

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

Η γνώση ως ευνουχισμός: Οι κατά φαντασίαν απατημένοι σύζυγοι του Σαίξπηρ¹

Η ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΗ δραματοουργία φιλοξενεί μια ποικιλία ανυπάκουων γυναικών, των οποίων η ανεξέλεγκτη φύση παίρνει διάφορες μορφές, από τις οποίες η μοιχεία παρουσιάζεται ως η πιο απειλητική για τους άνδρες. Ωστόσο, η γυναικεία μοιχεία δεν γίνεται πάντα κύριο θέμα στα έργα του Σαίξπηρ. Είναι ενδιαφέρον το ότι, όπου υπάρχουν πραγματικές μοιχαλίδες στον Σαίξπηρ η απιστία δεν εμφανίζεται ως σημαντικό πρόβλημα.² Αντίθετα, όταν η γυναικεία απιστία

1. Το κείμενο αυτό παρουσιάστηκε στα αγγλικά στην 16η Διεθνή Συνάντηση Λόγου και Τέχνης, στα πλαίσια του 16ου Διεθνούς Συμποσίου Φιλοσοφίας του Ολυμπιακού Κέντρου Φιλοσοφίας και Παιδείας (Ολυμπία, Ιούλιος 2005).

2. Στον *Βασιλιά Ληρ*, για παράδειγμα, η πρωτότοκη κόρη του γέρου βασιλιά, η Γκόνεριλ, απιστεί στον σύζυγό της με τον Έντμοντ, τον νόθο γιο του Γκλώστερ· όμως αυτή η άπιστη συμπεριφορά δεν είναι το κεντρικό θέμα του έργου. Ακόμη και ο Ολμπανυ, ο απατημένος σύζυγος, δεν αντιδρά ιδιαίτερα στην απιστία της συζύγου του, καθώς δεν κάνει καμιά απόπειρα να την τιμωρήσει γι' αυτήν.

καθίσταται μείζον ζήτημα σ' ένα έργο, η γυναίκα που κατηγορείται γι' αυτό το παράπτωμα αποδεικνύεται αθώα, όπως συμβαίνει με την Δυσodαιμόνα στον *Οθέλλο*, την Ερμιόνη στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* και την Ηρώ στο *Πολύ κακό για το τίποτα*. Όπως φαίνεται, το κύριο θέμα στα σαιξπηρικά έργα δεν είναι η απιστία αυτή καθαυτή (η οποία αν διαπραττόταν από άνδρες δεν θεωρείτο σοβαρή προσβολή κατά των γυναικών), αλλά μάλλον το άγχος των ανδρών που σχετίζεται με το γυναικείο σώμα.

Το άγχος των ανδρών για την γυναικεία σεξουαλικότητα ειδικότερα ήταν ένα μείζον ζήτημα στην πατριαρχική κοινωνία της εποχής του Σαίξπηρ, η οποία αντανakλάται στα έργα του. Όσον αφορά τη φυσιολογία, η εσωτερική θέση των γυναικείων γεννητικών οργάνων ήδη παρέπεμπε σε κάτι σκοτεινό, που αντιπροσώπευε «τον τρόμο του να μην υπάρχει τίποτα να δεις» («the horror of nothing to see»),³ αποτελώντας ένα εμπόδιο στη γνώση. Το πρόβλημα, ωστόσο, δεν εντοπιζόταν στο γυναικείο σώμα αυτό καθαυτό, καθώς ούτε το ανδρικό σώμα είχε πλήρως αποκρυπτογραφηθεί. Το άγχος που ένιωθαν οι άνδρες για τη γυναικεία σεξουαλικότητα πήγαζε μάλλον από το γεγονός ότι το

3. Luce Irigaray: *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter, with Carolyn Burke, (1977), Cornell University Press, Ithaca, NY 1985, σ. 26. Η μετάφραση των θεωρητικών κειμένων είναι της γράφουσας. Πάνω στο άγχος των ανδρών που προκαλούσε η μυστηριώδης γυναικεία σεξουαλικότητα βλ. επίσης Rosi Braidotti: «Mothers, Monsters, and Machines», στο Katie Conboy - Nadia Medina - Sarah Stanbury (eds): *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, A Gender and Cultural Reader, Columbia University Press, New York 1997, (σσ. 59-79), σ. 66· Katharine Eisaman Maus: *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago 1995, σ. 212.

γυναικείο σώμα ήταν σημαντικό για τον καθορισμό της ίδιας τους της ταυτότητας.⁴

Στην πατριαρχική κοινωνία της αναγεννησιακής Αγγλίας η έννοια του Άνδρα περιλάμβανε, ανάμεσα στα άλλα, τους ρόλους του στρατιώτη, του πολίτη, του πατέρα και του συζύγου, από τους οποίους όλοι προϋπέθεταν ένα δίκτυο σχέσεων. Είναι προφανές, για παράδειγμα, ότι η δύναμη ενός πατέρα ή ενός συζύγου εξαρτάτο από την υποταγή σ' αυτόν της κόρης ή της συζύγου αντίστοιχα. Παρ' όλο που οι ρόλοι του στρατιώτη ή του πολίτη φαίνονται ανεξάρτητοι από τις γυναίκες, η κοινωνική ή ακόμη και η στρατιωτική δύναμη θεωρείτο συχνά ως μια προέκταση του ελέγχου μέσα στην οικογένεια.⁵ Αυτό

4. Πάνω στην διαμόρφωση της ταυτότητας του άνδρα μέσω της γυναίκας βλ. Hélène Cixous: «Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays», στο Hélène Cixous - Catherine Clément: *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing, introd. Sandra M. Gilbert, Transformations, Tauris, London 1996, (σσ. 63-132), σ. 67· Irigaray: *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill, Cornell University Press, Ithaca, NY 1985, σ. 133· Alan Sinfield: «How to Read *The Merchant of Venice* without Being Heterosexist», στο John Drakakis (ed.): *Alternative Shakespeares*, New Accents, Routledge, London 1988, (σσ. 122-139), σ. 127. Πάνω στην διαμόρφωση της ταυτότητας του ατόμου μέσω του άλλου βλ. επίσης Stephen Orgel: *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σσ. 12-13· Peggy Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993, σσ. 16, 21.

5. Βλ. Elizabeth A. Foyster: *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex and Marriage*, Women and Men in History, Longman, London 1999, σ. 115· Peter Stallybrass: «Patriarchal Territories: The Body Enclosed», στο Margaret W. Ferguson - Maureen Quilligan - Nancy J. Vickers (eds): *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Women in Culture and Society, University of Chicago Press, Chicago 1986, (σσ. 123-142), σ. 131.

σημαίνει ότι οι γυναίκες έπαιζαν σημαντικό ρόλο στον καθορισμό του κοινωνικού προσώπου του άνδρα γενικότερα, παρά την κατώτερη κοινωνική θέση που τους είχε αποδώσει η ίδια η πατριαρχία.

Παρ' όλο που στο πεδίο της μάχης η τιμή ενός άνδρα εξαρτάτο από τη δική του γενναιότητα ενάντια στον εχθρό, εν καιρώ ειρήνης η ίδια η ταυτότητά του και η κοινωνική του υπόσταση βασιζόνταν στη δύναμή του πάνω στην οικογένειά του. Αφού η πατριαρχική κοινωνία στηριζόταν πάνω στην ανδρική κυριαρχία, ένας άνδρας έπρεπε να εξασφαλίσει την επιβολή του πάνω στις γυναίκες του σπιτιού του. Κύριο μέλημα του αναγεννησιακού Άγγλου ήταν η διατήρηση της τιμής της συζύγου του, η οποία λειτουργούσε όχι μόνον ως απόδειξη της σεξουαλικής του πυγμής αλλά και ως εγγύηση νόμιμων απογόνων. Αντίθετα, η γυναικεία απιστία υπονοούσε ανδρική ανεπάρκεια και μπορούσε να οδηγήσει σε νόθα παιδιά, πράγμα που καθιστούσε τον απατημένο σύζυγο αντικείμενο της κοινωνικής αποδοκιμασίας. Γι' αυτόν το λόγο η απειλή της γυναικείας αστάθειας αντιμετωπίζεται πάντα από τον Σαίξπηρ ως ένα σοβαρό θέμα, που συχνά οδηγεί τα έργα του σε τραγική τροπή, ανεξαρτήτως δραματικού είδους.

Στην τραγωδία του *Οθέλλου* ο Μαύρος, πεπεισμένος από τον συκοφάντη Ιάγο ότι η Δυσδαιμόνα είναι άπιστη, τελικά τη σκοτώνει και αυτοκτονεί. Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* ο Λεόντιος πιστεύει ότι η Ερμιόνη διατηρεί σχέση με τον καλύτερό του φίλο· και παρ' όλο που το δραματικό είδος της ρομαντικής τραγικωμωδίας αποτρέπει ένα τραγικό τέλος, αρκετοί άνθρωποι πεθαίνουν κατά τη διάρκεια του έργου ως συνέπεια της λυσοαλέας ζήλειας του βασιλιά. Στην κωμωδία *Πολύ κακό για το τίποτα* ο Κλαύδιος ενημερώνεται λανθασμένα από

τον Δον Ιωάννη σχετικά με την υποτιθέμενη απιστία της Ηρώς πριν τον γάμο τους· ακόμη και σ' αυτήν την περίπτωση, ωστόσο, εικόνες βρωμιάς και μόλυνσης (την οποία ο Κόμης ευτυχώς απέφυγε, όπως πιστεύει) υπογραμμίζουν τις σοβαρές συνέπειες της γυναικείας μοιχείας. Σ' αυτό το κείμενο θα ανιχνεύσουμε τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι κατά φαντασίαν απατημένοι σύζυγοι του Σαίξπηρ βιώνουν τη γνώση σχετικά με την υποτιθέμενη απιστία των γυναικών τους ως ενουχιισμό, προσεγγίζοντας τον τελευταίο ως αφαίρεση της ατομικής ή κοινωνικής τους δύναμης.

Σε όλα τα έργα που προαναφέρθηκαν η τραγική τροπή επέρχεται ως συνέπεια κάποιας γνώσης, η οποία προέρχεται από συκοφαντικές γλώσσες (όπως στον *Οθέλλο* και το *Πολύ κακό για το τίποτα*) ή προκύπτει από κάτι που λανθασμένα θεωρείται ως σωστή κρίση (όπως στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*). Είναι αξιοσημείωτο ότι όλοι οι προαναφερθέντες κατά φαντασίαν κερατάδες του Σαίξπηρ σχολιάζουν ρητορικά το θέμα της γνώσης. Θρηνώντας για την υποτιθέμενη απιστία της συζύγου του ο Οθέλλος υποστηρίζει ότι η άγνοια είναι ευλογία:

Το ορκίζομαι, καλύτερα
να ζει κανείς στη χειρότερη απάτη,
παρά να 'χει μια απλή υποψία, μονάχα,
που να τον τυραννεί.

[.....]

Εγώ τι καταλάβαινα
τις κρυφές ώρες που αυτή παραδινόταν
στο αμαρτωλό της πάθος;

Δεν το 'βλεπα, δεν πέρναγε απ' το νου μου,
δεν επονούσα. Ερχότανε το βράδυ
και κοιμόμουν καλά.

Ήμωνα δίχως έγνοια και χαρούμενος.
Δεν έβρισκα του Κάσσιου τα φιλιά
στα χείλια της. Εκείνος που τον κλέβουν,
ενόσω δεν του λείπει το κλεμμένο,
φτάνει να μην το μάθει,
και θα είναι σαν να μην τον έχουν κλέψει.

[.....]

Θα ήμουν ευτυχιμένος κι αν ακόμα
όλο μας το στρατόπεδο,
κάθε στρατιώτης, και όλοι οι άλλοι, χαιρόνταν
το γλυκό της κορμί, ενόσω εγώ
δε θα μάθαινα τίποτα.⁶

Η επανάληψη του ρήματος «μαθαίνω» από τον Μαύρο (καθώς και η χρήση άλλων ρημάτων που σχετίζονται με τη γνώση, όπως το «βλέπω» ή το «βρίσκω») μεταθέτει το θέμα από την υποτιθέμενη άπιστη Δυσδαιμόνα στα συκοφαντικά λόγια του Ιάγου, που υιοθετούνται από τον Οθέλλο ως αληθής γνώση.

Τα νέα για την υποτιθέμενη άπιστία της Δυσδαιμόνας δεν υποκινούν απλώς τη ρητορική ευφράδεια του Οθέλλου· έχουν και μια ισχυ-

6. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Οθέλλος*, μτφρ. Κ. Καρθαίος, εισαγ. Άγγ. Τερζάκης, ('2001), Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 114.

ρή επίδραση πάνω στο μυαλό και το σώμα του. Ο ήρωας χάνει τον έλεγχο του εαυτού του, όπως φαίνεται στο παραλήρημά του στην πρώτη σκηνή της τέταρτης πράξης, που οδηγεί στην απώλεια των αισθήσεών του· αργότερα γίνεται αναφορά στο «πάθημά» του,⁷ το οποίο αναφέρεται και ως «επιληψία»,⁸ και προσικονομείται, κατά κάποιον τρόπο, από τα λόγια του Μαύρου στην τρίτη σκηνή της τρίτης πράξης, όπου όχι μόνον ο ήρωας, αλλά κι ολόκληρος ο κόσμος φαίνεται να καταρρέει μέσα στη σύγχυση: «Έξοχο πλάσμα! Κατάρα να πέσει / στην ψυχή μου αν τυχόν δε σ' αγαπώ! / Και αν έπαυα ποτέ να σ' αγαπώ, / θα έπεφτα πάλι στο χάος».⁹

Ακόμη κι αν η «επιληψία» του Οθέλλου είναι πράγματι μια εγγενής ασθένεια, όπως ενημερώνει ο Ιάγος τον Κάσσιο, αυτή η συγκεκριμένη κρίση είναι προφανώς το αποτέλεσμα της γνώσης του για την υποτιθέμενη απιστία της Δυσδοιμόνας. Η Gail Kern Paster παρατηρεί ότι στην Αναγέννηση το ψυχικό στοιχείο θεωρείτο διαχωριστικό από το σωματικό.¹⁰ Όπως εξηγεί ο Thomas Wright στο βιβλίο του *Τα πάθη του μυαλού γενικά* (*The Passions of the Minde in Generall*), εκδεδομένο το 1604, μια περίσσεια συγκίνησης προκαλεί «κάποια αλλαγή στο σώμα».¹¹

7. Αυτ., σ. 137. Στο πρωτότυπο «ecstasy», στ. 78. 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.

8. Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, ό. π., σ. 135.

9. Αυτ., σ. 100.

10. Βλ. *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*, The University of Chicago Press, Chicago 2004, σσ. 68, 70, 72.

11. Για την αναφορά βλ. Paster, ό. π., σ. 11.

Ο σημαιοφόρος του Μαύρου κάνει τη ίδια σύνδεση: ο Ιάγος θεωρεί τα λόγια του ως «φαρμάκι»,¹² ένα δηλητήριο για το οποίο δεν υπάρχει αντίδοτο, και το οποίο επηρεάζει όχι μόνον το μυαλό του στρατηγού αλλά και το σώμα του.

Η υποτιθέμενη απιστία της Δυσδαιμόνας θεωρείται από τον Οθέλλο και ως πηγή μιας άλλης αλλαγής στο σώμα του: ο Μαύρος, αναφερόμενος σ' ένα δημοφιλές στερεότυπο που σχετίζεται με την μοιχεία, αντιμετωπίζει τα φανταστικά κέρατα στο μέτωπό του ως απτά και ορατά. Όταν η Δυσδαιμόνα, παρατηρώντας την κακή του διάθεση, τον ρωτά τι συμβαίνει, ο Οθέλλος αναφέρεται σ' έναν πόνο στο κεφάλι του.¹³ Κι όταν ο Ιάγος τον ρωτά πώς νιώθει μετά την κρίση επιληψίας, κάνει την ίδια αναφορά:¹⁴

Ιάγος: [.....]
 Πώς είσαι, στρατηγέ;
 Χτύπησες το κεφάλι σου;
Οθέλλος: Με περιπαίζεις;
Ιάγος: Να σε περιπαίξω;
 Θεός φυλάξει! Θα ήθελα να δέχεσαι
 τη μοίρα σου σαν άντρας,

12. Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, ό. π., σ. 135.

13. Στο πρωτότυπο «μέτωπο» («a pain upon my forehead», 3.3.288). «Μέτωπο» μεταφράζει και ο Ερρίκος Μπελιές (Σαίξπηρ: *Οθέλλος*, 2η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 89).

14. Βλ. Walter Cohen et al. (eds): *The Norton Shakespeare*, Norton, New York 1997, σ. 2148.

Οθέλλος: Άντρας με κέρατα είναι ένα άθλιο ζώο
κι ένα τέρας.¹⁵

Ομοίως, ο Οθέλλος περιγράφει την υποτιθέμενη απιστία της συζύγου του με φυσικούς όρους, ως ένα μολυσματικό στίγμα που τον επηρεάζει: «Το όνομά μου, που ως τώρα ήταν αμόλευτο / σαν την όψη της Άρτεμις, / μουντζουρώθηκε, τώρα πια, και μαύρισε / σαν το δικό μου πρόσωπο».¹⁶ Η ειρωνεία είναι ότι ο Οθέλλος, όντας ο ίδιος μαύρος, αν και αντιμετωπίζεται από τους Βενετούς σαν να ήταν «πολύ περισσότερο λευκός παρά μαύρος»,¹⁷ χάρη στη γενναιότητά του, χρησιμοποιεί το μαύρο χρώμα σε μια μεταφορά που αναφέρεται στην λεκιασμένη τιμή της συζύγου του,¹⁸ η οποία τελικά μολύνει και το δικό

15. Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, μτφρ. Κ. Καρθαίου, ό. π., σ. 136.

16. Αυτ., σ. 117. Τα πλάγια γράμματα είναι διόρθωση της γράφουσας. Οι έλληνες μεταφραστές επiléγουν την εκδοχή του Q2, μεταφράζοντας «Το όνομά της», ενώ οι αγγλόφωνες κριτικές εκδόσεις υιοθετούν την εκδοχή του F, «Το όνομά μου» («My name», 3.3.392-93). Η πρώτη, σύμφωνα με τον Edward A. Snow, δεν είναι αυθεντική (βλ. «Sexual Anxiety and the Male Order of Things in *Othello*», *English Literary Renaissance* 10, Autumn 1980, [σσ. 384-412], σ. 401).

17. Στο πρωτότυπο «far more fair than black» (1.3.290). Η μετάφραση εδώ είναι της γράφουσας. Ο Κ. Καρθαίος μεταφράζει το «fair» ως «όμορφος»: «αν η αρετή έχει μέσα της κλεισμένες / όλες τις ομορφιές, τότε ο γαμπρός σου / είναι πολύ ομορφότερος / παρ' ότι είναι το πρόσωπό του μαύρο» (Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, ό. π., σσ. 48-49)· «όμορφος» μεταφράζει και ο Μπελιές (Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, ό. π., σ. 34).

18. Βλ. Kenneth Gross: *Shakespeare's Noise*, University of Chicago Press, Chicago 2001, σσ. 104-105. Σαν από διαίσθηση, η Δυσοδαιμόνα «εμφανώς ταυτίζεται με την υπηρέτρια της μητέρας της, την Βαρβάρη (Barbary), της οποίας το όνομα παραπέμπει στο μαύρο στοιχείο» (Karen Newman: «'And wash the Ethiop white': Femininity and the Monstrous in *Othello*»,

του όνομα. Αυτή τη φορά ο Οθέλλος εστιάζει σ' ένα φανταστικό στίγμα πάνω στην αόρατη τιμή του, παρά σ' ένα χαρακτηριστικό που είναι εμφανές πάνω στο σώμα του. Παρ' όλο που το μαύρο χρώμα αυτού του στίγματος παρομοιάζεται με το πρόσωπό του, ο Μαύρος προφανώς επικεντρώνεται στη λέξη «μουντζουρώθηκε»,¹⁹ η οποία υπονοεί μόλυνση. Είναι ενδιαφέρον το ότι ο μαύρος Οθέλλος, ο οποίος υποτίθεται πως θα μόλυνε τη λευκή κοινότητα της Βενετίας μέσ' από τους απογόνους του, τώρα υποτίθεται ότι μολύνθηκε από το λευκό σώμα της Δυσδαιμόνας.

Ο Οθέλλος ρητορικά θεωρεί το στίγμα πάνω στην τιμή του ως κάτι ορατό, το οποίο τον καθιστά «ξόανο [. . .] / όπου να δείχνει πάντα η καταφρόνια».²⁰ Η υποτιθέμενη απιστία της Δυσδαιμόνας δεν επηρεάζει μόνο το μυαλό και το σώμα του· καταστρέφει και τη φήμη του, και συνεπώς επηρεάζει την κοινωνική του θέση. Στην τρίτη σκηνή της τρίτης πράξης ο Μαύρος συνδέει τη φήμη του με το «έργο» του.²¹ Είναι αξιοσημείωτο το ότι αναφέρεται στο τέλος του έργου του όχι ως μια κακή τροπή στην καριέρα του, αλλά ως κάτι που σχετίζεται με τη

στο Jean E. Howard - Marion F. O' Connor [eds]: *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, Routledge, New York 1990, [σσ. 142-162], σ.151).

19. Στο πρωτότυπο «begrimed» (3.3.392).

20. Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, μτφρ. Κ. Καρθαίου, ό. π., σ. 151.

21. Αυτ., σ. 115. Στο πρωτότυπο «occupation», στ. 362. Ο Μιχάλης Κακογιάννης μεταφράζει «αποστολή» (Σαίξπηρ: *Οθέλλος*, μτφρ. Μιχάλης Κακογιάννης, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 116). Πάνω στο έργο και το αξίωμα ως μέρος της ανδρικής τιμής βλ. Foyster, ό. π., σσ. 115-121.

μοιχεία της συζύγου του.²² Για μια ακόμη φορά, το έργο αναφέρεται στην πραγματικότητα της αναγεννησιακής Αγγλίας, όπου «η εξουσία ενός άνδρα πάνω στους άνδρες του και η δύναμή του να τρομάζει τον εχθρό εξαρτώνται και οι δύο σε σημαντικό βαθμό από τη φήμη του».²³ Επιπλέον, η διαχείριση του οίκου του (η οποία περιλάμβανε και την σεξουαλική δύναμή του) συνδεόταν με την ικανότητά του στην δημόσια διακυβέρνηση και καθόριζε την κοινωνική αξία του.²⁴ Στον *Οθέλλο* ο Σαίξπηρ φαίνεται ότι εστιάζει στην βαθύτερη επίδραση της γυναικείας μοιχείας πάνω στους δεσμούς ενός άνδρα με την κοινότητα: ο Μαύρος συνδέει την υποτιθέμενη απιστία της Δυσδαιμόνας με το κομμάτι της ταυτότητάς του που τον έκανε ένα αξιοσέβαστο μέλος της πατριαρχικής κοινωνίας. Έτσι, η ευνουχιστική δύναμη της γνώσης που μοιράζεται ο Ιάγος επηρεάζει όχι μόνο τον έλεγχο του *Οθέλλου* πάνω στην ίδια του τη σκέψη, κι ακόμη και στο ίδιο του το σώμα, αλλά και την κοινωνική του θέση.

Όπως ο Μαύρος στον *Οθέλλο*, έτσι και ο Λεόντιος στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* φαίνεται να υπονοεί ότι η άγνοια είναι ευλογία.²⁵

22. Βλ. 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), σ. 204.

23. John Fraser: «*Othello* and Honour», *Critical Review* (Melbourne) 8, 1965, (σσ. 59-70), σ. 62.

24. Πάνω στην σημασία του οικιακού ελέγχου για την κοινωνική φυσιογνωμία ενός άνδρα βλ. Foyster, ό. π., σσ. 115-116· Krontiris, ό. π., σ. 204.

25. Βλ. Anne Barton: *Essays, Mainly Shakespearean*, (1994), Cambridge University Press, Cambridge 1997, σσ. 162-163.

παρ' όλο που βλέπει την υποτιθέμενα σωστή του κρίση και ως ευλογία, παραδέχεται ότι είναι ταυτόχρονα κατάρρα:

Τι ευλογία, να 'μαι τόσο εύστοχος στην κρίση μου,
 τόσο σωστός στη γνώμη μου!
 Κι όμως, μακάρι να μην ήξερα τόσα πολλά·
 γιατί τέτοια ευλογία είναι κατάρρα!
 Μπορεί σ' ένα ποτήρι να 'χει πέσει αράχνη,
 να πάει κάποιος να πει, να φύγει,
 και να μη μολυνθεί απ' το δηλητήριο,
 γιατί δεν είναι μολυσμένη η γνώση του απ' αυτό·
 αλλά αν του παρουσιάσουν
 το απαίσιο ζώψιο μπρος στα μάτια του,
 αν του το πουν τι ήταν αυτό που ήπие,
 τον πιάνουν βίαιοι σπασμοί στο λάρυγγα και στα πλευρά.
 Εγώ την ήπια την αράχνη, και την είδα.²⁶

Για μια ακόμη φορά, το ψυχολογικό γίνεται ένα με το σωματικό, αφού ο βασιλιάς της Σικελίας διαβάζει την επίδραση της γνώσης στα εντόσθιά του.²⁷

26. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 46.

27. Βλ. David Hillman: «Visceral Knowledge: Shakespeare, Skepticism, and the Interior of the Early Modern Body», στο David Hillman - Carla Mazzio (eds): *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Routledge, New York 1997, (σσ. 80-105), σσ. 94-95. Ο Hillman μιλάει για «βαθιά αντίδραση στη γνώση» από την πλευρά του Λεόντιου (σ. 95).

Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* η ζήλεια φαίνεται πως βρίσκει το κέντρο του σώματος του βασιλιά. «Ω, λάγνο πάθος! Πώς θεριεύεις και χτυπάς ίσια στο κέντρο!»²⁸ είναι τα λόγια του Λεόντιου, τα οποία η Jean E. Howard ερμηνεύει ως «Πάθος (πιθανόν το πάθος της ζήλειας), η έντασή σου («intention») τρυπά την καρδιά μου ή μέχρι τη κέντρο της ύπαρξής μου».²⁹ Ο Ernest Schanzer στην κριτική του έκδοση συμφωνεί ότι «κέντρο» σημαίνει «ψυχή, καρδιά».³⁰ Ωστόσο, οι επιμελητές διαφόρων κριτικών εκδόσεων υποστηρίζουν ότι μπορεί επίσης να σημαίνει το κέντρο του σύμπαντος,³¹ πράγμα που μας θυμίζει τα λόγια του Οθέλλου προς την απύσχα Δυσδαιμόνα: «Και αν έπαυα ποτέ να σ' αγαπώ, / θα έπεφτα πάλι στο χάος». Ανεξάρτητα από το πώς ερμηνεύουμε την αναφορά του Λεόντιου στο πάθος, που έχει χαρακτηριστεί ως το πιο σκοτεινό χωρίο στον *Σαίξπηρ*,³² το κείμενο παρέχει περισσότερες αποδείξεις της ραγισμένης καρδιάς του

28. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 24. Στο πρωτότυπο «Affection, thy intention stabs the centre» (1.2.140).

29. Jean E. Howard et al. (eds): *The Norton Shakespeare*, Norton, New York 1997, σ. 2888.

30. Ernest Schanzer (ed.): *William Shakespeare: The Winter's Tale*, (1969), The New Penguin Shakespeare, Penguin, Harmondsworth 1985, σ. 166.

31. Γι' αυτήν την εκδοχή βλ. Frank Kermode (ed.): *William Shakespeare: The Winter's Tale*, The Signet Classic Shakespeare, New American Library, New York 1963, σ. 46· Orgel (ed.): *William Shakespeare: The Winter's Tale*, The Oxford Shakespeare, Clarendon, Oxford 1996, σ. 102· J. H. P. Pafford (ed.): *William Shakespeare, The Winter's Tale*, (1988), The Arden Shakespeare, Routledge, London 1996, σ. 166.

32. Βλ. Pafford, ό. π., σσ. 165-166. Για μια ποικιλία ερμηνειών του χωρίου βλ. Kermode, ό. π., σ. 46· Orgel, *The Winter's Tale*, ό. π., σ. 102· Pafford, ό. π., σσ. 165-167· Schanzer, ό. π., σ. 166.

βασίλεια. Ο Λεόντιος αναφέρει ένα τρεμούλιασμα της καρδιάς («*tremor cordis*»)³³ ως ένα από τα πρώτα συμπτώματα της ζήλειας του. Ο βασιλιάς κάνει σαφές το ότι «χοροπηδάει η καρδιά [του], / μα όχι από χαρά, όχι χαρά».³⁴

Όπως ο Οθέλλος, έτσι και ο Λεόντιος αναφέρεται και στο εξωτερικό του σώματός του. Διαβάζοντας την υποτιθέμενη απιστία της συζύγου του πάνω στο ίδιο του το σώμα ο βασιλιάς της Σικελίας χρησιμοποιεί μεταφορές παρόμοιες με του Μαύρου, που αναφέρονται τόσο στα φανταστικά του κέρατα όσο και στη λερωμένη του τιμή, κάνοντας μια επιπλέον σύνδεση με τους απογόνους του. Περιέργως, το κείμενο του σώματός του παρομοιάζεται μ' εκείνο του γιου του, παρά το ότι η υποτιθέμενη μοιχεία της συζύγου του σχετίζεται με την κόρη του. Η ταύτιση με τον γιο του στη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης, σε μια απόπειρα να βεβαιώσει ότι τουλάχιστον το πρώτο του παιδί, και διάδοχος του θρόνου, είναι όντως δικό του, τον κάνει να διαβάξει το δικό του σώμα μέσ' από του πρίγκιπα.

Το πρώτο πράγμα που φαίνεται να παρατηρεί ο Λεόντιος στο πρόσωπο του Μαμίλλιου μετά τις πρώτες του παρατηρήσεις σχετικά με την υποτιθέμενη απιστία της Ερμιόνης (οι οποίες ήδη εισάγουν το μοτίβο των σκληρυμένων φρυδιών του,³⁵ δηλαδή των κεράτων του³⁶)

33. 1.2.112.

34. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 22.

35. Στο πρωτότυπο «brows» (1.2.121). Ο Μπελιές μεταφράζει «το μέτωπο σκληραίνει» (Σαίξπηρ: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, Κέδρος, Αθήνα 1995, σ. 16).

36. Βλ. Coppélia Kahn: *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, University of California Press, Berkeley 1981, σ. 128.

είναι η μύτη του («Τι, λέρωσες τη μύτη σου;»³⁷), την οποία αμέσως συσχετίζει με τη δική του («Λένε πως είναι ολόγεια η δική μου μύτη»³⁸). Η μύτη εδώ θα μπορούσε να υποκαταστήσει το πέος, όπως συμβαίνει σε αρκετά σαιξπηρικά έργα.³⁹ Έτσι, το αναπαραγωγικό όργανο του Λεόντιου υποτίθεται πως έχει «λερωθεί» από την επαφή του με τον κόλπο της Ερμιόνης, που έχει μολυνθεί από το σπέρμα του Πολύξενου, ο οποίος είναι, σύμφωνα με τον Λεόντιο, πατέρας του εμβρύου που κυοφορεί η βασίλισσα.

Παρ' όλο που ο Λεόντιος επιστρέφει αμέσως στον λεκέ πάνω στη μύτη του Μαμίλλιου, και δεν επεκτείνεται πάνω στο συγκεκριμένο μέλος του σώματος, η χρήση στο πρωτότυπο της λέξης «neat», που σημαίνει και καθαρός, παραπέμπει και πάλι σε εικόνες απιστίας, επιστρέφοντας στην δημοφιλή μεταφορά των κεράτων του απατημένου συζύγου.⁴⁰ Στη μετάφρασή του ο Νίκος Χατζόπουλος επισημαίνει εύστοχα και τις δύο σημασίες:

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

38. Αυτ.

39. Βλ. Eric Partridge: *Shakespeare's Bawdy: A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, (1947), Routledge, London 1961, σ. 159. Πάνω στην παράδοση αυτού του συσχετισμού βλ. Marjorie Garber: «Out of Joint», στο David Hillman - Carla Mazzio (eds): *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Routledge, New York 1997, (σσ. 23-51), σ. 32· Laura Gowing: «Language, Power and the Law: Women's Slander Litigation in Early Modern London», στο Jenny Kermode - Garthine Walker (eds): *Women, Crime and the Courts in Early Modern England*, UCL, London 1994, (σσ. 26-47), σ. 32.

40. Βλ. Kahn, ό. π., σ. 128.

- Λεόντιος:* [.]
 Έλα 'δώ, καπετάνιε μου, να 'μαστε καθαροί·
 λεκέδες και στολίδια περιττά στο μέτωπο,
 έχουν οι ταύροι, τα δαμάλια, τα μοσχάρια.
 [.]
 Λοιπόν, τρελούτσικό μου μοσχαραάκι;
 Είσαι το μοσχαραάκι μου;
- Μαμίλλιος:* Είμαι, αν το θέλεις, κύριέ μου.
- Λεόντιος:* Σου λείπει το τραχύ το κούτελο
 κι οι φύτερες που έχω εγώ, για να μου μοιάσεις τέλεια.⁴¹

Στο πρωτότυπο η συσχέτιση είναι πιο σαφής:

- Leontes:* [.]
 We must be neat—not neat, but cleanly, captain.
 And yet the steer, the heifer and the calf
 Are all called neat.
 [.]
 How now, you wanton calf—
 Art thou my calf?
- Mamillius:* Yes, if you will, my lord.
- Leontes:* Thou want's a rough pash and the shoots that I have
 To be full like me.⁴²

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

42. 1.2.125-131.

«Ενθουμούμενος ότι “neat” είναι ο παλαιός όρος για τα κερασφόρα βόδια», παρατηρεί ο Samuel Johnson,⁴³ ο Λεόντιος διορθώνει, στο πρωτότυπο, «not neat, but cleanly». Κι όμως ο βασιλιάς πηγαίνει πίσω στον «παλαιό όρο» του «neat» και επεκτείνεται για μερικούς ακόμη στίχους, για ν’ αναφερθεί τελικά στις «φύτρες» του μετώπου του, δηλαδή τα κέρατά του.⁴⁴ Το αίσθημα ευνουχισμού του Λεόντιου φαίνεται από το γεγονός ότι τα ζώα που αναφέρει δεν είναι σεξουαλικά (ή μάλλον φαλλικά) ενεργά: από τις λέξεις που χρησιμοποιούνται στο πρωτότυπο, «steer» σημαίνει ευνουχισμένος ταύρος, «heifer» είναι η νεαρή αγελάδα και «calf» το μοσχάρι. Κι αν ταυτίσει τον Μαμίλλιο με το μοσχάρι και την Ερμιόνη με τη νεαρή αγελάδα, αυτό που μένει για να ταυτιστεί ο ίδιος είναι ένα ευνουχισμένο ζώο. Έτσι, ο Λεόντιος κατά κάποιον τρόπο βλέπει τον εαυτό του ως σεξουαλικά ευνουχισμένο.

Όπως τον Οθέλλο, έτσι και τον Λεόντιο τον «απασχολεί βαθιά το πώς φαίνεται στους άλλους».⁴⁵ Ο φόβος του για την διάδοση σχετικών φημών είναι εμφανής στα λόγια του: «Με πήραν κιόλας είδηση· / το ψιθυρίζουνε, το λένε στα κρυφά: / “Ο βασιλιάς της Σικελίας είναι... το και το”».⁴⁶ Επιπλέον, ο Λεόντιος θεωρεί αυτήν την κηλίδα πάνω στην δημόσια εικόνα του ως μόνιμη, που θα τον ακολουθήσει μέχρι τον τάφο: «Πήγαινε παίξε, παίξε, αγόρι μου· / παίζει κι η μάνα σου,

43. Για την αναφορά βλ. Pafford, ό. π., σ. 12.

44. Βλ. Pafford, ό. π., σ. 12.

45. Kahn, ό. π., σ. 128.

46. Shakespeare, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό. π., σ. 28.

παίζω κι εγώ / μα παίζω ρόλο τόσο μιστό, που μόλις τον τελειώσω / θα με γιουχάρουν ώσπου να πεθάνω. / Κατακραυγή και περιφρόνηση θα 'ναι ο επικήδειός μου.».⁴⁷ Έτσι, ο βασιλιάς της Σικελίας φαίνεται πως νιώθει διπλά ευνοημένος: η προσωπική γνώση της υποτιθέμενης μοιχείας της συζύγου του τού αφαιρεί την προσωπική του δύναμη και η συλλογική γνώση μειώνει την κοινωνική του ισχύ.

Στο *Πολύ κακό για το τίποτα* η τραγική τροπή του έργου για μια ακόμη φορά αρχίζει με την αναφορά στη γνώση. Ο Δον Ιωάννης, του οποίου πρόθεση είναι να καταστρέψει τον γάμο της Ηρώς με τον Κλαύδιο, σχολιάζει την έλλειψη γνώσης του Κόμπν σχετικά με τη γυναίκα που σκοπεύει να παντρευτεί, ξεκινώντας τα συκοφαντικά του λόγια με μια επανάληψη του ρήματος «ξέρω» που ξεκινά από τον Δον Πέτρο:

Δον Ιωάννης: (Στον Κλαύδιο) Μήπως σκοπεύει η εξοχότητά σου να παντρευτεί αύριο;

Δον Πέτρος: Αφού το ξέρεις, γιατί ρωτάς;

Δον Ιωάννης: Δεν θα το ξέρω άμα μάθεις όσα ξέρω.⁴⁸

Παρ' όλο που ο Κλαύδιος υποτίθεται πως σώζεται από την έγκαιρη γνώση, και πάλι σχολιάζει άλλους άνδρες, λιγότερο τυχερούς από τον

47. Αυτ., σ. 26.

48. Σαίξπηρ: *Πολύ κακό για το τίποτα*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, 4η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1996, σ. 63.

ίδιο, οι οποίοι στερούνται τη γνώση: «Τι τόλμη που έχουν μερικοί άνθρωποι! Και πόσα μπορούν να κάνουν. Και πόσα κάνουν κάθε μέρα, χωρίς να ξέρουν τι κάνουν!».⁴⁹

Όταν ο Δον Ιωάννης αποκαλύπτει την υποτιθέμενη αστάθεια της Ηρώς, ο Κλαύδιος δεν την έχει παντρευτεί ακόμη, κι έτσι αποφεύγει τον τίτλο του κερατά. Ωστόσο, ο Κόμης και πάλι εισάγει το θέμα της μόλυνσης (που απασχολεί τόσο τον Οθέλλο όσο και τον Λεόντιο, όπως είδαμε), εδώ ως απειλή που μπορεί ακόμη ν' αποφευχθεί. Με την παρομοίωση του σώματος της Ηρώς με «σάπιο πορτοκάλι»⁵⁰ ο Κλαύδιος αυτοπροσδιορίζεται ως ένα σώμα που απειλείται από την ασθένεια.⁵¹ Ο χαρακτηρισμός της Ηρώς ως «κοινής γυναίκας»,⁵² στο πρωτότυπο «common stale»,⁵³ μπορεί επίσης να παραπέμψει, εκτός από την πορνεία, στην σαπίλα αυτού του πορτοκαλιού, καθώς η λέξη «stale» σημαίνει και μπαγιάτικος. Τελικά ο Κόμης θεωρεί την πλήρη αποχή του από οποιαδήποτε σχέση με γυναίκα ως τον μόνο τρόπο να παραμείνει καθαρός: «Για χάρη σου θα κλειδαμπαρώσω όλες τις πύλες του έρωτα / κι η υποψία θα караδοκεί στα βλέφαρά μου / να μετα-

49. Αυτ., σ. 80.

50. Αυτ.

51. Οι Άγγλοι την εποχή του Σαίξπηρ ήταν προφανώς ευαίσθητοι σε θέματα μόλυνσης λόγω σχετικών αναμνήσεων από την πανούκλα. Κατά την διάρκεια της συγγραφικής ζωής του Σαίξπηρ η πανούκλα ενέσκηψε τρεις φορές: το 1592-1594, το 1603 και το 1609 (G. Blakemore Evans [ed.]: *Elizabethan-Jacobean Drama: A New Mermaid Background Book*, [1988], Black, London 1989, σσ. 333-340).

52. Σαίξπηρ, *Πολύ κακό για το τίποτα*, ό. π., σ. 82.

53. 4.1.65.

τρέπει σε μαύρες σκέψεις κάθε ομορφιά / για να μη βρω ποτέ μου πια χάρη στο κάλλος».⁵⁴ Κατά κάποιον τρόπο, ο Κλαύδιος ευνουχίζει τον εαυτό του.

Στο τέλος όλων των σαιξπηρικών έργων που συζητήθηκαν πιο πάνω, η συκοφαντημένη ηρωίδα τελικά δικαιώνεται, και ο σύζυγος αποδεικνύεται πως δεν είναι κερατάς. Ωστόσο, το τέλος του έργου φαίνεται συμβατικό σε όλες τις περιπτώσεις. Στον *Οθέλλο* η Δυσδαιμόνα δολοφονείται από τον σύζυγό της, που στη συνέχεια αυτοκτονεί, πράγμα που σημαίνει ότι δεν θα γίνει ποτέ κερατάς. Αλλά αυτό συμβαίνει μόνον επειδή το έργο είναι τραγωδία. Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* η ηρεμία του Λεόντιου στο τέλος είναι μόνο μέρος του αίσιου τέλους ενός έργου που εμφανέστατα φανερώνει την εναλλαγή μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας, θλίψης και χαράς, θανάτου και αναγέννησης. Και η Ηρώ στο *Πολύ κακό για το τίποτα* δικαιώνεται σ' ένα έργο που υποτίθεται πως πρέπει να τελειώσει με γάμο. Αλλά αν στο τέλος μιας τραγωδίας ο αγχώδης σύζυγος πεθαίνει, στην κωμωδία το άγχος του συζύγου παραμένει όσο η σύζυγός του είναι ζωντανή.

54. Σαίξπηρ, *Πολύ κακό για το τίποτα*, ό. π., σ. 83.