

5. ΟΙ ΕΠΑΡΑΤΟΙ «ΑΛΛΟΙ» Ο Έμπορος της Βενετίας – Οθέλλος

Sufferance is the badge of all our tribe.

(Όλης της φυλής μας το σημάδι είναι η καρτεριά.)
(Έμπορος της Βενετίας, I, 3, 107)

An extravagant and wheeling stranger

Of here and everywhere...

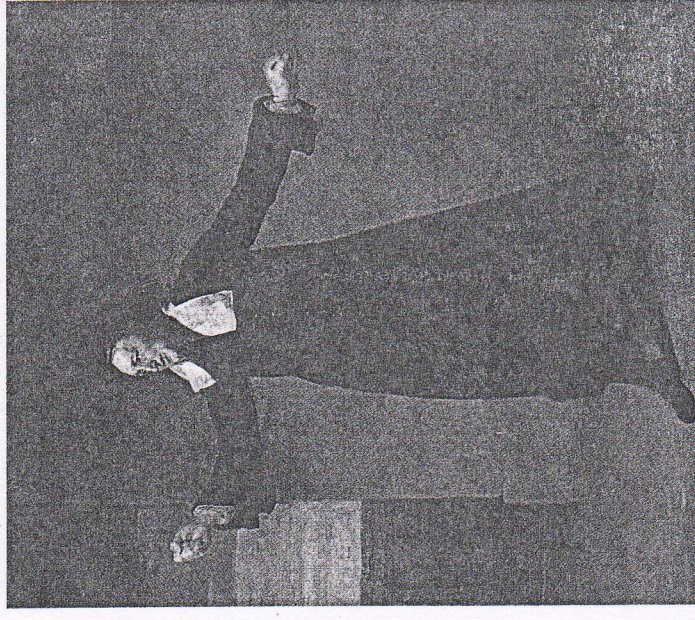
(Ένας αλλοτρώτος κι αλήτης ξένος, που δεν ξέρεις πούθε κρατάει η σκαίρια του...)
(Οθέλλος, I, 1, 137)

Δεν είναι ο τόπος – η Βενετία – το κυριότερο κοινό σημείο του Έμπορου με τον Οθέλλο. Φυσικά, παίζει κι αυτός σημαντικό ρόλο: οι αντιθέσεις και οι συγκρούσεις που υπάρχουν στα δύο έργα σφραγίζονται, σε μεγάλο βαθμό, από το ήθος της πολιτείας και των ανθρώπων της. Μιας πολιτείας που αφ' εδύεται από το εμπόριο, το κέρδος και τη θαλασσοκρατορία της.

Ωστόσο, ο κείριος συνδετικός κρίκος και το βασικό θέμα των δύο έργων είναι η στάση της κοινωνίας αυτής – και όχι μόνο – απέναντι στους «άλλους», η αποδοχή ή η απόρριψη ατόμων που ανήκουν σε διαφορετική φυλή, θρησκεία, εθνότητα, πολιτισμική παράδοση.¹

Παμπάλαιη είναι αυτή η μάστιγα της ξενοφοβίας, της μισαλλοδοξίας, της αποστραφής για τον «άλλον», για την «ετερότητα» των «διαφορετικών», των «ξένων», που αντιμετωπίζονται σαν (παρά)ξενου) (stranges – estranged)

1. Η απόρριψη του «άλλου» – και ειδικά, του μαύρου – παρουσιάζεται και σε άλλα έργα του Σαίξπηρ. Στην *Τρικυμία*, ο βασιλιάς της Νάπολης επικρίνεται επειδή πάντρεψε την κόρη του μ' έναν Αφρικανό, τον βασιλιά της Τυνίδας. Και στην δεύτερη έκδοση του *Άμλετ* (Quarto 2), ο πρίγκιπας παρουσιάζει σαραστικά τον σφετεριστή Κλαούντιο με μαύρο. Βλ. και MATTHEWS, σε KETTLE (1964), σελ. 125.



Ο Σάυλοκ του Charles
Macklin (1741),
για τον οποίο ειπώθηκε:
«This is the Jew that
Shakespeare drew».
Πίνακας του Zoffany,
Λονδίνο, Εθνικό Θέατρο.

και του «απειλούν» την εθνική και φυλετική (καθαρότητα) και την πολιτισμική («μοναδικότητα») των αυτοχθόνων. Μάλιστα που όχι μόνο δεν εξαλείφθηκε στην εποχή μας, αλλά έχει προκαλέσει αποτρόπαιους σόβινισμούς, ρατσισμούς, διωγμούς, ολοκαυτώματα, γενοκτονίες.²

Τόσο στον Έμπορο όσο και στον Οθέλλο, η Γαλγνότατη Δημοκρατία της Αδριατικής έχει δεχθεί δύο «άλλους», τον Σάυλοκ και τον Οθέλλο, επειδή της είναι χρήσιμα – ο πρώτος οικονομικά, ο δεύτερος στρατιωτικά, ο Εβραίος στο Ριάλτο, ο Μαύρος στον πόλεμο με τους Τούρκους. Αλλά και με τους δύο τη συνδέει το χρήμα: με τον Σάυλοκ επειδή προάγει το «χρηματοπιστήριό» της, με τον Οθέλλο επειδή είναι μισοφόρος της.

2. Χαρακτηριστικό είναι το πρόσφατο σύνθημα των Άγγλων ακροδεξιών (British National Party) σε μια διαδήλωσή τους: «If they are black, send them back; if they are yids, kill their kids» («Αν είναι μαύροι, δώζτε τους: αν είναι Εβραίοι, σκοτώστε τα παιδιά τους»), *Independent on Sunday*, 2.8.1998). Γενικά για το θέμα, βλ. *Μισαλλοδοξία, κείμενα* U. ECO, J. DE ROMILLY, J. SEMBRUN κ.ά., μετάφραση Ζ. Σαρίκα, Αθήνα, 1999, και Κατερίνας ΣΤΕΝΟΥ, *Εισόδες του άλλου. Η ετερότητα από τον μύθο στην προκατάληψη*, μετάφραση Σ. Μπενβενίστε – Μ. Παπαδήμα, Αθήνα, 1999.

Βέβαια, η στάση της απέναντί τους διαφοροποιείται αισθητά: τον Σάουλο τον ανέχεται, μια και συμβάλλει στον πλούτο της, ταυτόχρονα όμως τον περιφρονεί, τόσο επειδή είναι αλλόθρησκος (και μάλιστα, «αντίχριστος»), όσο και επειδή μοναδική «αξία» του έχει το χρήμα. Αλλά και τον *φθονεί*, επειδή χειρίζεται υπεράξια τον «κίτρινο δούλο» - που, ειρωνικά, είναι και της Βενετίας ο αφέντης. Τον Οθέλλο τον *καλεί* η ίδια για να υπερασπιστεί τα πλούτη της, τον αμείβει και τον τιμά - αλλά μόνο στον βαθμό που την εξυπηρετεί. Δεν παύει, ωστόσο, να τον βλέπει σαν «ξένο σώμα», να τον περιφρονεί ανομολόγητα, επειδή είναι αλλόφυλος κι αλλόχρωμος, και επειδή πουλάει τις υπηρέσιές του. Αλλά, κατά βάθος, τον *φθονεί* κι αυτόν επειδή έχει πολεμικές ικανότητες που λείπουν απ' τους δικούς της εμπоро-πολίτες και που η Βενετία αναγκάζεται να τις προμηθεύεται με το μόνο της όπλο: το χρήμα.

Αυτή η «ισοροπία» θα διαταραχθεί δραματικά όταν οι «άλλοι» ξεπεράσουν τα σιωπηρά χαρακτηρισμένα όρια των σχέσεών τους με την «φιλοξενούσα» πολιτεία: όταν ο Εβραίος έρθει σε ανοιχτή ρήξη μ' έναν «διακεκαμμένο» Βενετσιάνο έμπορο και προσπαθήσει να τον αφανίσει οικονομικά και βιολογικά, όταν ο Μαύρος ερωτηθεί και πιασθεί μια πάλλευκη Βενετσιάνα αρχοντοπούλα, αφηφώντας όλα τα κοινωνικά ταμπού.

Οι ασφαλτικές δικλίδες σπάνε, οι «άλλοι» προσβάλλουν τους νόμους και τα ήθη της κοινωνίας - ο Εβραίος με την απόπειρα κατά της ζωής ενός Χριστιανού, ο Μαύρος με τον τελεσεσμένο γάμο του με το λαμπρότερο βλαστάρι της Βενετίας, γάμο που, πριν καταλήξει στην αφαίρεση της ζωής της, έχει τραυματίσει βαριά την «καθαρότητα» του υμεναίου, που (επιτρέπεται μόνο μεταξύ ίσων, ομόθρησκων και ομόχρωμων).

Η διασταυρούμενη ειρωνεία των δύο έργων είναι ότι ο Εβραίος Σάουλος παρουσιάζεται σαν *θύτης* και ο Χριστιανός έμπορος σαν *θύμα* - αλλά, τελικά, γίνεται ο Εβραίος *θύμα* των Χριστιανών. Ενώ ο μαύρος Οθέλλος πέφτει *θύμα* ενός λευκού, που θα τον εξωθήσει να γίνει πραγματικά *θύτης* της λευκής γυναίκας του. Παράλληλα, ο Σάουλος προβάλλεται σαν *σύμβολο* και *εκδικητής* της κατατρεγμένης φυλής του, ενώ ο Οθέλλος σαν *σύμβολο* του απόλυτου έρωτα, πάνω από φυλετικές, χρωματικές, κοινωνικές προκαταλήψεις και σαν εκδικητής της (δήθεν) αμυφωμένης τιμής του.

α. Ο έμπορος της Βενετίας³

Στις κωμωδίες κατατάζουν τον Έμπορο οι πρώτες εκδόσεις των σαιξπηρικών Απάντων (Folios, 1623 κ.ε.), «Comical history» τον χαρακτηρίζουν, δηλαδή έργο με χαρούμενο τέλος.

Βέβαια, πολλά είναι τα κωμικά στοιχεία του και, προπάντων, τα ρομάντικα, με τρία, μάλιστα, ερωτευμένα ζευγάρια (Πόρτσια - Βασσάνης, Νερίσα - Γρατιανός, Γέσικα - Λορέντζο).⁴ Ωστόσο, το κύριο θέμα του - η διαμάχη του Εβραίου με τους Χριστιανούς - και η πιο εντυπωσιακή μορφή του - ο Σάουλος - κάθε άλλο παρά κωμική υφή έχουν. Είναι αλήθεια πως, για καιρούς, ο ρόλος παιζόταν από κωμικούς ηθοποιούς, σύμφωνα με την τότε σκηνική παράδοση, που ήθελε τον Εβραίο όχι μόνο αποκορευτικό αλλά και φαιδρό πρόσωπο - «villain» (αχρείο, καταχθόνιο), που γελοιοποιείται. Εβδωμήντα τρία χρόνια μετά τον θάνατο του ποιητή, ο πρώτος βιογράφος και υπεύθυνος εκδότης του Nicholas Rowe έγραφε για μια παράσταση του έργου με τον κωμικό Thomas Dogger: «Δεν μπορώ να μη σκεφτώ πως (αυτός ο «ισούργιατος χαρακτήρας»), ο Σάουλος είχε σχεδιαστεί πραγματικά απ' τον συγγραφέα». Και σύντομα, απ' τον ΙΗ' αιώνα, μεγάλοι δραματικοί ηθοποιοί πρόβαλαν την τραγική όψη του ρόλου - όπως, το 1741, ο Charles Macklin, για τον οποίο ειπώθηκε το γνωστό «This is the Jew that Shakespeare drew», και, προπάντων, ο Edmund Kean (1787-1863).⁵ Για τούτο, νομίζω πως δίκαια ο E. K. Chambers, χαρακτήριζε το έργο «τραγικωμωδία». ⁶ Και μάλιστα - προσθέτω - τραγικωμωδία με θέμα την «ετερότητα» και την αποστέρηση για τους «άλλους».⁸

3. B. ROWE (1709), HAZLITT (1817), σελ. 320 επ., HEINE (1839), CHAMBERS (1925), σελ. 86, STOLL (1927), GRANVILLE-BARKER (1930), 1, σελ. 335 επ., PALMER (1946), CHARLTON (1948), σελ. 123 επ., GODDARD (1951), PARROT J. (1962), σελ. 134 επ., BLOOM (1967), σελ. 13 επ., MOODY (1967), WILDERS (1969), ROWSE (1987), σελ. 118 επ., GIRARD (1990), σελ. 369 επ., KEETON (1990), σελ. 132 επ.

4. «Τραγούδι της νύχτας» ονομάζει τον Έμπορο ο Φώτος ΠΟΛΙΤΗΣ, εφημερίδα *Πρωία*, 5.10.1932, αναδημ. σε *Εκλογή* (1938), τόμ. Β', σελ. 204 επ., και *Επιλογή* (1983), τόμ. Β', σελ. 180 επ.

5. ROWE (1709), 1, σελ. 49.

6. Ο HEINE διηγείται πως σε μια παράσταση στο Drury Lane, μια χλομή μαυρομάτα Εγγλέζα έκλαιγε στο τέλος του έργου για τον Σάουλο λέγοντας ολοένα: «Ο κακόμοιρος αβύχθηρε» («The poor man is wretched»), HEINE, 1839.

7. CHAMBERS (1925), σελ. 89.

8. Εφτά ή ογτώ χρόνια πριν, γύρω στο 1590, ο Christopher MARLOWE είχε γράψει τον Εβραίο της *Μάλτας* (*The Jew of Malta*), που γνώρισε, τότε, μεγάλη επιτυχία. Κάποιες επιδόρα-

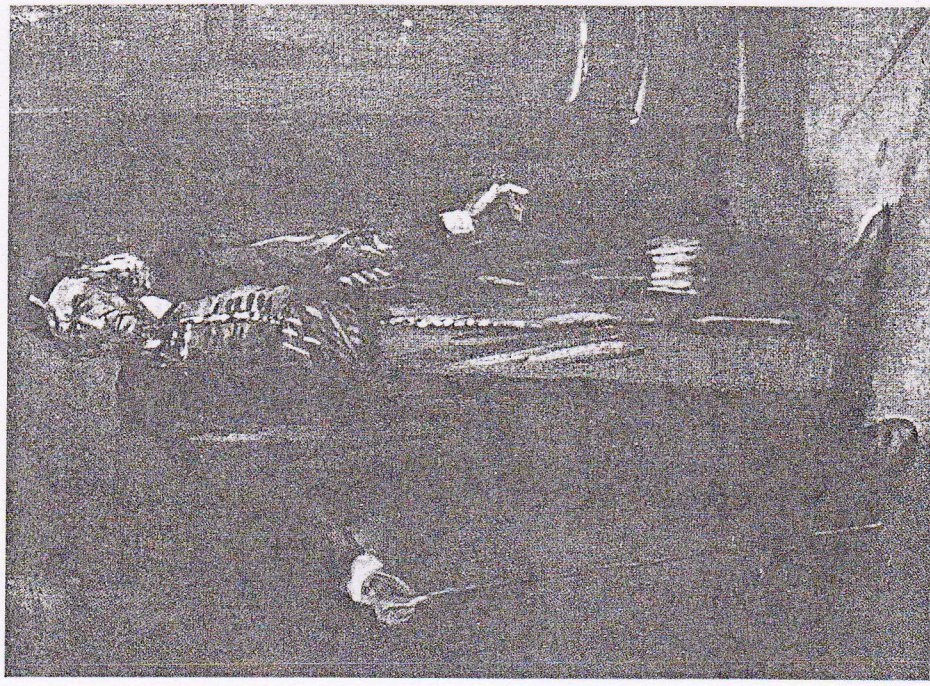


Ο Edmund Keen,
Σάουθ, 1814.

Κοιμωδοφραματικές είναι και οι πολλαπλές δοκιμασίες που διαπλέκονται στο έργο (όπως και στο *Με το ίδιο μέτρο*)⁹: Δοκιμασία της φιλίας Αντόνιου - Βασσάνη, όπου ο πρώτος βάζει εγγύηση τη ζωή του για χάρη του δεύτερου. Δοκιμασία του πατρικού φίλτρου του Σάυλοκ, όταν η κόρη του δραπετευεί με τον εραστή της, συναποκοιμίζοντας και τα χρυσαφικά του. Δοκιμασία της ξηπιάδας, στον (αγώνα) με τα τρία κουτιά της Πόρτσιας. Δοκιμασία της χρηματολαπτερίας, στη δίκη Σάυλοκ - Αντόνιου. Δοκιμασία του νόμου και της δικαιοσύνης, με την αντίθεση αυστηρότητας νόμων και ευσπλαχνίας, καθώς και με της Πόρτσιας τα νομικά ευρήματα-παράθυρα του δικαίου. Δοκιμασία της ερωτικό-συζυγικής πίστης, τέλος, με τα δαχτυλίδια της Πόρτσιας και

σεις του έργου αυτού υπέρχων και στον *Εμπορο*. (Η κόρη του Εβραίου Βαραββά, λ.χ., ερωτεύεται έναν Χριστιανό και κλέβει τα χρήματα του πατέρα της.) Η υπεροχή όμως του σαϊπρινικού έργου είναι ασύγκριτη. Ο Εβραϊός του MARLOWE είναι «τραγωδία» με πλήθος μελοδραματισμούς και σκληρές βαρβαρότητες και φρίκης (ο ήρωας, τελικά, πέγνεται σ' ένα καζάνι γεμάτο κωτό νερό). Ψυχολογικές διεισδύσεις δεν υπάρχουν. Και ο Βαραββάς είναι ο τυπικός Εβραϊός της παράδοσης, ανελέητος, χρηματολάπτης, ατασέωνας, ψεύτης, ανθρωποβόρος.

9. Βλ. πιο κάτω, σελ. 131.



Ο Σάυλοκ του Henry Irving. Πίνακας του Charles Buchel (1883).

της Νερίσας, που ο Βασσάνης και ο Γρατιανός αναγκάζονται να δώσουν στους ψευτοδικηγόρους, δηλαδή στις ίδιες.

Οι δοκιμασίες αυτές φοδράρονται με μεταμφιέσεις - αρχικά της Γέσινας, που ντύνεται αντρικά για να το σκάσει απ' το πατρικό σπίτι, και, προπά-ντων, της Πόρτσιας και της Νερίσας σε δικηγόρους, μεταμφίεση που στηρίζει όλη την Τέταρτη Πράξη και τη λύση του έργου.

Γι' άλλη μια φορά, ο Σαίξπηρ (παίζει) με την αντίθεση γαίνεσθαι - είναι, με τη λαμπιερή εμφάνιση, που κρύβει κουφότητα στο βάθος της (ή το αντίθετο), όπως τα τρία κουτιά της Πόρτσιας: το χρυσό και το ασήμενο περι-

κλείνουν αποτυχία και χλεύη, ενώ το ταπεινό μολυβένιο χαρτί το διπλό χρυσόμαλλο δέρα, το χέρι της ξανθής Πόρτσας και την περιουσία της. «Τον κόσμο πάντα τον γελούνε τα στολιδιά», επιστημαίνει ο Βασσάνης (III, 2, 74): στολιδιά μεγαλείου και αξιομάτων, που κρύβουν διαφθορά και μηδαμινότητα – όπως λέει ο Πρίγκιπας της Αραγόνας (II, 9, 37), στολιδιά ενσέβειας – όπως λέει ο Αντώνιος: «Ο Διάβολος, για το σκοπό του, και στις Γαφές παραπέμπει» (I, 3, 94), στολιδιά του λόγου – όπως του ευφραδέστατου αερολόγου Γρατιανού, που αστάσχετα «μιλάει ένα σωρό από τίποτα» (I, 1, 114), στολιδιά της σιωπής, ακόμα, για να μην αποκαλυφθεί η κενότητα της σκέψης – όπως θα πει ο λογιάς Γρατιανός για κείνους που «ρημιζόνται σαρσί, επειδή δε βιάζον λέξη» (I, 1, 96).¹⁰

Ένα ακόμα στοιχείο που «ρημιζόνται τόσο λυπημένους» (*sad*) – «γιατί έχω τόση α-ιορξεία» μεταφοράζει ο Πάλλης). Ούτε ο ίδιος μπορεί να την εξηγήσει, αρνιέται μόνο πως είναι λύπη ερωτική (I, 1, 46). Τότε; Σύμφωνα με μιαν απόψη, αιτία της μελαγχολίας του είναι η αίσθησή πως χάνει τον πιο αγαπημένο φίλο του, τον Βασσάνη, που έχει εφωτευθεί την Πόρτσια, η επίγνωση πως ο έρωτας είναι «ο τάφος της φίλιας» τους.¹¹

Ωστόσο, η λύπη του Αντώνιου μοιάζει να έχει βαθύτερες ρίζες. Ο Γρατιανός «ψέγει» τον Αντώνιο πως «τον παραιμείλει (παραινοιάζεται) για τον κόσμο». Μα εκείνος αποκρίνεται: «Τον κόσμο εγώ σαν κόσμο τονε παίρνω – σα θέατρο ό-που πακιστάνουν ο καθένας ένα πρόσωπο, και το δικό μου λυπηρό» (I, 1, 74). Και, πριν αρχίσει η «μοιραία» δίκη, θα πει καρτερικά: «Εγώ είμαι το βλαμμένο πρό-βατο της στάνης, το πιο καλό για σφάξιμο. Το μίλο το πιο αδύνατο πέφτει απ' το δέ-ντρο πρώτο, έτσι θα πάω κι εγώ» (Για την ακρίβεια: «Του καπαδιού είμ' εγώ το χάλιαμένο, χαιτομισμένο κριάρι...») – «a tainted wether of the flock» (IV, 1, 114).

Γιατί όμως ένας πλούσιος έμπορος, με τόσους αφοσιωμένους φίλους, νιώ-θει έτσι; Αν ο τελευταίος αυτο-χαρακτηρισμός του (πρόβρατον επί σφαγήν) μπορεί ν' αποδοθεί στην επικείμενη «εκτέλεσή» του απ' τον Σάυλοκ, η όλη του στάση προδίνει μια βαθιά απαισιόδοξη αντιμετώπιση του κόσμου και του εαυτού του. Και μπορεί να ενταχθεί στην γενική «μελαγχολία» της εποχής, την «ελισαβετιανή αερόστια», για την οποία μιλήσαμε στην αρχή.¹² Δίδυμος

10. Απ' αυτή τη διαπίστωση ίσως εμπνεύσθηκε ο ΚΑΒΑΡΗΣ τον «Ηγεμόνα εκ Δυτι-κής Λιβύης».

11. CHAMBERS (1925), σελ. 93.

12. Βλ. πιο πάνω, σελ. 33.

αδερφός, άλλωστε, του Αντώνιου είναι ο «μελαγχολικός» Ιάκωβος του Όπιος σ' αρέσει (δύο ή τρία χρόνια νεότερο απ' τον Έμπορο). Και η παρομοίωση του Αντώνιου «ο κόσμος είναι θέατρο» παραπέμπει, φυσικά, στον ονομαστό «ο-ντολογικό» μονόλογο του Ιάκωβου «Θέατρο εν' ο κόσμος όλος, κι όλοι, άπτες, γυναικες, θεατήριου», που παίζουν ένα έργο σε εφτά πράξεις-φάσεις της ζωής (II, 7, 139). Αλλά και στον τραγικό επίλογο του Μάκβεθ, «Η ζωή 'ναι φευγα-λέα σκιά, φτωχός θεατήριος που / με στόμαγο τρώει την όρα του πιά' στη στερνή / και πια δεν ξανακονήνεται...» (V, 5, 24).

Όπως είναι φυσικό για ένα έργο που διαδραματίζεται ανάμεσα σ' εμπόρους και σε μια κατεξοχήν εμπορική πόλη, ο Έμπορος κυριαρχείται από το χρήμα, που αποτελούσε τον άξονα ζωής και την τροφή της αλαζονικής Γαληνότητας Δημοκρατίας – αντίθετα με το Μπελμόντο, που είναι η πόλη-σύμβολο του έ-ρωτα και της μουσικής.

Πόλοι του έργου είναι οι δοσολψίες με χρήμα, η ανάγκη και η δίψα για χρήμα, η εκμετάλλευση του χρήματος σαν μέσο ζωής, επιβολής, κατάρτη-σης, εκδίκησης, αφάρεσης της ζωής ακόμα. Όλοι κατηγορούν τον Σάυλοκ για τη χρηματολογική του και για τη χρησιμοποίηση του χρήματος κατά του αντιπάλου του. Αλλά κι αυτοί οι «όλοι» τον «άπειρο δούλο» έχουν στον νου τους: Ο έμπορος Αντώνιος στέλνει τα καρβία του στα πέρατα της Γης για χρήμα, φυσικά, και δανείζεται χρήμα που θα χρησιμοποιήσει στον («άσωτο», κατά την ομολογία του) Βασσάνη για να κερδίσει την Πόρτσια, που είναι ό-χι μόνο πανέμορφη αλλά και πάμπλουτη και γι' αυτό περιζήτητη από τόσους μνηστήρες. Η Γέσινα δεν περιρίζεται ν' ακολουθήσει τον δρόμο της καρδιάς της δραπετεύοντας με τον Λορέντζο, αλλά, άξια κόρη του πατέρα της, ακο-λουθεί και τον δρόμο της «τσέπης», υπεξαφώντας το μισό βιος του. Ο Λο-ρέντζος θα ονομάσει το χρήμα «μάτσα στο δρόμο των πεπασμένων» (V, 1, 294).

Αλλά η Νέρσα, πιο νηφάλια, θα διαπιστώσει πως «αρρωστών το ίδιο οι λιγω-μένοι (μπουχτισμένοι) από πάρα πολύ, όπως κι οι πεπασμένοι από τίποτα. Γι' αυ-τό δεν είναι λίγο (μικρή ευτυχία) να βολιέται κανείς στο μεταξύ (στο μέσο) 'η πλησιονή ασπρίσει πορτίερα (τα μαλλιά της ασπρίζουν), εκεί που (ενώ) το αρε-τό (η επάρχεια) ξει πιο πολύ» (I, 2, 5). Ένα ακόμα κήρυγμα μέτρου. Και, φυ-σικά, ο επίσης κοινός τόπος ότι το κρέτος και οι νόμοι του υποτάσσονται στο χρήμα και το συμφέρον: δεν μπορεί, λ.χ., ο Δόγηρς ν' απενείμει ουσιαστική δι-καιοσύνη και να καταδικάσει τον «ξένο» Σάυλοκ, επειδή (λέει ο Αντώνιος) «έ-χουμε συμφέροντα εδώ με τους ξένους... η χάρα μας πλατυίζεται απ' τους εμπόρους όλων των εθνών» (III, 3, 27). Ποιος θ' απορήσει γι' αυτό – τότε και πάντα;

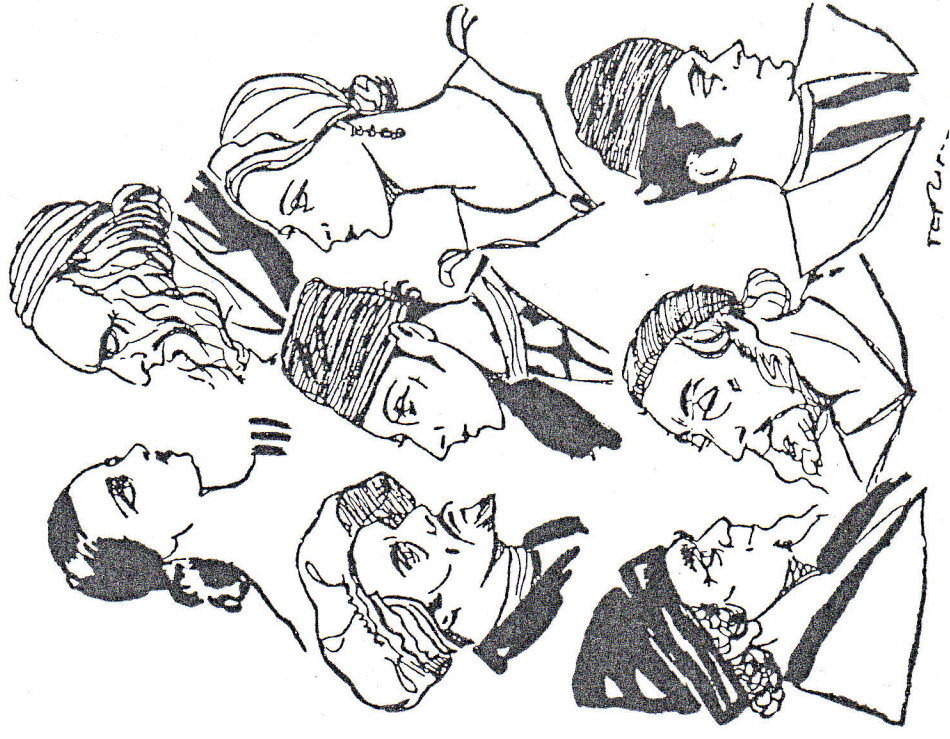
Όμως, ο κύριος μοχλός του έργου είναι η φιλετική αντίθεση Χριστιανών και Εβραίων. Για τον Σάλουκ, που ενσαρκώνει και διαφεντεύει τη φυλή του, λέγονται απ' όλους οι χειρότερες κατηγορίες. Η ίδια η κόρη του ονομάζει το σπίτι τους «κόλαση» (II, 3, 1) και ο υπηρέτης του Σαχλότος (Launcelot) το σκάει και αυτός απ' τη δούλεψή του, επειδή ο Σάλουκ είναι «ο Σατανάς σαρκωμένος», όπως λέει στο απολαυστικό δίλημά του ανάμεσα στη συνειδησή του και στον «Οξαπόδο» (II, 2, 24). Κι όλοι στολίζουν τον Σάλουκ με σχετούς από βρεισιές, φορτώνοντάς του τα φοβερότερα αμαρτήματα κι ελαττώματα του κόσμου.

Δεν είναι, βέβαια, οι μόνοι και δεν είναι ο μόνος. Η απέχθεια για τους Εβραίους έχει ρίζες παλαιότερες - από κατάβολής, σχεδόν, του ιουδαϊκού έθνους. Και πολλοί (όχι αναγκαστικά αντισημίτες) υποστηρίζουν πως πηγή αυτής της έχθρας ήταν η «αίσθηση φιλετικής υπεροχής, η αλαζονεία, η μιλλοδοξία» των Εβραίων, που αυτοχρίζονταν «περιούσιος λαός, εκλεκτός του μόνου αληθινού θεού, του Ιεχωβά, ο οποίος επαγρυπνεί στον λαό του και εζολοφρεύει τους εχθρούς του».

Έτσι ή αλλιώς, οι Εβραίοι στάθηκαν πάντα οι «άλλοι» - θρησκευτικά, κοινωνικά, οικονομικά. «Άλλοι» - μονοθεϊστές - για τους ειδωλολάτρες που τους περιστοίχιζαν τα χρόνια της ακμής τους. «Άλλοι» - αλλόθρησκοι και «θεοκτόνοι» - για τους Χριστιανούς στους αιώνες της ιουδαϊκής διασποράς. Φυσικά, οι αιτίες των κατ'εργίμων, των σφαιρών, της κοινωνικοπολιτικής περιωριστοποίησης των Εβραίων πάνε πολύ πέρα απ' τις φιλετικές και θρησκευτικές «εερότητες». Προπάντων, μετά την Οικουμενική Σύνοδο του Λατερανού (1215), που απαγόρευσε στους Χριστιανούς να δανείζουν με τόκο (το επέτρεπε, άρα, στους μη Χριστιανούς),¹³ ενώ παράλληλα απαγορεύθηκε στους Εβραίους να έχουν ακίνητη περιουσία, βιοτεχνίες κτλ. και να υπηρετούν στο Δημόσιο. Συνακόλουθα, οι Ιουδαίοι επιδόθηκαν στο μόνο μέσο που τους απόμεινε για να επιβιώσουν: στο χρέη και στην εκμετάλλευσή του. Έγιναν, μονοπολιτικά, δανειστές, τοκιστές, τραπεζίτες, πλούτισαν και τράφεψαν, προκαλώντας τον φθόνο και την αποστέρση των Χριστιανών - που γρήγορα τους αντιμετώπισαν σαν «τσιφούτηδες», τοκογλύφους, άπληστους κι ανελέητους.

Κι όταν, απ' τον 14' αιώνα, άρχισε να επιτρέπεται και στους Χριστιανούς ο δανεισμός με τόκο, οι τελευταίοι δεν τους έβλεπαν πια μόνο σαν «βδέλλες»

13. Την τοκογλυφία (αβιλοστατική) καταδίκασε ο ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, που θεωρούσε τον τόκο τον «πιο αφύσικο απ' όλους τους τρόπους απόκτησης χρημάτων» (α' τόμος... και μάλιστα παρά φύσιν ούτος των χρηματισμών έσταιν, Πολιτικά, 1258 B).



Ο «Έμπορος» στο Εθνικό Θέατρο, 1932: Κατερίνα Ανδρεάδη (Πάρστια), Νίκος Ροζάν (Σάλουκ), Τζ. Καρύσιος (Γενάρος), Μάνος Κατράκης (Αρφέιτζο), Άμα Σπανφίδου (Γέικα), Ηλίας Δεστούνης (Τοιβάλ), Ενώγγελος Μαρίας (Τηνός), Νίκος Δενδραμής (Βασάνης). Σκίτσα του Ενώγγελου Τζαζαπούλου.

(αφού βδέλλες ήταν τότε κι οι ίδιοι), αλλά σαν επιδέξιους, επικινδύνους α-πταγωνιστές, που η οικονομική δύναμή τους είχε και πολιτικό αντίκρισμα.

«Λύση», λοιπόν, το πυρ το εξώτερον και -πρακτικά και γήινα- ο απο-κλεισμός κι ο εξολοθρευμός των αντιπάλων. Οι Εβραίοι έγιναν οι αποδιοπο-μπταίοι τράγοι, τα εξελιαστήρια θύματα, οι «αίτιοι» κάθε συμφοράς, κάθε κα-ταστροφής, κάθε ηττάς, κάθε επιδημίας (ακόμα και πώς πίνουν το αίμα των

Χριστιανόπαυδων το Πάσχα τους κατηγορήθηκαν! Ποινή: θάνατος και, ακόμα χρησιμότερο, δήμευση των περιουσιών τους.¹⁴

Η σκιαγράφηση του Σάυλοχ¹⁵ απ' τον Σαίξπηρ στοιχίζεται, ως ένα σημείο, με την απαιώνια προκατασκευασμένη εικόνα των Εβραίων: χρηματομανής, (τσιφούτης), εκδικητικός, ανελήθης.

Την εικόνα αυτή και το γενικότερο ανπιστημικό αίσθημα στην ελισαβετιανή Αγγλία είχε εξοργώσει στο έπακρο το «πεισδίο Lopez», δύο περίπου χρόνια πριν απ' τη συγγραφή του έργου: ο Πορτογάλος Εβραίος Rodrigo Lopez, γιατρός της Ελισάβετ, κατηγορήθηκε για συμμετοχή σε μια ισπανική συνωμοσία και για απόπειρα δηλητηρίασης της βασίλισσας και του Δον Αντόνιο, διεκδικητή του πορτογαλικού θρόνου. Καταδικάστηκε (με αμφισβητούμενες αποδείξεις), κρεμάστηκε και διαμελίστηκε, κατά τη συνήθεια της εποχής, κάτω από τα ουρλιαχτά του μαινόμενου πλήθους (7.6.1594).¹⁶ Το θέατρο εκμεταλλεύθηκε το «κλίμα» και ο θίασος των Admiral's Men ξανάβασε τον Εβραίο της Μάλτας του Marlowe, με μεγάλη επιτυχία. Εικάζεται πως ο αντίπαλος θίασος των Chamberlain's Men, που στέλεχος του πρώτου ήταν ο Σαίξπηρ, τον παρακίνησε να γράψει έναν δικό του («Εβραίο»).

Αν έγινε έτσι, αποτελεί ένα ακόμα δείγμα της μεγαλοφυΐας και του ανθρωπισμού του Σαίξπηρ: από μιαν «επικαιρότητα» και ένα («μελόδραμα»), όχι μόνο άντησε μιαν έξοχη τραγωμωδία, αλλά και τόλμησε να πάει «εναντίον του ρεύματος»: να παρουσιάσει την άλλη όψη του νομίματος, να εξηγήσει και τον χαρακτήρα και τα κίνητρα του «απαίστου Ιουδαίου»: Τη φιλοχορηματία του Σάυλοχ την υπαγορεύει η αυτοσυμπλήρωση, ο αγώνας για την επι-

14. Την πιο ακραία έκφραση της εγγληματικής ρατσιστικής υστερίας έδωσε ο Χίτλερ στο διάβροτο βιβλίο του *Ο Αγών μου* (1925-27): «Οι Εβραίοι είναι λαός λιτότων... Είναι οι χειρότερα βιάζιλα που εδηλητηρίασαν ποτέ την ανθρωπότητα γενικά... είναι μια πανούκλα που μαστίζει τον λαό μας και μολώνει τη γηλή μας (...). Σκοπός τους είναι η πλήρης καταστροφή της Γερμανίας... η κατεδάφιση του πολιτισμού και η μεταμόρφωση του κόσμου σε έρημο (...). Υπερασπίζοντας τον εαυτό μου κατά των Εβραίων, αγωνίζομαι να υπερασπισθώ το έθνος του Θεού». (Πανταχού παρών ο Θεός, αρωγός κάθε αρχηγού αταστένοα!) Αποτέλεσμα, το Ολοκαύτωμα, η εξόντωση έξι εκατομμυρίων Εβραίων, για να δολθεί η «επληκή λύση» στο «εβραϊκό πρόβλημα».

15. Το όνομά του ετυμολογείται από το εβραϊκό shalach = κορμοράνος, νυχτοκόρακας, άπληστος.

16. Ερευνηκότατα: την υπόθεση Lopez κίνησε ο ευνοούμενος της Ελισάβετ κόμης του Έσσεξ, που προέδρευσε και στο δικαστήριο. Πέντε χρόνια αργότερα, ο αυτός Έσσεξ συνωμότησε κατά της Ελισάβετ, απέτυχε και εκτελέστηκε.

17. Βλ. PARROT (1969), σελ. 134 επ., ROWSE (1984), σελ. 113 επ.

βίωση («μην παίρνεις τη ζωή, σαν μου πάρεις τα μέσα που με ζώνουν», IV, 1, 375). Το αντιχριστιανικό μίσος του το προκαλούν οι καταπραγμοί της φιλίας του μέσα στους αιώνες, οι προσβολές κατά του ίδιου και των ομοθρώσκων του, ο ανταγωνισμός των Χριστιανών εμπόρων, ο ρατσισμός τους. Η περιάλλητη «απολογία» του για τη σκληρότητά του απέναντι στον Αντόνιο αποτελεί μιαν έξοχη συνηγορία όχι μόνο για τον ίδιον αλλά και για τη φυλή του όλη, και ένα μνημείο αντιρατσισμού, εξαιρετικά τολμηρό για την εποχή του:

(Ο Αντόνιος) με ντροπιάσες, με ζήμωσε μισό μιλιού: χάρουνταν με τις ζημιές μου, περιέλαε τα κέρδη μου, το έθνος μου καταπραγμόσε, χολόσε τις δουλειές μου, κρόωνε τους φίλους μου, άναβε τους οχτρούς μου, κι όλα αρτά γιατί; Γιατί είμαι Οβραίός. Κι ο Οβραίός μάτια δεν έχει; δεν έχει ο Οβραίός χέρια, όργανα, μάκρος, φάρδος, μωρονδιά, χαρά, λύπη, πάθος; τρώει ή όχι το ίδιο ψωμί; λαβώνεται ή όχι με τα ίδια τ' άρματα; παθαίνει τις ίδιες αρρώστιες, γιατρέβεται με τα ίδια γιατρικά, κρώνει, ξεοταίνεται απ' τον ίδιο χερμόνα κι απ' το ίδιο καλοκαίρι όπως ο Χριστιανός ή όχι; Σα μας τραπάτε, δε ματώνουμε; σα μας γαρναλάτε, δε γελούμε; σα μας φαμακώοντε, δεν πεθαίνουμε; και σα μας αδικάτε, να μην ρδικιωθούμε; Σα μοιάζουμε στα άλλα, να σας μοιάσουμε κι εστού. Σαν αδικάει ο Οβραίός Χριστιανό, πώς δείχνει την ταπεινοσύνη του; με ρδικιωμό· σαν αδικάει ο Οβραίός από Χριστιανό, τι πρέπει να 'ναι η ανοχή του κατά το παράδειγμα σας; τι άλλο; ρδικιωμός. Την κατουριά που με μαθαίνετε θα την κάνω, κι ο διάολος θα σκάσει, μα θα την καλύτερέρω εγώ τη διααχή!

(III, 1, 47)

Η άμυνα μετατρέπεται σε επίθεση, το μίσος των διωκτών του συνδουλίζει το δικό του μίσος, τα μέσα τους σφρηλατούν τα δικά του μέσα. Στην δική τους «libido dominandi» (πόθο εξουσίας) αντιτάσσει τον δικό του εξουσιαστικό πόθο, που, μη μπορώντας να χρησιμοποιήσει τη βία των όπλων, καταφεύγει στη βία του χρήματος. Εκείνοι είναι οι «ιδιάχοι» του κι αυτός ο άξιος μαθητής τους.

Ας σημειωθεί πως, την ώρα αυτής της έκρηξης, ο Σάυλοχ βρίσκεται ακόμα από διπλή, οξύτατη και αντιφατική φόρτιση: Απ' τη μια, έχει μόλις μάθει πως η κόρη του το «έσκασε» μ' έναν Χριστιανό, κλέβοντάς του και πλήθος χρήματα και χρυσασφικά. Προδίδοντάς, δηλαδή, τον πατέρα της, τόσο φυλετικά-θηρηκευτικά όσο και οικονομικά. Απ' την άλλη, ο «Οβραίός» ακούει πως βούλαξε ένα απ' τα καράβια του Αντόνιου - που σημαίνει πως ο Χριστιανός χρεώστης του ίσως να μην μπορέσει να ξεφλήσει το δάνειο (ενό, τη στιγμή



Η Peggy Aschcroft, Πόρτσια, και ο John Gielgud, Σάλυοκ, Λονδίνο, 1938.

της συμφωνίας για τη λίτρα κρέας, αυτό φαινόταν ολότελα απίθανο, μια και ο Αντώνιος είχε πολλά καράβια σε «εφτά θάλασσες» και το ποσό του δα-
 νείου ήταν σχετικά μικρό). Έτσι, ο Σάλυοκ κλυδωνίζεται ανάμεσα στη συ-
 ντηρή για τη φυγή της Γέσικα μ' έναν Χριστιανό και την ελπίδα να εκδικη-
 θεί στο πρόσωπο του Αντώνιου όλους τους Χριστιανούς, που έχουν προσβάλει

τον ίδιο και τη φυλή του. (Ο ίδιος ο Αντώνιος, ακόμα και την ώρα που ζη-
 τάει δάνειο απ' τον Σάλυοκ, του «τάζει» πως δεν θα πάψει «να τον βράζει, να
 τον φτύνει και να τον κλοτσάει», I, 3, 126.)¹⁸

Αλλά και μέσα στο φυλετικό και φιλόφρονο πάθος του, έχει στιγμές συ-
 ναισθητισμού: μαρινιάζει επειδή («κλέφτηκε») η κόρη του, κλέβοντας και το
 χρυσάφι του, αλλά όταν του λένε πως η Γέσικα αντάλλαξε ένα δαχτυλίδι του
 με μια μαϊμού, αυτός αναρράζει: «Ο περσιζές μου (turquoise) ήπαινε, η Δεία (η
 γυναίκα του) μου τον έδωσε πριν παντρευτούμε· δε θα τον έδινα, και να μου χαρί-
 ζανε μια λαγκαδιά μαϊμούδες» (III, 1, 107). Σ' αυτή την ώρα της οργής, η συ-
 ναισθητική αξία του δαχτυλιδιού παραμερίζει τη φιλοχρηματία του.

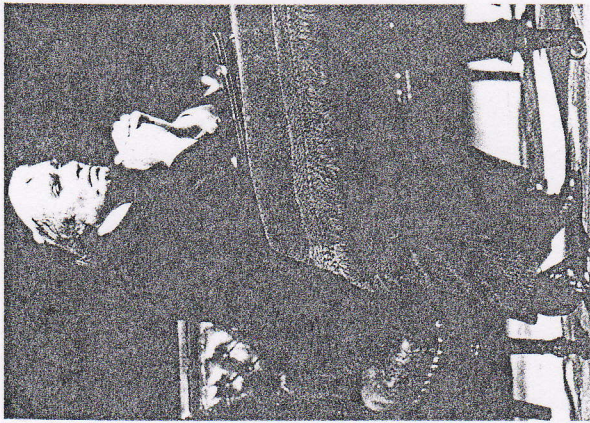
Ο Σάλυοκ δεν είναι (μόνο) ένας παθιασμένος χρηματολόγος, είναι η σύ-
 νορη και η φωνή μιας ολόκληρης φυλής, κατατρεγμένης, αφορισμένης, περιφρο-
 νημένης σ' όλους τους καιρούς και τόπους. Αλλά κι ένας άνθρωπος με οξύ-
 τατα πάθη όσο και αισθήματα. Γι' αυτό μεγάλη είναι η υπεροχή του απέ-
 ναντι στον άλλο διάσημο φιλόφρονο, τον Αρπαγκόν του Μολιέρου.¹⁹

Γραμμένος για το κλειστό θέατρο του γαλλικού ΙΖ' αιώνα, ο Φιλάρηρος
 μένει κλεισμένος στους τοίχους ενός παρισινού σπιτιού και στους κλειιστούς
 ορίζοντες ενός αστικού κόσμου. Για τον Αρπαγκόν δεν υπάρχει παρά το χρέ-
 μα κι αυτός υπάρχει μόνο για το χρέμα - μανία που αποτελεί «δράμα» για
 κείνον, κωμωδία για τους τρίτους. Καμιά άλλη έγνοια, αίσθημα, λόγος ύ-
 παρξής δεν υφίσταται γι' αυτόν. Ο κόσμος του όλος περικλείεται στα λου-
 δοβίχεια και τα τάλαρά του. Ο «αίτρινος δούλος» είναι ο απόλυτος αφέντης
 του, ο μοναδικός σκοπός και η ύψιστη ηδονή του. Δεν έχει παρελθόν, παρόν,
 μέλλον, έξω απ' το πουγκί και την κασετίνα του. Αγάπη, έρωτα, φιλία, συ-
 ζυγικό και πατρικό φίλτρο δεν φαίνεται να έχει νιώσει ποτέ και για κανέναν.
 Τα ίδια τα παιδιά του είναι έτοιμος να τα διώξει και να τ' αποκληρώσει, έ-
 ται και αντιπαθούν στις χρηματοβόρες ορέξεις και σχέδιά του. Μόλις νιώσει
 ή φανταστεί πως απειλείται έστω κι ένα σκούδο του, υποψιάζεται και κατα-
 κεραυνώνει τους πάντες και τα πάντα, αξιώνει «να συλληφθεί όλη η πόλη και
 τα πρόσπια». Κι όταν χάνει την κασετίνα του με τα 10.000 φράγκα, αλλο-
 φρονεί, κατηγορεί ακόμα τον ίδιο τον εαυτό του και, ορφανεμένος απ' ό,τι πιο
 πολύ λατρεύει, δεν βρίσκει άλλη παρηγοριά παρά να κρεμαστεί μόνος του.

Διαμετρικά αντίθετοί του είναι ο Έμπορος της Βενετίας και ο Σάλυοκ.
 Στο ανοιχτό, λαϊκό θέατρο του ελισαβετιανού ΙΣΤ' αιώνα, σκηνή του έργου

18. Βλ. και CHARLTON (1938), σελ. 144-157.

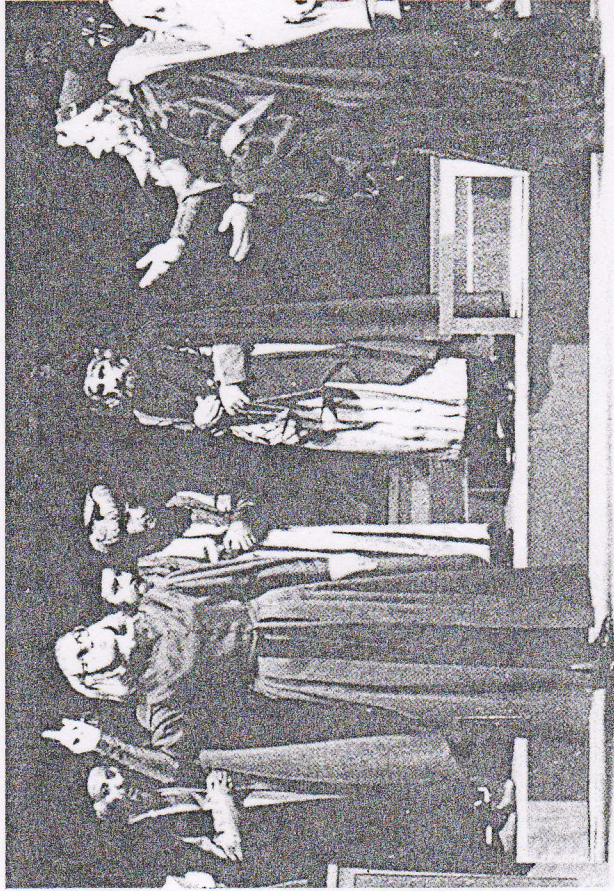
19. Βλ. και ΠΟΛΙΤΗ, ό.π., σελ. 11-12.



Ο βικτωριανός Σάλος του Laurence Olivier. Λονδίνο, Εθνικό Θέατρο, 1970.



Ο Dustin Hoffman, Σάλος. Λονδίνο, 1989.



Η Βίσιο Μανολίδου, Πόρτσια, και ο Αλέξης Μπουτής, Σάλος. Εθνικό Θέατρο, 1960.

δεν είναι μόνο η Βενετία και το Μπελμόντο, αλλά και κάθε τόπος και κайρός. Ο Αρπαγκιόν είναι μονοδιάστατος – ένας (τύπος) με μοναδικό σκοπό του το χρήμα. Ο Σάλος είναι πολυδιάστατος – ένας άνθρωπος, που χρησιμοποιεί το χρήμα σαν μέσο όχι μόνο ζωής αλλά και ανταπόδοσης για όσα έχει υποφέρει το γένος του. Του Αρπαγκιόν το πάθος τον κάνει γελίο. Του Σάλου τα πάθη τού δίνουν μέγεθος, και τραγικό μεγαλείο ακόμα.

Στο εκδικητικό μένος του Σάλου, η Πόρτσια θ' αντιτάξει ένα κήρυγμα ευσπλαχνίας –της ευσπλαχνίας που «πέφτει σαν γλυκιά βροχή απ' τα ουράνια», που είναι «διελά βιολημένη – και γι' αυτόν που τη δίνει και γι' αυτόν που την παίρνει», που είναι «αριότερη από εξουσία και σφιχτό και δικαιοσύνη» (IV, 1, 184). Είναι –θα πουν– η αντίθεση χριστιανικής ευσπλαχνίας με το εβραϊκό «οδόντα αντί οδόντος». Και σπλαχνικά δείχνει ο Αντώνιος όταν –νικητής πια στη δική– ζητάει να χαριστεί η ζωή στον Σάλου και να κατασχεθεί μόνο η μισή περιουσία του. Αλλά με τον όρο να βαφτιστεί Χριστιανός. Αυτή όμως είναι η βαρύτερη τιμωρία για έναν άνθρωπο που «φέρει» μέσα του τη θρησκεία και την ιστορία της φυλής του. Τιμωρία, που τον εξωθεί στην έσχατη υποκρισία, αφού το αναγκαστικό βάφτισμα δεν μπορεί ν' αλλοιώσει τα πιστεύω του και τα αισθήματά του: θα γίνει ένας ψεύτικος Χριστιανός, με ακόμα μεγαλύτερο μίσος γι' αυτούς που τον εξευτέλιαν (αλλαξοπιστώντας) τον.²⁰

Κι άλλωστε, πού βρίσκειται η ευσπλαχνία των Χριστιανών που διατηρούν δούλους –ο ίδιος ο Σάλος το λέει–, που σφάζουν αλλόθρησκους και ομόθρησκους, που ξεκουρευιάζουν νόμους και δικαιοσύνες, που δεν εκμεταλλεύονται λιγότερο από εκείνους τους «κοπιώντες και περφορισμένους»;²¹ Η απαστρο-

20. Τους Εβραίους που είχαν βαφτιστεί Χριστιανοί τους αποκαλούσαν στην Ισπανία (spananos) (γουρούνια), επειδή οι Χριστιανοί υποψιάζονταν πως, παρά το βάφτισμα, έμεναν κρυπτοουδαίοι. Πολλοί απ' αυτούς μετανάστευσαν στην Ολλανδία και, ύστερα, στην Βενετία (μετά το 1536). Αλλά επειδή θεωρήθηκαν επικίνδυνοι ανταγωνιστές, εξοστράχιστηκαν και από εκεί, για να ξαναγυρίσουν όμως αργότερα. Οι περισσότεροι διατηρούσαν ε-νεχυροδανειστήρια (monti di pietà). Και έμεναν σε χωριστή, κλειστή συνοικία της Βενετίας, που πήρε το (πάγκυνο αργότερα) όνομα «ghetto» (ακαθόριστος ετυμολογίας). Στην παλαιότερη Ελλάδα, η ανάλογη συνοικία ονομαζόταν «Οβριακή» και στην Τουρκία «Γου-φούτ μαχαλά».

21. Ο ίδιος ο πάπας Ιωάννης-Παύλος Β', στις 12.3.2000, ζήτησε δημόσια συγγνώμη (για τα 2.000 χρόνια βίας, διόξεν και σφαλμάτων που διέπραξε η Ρωμαιοκαθολική Εκ-κλησία). Το κείμενο, με τίτλο «Η Εκκλησία και τα λάθη του παρελθόντος. Η μίση στην επι-θεσία της συμπίεσης», αναφέρεται τόσο στην άλωση της Πόλης απ' τους Σταυροφόρους, στις σφαγές Εβραίων και Μουσουλμάνων, στον Γαλλικό, όσο και στη μη αντίδραση του Βατικανού στους νασιιστές και τη σιωπή του για το Ολοκαύτωμα.

φή της Πόρτσας μοιάζει κήρυγμα κυριακιάτικου ιεροκήρυκα - ευγενικά λόγια, που μένουν δίχως αντίκρισμα σε «ώτα μη ακουόντων». Μπροστά στη ρητορική της, η «απολογία» του Σάυλοκ είναι γνήσια κραυγή πόνου και αγανάκτησης από τα έγκρατα μυριάδων και μυριάδων θυμάτων της μισαλλοδοξίας και του φυλετικού φανατισμού.

β. Οθέλλος²²

«Τραγωδία της ζήλιας» ονομάζουν τον Οθέλλο -της ζήλιας του ήρωα για τη γυναίκα του Δουδαμόνα- και το όνομά του έχει γίνει σύμβολο της ερωτικο-συζυγικής ζηλοτυπίας. Είναι, ωστόσο, εξόφθαλμο πως, στην πραγματικότητα, το έργο είναι τραγωδία του φθόνου - του φθόνου και της αποστορφής του Ιάγιο για τον Οθέλλο. Η ζήλια του δεύτερου είναι το αιτιατόν, ο φθόνος του πρώτου η κινούσα αιτία, μια και ο φθόνος είν' εκείνος που σπέρνει τη ζήλια στην ψυχή του Οθέλλου και προκαλεί τον όλεθρο όλων.²³

Το βασιικό, λοιπόν, πρόβλημα του έργου είναι η αντίθεση των απώτερων αιτίων αυτού του φθόνου - οι λόγοι που κάνουν τον Ιάγιο να μισεί τον Οθέλλο, τα κίνητρα των δολοφονιών του, που μεταμορφώνουν έναν δόξασιμένο πολεμιστή και ευτυχή φραστή-σύζυγο σε φονιά της αγαπημένης του γυναίκας.

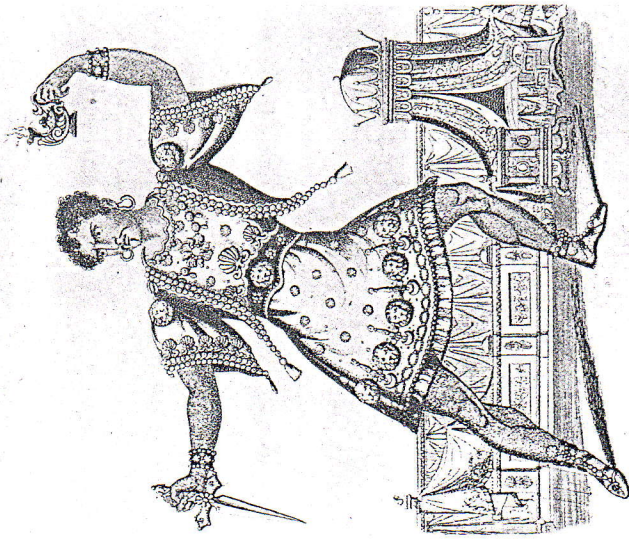
Στο διήγημα του Cinthio,²⁴ απ' όπου πήρε ο Σαίξπηρ το θέμα του, η αιτία του δράματος είναι ξεκάθαρη και απελευστικά κονότοπη: ο Σημαιοφόρος ερωτεύεται παράφορα τη γυναίκα του Μαύρου,²⁵ εκείνη δεν ενδίδει, αυτός θεωρεί πως αυτή προτιμάει έναν νεαρό λοχαγό, πείθει τον Μαύρο πως η γυναίκα του τον απατά και οι δυο μαζί την «εκτελούν» και, μάστιγά, με τον

22. Βλ. RYMER (1693), SHAFTESBURY (1711), COLERIDGE (), HAZLITT (1817, 1917), HUGO (1830), HEINE (1839), SWINBURNE (1880), BRADLEY (1904), CHAMBERS (1925), G. ELLIOT (1953), GRANVILLE-BARKER (1927-1974), PARROT (1934), ΚΑΤΣΕΛΗΣ (Χ.Χ.), ROUTH, HELLMAN (1951), L. KNIGHTS (1959), RIBNER (1960), REESE (1961), KOTT (1962), LERNER (1963), BLOOM (1964), KETTLE (1964), *Études Anglaises* (1964), ROWSE (1984), *Cambridge Companion* (1986), GIRARD (1990), ΣΟΛΟΜΟΣ (1997).

23. Βλ. ανάκληση του φθόνου σε ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ, *Ρητορική*, 1387 B, 21, 1388 A, 29.

24. CINTHIO, *Hecatomithli* (1565), «Il Moro di Venezia».

25. Στο διήγημα, οι δύο δράστες αναφέρονται απλώς ως «Μαύρος» και «Σημαιοφόρος». Το όνομα που έδωσε ο Σαίξπηρ στον δεύτερο είναι ισπανικό. Και καθώς οι Άγγλοι υποτίθεται πως Μαυροταυός (Moors) εναντίον των κινόν εθρών, τον Ισπανών, ειδικά τα πως ο ποιητής έδωσε σάτιμα ισπανικό όνομα στον αποκαρυστικό δολοφόνο (MATTHEWS, σε KETTLE, σελ. 125).



O Edmund Keen, Οθέλλος, 1814.

πιο άνανδρο τρόπο: τη χτυπάνε μέχρι θανάτου με μια κάλτσα γεμάτη άμμο (για να μην αφήσουν ίχνη) κι έπειτα γκρεμίζουν πάνω της ένα δοκάρι απ' το ταβάνι της κάμαράς της, για να φανεί πως σκοτώθηκε από ατύχημα! Μια απεχθής, δηλαδή, ιστορία ερωτικής αντίζήλιας και «δράματος τιμής», απ' αυτές που ενδημούν στην παραλογοτεχνία και στο αστυνομικό δελτίο.

Ο Σαίξπηρ αλλάζει άρδην τα ουσιαστικά στοιχεία του μύθου και, από ένα ρουτινιέφικο fait divers, πλάθει μια τραγωδία. Και η πρώτη ριζική διαφορά του έργου απ' τη novella του Cinthio είναι ακριβώς τα κίνητρα του Σημαιοφόρου.²⁶

26. Ο ποιητής είχε ήδη φέρει στη σκηνή δύο αιμοραφείς καταχθόνιους: τον Ριχάρδο Γ' (1592) και τον Λαρόν του Τίτου Ανδρόνικου (1592 επίσης). Ο δεύτερος, αντίθετα απ' τον Ιάγιο, είναι μάυρος και τα θύματά του λευκά, που τους σκοτώνει ή τους ακροτηριάζει. Μετά τον Ιάγιο, ο Σαίξπηρ θα περυσιάσει, στον *Αιηρ* (1606) έναν ακόμα μηχονορράφο, τον νόθο γιο του Γκλόστερ Έντριμουτ, που «εκτελεί» την Κορνέλια. Εξήντα χρόνια αργότερα, ο Μολιέρος γράφει τον «οικιακό» δολοφόνο *Ταρσάνο* (1664-1667). Και θ' ακολουθήσουν πάμπολλοι άλλοι - με επικεφαλής τους «villains» του μελοδράματος. Απόγονος του Ιάγιο μπορεί να θεωρηθεί ο καθ'ηγητής Γκούσταβ που, με τη διαλεκτική του, καταστρέφει την πρόην γυναίκα του Θέκλα και τον νυν άντρα της Άντολφ στους *Λαισιές* του Σφρίντμπεργκ (1889).

Αλλάστατος ο Ιάγος του, μόνο στο θέμα αυτό «ακύβει λόγια». Ακόμα κι όταν όλα έχουν τελειώσει -όταν ο Οθέλλος έχει σκοτώσει τη γυναίκα του κι οι μηχανορραφίες του Ιάγου έχουν αποκαλυφθεί-, ακόμα και τότε, στην ερώτηση του συντριμμένου σύζυγοκτόνου «γιατί τον τύλιξε έτσι», ο σημαιοφόρος αποκρίνεται: «Μη με ρωτάτε τίποτα: ό,τι ξέρετε ξέρετε. / Εδώ κι εμπρός ποτέ δε θα ειπώ λέξη» (V, 2, 302). Απ' την πρώτη σκηνή του έργου, λείει και ζανα-λέει πως «μισεί τον Μαύνο», αλλά δεν εξηγείται. Πού και πού μόνο, κάνει κάποιες φευγαλέες νύξεις για τους λόγους της αποστροφής του: πως ο στρατός γός τον αδικεί, παύοντας υπασπιστή του τον Κάσσιο αντί τον ίδιον (I, 1, 20), πως υποψιάζεται ότι ο Οθέλλος κοιμήθηκε κάποτε με τη γυναίκα του Εμίλια (I, 3, 381, II, 1, 289), πως κι ο Κάσσιος «ώσως» τρύπωσε στα σεντόνια του (II, 1, 301), πως ο ίδιος ποθεί την Δυσδαίμονα (II, 1, 285). Αλλά τις νύξεις αυτές τις (πετάει) μια φορά κι ύστερα τις ξεχνάει ολότela. Άλλωστε, στη συμπεριφορά των «ενόχων» (Οθέλλου, Κάσσιου, Εμίλιας) δεν υπάρχει η παραμικρή ένδειξη κάποιας προγενέστερης οικειότητας μεταξύ τους - είναι κι οι τρεις υπεράνω υποψίας και υποκρισίας. Κι αν ο Ιάγος κατέχταν από τόσο μανιακή λαχτάρα για τα γαλόνια του υπασπιστή, θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιήσει το κοφτερό μυαλό του γι' αυτό τον σκοπό πολύ πριν ο άδολος Κάσσιος του «αλέψει» το αξίωμα (χρσάς το!).

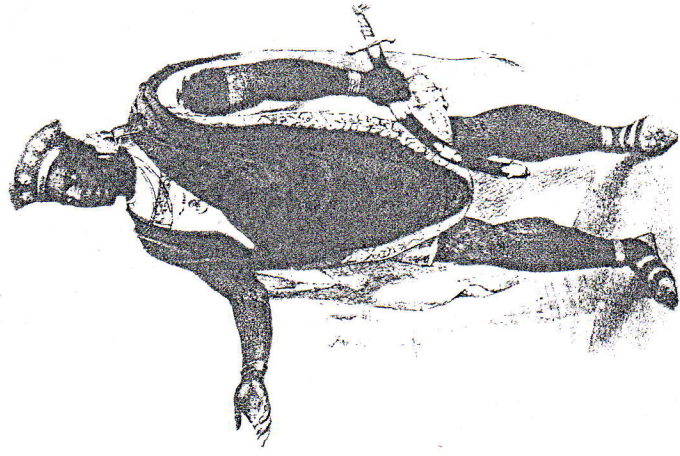
Τις σκιάσεις αυτές δικαιολογίες υιοθετούν οι σαιξπηριστές της «ρεαλιστικής σχολής» για να ερμηνεύσουν τη στάση του Ιάγου. Αντίθετα, οι «ρομαντικοί» θεωρούν τον σημαιοφόρο *επισήκωση του πνεύματος του Κακού*, που χαλκλεύει (το κακό για το κακό), χωρίς υλικά ή ψυχολογικά κίνητρα. Είναι ο ένσρκος Σατανάς, ο «villain» του μελοδράματος, που καταστρέφει μόνο και μόνο για την ηδονή της καταστροφής.

«Κλασική» έχει μείνει η έκφραση του Coleridge για τον Ιάγο: «*positive hunting motiveless malignity*» - «*χρσός κίνητρα κακότητα, που ανώτη κίνητρα*»: μην έχοντας πραγματικούς λόγους να μισεί τον Οθέλλο (και τον Κάσσιο), ο Ιάγος ψάχνει να βρει ή επινοεί κάποιους - όσο κι αν είναι αβάσιμτοι, ακόμα και για τον ίδιο.²⁷

Ωστόσο, νομίζω πως ο Ιάγος έχει κίνητρα, και κίνητρα σπουδαία. Αλλά, όπως στον Άμλετ,²⁸ έτσι κι εδώ, ο Σαίξπηρ δεν τα «δηλώνει», περιορίζεται να τα υποδηλώνει:

27. COLERIDGE (1830).

28. Βλ. πιο πάνω, σελ. 160.



Ένας γνήσια
έγχρωμος Οθέλλος:
ο Ira Aldridge, 1850.

Ένα διπλό, αντιφατικό πλέγμα απέναντι στον Οθέλλο κατατρώγει τον Ιάγο. Απ' τη μια, πλέγμα ανωτερότητας: ο ίδιος είναι λευκός, νέος (είκοσι οχτώ χρόνων), Βενετσιάνος, «πολιτισμένος», έξυπνος, ενώ ο Οθέλλος είναι μαύρος, μεσόκοπος, «άλλος», «βάρβαρος», απλοϊκός. Απ' την άλλη, πλέγμα κατωτερότητας: είναι απλός αξιωματικός, άσημος, παραγκωνισμένος, από «χαμηλή» τάξη, παντρεμένος με μιαν ασήμαντη γυναικούλα - ενώ ο Οθέλλος είναι στρατηλάτης, δόξασμένος, τιμημένος, από «βασιλικό σόι» και παντρεύεται μια πανέμορφη Βενετσιάνα αρχοντοπούλα. Άλλωστε, και τον Κάσσιο τον αποστρέφεται, όχι μόνο επειδή είναι ωραίος, «γός», πετυχημένος, όχι μόνο επειδή στάθηκε «μεσάζων» στο ειδύλιο Οθέλλου - Δυσδαίμονας (III, 3, 70), όχι μόνο επειδή του πήρε τη θέση του υπασπιστή, αλλά κι επειδή είναι κι αυτός «ξένος», Φλωρεντίνος.

Για τον Ιάγο, ο Οθέλλος είναι το σύμβολο όλων όσα ο ίδιος θα ήθελε να είναι και να έχει -και που (πιστεύει) του αξίζουν να τα έχει (κύρος, φήμη, έρωτα, χρήμα, τάξική ανωτερότητα) - αλλά που δεν απόκτησε και δεν θ' αποκτήσει ποτέ. Ο Οθέλλος είναι η «απόλυτη επιτυχία», δημόσια και ιδιωτικά: ο ίδιος, η «απόλυτη αποτυχία» - και αυτό αποτελεί στα μάτια του «απόλυτη αδικία», μια

και αυτές διαθέτει όλα τα χαρίσματα που λείπουν από τον άλλο (χρόμα, νιάτα, ιθαγένεια, πνεύμα). Κι όμως, ο «ξένος» τραγεί όλες τις χάρεις και απολαύσεις, που η «τύχη» και η βενετική πατρίδα αρνήθηκαν στον γόνο της.

Αυτή η σύγκρουση των δύο «πλεγμάτων», αυτή η οδυνηρή αίσθηση του άδικου και του ανεκπλήρωτου δαμονίζει και δαιμονοποιεί τον Ιάγρο. Μόνη δικαίωση του: να γίνει ο Οθέλλος «παύρος»,²⁹ που πρέπει όχι μόνο να «αποπειρωθεί», αλλά και να γδαρθεί ζωντανός, να εξευτελισθεί και να καταβαραθρωθεί, ψυχολογικά, κοινωνικά, επαγγελματικά, πριν σφαγεί. Αφανίζοντάς τον, ο Ιάγος αφανίζει την υπεροχή του («υπερόν») Μαύρου, αφανίζει την δική του μειοεκτικότητα και, τελικά, αφανίζει (κάνει περιττή) την απέχθειά του απέναντι στους «άλλους», αφού ο κατεξοχήν (άλλος) εξαφανίζεται.

Πρόκειται για μιαν άλλη εκδήλωση (πόθο κυριαρχίας), με άλλα μέσα: ο Ιάγος ξέρει πως η αληθινή τραγανία δεν επιβάλλεται με τη βία πάνω στο σώμα του τυραννούμενου, αλλά στο μυαλό του, με τον λόγο.³⁰ Και το εφαρμόζει ακάθεκτα. Στόχος του Ιάγρου δεν είναι να πάρει τη θέση του Οθέλλου στον στρατό, στην κοινωνία, στο κρεβάτι της Δυσδαίμονας (ξέρει πως αυτά είναι ανέφικτα). Στόχος του είναι να συντρίψει το «μιαύρο ξόανο», που «ανάξια» κέρδισε αυτές τις θέσεις και που κάνει να φαίνεται πιο μηδαιμνή η δική του «αξία». Ο γάμος του Οθέλλου με την Δυσδαίμονα, που στεφανώνει

29. Αρχή αρχή του έργου, ο Ιάγος ονομάζει τον Οθέλλο «γαρολιγορία» (*wild black man*), I, 1, 88).

30. BLOOM (1964), σελ. 63. Ο ποιητής W. H. AUDEN κάνει διάκριση ανάμεσα στους «ακαρούς» (*villains*) και τους «απλούς εγκληματίες»: Ο δεύτερος (Μάκβεθ, Κλαύδιος του Αμπάτ, Άγγελος του *Me to the idio μέτρο*, Αντόνιος της Τριανιμίας) εγκληματούν με ειδικό σκοπό, μόνο και μόνο για να σφετερισθούν μια εξουσία ή για να την κρατήσουν αφού την άρπαξαν. Αντίθετα, οι δεύτεροι (Ιάγος, Δον Ζουάν του Πολό κιαό, Ύντμοντ του *Amg*, Ρυχάρδος I', Ιάκωμος του Κιμβελίτσι) κατέχονται από γενική έβρα κατά της ζωής και της κοινωνίας - συνήθως είναι αδικημένοι απ' τη φύση ή νόθοι. Πρωταρχικός σκοπός και ικανοποίησή τους είναι να προκαλέσουν οδύνη σε άλλους ή να ασκήσουν δόνημη, εξουσία πάνω σε άλλους. Είναι «πράξεο» (*practical jokers*), που η επιτυχία τους στηρίζεται στην σωστή απότιμηση των αδυναμιών των άλλων. Πίσω απ' αυτήν όμως υπάρχει μια αίσθηση της δικής τους υπερόχειας. Περιφρονούν τα θύματά τους αλλά και τα ζηλιόνη.

Την πιο «πρωτότυπη» εξήγηση για τις διλοπολιές του Ιάγρου επιτόνησε ο Γκαλός θεατρικός συγγραφέας CORrado AUGIAS στο έργο του *O τίμιος Ιάγος* (*L'onesto Iago*), που παίχτηκε στη γλώσσα του το 1985. Ο σπριαμοφόρος -λέει- εξόντωσε τον Οθέλλο από... παρωτισμό: ξέροντας πόσο σημερινική ήταν ως στρατιωτική βάση η Κύπρος, έφρανε πως δεν έπρεπε να κρεθεί στα χέρια ενός ασταθούς, κυκλοθυμικού, επιληπτικού μαύρου - εφ' ω και τον «θέτει εκποδόν», για να μην κινδυνεύσει η θλασσασοκρατορία της πατρίδας του! Κρίμα να μην έχει σκεφτεί ο Σαίξπηρ αυτή την εθιολογική ερμηνεία...

τον θρίαμβο του «εχθρού» (και, κατά δεύτερο λόγο, ο παρφαγκωνισμός του ίδιου απ' τον Κάσσιο) παροξύνουν στο έπακρο το μένος του Ιάγρου· το ταξίδι στην Κύπρο, όπου όλα τα πρόσωπα συνωστίζονται στον κλειστό χώρο του στρατοπέδου, του δίνει την ευκαιρία.

Η στρατηγική του είναι ξεκάθαρη - τουλάχιστον για τον θεατή-ανασυνώστη: βάζεται ν' αποδείξει πως «ο σπουδαίος πολέμαρχος, ο ευγενικός και γενναίος», όπως τον αποκαλούν όλοι, δεν είναι παρά αυτό που ο Ιάγος ήθελε πάντα να πιστεύει: ένας βάρβαρος «άλλος», ένα ηλίθιο, άνωτρο πρωτόγονο κτήνος, που πνίγει με τα ίδια του τα χέρια την τρισευγενική γυναικία του.

Αν ο Άμλετ (γράφει) και σκηνοθετεί ένα (δραμάτιον), για να «πιάσει με την παράσταση»-ηλιά τη συνείδηση του βασιλιά» και ν' αποκαλύψει τα εγκλήματά του, ο Ιάγος σκαρώνει και σκηνοθετεί ένα πραγματικό δράμα, με ηθοποιούς όχι πλανόδιους θεατρικούς αλλά τους αληθινούς πρωταγωνιστές, για να πιάσει σε θηλιά τον Οθέλλο και να τον εξωθήσει στο έγκλημα.³¹ Μια απ' τις πάμπολλες ειρωνείες του έργου είναι ότι η (παράσταση) αποκαλύπτει τελικά τον ίδιο και τον εξωθεί, κι αυτόν, σε εγκλήματα: φόνο του Ροδρίγου και συζυγοκτονία.

Είναι αμφίβολο αν ο Ιάγος είχε απ' την αρχή καταστρώσει το σχέδιό του ως τις ακρότατες συνέπειές του.³² Ίσως ν' άρχισε ένα μοχθηρό (παιχνίδι) για να «εκθέσει» τον Οθέλλο και για να δοκιμάσει τις δικές του ικανότητες. Και, σιγά σιγά, όσο προχωρεί και πετυχαίνει έναν έναν τους επιμέρους στόχους του (αποκάλυψη της απαγωγής της Δυσδαίμονας απ' τον Οθέλλο, καθάρση του Κάσσιου), μεθάει από την «διαβολομένη» εξυπνάδα του και σπληρουνίζεται η μακία του να φτάσει ως τα έσχατα.

Στον χαζο-Ροδρίγο λέει: «Χαρά και δάση κάνου να φαίνονται οι ώρες μικρές» («Pleasure and action make the hours short»), II, 3, 361). Αυτή τη «χαρά» του προσφέρει η «δράση» του σ' όλη τη διάρκεια του έργου, μια και η δράση όλων των άλλων προκαλείται από την δική του σκέψη και τους μετατρέπει σε παίγνια του. Όπως ο Ρυχάρδος Γ', είναι κι αυτός ένας «χαρούσιμος εγκληματίας». ³³ Κυνικός, αγχάλινωτος, αθυρόστομος, σαρκάζει τα πάντα - από την αρετή (virtue) ως την υπόληψη (I, 3, 318 και II, 3, 264, 366), από τις γυναικείες και τον έρωτα (II, 1, 109, 148) ως τους ανθρωπώπους όλους για τη (λειψή) εγκωλατρεία) τους - εγκωλατρεία που αφθονεί σ' αυτόν («Ποτέ δε βρή-

31. O HAZLITT (1817) τον ονομάζει «εραστή της τραγωδίας στην πραγματική ζωή» (σελ. 207) και ο BRADLEY (1904) «αυλιότηρ».

32. Στην Δεύτερη Πρόξη λέει πως το σχέδιο του είναι «βολο ακόμιο» (*yet confused*), II, 1, 30).

33. Βλ. πιο πάνω, σελ. 107.

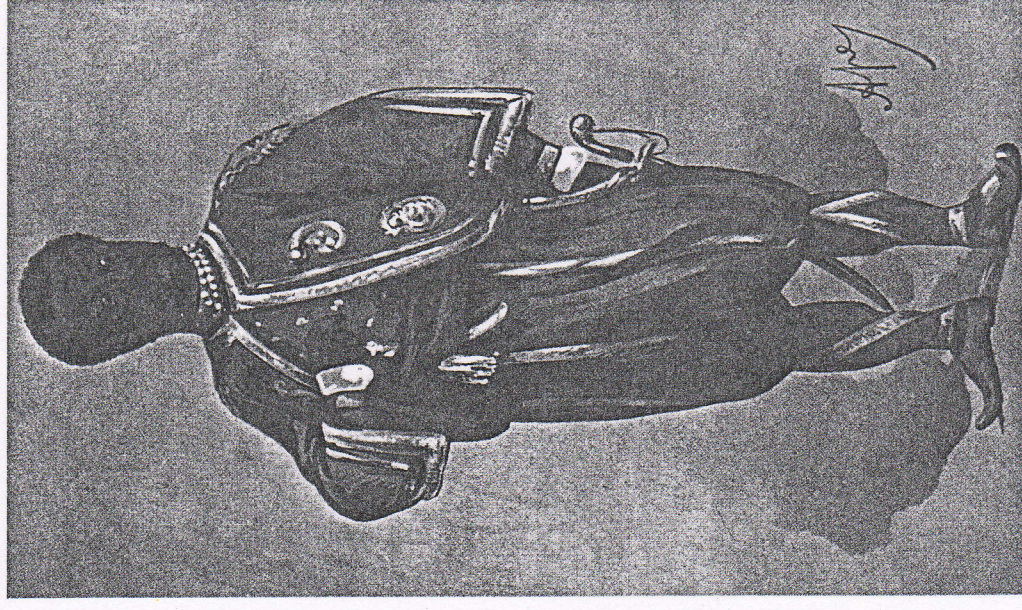
και άνθρωπο που να ξέρει πώς ν' αγαπάει τον εαυτό του», I, 3, 312).³⁴ Δεν είναι, λοιπόν, απίθανη η πληροφορία που καταγράφει ο κριτικός Charles Gilton, το 1694: «Εμβαθα από πολύ καλή πηγή ότι τον Ιάγρο τον έπαιξε ένας πολύ δημοφιλής κωμικός και πως, για χάρη του, ο Σαίξπηρ έβαλε στον γόλο διάφορες λέξεις και εκφράσεις, που έκαναν το ακροατήριο να γελάει». ³⁵ Άλλωστε, κωμικά στοιχεία υπάρχουν πολλά στο έργο. Προπάντων, η σκηνή (IV, 1) όπου ο Ιάγρος έχει βάλει τον Οθέλλο να «κρυφακαιοίει» τον χλευαστικό διάλογό του με τον Κάσσιο για την πόρνη-ερωμένη του δεύτερου, την Μπιάνκα, κάνοντας τον Μαύρο να νομίζει πως κοροϊδεύουν την (δήθεν ερωμένη του Κάσσιου) Δυσδαιμόνα: πρόκειται για τέχνασμα γνωστότατο, που το έχουν χρησιμοποιήσει πάμπολλες κωμωδίες, κάθε καιρού και τόπου.

Συναντιώνται, λοιπόν, και σε τούτο ο Οθέλλος με τον Εμπορο, αφού και των δύο τα κύρια πρόσωπα -Ιάγρος και Σάυλοκ-παίχτηκαν, αρχικά, από κωμικούς ηθοποιούς. Πέρα απ' αυτό, αποτελεί σκηνική ανοησία ολκής η συνήθεια να παίζεται ο Ιάγρος σαν «καταχθόνιος» του παλιού «μελό», με σηκωμένο φρύδι και σαρόνιο γέλιο, να «φωνάζει» με την εμφάνιση και το ύφος του «Εγώ είμαι ο αρχικακός του έργου!». Οπότε, και ο αφελέστερος θεατής αναρωτιέται πώς τόσο δόγηδες, γερουσιαστές, στρατηγοί, συνάδελφοί του δεν είχαν καταλάβει το «ποιόν» του, που το διαλαλεί μόνος του. Αντίθετα, ο Ιάγρος δεν είναι μόνο σπουδαίος μηχανορράφος, αλλά και σπουδαίος υποκριτής - με την κοινή και την θεατρική έννοια του όρου. Δείχνεται σ' όλους τόσο καλοπροαίρετος, καλόβουλος, καλόβολος, που όλοι τον ονομάζουν «τίμιμο» και «φίλο» και αποζητούν την «ανυστερόβουλη» βοήθειά του. Αυτή η φενάκη στοιχειοθετεί μιαν απ' τις βασικές συντεταγμένες του προσώπου και (για τον ηθοποιό) το ενδιαφέρον του ρόλου του. «Με φεύτικη όψη κρύβει φευτική καρδιά... «λουλούδι αθώο (που είναι) το φίδι κάτωθι του», όπως συμβουλεύει η «ομολογός» του Λαίδη Μάκβεθ τον άντρα της (I, 7, 82 και I, 5, 63). Το ομολογεί, άλλωστε, αρχή αρχή, στο «βενετσιάνικο ζαχαρώ» (II, 4, 297), τον Ροδρίγο, καμαρώνοντας, μάλιστα, γι' αυτό: «Δεν είμαι αυτός που είμαι» («I am not what I am»), I, 4, 65). Δεν είμαι ό,τι φαίνομαι.³⁶ Αυτός ο ωμός «ρεα-

34. Τους μόνους που «εκτιμά» είναι οι «κακοί υπήρετες», που «εξάπατόν τ' αφεντικά τους (I, 1, 49).

35. HALLIDAY (1952), σελ. 126.

36. Ένα από τα προσφιλή μοτίβα του Σαίξπηρ, η αντίθεση «είναι» - «φαίνοσθαι». Βλ. πιο πάνω, σελ. 69. Και BRADLEY (1904), σελ. 177-178, LERNER (1963), σελ. 109, BLOOM (1964), σελ. 69, 74.



Ο Tommaso Salvini, Οθέλλος. Σκίτσο του Alley στο περιοδικό «Vanity Fair», 1875.

λιστής» στηρίζει την κοινωνική επιβίωσή του στην (μη ρεαλιστική) παρυσίαση του εαυτού του: να δείχνει αυτό που δεν είναι.

Αντίθετα, στον Οθέλλο θα πει: «Θα πρέπει να 'ναι οι άνθρωποι ό,τι φαίνονται, ή / όσοι δεν είναι, να μη φαίνονται πως είναι» (III, 3, 126). Και τούτος ο «ηθικός» αφορισμός δεν αποτελεί μόνο άκρον άωτον υποκρισίας, αλλά και αυτοκριτική, τόσο σαφαστική όσο και ναρκισσευόμενη.

Σε άλλες στιγμές, παρακινεί τα θύματά του να δειχθούν αυτό που πρέπει να είναι: άντρες. «Γίνου άντρας!» («Be a man») φωνάζει στον Ροδρίγο: «διεκήρυξε τη Δυσδαμιάνα» (I, 3, 334). Το ίδιο θα πει και στον Οθέλλο: «Στάσου άντρας!» («Good sir, be a man»), «σκότωσε τη μοιχαλίδα» (IV, 1, 65). Στο ίδιο «επιχείρημα» καταφεύγει η Λαίδη Μάκβεθ για να πείσει τον άντρα της να σκοτώσει τον Ντάνκαν: «Όσο πολμάς πιο πέρα, τόσο θα 'σαι άντρας» (I, 7, 50). Για να ικανοποιήσει την αρχολαγνεία της, η Λαίδη απαριένεται το φύλο της («αλλάξτε μου φύλο» – *unsex me*), λέει στα «σπυρίματα του σκότους», I, 5, 39) και οικτρίζει τον άντρα της για «έλλειμμα ανδρισμού». Στην δική του καταστροφική μανία, ο Ιάγος μεταχειρίζεται τεχνάσματα του άλλου φύλου για να σπηρουνίζει τον «μισερό» ανδρισμό των αβυρμάτων του.

Πολλά θεαμαστικά έχουν γραφτεί για την «διαβολική εξυπνάδα» του Ιάγου. Ο Bradley τον χαρακτηρίζει «ανώτερο απ' όλους τους κακούς του Σαίξπηρ», άλλοι τον θεωρούν «πιο μακιαβελικό απ' τον Ριχάρδο Γ'» ή τον συγκρίνουν με τον Μεφιστοφελή, ακόμα και με τον... Ναπολέοντα!³⁷

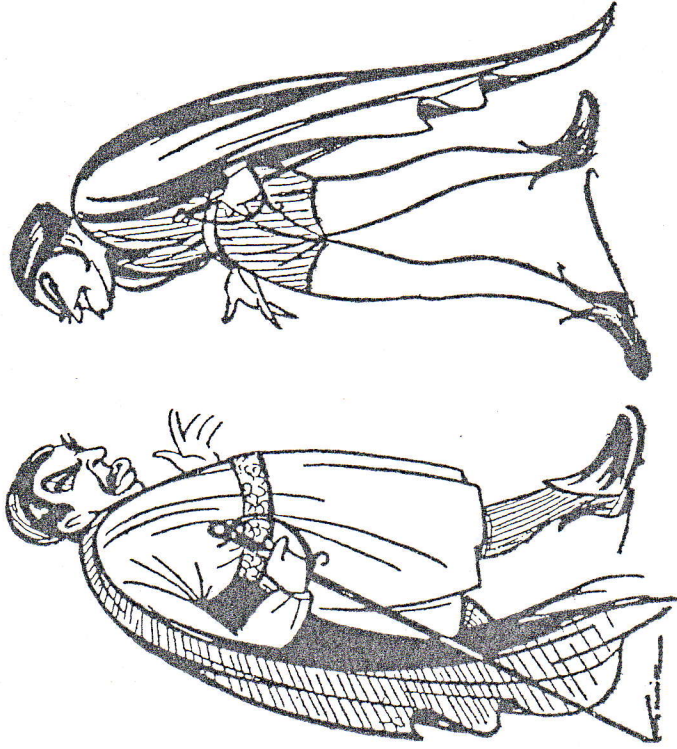
Είναι όμως πραγματικά τόσο δαιμόνιος ο Ιάγος; Θα πρέπει κι εδώ να θέσουμε το ερώτημα του Burke: «Ποιος λέει τι, σε ποιον, για ποιο σκοπό και με τι αποτέλεσμα;»³⁸ Κι αλήθεια: Ποιος «τυλίγει» ο Ιάγος με τις μηχανορραφίες του; Έναν κρετίνο (Ροδρίγος), έναν αφελή, άπειρο σ' αυτά, αξιωματικό (Κάσσιος), την υποτακτική γυναικά του. Ακόμα και το (μέγιστο έργο) του, η παγίδευση του Οθέλλου, δεν αποτελεί και τόσο σπουδαίο κατόρθωμα, μια και το θήραμα είναι ένας μονοκόμματος στρατιωτικός, αμύητος στις δολοπλοκίες των λευκών, ένας μεσόκοτος μαύρος, αβέβαιος για τη σταθερότητα του γάμου του με μια λευκή, νερότατη αρχοντοπούλα. Μ' αυτά και μ' αυτά, ήταν άνετο «στορ» για τον Ιάγο να «χύσει την πασιούκλα του στο αυτί του» (II, 3, 339): η ζήλια, «η πρρασινομάτα λάμια, που χλευάζει τη σάρκα που την τρέφει» (III, 3, 166), τρυπώνει πολύ γρήγορα στο μυαλό ανθρώπων πολύ πιο έμπειρων απ' τον Μαύρο.

Όσο για τα επιμέρους τεχνάσματά του, το μεθύσι (που καταλήγει στην καθάρση του Κάσσιου) είναι κοινότατο έθιμο στους στρατούς μετά από μια νίκη...³⁹ το «άλλος αντ' άλλου» με την Μπιάνκα, που κρυφακούει ο Οθέλλος, αποτελεί –όπως είπαμε– παλαιότατο εύρημα της κωμωδίας... και η υπέξαρση του μαντιλιού της Δυσδαμιάνας είναι «παχιδίτι», μια και ο Ιάγος

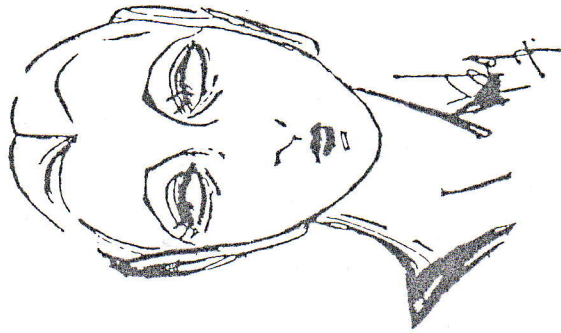
37. BRADLEY (1904), σελ. 169, 193, REESE (1961), σελ. 58, GIRARD (1990), σελ. 190.

38. Βλ. πιο πάνω, σελ. 37.

39. Άλλωστε, ο ίδιος ο Οθέλλος είχε διατάξει γενικό γλεντοκόπι (II, 2).



Ο «Οθέλλος» στο Εθνικό Θέατρο,
1932. Επάνω, Αμίλιος Βεάκης,
Οθέλλος, και Γιόργος Γιάνης,
Ιάγος. Σκίτσο του Noir. Αριστέρα,
Ελένη Παπαδάκη, Δυσδαμιάνα.
Σκίτσο του Φιοκ. Δημητριάδη.



διαθέτει, σαν ακούσια Πέμπτη Φάλαγγα, τη γυναικεία του, συνοδό της Δυσδαίμονας.

Και ποιος είναι ο στόχος του; Να καταστρέψει έναν (άλλον), τη γυναικεία του κι έναν (τυχερό) αντίζηλο. Όπως του Ταρτούφου τα μηχανεύματα δεν αποβλέπουν παρά στην εκμετάλλευση ενός αγαθού αστού. Η κακοποιία του ενός και του άλλου δεν έχει επιπτώσεις παρά σε μερικά άτομα – όσο αιματηρές κι αν είναι οι ενέργειες του Ιάγου (του Ταρτούφου αποβαίνουν ανώδυνες, αφού αποκαλύπτεται έγκαιρα και φυλακίζεται). Ενώ του Ριχάρδου Γ' η λεία είναι ένα ολόκληρο κράτος, και η «αποπλάμηση» της λαϊκής Άνας, την ώρα ακριβώς που κηδεύει τον πεθερό της, θύμα του Ριχάρδου, αποτελεί *άθλο* που κανένας «φρυλικός» Δον Ζουάν δεν έχει ονειρευθεί. Κι ας μη γίνει, βέβαια, λόγος για τον Ναπολέοντα, που μάτωσε και κατάκτησε ολόκληρη την Ευρώπη και άλλαξε την Ιστορία.

Το πραγματικά θευμαστό του έργου δεν είναι η σατανικότητα του Ιάγου, αλλά η ανατομία των *αθέμων* ψυχολογικών «πέλεγμάτων» και του καταστrophικού φυλετικού φανατισμού – ανατομιά που οι διαστάσεις της εκτείνονται πολύ πέρα απ' τις μνησικακίες και τις δυστυχίες μερικών προσώπων.

Αλλά ο Ιάγος δεν θα κατόρθωνε να εξοντώσει τον *Θέλλο*, αν δεν είχε ακούσιο σύμμαχό του το ίδιο το θύμα του: το σφάγιο ήταν έτοιμο για το μαχαίρι επειδή είχε «ελαττωμένες (ψυχολογικά και κοινωνικά) αντιστάσεις».

Αναζητώντας τις εσωτερικές (εγγενείς) αιτίες της πτώσης του *Θέλλου*, ορισμένοι σχολιαστές⁴⁰ ανατρέχουν στον Αριστοτέλη, που ορίζει ως τραγικόν ήρωα εκείνον που, «ενώ βρίσκεται σε μεγάλη δόξα και ευτυχία, πέφτει στη δυστυχία, όχι εξαιτίας της κακίας ή της μοχθηρίας του, αλλά από κάποιο μεγάλο σφάλμα» («*αμαρτίαν*»)⁴¹.

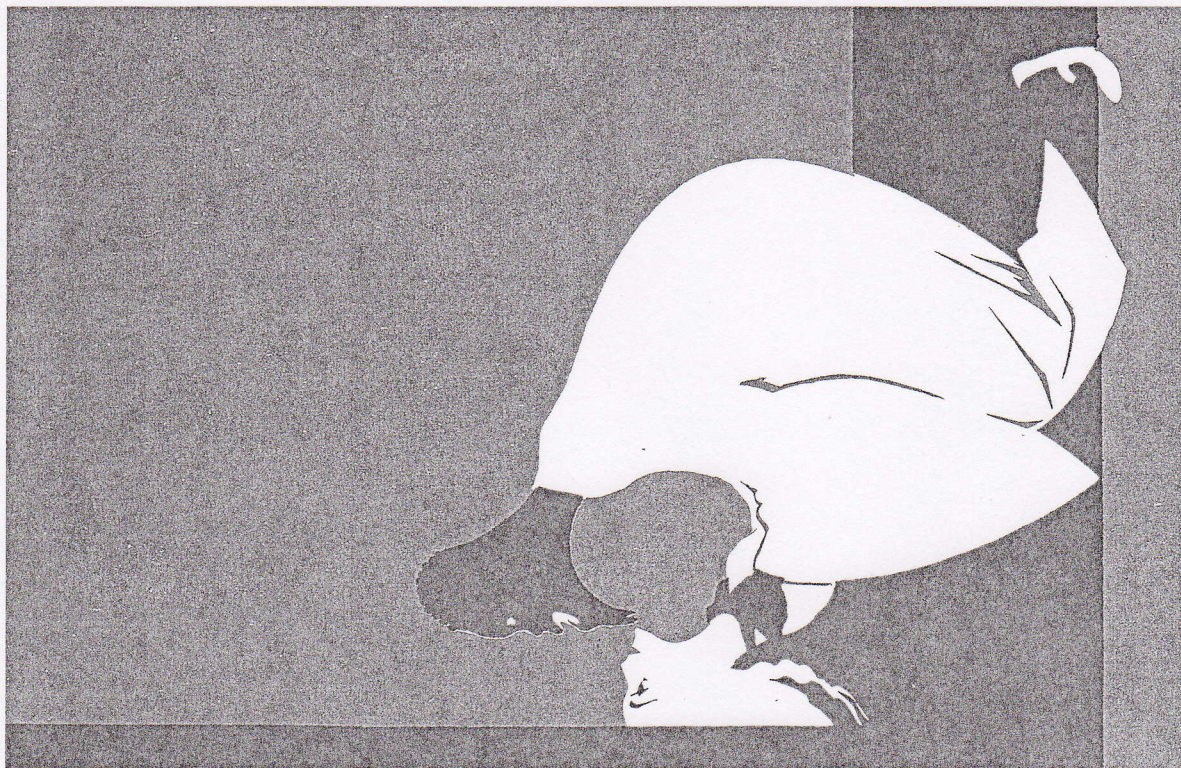
Ποια μπορεί να είναι η «αμαρτία» του *Θέλλου*; Όπως και άλλοι *σαιξ-πτριικοί* ήρωες (Βρόντος, Άμλετ, Κοριολανός),⁴² ο *Θέλλος* αποτελεί ακραίο δείγμα και θύμα εσωτερικών *αντιφάσεων* και μεταμορφώσεων:

Μαύρος αυτός, ζει, και υπηρετεί σε ένα κράτος λευκών μόνο για χρέμα. Απαραιτήτος στρατιωτικά στην Βενετία, νιώθει ωστόσο («παρίας») κοινωνι-

40. Βλ. ALEXANDER (1955), G. M. MATTHEWS, σε KETTLE (1964), σελ. 138-139, G. K. HUNTER σε Cambridge (1986), σελ. 131.

41. «... πῶς ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία (Οιδίπους, Θυέστης) μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν... (ὁὐ) διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν... ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν... μεγάλην», Παιητική, XIII, 3-4, 1453α.

42. Βλ. πιο πάνω, σελ. 146 επ., 173 επ., και πιο κάτω, σελ. 290 επ.



Ο Paul Robeson, *Θέλλος*. Σκίτσο του Norman.

κά εξαιτίας φυλής και χρώματος. Νικηφόρος πολέμαρχος, αιχμαλωτίζεται από μια νεαρή αβγαλιτή κοπέλα, που γίνεται «τον στρατηγού ο στρατηγός».⁶³

Ευτυχισμένος για τον γάμο του με την Δυσδαίμονα, νιώθει ταυτόχρονα ανασφαλής, επειδή η αρχοντοπούλα τον παντρεύτηκε «παρά τη φύση της, τα χρόνια της, τον τόπο της, τη θέση της, τα πάντα», όπως λέει ο πατέρας της, Βράβαντιος (I, 3, 96), που ρίχνει, σαν πάφειο βέλος, και την πρώτη πέτρα στον κήπο της ευτυχίας του: «Γέλασε τον πατέρα της, μπορούί και σένα» (I, 3, 293).⁶⁴

Κανόνατος στο πεδίο της μάχης, είναι ανίκανος στο πεδίο της μονομαχίας με λογοκόπους και δολοπλόκους.

Αποτέλεσμα:

Αυτός ο στρατηγικά (ιδιοφυής) δεν υποψιάζεται τα στρατηγήματα ενός λογομάγειρου του στρατώνα. Αυτός ο ευγενικός, τρυφερός, ευαίσθητος⁶⁵ μεταμορφώνεται σε βίαιο, τυραννικό, θηριώδη, όταν αρχίσει ν' αμφιβάλλει.

Αυτός ο δίκαιος απέναντι σε όλους καταδικάζει σχεδόν αναπολόγητη την άφταιγη Δυσδαίμονα, πιστεύοντας πως κάνει πράξη δικαιοσύνης⁶⁶ και, τελικά, καταδικάζει τον εαυτό του όταν ανακαλύπτει την τερατώδη αδικία του.

Η μεγαλύτερη (αντίφαση) του Οθέλλου είναι ότι αυτός ο τραχύς στρατιώτης, ο «βάββαφος», είναι ποιητής όχι μόνο της γλώσσας αλλά και του έρωτα. Ανέγγιχτος ερωτικά ως το μεσοστράτι της ζωής του, βυθίζεται στη μαγεία του απόλυτου έρωτα όσο κανένας νεαρός Ρωμαίος,⁶⁷ για να μεταπέσει στην απόλυτη άρνηση του έρωτα και να φτάσει στο απόλυτο τέλος της «ερώμενης» και του εαυτού του. Τέλος που σηματοδοτεί την επιστροφή στην αρχική απόλυτο έρωτα. Ακόμα και στο κατώφλι του φόνου, η Δυσδαίμονα είναι για τον Οθέλλο «το φως», «υπέρτατο αριστούργημα εξαιτίας πλάσης» (V, 2, 7, 11). Ο στρατηγισμός της δεν αποπλύνει την φανταστική μοιχεία της, αλ-

63. Κι αυτό το λέει όχι μόνο ο δόλος Ιάγος (III, 3, 58), αλλά κι ο άδολος Κάσσιος: «Είμαι του τρανού αρχηγού μας αρχηγός» (II, 1, 74). Κι ο ίδιος ο Οθέλλος λέει, σε ανύποπτο χρόνο, στην αρχή του έργου πως «απόλασε την άσκη λειψιά του με το γάμο» (I, 2, 26).

64. Και θα το επαναλάβει ο Ιάγος: «Γέλασε τον πατέρα της για να σε πάφει», αφήνοντας πολεμήματα αποσκοπητικά (III, 3, 206).

65. «Κυδιά ανιχτή και λείπει», «πιστός, γενναίος και αγραίος», ομολογεί για τον Μαύρο ακόμα κι ο Ιάγος (I, 3, 393, II, 1, 283).

66. «Το σταθί της Δικαιοσύνης...» (V, 2, 17). «Περίτηρα πάνω σε δέσμη βιάση» (ό.π., 139). «Οτι έκαμα, δεν το έκαμα από μίση, μόνο για τιμή» (ό.π., 283).

67. «Ένας που αγάτησε όχι σνετά, μη πάρα πολόν», λέει πριν απ' το τέλος του ο ίδιος (V, 2, 343). Και προτύτερα, όταν αρχίζει να τον ροκανίζει η λάμια της υποψίας: «Άμα δε σ' αγατώ, χάος ξανάχεται» (III, 3, 92).

λά την δική του παράφροση και ολοκληρώνει τον έρωτά του («Θα σε σκότωσω και μετά θα σ' αγαπώ», ό.π., 19), που τον σφραγίζει μ' ένα φιλή πριν και μετά τον αφανισμό της και τον δικό του:

Σε φίλησα, σε σκότωσα, άλλο δεν μπορώ
παρά να σε φιλήσω και να σκοτωθώ.

(I kissed thee ere I killed thee. No way but this.
Killing myself, to die upon a kiss.)

(V, 2, 358)

Λίγες μέρες νορίτερα, φτάνοντας στην Κύπρο και φιλώντας τη γυναίκα του, είχε πει:

Αν ήταν τώρα εδώ να πέθανα, θα πέθανα
υπερευτυχισμένος· τι, φοβάμαι πως

ένωσε τόσο απλόγητη χαρά η ψυχή μου
που άλλη μακαριότητα σαν τούτη δε

θ' ακολουθήσει στο άγνωστο το πεπρωμένο.

(II, 1, 202)

Η διπλή ειρωνεία είναι, απ' τη μια, πως αν πέθανε εκείνη τη στιγμή, θα ζούσαν οι άλλοι - όμως έζησε, και πέθαναν όλοι, κι ο ίδιος. Απ' την άλλη, πως η ευχή του για θάνατο μέσα στην υπέρτατη ευτυχία του ανταμώματος με την Δυσδαίμονα πραγματοποιείται τραγικά μέσα στην έσχατη δυστυχία του φόνου-χωρισμού τους. Την σύντομη συμβίωσή τους σημαδεύει απ' την αρχή ο Έρωσ-Θάνατος (τους ένωσαν οι αφηγήσεις του για τους πολέμους ό-που πήρε μέρος) και τη συμβολίζει η ωραία παρήχηση kiss-kill των τελευταίων λόγων του (V, 2, 358).

Κι όταν, πριν απ' την πράξη του, της λέει πως αυτό που θα κάνει δεν είναι «φύσος», αλλά «θυσία» (V, 2, 65), μιλάει -εκούσια ή ακούσια- για θυσία όχι μόνο της Δυσδαίμονας αλλά και του εαυτού του, αφού σβήνοντας το «φως» του, ξαναγυρίζει στο «χάος», όπως είχε πει.

Στους συγγενείς της Δυσδαίμονας, που τον αναζητούν, φωνάζει: «Αυτός που ήταν ο Οθέλλος, εδώ είμαι» (V, 2, 284), σαν αντίπαλος της Εκάβης: «Δεν είμαι, ήμουν». Την παραμόρφωσή του απ' τη ζήλια και το έγκλημα («δεν είναι πια αυτός που ήταν») ο ανέστερος έρωτάς του την μεταλλάσσει σε αναμόρφωση: την ύστατη στιγμή, ξαναγίνεται αυτός που ήταν.

Ωστόσο, η (αριστοτελική) «αμαρτία», τα (ιάβη), οι αντιφάσεις του Οθέλλου έχουν τη ρίζα τους στην βαθύτερη αμαρτία της κοινότητας που βρέθηκε, κα-

θώς παρατηρεί ο G. M. Matthews.⁴⁸ Μιας κοινωνίας που αδιαφορεί αν ένας έρωτας-γάμος είναι γνήσιος, άπεφθος, ανθρόπινος, αλλά ενδιαφέρεται μόνο για την τήρηση των δικών της προδιαγραφών, για το κοινωνικά, φυλετικά, ταξικά, οικονομικά «ορθόν και αρμόζον». Αν —με τα δικά της κριτήρια— είναι απαράδεκτο «λόθος» ένας (αταίριαστος) γάμος, αποτελεί πολύ πιο ουσιαστικό και αντανθρόπιο λάθος η καταδίκη της ένωσης δύο ανθρώπων που στρέφεται σε ειλικρινή αισθήματα και όχι σε εθιμικές συμβάσεις, προκαταλήψεις, υπολογισμούς.

Αντίθετα με τους άντρες τους, η Δυσδαιμόνα και η Εμίλια είναι ακέριες, στέρες, γενναίες, χωρίς αντιφάσεις, παλινωδίες ή πανουργίες.

Ιδανική ερωτευμένη, η Δυσδαιμόνα⁴⁹ δεν κάνει την παραιμιχή έκπτωση στα αισθήματά της, όσο κι αν την προσβάλλει και τη χτυπά ο Οθέλλος. Μένει ως το τέλος αυτό που τη διαβάλλει ο Ιάγρος ότι δεν είναι: πιστή κι ερωτευμένη με τον άντρα της. Αν και τόσο νέα, ερωτεύεται με την ψυχή, όχι με τα μάτια («Στο πρόσωπο του Οθέλλου είδα το πνεύμα του», I, 3, 255). Αν και αρχοντοπούλα, δεν είναι διόλου υπερλεπταίσθητη Βενετσιάνα», όπως την ερωτεύεται ο Ιάγρος (I, 3, 353). Έχει το θάρρος όχι μόνο ν' ακολουθήσει τον «βάρβαρο», αλλά και να υπερασπιστεί μπροστά στο Συμβούλιο με αλύγιστη παρηφσία τον έρωτά της και την πράξη της. Κι έτσι μένει ως την στερή πνοή της: Καταλαβαίνει πως ο φόνος της δεν είναι έργο μίσους αλλά αγάπης και, ξεψυχώντας, λέει το μόνο ψέμα της ζωής της: αθωνώνει τον φονιά της, παίρνει απάνω της την ευθύνη και στέλνει με την αλαφιασμένη Εμίλια ύστατο χαιρετισμό στον παραπλανημένο:

*Κανένας, μόνη μου (σκοτώθηκα): έχε γεια: μίλα για μένα
στον καλό μου τον κύριο: έχε γεια!*

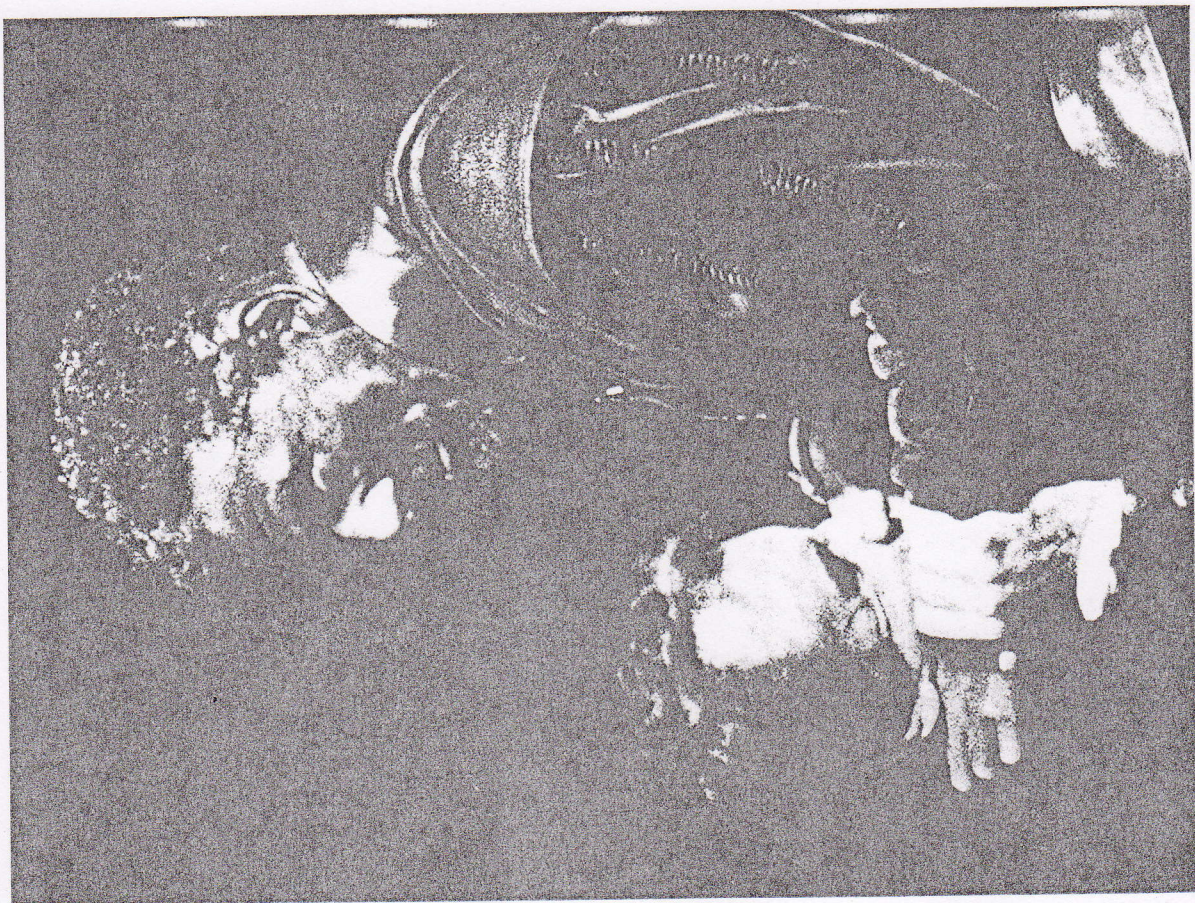
(V, 2, 125)

Ολότελα διαφορετική σε ηλικία, τάξη, χαρακτήρα, η Εμίλια αναδείχεται καταλύτης ηρωικός της τραγωδίας. Αυτή η απλή μικροαστή, που ξέρει τις

⁴⁸. Σε KETTLE (1964), σελ. 139.

⁴⁹. Το όνομά της ετυμολογείται από το ελληνικό («δυσδαίμων» = κακοδαίμων, κακότυχος, δυστυχισμένος (βλ. ΑΙΣΧΥΛΟΥ, *Επτά επί Θήβας*, στ. 827, ΣΟΦΟΚΛΗ, *Αιθήνη*, στ. 974, ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Νόμοι*, 905 c), αποτελώντας προμάντευμα της μοίρας της. Αυτή την έννοια έχει και στο διήγημα του CINTHIO, που το γράφει Disdemona (το i και το y αποδίδουν το ελληνικό υ), ενώ ο Σαίξπηρ αλλάζει το i σε e, ίσως για λόγους προφοράς. Βλ. και BLOOM (1964), σελ. 72, σημ. 44.

Ο John Gielgud, Οθέλλος, και ο Ian Bannen, Ιάγρος.
Λονδίνο, Royal Shakespeare Company, 1961.





Ο Laurence Olivier, Οθέλλος, και η Peggy Smith, Δουδαμώνα.
Λονδίνο, Εθνικό Θέατρο, 1964.

μικρότητες της τρέχουσας ζωής, η αφοσιωμένη ακόλουθος, η πειθήνια στις εντολές του άντρα της, μεταμορφώνεται σε *Ερμώνα* όταν ανακαλύπτει πως έγινε ακούσια συνεργός του, κλέβοντας το μαντίλι της κυράς της. Και, ακρότητα, ξεσπετάζει τις ατιμίες του και κάνει την δική της «θυσία», αφήνοντας τις απειλές του και το μαχαίρι του («*Κι αν οφραγός κι άνθρωποι και διάβολοι όλοι, / όλοι με φοβερίσουν, όλοι, θα μιλήσω*») (V, 2, 223). Και μαχαίρωμένη απ' τον άντρα της, πεθαίνει πλάι στην κυρά της με μια λυρική αναφώνηση:

Θα γίνω τώρα κύανος,
να σβήσω τραγοιδώντας.
(I will play the swan
And die in music.)

(V, 2, 245)

Ο θάνατος κι η αλήθεια κάνουν αυτή την «πέξη» γυναικεία σπαρακτικά ποιητική.

Ο Ιάγος ήθελε να καταντήσει τον Οθέλλο αποδιοπομπαίο τράγο και συζυγατόνο. Ο Οθέλλος σκοτώνει την Δουδαμώνα για ν' αποδώσει «δικαιοσύνη». Τελικά, οι δύο γυναικείες γίνονται πρόβατα επι σφαγή, που ο θάνατός τους θα σταθεί όργανο δικαιοσύνης. Και δεν είναι, βέβαια, τυχαίο που ο ποιητής τις «πρόβισε» με τις δύο ευγενικότερες φράσεις του έργου.

Ο Οθέλλος είναι από τα πιο ειρωνικά έργα του Σαίξπηρ: *όλα, εκεί, ανατέγονται, όλα αποδείχονται άλλο απ' αυτό που φαίνονται: ο χρωματικά μαύρος είναι ψυχικά πάλλευκος, ο άσπρος κατάμαυρος... ο (πολιτισμένος) Βενετσιάνος πιο βάρβαρος απ' τον «βάρβαρο» Αφρικανό... η τιμότητα αποδείχεται ατιμία... η αλήθεια ψέμα... η πίστη απιστία και η απιστία πίστη μέχρι θανάτου... τα «ιδιοφυή τεχνάσματα» παγίδα για τον αρχιτεχνίτη.*

Στην περίπτωση του τελευταίου, η ειρωνεία γίνεται *σαρκασμός*: Ο Ιάγος, που έχει στηρίζει την ύπαρξή του στην απάτη –όλοι τον λένε «τίμιος»– και τις μηχανορραφίες του στην *δίβη απάτη* της Δουδαμώνας, τελικά αφανίζεται από την πιο απροσδόκητη αιτία: την «απάτη» της γυναικείας του, που εκκείνος την είχε για άβουλο όργανό του, αλλά αυτή τον «προδίνει», ξεσκεπάζοντας την αλήθεια για τα έργα του, με θυσία της ζωής της.

Μια ακόμη ειρωνεία αποτελούν τα «μάγια», τα «μαγικά»: Μη μπορώντας να καταλάβει πως η κόρη του «παρά τη φρόνη της, τα χρόνια της, τον τόπο, τη θέση της» ερωτεύθηκε έναν μαύρο, ο Βραβάντιος πιστεύει πως ο Οθέλλος της έχει κάνει μάγια, με «*ειργίες σατανικές*» (I, 1, 102). Η Δουδαμώνα νομίζει πως το περιβόητο μαντίλι είναι μαγεμένο, μια και προκάλεσε τέτοια αναστάτωση στον άντρα της (III, 4, 101). Αλλά κι ο Οθέλλος, όταν συνέρχεται μετά τον φόνο, αναρωτιέται αν ο Ιάγος του έκανε μάγια, σαν άλλος Σατανάς. Φυσικά, ο Ιάγος τους διαψεύδει όλους: ξέρει πως μαγικός είναι ο λόγος – ποιητικός του Οθέλλου, που σαγγενέει την Δουδαμώνα, συκοφαντικός ο δικός του, που αλλοφρονεί τον Οθέλλο. «*Δουλεύουμε με το που κι όγχι με μάγια*», θα πει στον πελαγαωμένο Ροδρίγο (II, 3, 354).

Αλλά και στην *λόγο* απλώνεται η ειρωνεία: Ο Οθέλλος κατακτά την Δουδαμώνα με την ποίηση, τη «μουσική» του λόγου του. Ενώ ο Ιάγος ξεσηκώνει τον πατέρα της με τις πρόστυγες κραυγές του, σπληρουρίζει τον Ροδρίγο με «*φούμαρα*», φλομώνει τον Κάσσιο με συμβουλές-παγίδες και αφιονίζει τον Οθέλλο με τα πανούργα λόγια του, τόσο, που ο Μαύρος καταντάει να μιλάει *χυδαία* όπως ο «υποβόλεας» του και, αυτός, ο «καλλιτέχνης», να τραυλι-

ζει. Η λιγύλογη Εμίλια «ακαταστρέφει» τον άντρα της με τον δικό της λόγο. Και όλα τελειώνουν με θάνατο τον λόγο: όχι μόνο ο Οθέλλος, η Δυσδαμώνα, η Εμίλια, ο Ροδρίγος σωμαίνουν για πάντα, αλλά και ο Ιάγος κλείνεται σε αδιαπέραστη σιωπή: «Εδώ κι εμπρός, ποτέ δε θα ειπώ λέξη» (V, 2, 303).⁵⁰

50. Ο Οθέλλος δεν έχει αποσπάσει μόνο θευμασιμούς, αλλά και έντονες επικρίσεις από ορισμένους σχολιαστές, που φροντίζουν, μάλιστα, να βγάλουν απ' το έργο διδάγματα ηθικοκοινωνικά - και γραφικότατα. Αυτή, άλλωστε, ήταν και η γενική πρόθεση του CINTHIO στους *Εκπαινωθείς* του: να προσφέρει μαθήματα σχετικά με τον γάμο. Ο «Μάρκος της Βενετίας» του μας πληροφορεί τι παθαίνει μια κοπέλα που παντρεύεται έναν άντρα διαφορετικής φυλής, θρησκείας, τρόπου κοινωνικής ζωής (*la nativita, il Cielo, il modo della vita*)...

Ενεργητα χρόνια μετά την πρώτη (ιδιόσκαλια) του έργου, ο κλασικολάτρης Thomas RYMER (so χειρότερος καιτικός που υπήρξε ποτέ), κατά τον MACAULAY, μέσα στον όστρο της διαβόητης επίθεσής του κατά του Σαίξπηρ, χαρακτηρίζει τον Οθέλλο «αματηρά γάσιν, ανάλαιτον και ανοίκιστον», που δεν μας μαθαίνει παρά ότι: «αι καθιοσπράκει δεσποινίδες δεν πρέπει να δραπετεύουν με μαύρους χωρίς την συγκατάθεσιν των γονέων των... αι πιστά σύζυγοι πρέπει να φυλάσσουν μετά μεγάλης προσοχής τα ασπρόφυγά των (το μαντίλι δια)... και οι σύζυγοι πρέπει να απαιτούν μθηματικάς αποδείξεις περί της ασισίας της συμβίβας των, πριν η ζήλοισία των λάβη τριγωνικάς διαστάσεις). Το παράδοξο είναι ότι τρεις αιώνες αργότερα, ο T. S. ELIOT βρέσκει... σωστές τις παρατηρήσεις του RYMER, προσθέτοντας ότι «δεν έχει δει ποτέ καμιά παισική αντίφραση τους!»

Ο ρητολόγος κόρης SHAFTESBURY βεβαίως (1711) πως ο γάμος Οθέλλου - Δυσδαμώνας ήταν «μια τερατώδης ένωση», στήριγμένη «εις ψευδείς ισχυρισμούς ενός παφλατάνου και εις την αρροιστημένην» (*unhealthy*) φαντασίαν μιας παραλαληνημένης κόρης». Παρόμοιοι γάμοι μεταξύ ξένων «πρέπει να αποφεύγονται και να καταδικάζονται». Η λύση του έργου είναι «η δικαία τιμωρία ηματηρήμων» (*punishy απόμων*)! B. RYMER (1693), σελ. 146, SHAFTESBURY (1711), I, 3, σελ. 290-293, ELIOT (1932), σελ. 97, 121, FLUCHÈRE (1968), HALLIDAY (1957), σελ. 563, KOTT (1962), σελ. 109, RIBNER (1960), σελ. 92, LEECH (1962), σελ. 87-110, BLOOM (1961), σελ. 36, BATE (1997), σελ. 178. Πόσο η κόφρια «αδολογία» -αισθητική, ηθική, πολιτική κτλ.- κάνει κούφους τους ανθρώπους, χριτικούς και μη!

6. ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΛΑΓΝΕΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΕΜΟΣ Τρωίλος και Χρυσίδα - Με το ίδιο μέτρο - Αντώνιος και Κλεοπάτρα

Lechery, lechery, still wars and lechery!

(*Λαγνεία, λαγνεία: όλο πόλεμος και λαγνεία!*)

(Τρωίλος και Χρυσίδα, V, 2, 190)

Man, proud man,

Dressed in a little brief authority...

(... άνθρωπε συ, περιήρανε άνθρωπε, που εντόθης μικρή εξουσία εφήμερη...)

(Με το ίδιο μέτρο, II, 2, 117)

... 'Tis paltry to be Caesar;

Not being Fortune, he 's but Fortune 's knave,

A minister of her will.

(*Είν' ένα τίποτα το να 'σαι Καίσαρ.*

Αφού δεν είν' αυτός η Μοίρα, έχει τη Μοίρα αφέντη, και κάνει ό,τι θέλει εκείνη.)

(Αντώνιος και Κλεοπάτρα, V, 2, 2)

Αν και τόσο ανόμοια τα τρία τούτα έργα, τα ενόνομε εδώ επειδή σ' αυτά διασταυρώνονται καίρια θέματα τηςσαιξπηρικής δραματουργίας - αλλά με τρόπο και ύφος πολύ διαφορετικά από τα ομόθεμα έργα που είχαν προηγηθεί.

Έχοντας αφήσει από καιρό πίσω του το εφηβικό ερωτικό μεθύσι του Ρομαίου και Ιουλιέττας και των νεανικών κωμωδιών του, ο ποιητής εικονίζει τον έρωτα στην πιο ταπεινή και ασελή μορφή του (Τρωίλος και Χρυσίδα) και στην ερωτική διεκκυστίδα μιας έωλης κοινωνίας (Με το ίδιο μέτρο), για να γυρίσει αργότερα όχι στο αγνό ερωτικό αίσθημα της Βερόνας, αλλά σ' ένα θυελλώδες καταστροφικό πάθος, απ' όπου δεν λείπουν ούτε η λαγνεία ούτε η ερωτικο-κατακτητική διαπραγμάτευση (Αντώνιος και Κλεοπάτρα).