερο με τον πατέρα Άμλετ κι ένα νέας κοπής με τον Κλαύδιο. Η σύγκριση ωστόσο εδώ δεν γίνεται πλέον ανάμεσα στην προσωπογραφία και το μοντέλο, αλλά ανάμεσα στα δύο εικονιζόμενα πρόσωπα. Επιπλέον, η αναφορά είναι στο ήθος των δύο

36. Σαίξπηρ: *Ο έμπορος της Βενετίας*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, 4η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1999, σ. 75.

αδελφών όπως διαφαίνεται από την όψη τους, κι όχι στα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά αυτά καθαυτά.

Σε κάθε περίπτωση, το πορτραίτο δεν είναι παρά ένα άψυχο υποκατάστατο ενός επιθυμητού μοντέλου, ένα αντίγραφο ενός πρωτοτύπου που στην κωμωδία αποκτάται, στην ρομαντική τραγικωμωδία επιστρέφει ανέλπιστα, ενώ στην τραγωδία παραμένει για πάντα απόν, αφού δεν υπάρχει πια.