

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

«Ποιος μπορεί να διαβάσει
της γυναίκας την καρδιά;»

Η ανάγνωση του γυναικείου σώματος
στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι του Σαίξπηρ*¹

«ΠΟΙΟΣ ΜΠΟΡΕΙ να διαβάσει της γυναίκας την καρδιά;»: το ερώτημα που τίθεται από τον βασιλιά της Βρετανίας στον *Κυμβελίνο*² διαπερνά τα περισσότερα από τα έργα του Σαίξπηρ, καθώς και την εποχή του. Η πρόοδος της ανατομίας κατά την Αναγέννηση κατέστησε το γυναικείο σώμα (και το ανθρώπινο σώμα γενικότερα) ένα κείμενο προς αποκρυπτογράφηση. Ωστόσο, εκτός από αντικείμενο ιατρικού ενδιαφέροντος, η «ανάγνωση» του σώματος των γυναικών ήταν μια καθημερινή πρακτική στην αναγεννησιακή Αγγλία, όπου οι άνδρες παρατηρούσαν τις γυναίκες στενά τόσο στην ιδιωτική όσο και στην περιορισμένη δημόσια ζωή τους.

1. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε στα αγγλικά στο Zoe Detsi-Diamanti - Katerina Kitsi-Mitakou - Effie Yiannopoulou (eds): *Bodies, Theories, Cultures in the Post-Millennial Era*, University Studio Press, Thessaloniki 2009, σσ. 17-28.

2. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: *Κυμβελίνος*, μτφρ. Κ. Καρθαίος, εισαγ. Άγγ. Τερζάκη, Πατάκης, Αθήνα 2004, σ. 205.

Το άγχος των ανδρών για τη σωματικότητα των γυναικών ήταν ένα μείζον ζήτημα στην πατριαρχική κοινωνία της εποχής του Σαίξπηρ, που αντανακλάται στα έργα του.³ Η ανησυχία αυτή των ανδρών πήγαζε από το γεγονός ότι το γυναικείο σώμα έπαιζε βασικό ρόλο στη διαμόρφωση της ίδιας τους της ταυτότητας. Παρά το ότι στο πεδίο της μάχης η τιμή ενός άνδρα βασιζόταν στη δική του γενναιότητα απέναντι στον εχθρό, σε καιρό ειρήνης το κοινωνικό του πρόσωπο στηριζόταν στη δύναμή του μέσα στο σπίτι του.⁴ Και από τη στιγμή που η πατριαρχική κοινωνία είχε εγκαθιδρυθεί πάνω στην υπεροχή των ανδρών, ο άνδρας έπρεπε να εξασφαλίσει την κυριαρχία του κυρίως πάνω στα θηλυκά μέλη της οικογένειάς του.

Απ' όλες τις μορφές ανατρεπτικής συμπεριφοράς των γυναικών, το άγχος των ανδρών προκαλούσε στις περισσότερες περιπτώσεις η σεξουαλική αυτοδιάθεση: εκτός από την επίδρασή της στο κοινωνικό πρόσωπο των ανδρών, μπορούσε να προκαλέσει ανεπανόρθωτη βλάβη στην οικογενειακή τους διαδοχή, αν γεννιούνταν νόθα παιδιά, καθώς η μεταφορά της περιουσίας τους στα παιδιά κάποιου άλλου δεν μπορούσε ν' αποφευχθεί.⁵ Επιπλέον, η ελεύθερη χρήση της ανα-

3. Πάνω στην πραγματικότητα της εποχής όπως αντανακλάται στα έργα του Σαίξπηρ βλ. Christopher Hampton: *The Ideology of the Text*, Open University Press, Milton Keynes, PA 1990, σ. 29· Louis Montrose: *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, University of Chicago Press, Chicago 1996, σ. 208.

4. Ωστόσο, ακόμη και η στρατιωτική δύναμη θεωρείτο συχνά ως προέκταση του ελέγχου πάνω στην οικογένεια (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).

5. Για μια εξήγηση των λόγων βλ. Leah Scragg: *Shakespeare's Alternative Tales*,

παραγωγικής δύναμης εκ μέρους της γυναίκας διατάρασσε την ίδια την πατριαρχική κοινωνία, της οποίας ακρογωνιαίος λίθος ήταν ο μονογαμικός γάμος.⁶ Συνεπώς, το γυναικείο σώμα θεωρείτο την εποχή του Σαίξπηρ όχι μόνο μια ιδιοκτησία πάνω στην οποία βασιζόταν η ανδρική τιμή, αλλά κι ένα σύμβολο της κοινωνικής ευταξίας, κι έτσι παρουσιάζεται

Longman, London 1996, σ. 36· Margaret R. Sommerville: *Sex and Subjection: Attitudes to Women in Early Modern Society*, Arnold, London 1995, σσ. 147-148. Αυτό το θέμα απαντάται στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης του *Βασιλιά Ιωάννη*. Πάνω στην απειλή της γυναικείας μοιχείας βλ. Anthony Fletcher: *Gender, Sex, and Subordination in England 1500-1800*, (1995), Yale University Press, New Haven 1999, σσ. 109, 110, 112· Foyster, *ό.π.*, σσ. 66, 122-123, 125, 207· Sara F. Matthews Grieco: «The Body, Appearance, and Sexuality», στο Natalie Zemon Davis - Arlette Farge (eds): *A History of Women in the West. II Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, (1993), Belknap - Harvard University Press, Cambridge, MA 1994, (σσ. 46-84), σ. 82· Coppélia Kahn: *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, University of California Press, Berkeley 1981, σ. 83· M. Lindsay Kaplan - Katherine Eggert: «“Good queen, my lord, good queen”: Sexual Slander and the Trials of Female Authority in *The Winter's Tale*», *Renaissance Drama* (new series) 25, 1994, (σσ. 89-118), σ. 93· Margaret L. King: *Women of the Renaissance*, Women in Culture and Society, University of Chicago Press, Chicago 1991, σ. 29· Jyotsna Singh: «The Interventions of History: Narratives of Sexuality», στο Dympna C. Callaghan - Lorraine Helms - Jyotsna Singh (eds): *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*, Blackwell, Oxford 1994, (σσ. 7-58), σ. 14· Sommerville, *ό.π.*, σσ. 146-148. 6. Πάνω στη σχέση μεταξύ οικογενειακής και κοινωνικής ευταξίας βλ. Susan Dwyer Amussen: «Gender, Family and the Social Order, 1560-1725», στο Anthony Fletcher - John Stevenson (eds): *Order and Disorder in Early Modern England*, (1985), Cambridge University Press, Cambridge 1987, (σσ. 196-217), σ. 199 και *An Ordered Society: Gender and Class in Early Modern England*, Blackwell, Oxford 1988, σσ. 37-38· Fletcher, *ό.π.*, σσ. 101, 109· King, *ό.π.*, σ. 41· Tina Krontiris: *Women and/in the Renaissance: An Essay on Englishwomen of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 18· Leonard Tennenhouse: *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, Methuen, New York 1986, σ. 127· D[avid]. E. Underdown: «The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England», στο Anthony Fletcher - John Stevenson (eds): *Order and Disorder in Early Modern England*, (1985), Cambridge University Press, Cambridge 1987, (σσ. 116-136), σ. 127.

στα έργα του.⁷ Στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* ο δραματουργός ερευνά τη σημασία του γυναικείου σώματος τόσο για την οικογένεια όσο και για την κοινωνία γενικότερα, και η σπουδαιότητα του σώματος μιας γυναίκας φαίνεται να υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι επιδρά ακόμη και πάνω στο ίδιο το δραματικό είδος του έργου.

Η γυναίκα που αποτελεί αντικείμενο παρατήρησης περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* είναι η Ερμιόνη, η βασίλισσα της Σικελίας. Ο τρόπος με τον οποίο το σώμα της διαβάζεται από τον σύζυγό της στην αρχή του έργου δεν εκφράζει άγχος από την πλευρά του. «Βασίλισσα, τη γλώσσα σου κατάπιες; Δεν μιλάς;» είναι τα πρώτα λόγια του Λεόντιου προς την Ερμιόνη.⁸ Η δεμένη γλώσσα της βασίλισσας παραπέμπει σε μια από τις κυριότερες αρετές της ιδανικής συζύγου της εποχής του Σαίξπηρ, η οποία αναμενόταν να είναι «αγνή, σιωπηλή και υπάκουη»:⁹ η Ερμιόνη περιγράφεται πρώτα ως σιωπηλή. Όταν η βασίλισσα γίνεται ομιλητική, το κάνει μόνο για να φανεί και υπάκουη: ο βασιλιάς της τής ζητεί να πείσει τον βασιλικό τους φίλο Πολύξενο να μείνει περισσότερο στο βασίλειό τους. Ωστόσο, η άμεση ανταπόκριση στο θέλημα του συζύγου της είναι αυτό που θα αλλοιώσει την εικόνα της ως ιδανικής συζύγου (αν και μόνο από την οπτική γωνία του συζύγου της), αφού ο Λεόντιος θα θέσει την αγνότητά της εν αμφιβόλω.

7. Πάνω στη γυναίκα ως έμβλημα της κοινωνικής ευταξίας βλ. Simon Palfrey: *Late Shakespeare: A New World of Words*, Oxford English Monographs, Clarendon, Oxford 1997, σσ. 98, 199· Stallybrass, *ό.π.*, σ. 129.

8. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 17.

9. Βλ. Suzanne W Hull: *Chaste, Silent and Obedient: English Books for Women 1475-1640*, (1982), Huntington Library, San Marino 1988, ιδίως σσ. 31-70, και *Women According to Men: The World of Tudor-Stuart Women*, AltaMira, Walnut Creek 1996, σσ. 31-51, ιδίως σ. 46.

Αυτό που πυροδοτεί την οργή του βασιλιά φαίνεται πως είναι μια χειρονομία που κάνει η βασίλισσα. Όπως συμπεραίνεται από τη σκηνική οδηγία που συνήθως προστίθεται (σε αγκύλες) στις κριτικές εκδόσεις του έργου, οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται να συμφωνούν ότι πριν από τα πρώτα αποδοκιμαστικά λόγια του Λεόντιου («Πολύ θερμή, πολύ θερμή!»)¹⁰ η Ερμιόνη δίνει το χέρι της στον Πολύξενο.¹¹ Αυτή η υπόθεση φαίνεται να επιβεβαιώνεται από τον ίδιο τον βασιλιά μερικούς στίχους παρακάτω: ο Λεόντιος, παρατηρώντας τη γυναίκα του και τον φίλο του, νομίζει πως βλέπει «παλάμες που χαϊδεύουνε, δάχτυλα που τσιμπούν».¹² Το άγχος του για την αγνότητα της βασίλισσας προφανώς ωθεί τον βασιλιά της Σικελίας στο να πλάθει με τη φαντασία του τις περισσότερες από τις κινήσεις για τις οποίες κατηγορεί τους δύο υποτιθέμενους εραστές, αφού κανένα άλλο πρόσωπο του έργου δεν παρατηρεί κάποια ανάρμοστη συμπεριφορά εκ μέρους τους. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αυτό που περιγράφει εδώ ο Λεόντιος αναφερόμενος στα χέρια τους είναι η υπερβολική μεγαλοποίηση μιας κίνησης στην οποία όντως προβαίνει η Ερμιόνη τείνοντας το χέρι της προς τον Πολύξενο.

Η ανάγνωση από τον Λεόντιο της χειρονομίας της Ερμιόνης γίνεται όλο και πιο υπερβολική. Αφού χαρακτηρίσει τη συμπεριφορά της ως «πολύ θερμή», ο βασιλιάς συνεχίζει ξεπερνώντας τα όρια της υπερβολής: «Δυο φίλοι αν σμίγουν τόσο, σμίγουν στο τέλος τα αίματά τους».¹³ Η αναφορά του

10. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό.π., σ. 22.

11. Βλ., για παράδειγμα, τις δύο πιο δημοφιλείς αγγλικές κριτικές εκδόσεις του έργου: Shakespeare: *The Winter's Tale*, ed. Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Clarendon, Oxford 1996, σ. 100 και Shakespeare: *The Winter's Tale*, ed. J. H. P. Pafford, The Arden Shakespeare, (1988), Routledge, London 1996, σ. 11.

12. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό.π., σ. 22.

13. Στο ίδιο.

Λεόντιου σ' ένα υγρό του ανθρώπινου σώματος πριν απ' οποιοδήποτε άλλο μέρος του σώματος (πολλά από τα οποία αναφέρονται μέσα στην οργή του) φαίνεται να υπογραμμίζει το άγχος του βασιλιά σχετικά με τη «μείξη» των υγρών του σώματος κατά τη σωματική επαφή. Φαίνεται ακόμη να υπονοεί τη γυναικεία ρευστότητα, η οποία αναφέρεται μετά από λίγο από τον ίδιο τον βασιλιά: οι γυναίκες μπορεί να είναι «ψεύτρες κι άστατες [. . .] σαν [. . .] το νερό».¹⁴

Ο παραλληλισμός των γυναικών με το νερό από τον Λεόντιο αντανακλά σχετικές απόψεις της Αναγέννησης. Την εποχή του Σαίξπηρ το κεντρικό χαρακτηριστικό στις παραδοσιακές φυσιολογίες της γυναίκας ήταν η υγρασία.¹⁵ Σύμφωνα με αναγεννησιακές πραγματείες πάνω στους χυμούς του σώματος, οι γυναίκες ανήκαν στον φλεγματικό τύπο,¹⁶ ένα από τα χαρακτηριστικά του οποίου ήταν η υγρή του φύση.¹⁷ «Τα ιατρικά κείμενα και η ιατρική πρακτική κατασκεύαζαν το σώμα της γυναίκας σαν σε μια συνεχή κατάσταση ροής», παρατηρούν οι Sara Mendelson και Patricia Crawford, και συνεχίζουν: «Το αίμα της έπαιρνε τόσες διαφορετικές μορφές, όπως γάλα, τροφή για το έμβρυο, και έμμηνο ρύση, και όλες φαίνονταν, από την ίδια τη φύση τους, μυστηριώδεις».¹⁸ Συνεπώς, η ρευστότητα

14. Στο ίδιο, σ. 23.

15. Βλ. Heather Dubrow: *Shakespeare and Domestic Loss: Forms of Deprivation, Mourning, and Recuperation*, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 32, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σ. 89· Kaara L. Peterson: «Fluid Economies: Portraying Shakespeare's Hysterics», *Mosaic* 34.1, 2001, (σσ. 35-59), σσ. 40, 41.

16. Βλ. John W Draper: *The Humors and Shakespeare's Characters*, Duke University Press, Durham, NC 1945, σ. 33· Gail Kern Paster: «The Unbearable Coldness of Female Being: Women's Imperfection and the Humoral Economy», *English Literary Renaissance* 28.3, 1998, (σσ. 416-440), σσ. 421-422.

17. Βλ. Lemnius Leunius: *The Touchstone of Complexions*, trans. T. N. [Thomas Newton], Parsh, London 1581, σ. 139.

18. *Women in Early Modern England. 1550-1720*, Clarendon, Oxford 1998, σ.

του ανθρώπινου σώματος είχε πια αποκτήσει φύλο, και το ίδιο είχε συμβεί με τις επικίνδυνες ασταθείς ποιότητες και την ηθική κατωτερότητα που αποδίδονταν στο γεμάτο υγρά σώμα.¹⁹

Εικόνες ρευστότητας χρησιμοποιούνται επίσης από τον βασιλιά της Σικελίας για να σχηματίσουν μια εικόνα της βασίλισσας ως κλεμμένης ιδιοκτησίας· η φαινομενικά γενική διαπίστωση του Λεόντιου στην πραγματικότητα αναφέρεται στον εαυτό του: «και υπάρχουνε και τώρα ακόμα, τώρα που μιλάω / άνδρες πολλοί που τη γυναίκα τους κρατούν από το χέρι, / χωρίς να τους περνάει απ' το μυαλό / πως, όσο έλειπαν, αυτή ποτίστηκε καλά, / πως στη λιμνούλα τους φάρευε ο γείτονας».²⁰ Στο πρωτότυπο η λέξη «sluiced»,²¹ που αναφέρεται στο σώμα της ηρωίδας, σημαίνει την εκροή νερού από μια δεξαμενή μέσω υδατοφράκτη. Η μεταφορά αυτή, η οποία παραπέμπει στη σύγχρονη αντίληψη της γυναίκας ως δοχείου που διαρρέει, κυρίως λόγω της εμμήνου ρύσης,²² μπορεί επίσης να συνδεθεί με μια άλλη έκκριση, η οποία πηγάζει από το γυναικείο σώμα

30. Η μετάφραση των θεωρητικών κειμένων είναι της γράφουσας.

19. Σχετικά με το φύλο και τους χυμούς βλ. στο ίδιο· Susanne Scholz: *Body Narratives: Writing the Nation and Fashioning the Subject in Early Modern England*, Macmillan, Basingstoke 2000, σσ. 67-68, 70.

20. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό.π., σ. 27. Η έκφραση είναι της γράφουσας.

21. 1.2.195. 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. Η μετάφραση του Ερρίκου Μπελιέ είναι παρόμοια με του Χατζόπουλου: «κάποιος άλλος την πότισε» (Σαίξπηρ: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, Κέδρος, Αθήνα 1995, σ. 18).

22. Βλ. Mark Breitenberg: *Anxious Masculinity in Early Modern England*, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 10, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σσ. 50, 54· Paster: *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1993, *passim*.

κατά την ερωτική επαφή, δηλαδή το υγρό που εκκρίνεται μετά τον οργασμό, στην περίπτωση μας τον οργασμό που υποτίθεται πως είχε η Ερμιόνη μετά την ερωτική της συνεύρεση με τον Πολύξενο.

Οι φυσικές λειτουργίες του σώματος της βασίλισσας γίνονται τερατώδεις μέσα στα συμφραζόμενα της υποτιθέμενης μοιχείας της, κι αυτό που θεωρείται από τον Λεόντιο ως το αποτέλεσμα της επαφής ανάμεσα στη γυναίκα του και τον καλύτερό του φίλο διαβάζεται ως πηγή αρρώστειας: το σώμα της βασίλισσας, η οποία, όπως λένε οι κυρίες επί των τιμών, «όλο και στρογγυλεύει»,²³ καθώς «παραφούσκωσε η κοιλιά της».²⁴ γίνεται αυτομάτως μια αποκρουστική εικόνα. Το ρήμα «φουσκώνω» χρησιμοποιείται από τον βασιλιά για να παρουσιάσει ως τερατώδες το σώμα της εγκύου γυναίκας του («ο Πολύξενος σ' έκανε να φουσκώσεις έτσι»),²⁵ του οποίου το περιεχόμενο δεν κατονομάζεται καν: «αφήστε της, εκείνης, για παιχνίδι / αυτό που κουβαλάει μέσα της» είναι τα λόγια του Λεόντιου όταν διατάσσει τη φυλάκιση της συζύγου του.²⁶ Ο βασιλιάς φαίνεται πως σκόπιμα «διαλέγει τη μεταφορά του από τη γλώσσα της ασθένειας παρά της υγιούς ανάπτυξης», όπως παρατηρεί η Marjorie Garber.²⁷

Μετά τη γέννηση της κόρης του ο Λεόντιος επιμένει στην ιδέα της ασθένειας, παραπέμποντας σε μια προκατάληψη της εποχής σχετική με τα υγρά του γυναικείου σώματος: την άποψη ότι το γάλα της μητέρας μετέφερε

23. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό.π., σ. 44. «[Ο]πως το φεγγάρι ή οι εποχές του χρόνου», σημειώνει η Marjorie Garber, η οποία υπογραμμίζει τους «φυσικούς» όρους με τους οποίους περιγράφεται η Ερμιόνη (*Coming of Age in Shakespeare*, [1981], Routledge, New York 1997, σ. 149).

24. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό.π., σ. 44.

25. Στο ίδιο, σ. 47.

26. Στο ίδιο.

27. Ο.π.

τα αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα της στο παιδί της.²⁸ Όταν ο Λεόντιος κατηγορεί την Ερμιόνη για μοιχεία, η ανακούφισή του για το ότι εκείνη δεν θήλασε τον γιο τους Μαμίλλιο έχει νόημα, καθώς, σ' αυτό το σημείο του έργου, είναι προφανώς πεπεισμένος ότι η απιστία της Ερμιόνης οφείλεται στη γενικότερα κακή της φύση. Δεν μας εκπλήσσει, λοιπόν, το ότι, όταν γεννιέται η κόρη του βασιλιά, η βασίλισσα επιμένει στην αθωότητα τόσο του γάλακτός της όσο και του στόματος του βρέφους, δηλαδή της οπής μέσω της οποίας το γάλα της μεταφέρεται στο σώμα του, αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Όπως η τιμή της είναι, κατά τα λεγόμενά της, «αυτό που θα κληροδοτή[ει] στους δικούς [της]»,²⁹ έτσι και το έγκλημά της, σύμφωνα με τον βασιλιά, έχει μεταφερθεί στο σώμα του μωρού μέσ' από το γάλα της.

Το γεγονός ότι ο Λεόντιος επιμένει στη μιαιρότητα του γάλακτος της Ερμιόνης ίσως σχετίζεται και με την αναγεννησιακή άποψη ότι το γάλα της γυναίκας ήταν μια λευκή εκδοχή του αίματός της.³⁰ Στο μυαλό του βασιλιά το αίμα της βασίλισσας σμίγει με του Πολύξενου,³¹ κι έτσι μολυσμένο από τη μοιχεία μετατρέπεται σε ακάθαρτο γάλα, το οποίο μολύνει διπλά τη νεογέννητη κόρη της, που είναι ήδη ακάθαρτη ως καρπός μιας παράνομης σχέσης. Μέσα στην οργή του Λεόντιου το δήθεν μολυσμένο αίμα της Ερμιόνης φαίνεται πως λειτουργεί αναδρομικά ενάντια και στο πρώτο τους παιδί, το οποίο, όπως λέει ο βασιλιάς, «έχει πολύ απ' το δικό της αίμα». ³² Η μόνη παρηγοριά του Λεόντιου

28. Βλ. Janet Adelman: *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, «Hamlet» to «The Tempest»*, Routledge, New York 1992, σ. 135. Mendelson - Crawford, *ό.π.*, σ. 29.

29. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 76.

30. Βλ. Mendelson - Crawford, *ό.π.*, σ. 29.

31. Το σπέρμα επίσης θεωρείτο ως μια καθαυμένη μορφή αίματος (βλ. Breitenberg, *ό.π.*, σ. 50).

32. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 47.

είναι ότι το αίμα της βασίλισσας φαίνεται πως έχει αναμιχθεί με το δικό του μέσα στο σώμα του πρίγκιπα, αφού, όπως παρατηρεί ο βασιλιάς, πατέρας και γιος λέγεται ότι είναι «σχεδόν φτυστοί σαν δυο αυγά».³³

Ο Λεόντιος αποδίδει την απιστία των γυναικών σ' ένα «άστρο πορνικό»,³⁴ παραπέμποντας στην «άστατη Σελήνη»,³⁵ η οποία επίσης συνδεόταν όχι μόνο με τη γυναικεία αστάθεια, αλλά και με την υγρή φύση των γυναικών. Το ιδιαίτερα ρευστό σώμα των γυναικών υποτίθεται πως γινόταν περαιτέρω ασταθές κάτω από την επήρεια της σελήνης, του «άστρο[υ] που εξουσιάζει τα νερά»³⁶ (στο πρωτότυπο «watery star»,³⁷ όπως ονομαζόταν,³⁸ εξαιτίας της επίδρασης του πάνω στα νερά).³⁹ Ο βασιλιάς μπορεί να κάνει διάφορα σχόλια πάνω στην υγρή φύση της βασίλισσας και των γυναικών εν γένει, αλλά στην πραγματικότητα η δική του ασταθής συμπεριφορά είναι εκείνη που παραπέμπει ιδιαίτερα έντονα στο χυμώδες σώμα. Παρά το ότι μέσα στο κείμενο δεν υπάρχει άμεση αναφορά στους χυμούς σε σχέση με τον βασιλιά, η συμπεριφορά του είναι παρόμοια

33. Στο ίδιο, σ. 23.

34. Στο ίδιο, σ. 27.

35. Σαίξπηρ: *Ρωμραίος και Ιουλιέττα*, μτφρ. Κ. Καρθαίος, εισαγ. Άγγ. Τερζάκη, Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 61.

36. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό.π., σ. 15.

37. 1.2.1.

38. Βλ. Mendelson - Crawford, ό.π., σ. 30.

39. Κυρίως στην παλίρροια, με την πλημμυρίδα και την άμπωτη (βλ. Hans Biedermann: *The Wordsworth Dictionary of Symbolism*, trans. James Hulbert, Wordsworth Reference, Wordsworth, Ware 1996, σ. 224). «Η σελήνη», εξηγεί ο Hans Biedermann, «συνήθως θεωρείται “θηλυκή” [. . .] επίσης λόγω της ομοιότητας του σεληνιακού μήνα και του κύκλου της εμμηνου ρύσης» (στο ίδιο, σ. 226). Πάνω στο ίδιο θέμα βλ. επίσης Mendelson - Crawford, ό.π., σ. 72. Για περισσότερες συσχετίσεις των γυναικών με τη σελήνη βλ. Biedermann, ό.π., σ. 224· Draper, ό.π., σσ. 11, 29-30, 35· Mendelson - Crawford, ό.π., σσ. 30 σημ. 90, 72.

μ' εκείνη του μελαγχολικού ανθρώπου, όπως αυτός παρουσιάζεται στις αναγεννησιακές πραγματείες.

Αυτό που αποσταθεροποιεί τη συμπεριφορά του Λεόντιου είναι το άγχος του για το σώμα της βασίλισσας, το οποίο πυροδοτεί τη ζήλεια του. Παρ' όλο που την εποχή του Σαίξπηρ η ζήλεια ήταν συνήθως συνδεδεμένη με μια χολερική φύση,⁴⁰ η χολερική συμπεριφορά του βασιλιά φαίνεται μάλλον ως μια κρίση στα πλαίσια μιας διάθεσης ως επί το πλείστον μελαγχολικής. Όσο για τη λύσσα του και τη διακαή επιθυμία του για εκδίκηση, μπορούν και πάλι ν' αποδοθούν στη μελαγχολία.⁴¹ Ο Λεόντιος παρουσιάζει μια πληθώρα χαρακτηριστικών που αποδίδονται στη μελαγχολία: παρά το ότι όλα πηγάζουν καλά στη ζωή του, διακατέχεται από αβάσιμους φόβους και φαντασιώσεις⁴² παρερμηνεύει ή διαστρεβλώνει την πραγματικότητα⁴³ είναι καχύποπτος,⁴⁴ δεν εμπιστεύεται κανέναν⁴⁵ και αμφιβάλλει για οτιδήποτε⁴⁶ συμπεριφέρεται αλλόκοτα,

40. Βλ. Draper, *ό.π.*, σ. 53.

41. Ο Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*, introd. Holbrook Jackson, [1932], 3 τόμοι, Everyman's Library 886-888, Dent, London 1964) συζητεί αυτά τα θέματα στα εξής σημεία: 1:391, 398, 401. Οι αναφορές στην παραπάνω έκδοση του Burton είναι σε τόμο και σελίδα. Η μετάφραση των αποσπασμάτων από τον πρώτο τόμο του Burton είναι του Παναγιώτη Χοροζίδη (βλ. σημ. 86), ενώ τα αποσπάσματα από τον τρίτο τόμο έχουν μεταφραστεί από τη γράφουσα.

42. Πάνω σ' αυτό το θέμα βλ. Timothie Bright: *A Treatise of Melancholy*, VVindet, London 1586, σσ. 87-88, 106, 127· Burton, *ό.π.*, 1:391, 3:280, 282.

43. Πάνω στις παρερμηνείες του μελαγχολικού βλ. Bright, *ό.π.*, σ. 130· Burton, *ό.π.*, 1:253-254, 391, 407, 3:142, 280.

44. Πάνω στην καχυποψία βλ. Bright, *ό.π.*, σ. 130· Burton, *ό.π.*, 1:391, 421, 3:141, 185, 280.

45. Πάνω στην έλλειψη εμπιστοσύνης του μελαγχολικού βλ. Burton, *ό.π.*, 1:391, 392· Lemnius, *ό.π.*, σ. 37.

46. Βλ. Bright, *ό.π.*, σ. 98.

είναι «άλλοτε οργίλος και άλλοτε εύθυμος»,⁴⁷ κι άλλοτε μιλάει μόνος του.⁴⁸

Παρ' όλο που δεν υπάρχει άμεση αναφορά στη χυμώδη φύση του βασιλιά, αυτή υπονοείται στην άποψη ότι επηρεάζεται από τους πλανήτες. Η λανθασμένη ανάγνωση του σώματος της βασίλισσας από τον βασιλιά καθιστά και το δικό του σώμα αντικείμενο προς παρατήρηση, και η πρώτη που αποπειράται να εξηγήσει τη συμπεριφορά του είναι η ίδια η βασίλισσα. Η ασυνήθιστη συμπεριφορά του Λεόντιου αποδίδεται από την Ερμιόνη στα άστρα («Κάποιος κακός πλανήτης κυβερνά»),⁴⁹ μια συσχέτιση που μας θυμίζει τους σεληνιαζόμενους, των οποίων η συμπεριφορά υποτίθεται ότι αλλάζει όταν γεμίζει το φεγγάρι.⁵⁰ Η Παυλίνα, η έμπιστη της βασίλισσας, χρησιμοποιεί στο πρωτότυπο τη λέξη «lunes»,⁵¹ που παραπέμπει στη σελήνη των Λατίνων (*luna*), μιλώντας για τις «κρίσεις παραφροσύνης» του βασιλιά.⁵² Ο Λεόντιος θεωρείται παράφρων: η Παυλίνα λέει ευθέως στον βασιλιά ότι είναι τρελλός,⁵³ και η λέξη «τρέλλα» χρησιμοποιείται επίσης (από τον Κάμιλλο, και

47. Στο ίδιο, σ. 99. Πάνω στις συναισθηματικές μεταβολές του μελαγχολικού βλ. επίσης Burton, *ό.π.*, 1:392, 393.

48. Βλ. Burton, *ό.π.*, 1:383.

49. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 49. Η επίδραση των πλανητών υπονοείται επίσης στα εξής σημεία: 1.2.364 και 425-427, 2.1.107-109, 3.2.98.

50. Στον *Θελλό* ο Μαύρος αναφέρει ότι το φεγγάρι «κάνει τους ανθρώπους να τρελαίνονται» (Σαίξπηρ: *Θελλός*, μτφρ. Κ. Καρθαίος, εισαγ. Αγγ. Τερζάκη, Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 182).

51. 2.2.33.

52. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 57. Ο Μπελιές στη δική του μετάφραση μεταφέρει την αναφορά της λέξης στο φεγγάρι: «σαν να σεληνιάστηκε ο βασιλιάς κι αυτές οι τρέλλες του / είν' επικίνδυνες πολύ» (Σαίξπηρ: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 42).

53. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 64.

στον πληθυντικό από την Παυλίνα),⁵⁴ ενώ ακόμη κι ο ίδιος ο βασιλιάς ομολογεί την αφροσύνη του,⁵⁵ όταν αργότερα συνειδητοποιεί το λάθος του. Κατά τον Κάμιλλο, έναν από τους συμβούλους του Λεόντιου, ο βασιλιάς «έχει εξεγερθεί κατά του εαυτού του»,⁵⁶ πράγμα που ακούγεται σαν κάποιας μορφής σχιζοφρένεια.

Η αδικαιολόγητη λύσσα του Λεόντιου, κατά την οποία αντιμετωπίζει τη βασίλισσα ως μολυσμένο σώμα, κάνει τους συμβούλους του να θεωρούν τον ίδιο ως άρρωστο. Ο Κάμιλλος αναφέρεται στην «αρρώστεια» του βασιλιά.⁵⁷ Ωστόσο, εντοπίζει το πρόβλημα στο μυαλό του, μιλώντας για τις «νοσηρές [. . .] ιδέες» του,⁵⁸ όπως και ο Πολύξενος, που αναφέρεται στις «αρρωστημένες του υποψίες».⁵⁹ Αλλά και ο ίδιος ο Λεόντιος νιώθει ότι η υποτιθέμενη σχέση της γυναίκας του με τον φίλο του τού «δηλητηριάζει το μυαλό».⁶⁰

Παρά το ότι το πρόβλημα του Λεόντιου είναι μάλλον ψυχολογικό, έχει, απ' ό,τι φαίνεται, επίδραση και στο σώμα του. Ο βασιλιάς διαβάζει τελικά τις συνέπειες της υποτιθέμενης απιστίας της βασίλισσας πάνω στο ίδιο του το σώμα, και το ψυχικό γίνεται ένα με το σωματικό: τον βασιλιά «τον πιάνουν βίαιοι σπασμοί στο λάρυγγα και στα πλευρά».⁶¹ Η υποτιθέμενη ανακάλυψη του βασιλιά φαίνεται ότι φτάνει μέχρι το κέντρο του σώματός του. «Ω, λάγνο πάθος! Πώς θεριεύεις και χτυπάς ίσια στο κέντρο!»⁶² (στο πρωτότυπο

54. Στο ίδιο, σσ. 40 και 68, αντίστοιχα.

55. Στο ίδιο, σ. 160.

56. Στο ίδιο, σ. 36.

57. Στο ίδιο, σ. 37.

58. Στο ίδιο, σ. 32.

59. Στο ίδιο, σ. 41.

60. Στο ίδιο, σ. 24.

61. Στο ίδιο, σ. 46.

62. Στο ίδιο, σ. 24.

«Affection, thy intention stabs the centre»⁶³) είναι τα λόγια του Λεόντιου, τα οποία η Jean E. Howard ερμηνεύει ως «[π]άθος (πιθανόν το πάθος της ζήλειας), η έντασή σου (“intention”) τρυπά την καρδιά μου ή μέχρι το κέντρο της ύπαρξής μου».⁶⁴ Ο Ernest Schanzer στην κριτική έκδοσή του συμφωνεί ότι «centre» (κέντρο) σημαίνει «ψυχή, καρδιά»,⁶⁵ και το κείμενο προσφέρει περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη ραγισμένη καρδιά του βασιλιά: ο Λεόντιος αναφέρει το «*tremor cordis*»,⁶⁶ ένα τρεμουλιασμα της καρδιάς, ως ένα από τα πρώτα συμπτώματα της ζήλειας του, διευκρινίζοντας ότι «χοροπηδάει η καρδιά [του], / μα όχι από χαρά, όχι χαρά».⁶⁷

Ωστόσο, το κύριο μέλημα του Λεόντιου φαίνεται πως δεν είναι η πραγματική επίδραση της υποτιθέμενης μοιχείας της Ερμιόνης πάνω στο σώμα του· μάλλον φαίνεται να φοβάται μια στερεοτυπική μεταφορική παραμόρφωση του κεφαλιού του: τα κέρατα του απατημένου συζύγου στο μέτωπό του.⁶⁸ Πριν σχολιάσει ευθέως το θέμα του κερατώματος, ο βασιλιάς αναφέρεται στους «ρόζους» που του «φυτρώνουνε στο μέτωπο».⁶⁹ Στη συνέχεια παραπέμπει

63. 1.2.140.

64. Jean E. Howard (ed.): *The Winter's Tale*, στο Stephen Greenblatt et al. (eds): *The Norton Shakespeare*, Norton, New York 1997, (σσ. 2873-2953), σ. 2888.

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

66. 1.2.112.

67. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό.π., σ. 22. Πάνω στους φόβους του Λεόντιου σχετικά με την ακεραιότητα του ίδιου του σώματός του βλ. Paster: *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*, The University of Chicago Press, Chicago 2004, σ. 71.

68. Ο René Girard σημειώνει ότι αυτή η υποτιθέμενη εξωτερική παραμόρφωση οφείλεται στην εσωτερική ασθένεια του Λεόντιου (*Σαίξπηρ: Οι φλόγες της ζήλοτυπίας*, [1990], μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1993, σ. 474).

69. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, ό.π., σ. 24.

σε ημέρα κερασφόρα ζώα,⁷⁰ και τελικά, αναφερόμενος σε άλλους απατημένους συζύγους, βλέπει τον εαυτό του ως έναν απ' αυτούς⁷¹ και θεωρεί το κεράτωμα ως ασθένεια,⁷² επιστρέφοντας έτσι στα συμφραζόμενα του σώματος.

Περιέργως, ο Λεόντιος συγκρίνει το σώμα του με του γιου του, παρά το γεγονός ότι η υποτιθέμενη απιστία της συζύγου του σχετίζεται με την κόρη του. Η ταύτισή του με τον Μαμίλλιο στη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης, σε μια απόπειρα να βεβαιωθεί ότι τουλάχιστον το πρώτο του παιδί, και διάδοχος του θρόνου, είναι όντως δικό του, τον κάνει να διαβάσει το ίδιο του το σώμα μεσ' από το σώμα του πρίγκιπα. Αυτό που παρατηρεί ο Λεόντιος στο πρόσωπο του γιου του μετά τις πρώτες του παρατηρήσεις σχετικά με την υποτιθέμενη μοιχεία της Ερμιόνης είναι ένας λεκές στη μύτη του («Τι, λέρωσες τη μύτη σου;»),⁷³ την οποία αμέσως σχετίζει με τη δική του («Λένε πως είναι ολόδια η δική μου μύτη»).⁷⁴ Η μύτη εδώ θα μπορούσε να υποκαταστήσει το πέος, όπως συμβαίνει σε αρκετά σαιξπηρικά έργα:⁷⁵ 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, του οποίου παιδί είναι το μωρό που κυοφορεί η βασίλισσα.

70. 1.2.126-127. Πάνω σ' αυτό το θέμα βλ. Kahn, *ό.π.*, σ. 128.

71. 1.2.191-199.

72. 1.2.207-208.

73. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 23.

74. Στο ίδιο.

75. Βλ. Eric Partridge: *Shakespeare's Bawdy: A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, (1947), Routledge, London 1961, σ. 159. Πάνω στην παράδοση μιας τέτοιας συσχέτισης βλ. Garber, *ό.π.*, 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.

Η αναφορά του Λεόντιου στη μύτη του ίσως σχετίζεται με το γεγονός ότι τον «απασχολεί βαθιά το πώς φαίνεται στους άλλους».⁷⁶ Μπορεί να είναι μια μεταφορά που επιστρατεύει για να εκφράσει την υποψία του ότι τον συζητούν κρυφά στην Αυλή. Η μύτη είναι το πιο εξέχον χαρακτηριστικό σ' ένα ανθρώπινο πρόσωπο, και, μιλώντας έμμεσα για τη δική του «λερωμένη» μύτη/πέος, ο βασιλιάς μπορεί να υπονοεί ότι η ντροπή του είναι τώρα ορατή απ' οποιονδήποτε, «τόσο καθαρή και εμφανής όσο η μύτη στο πρόσωπό [του]».⁷⁷ Οι φόβοι του Λεόντιου για τη διάδοση της σχετικής φήμης είναι εμφανείς στα λόγια του: «Με πήραν κιόλας είδηση / το ψιθυρίζουνε, το λένε στα κρυφά: / «Ο βασιλιάς της Σικελίας είναι... το και το»».⁷⁸ Επιπλέον, ο βασιλιάς θεωρεί αυτή την αμαύρωση της δημόσιας εικόνας του ως μόνιμη, ένα όνειδος που θα τον ακολουθήσει στον τάφο: «Πήγαινε παίξε, παίξε, αγόρι μου / παίζει κι η μάνα σου, παίζω κι εγώ / μα παίζω ρόλο τόσο μισητό, που μόλις τον τελειώσω / θα με γιουχάρουν ώσπου να πεθάνω. / Κατακραυγή και περιφρόνηση θα 'ναι ο επικηδεύς μου».⁷⁹

Αν ο Λεόντιος συγκρίνει το σώμα του με του γιου του για ν' αποδείξει στον εαυτό του ότι ο πρίγκιπας είναι όντως δικό του παιδί, αρνείται να κάνει το ίδιο με την κόρη του όταν η σύζυγός του τη φέρνει στον κόσμο, παρ' όλο που τον διαβεβαιώνουν ότι το «αντίγραφο» είναι, όπως ο Μιμίλλιος, «ίδιο κι απaráλλαχτο ο πατέρας του».⁸⁰ Αντί γι' αυτό, η τυφλή λύσσα του οδηγεί σε μια σειρά ενεργειών

76. Kahn, *ό.π.*, σ. 128.

77. Burton, *ό.π.*, 3:291.

78. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 28.

79. Στο *ίδιο*, σ. 26.

80. Στο *ίδιο*, σ. 66. Για περισσότερα πάνω στις σχετικές μεταφορές βλ. Margreta de Grazia: «Imprints: Shakespeare, Gutenberg and Descartes», στο Terence Hawkes (ed.): *Alternative Shakespeares vol. 2*, New Accents, Routledge, London 1996, σσ. 74-82.

και γεγονότων που απειλούν όχι μόνο το σώμα της οικογένειας αλλά και το κοινωνικό σώμα. Η κόρη του εξορίζεται, ο γιος του πεθαίνει μόλις απομακρυνθεί από το πλευρό της μητέρας του, και η βασίλισσα φαίνεται ν' ακολουθεί τον γιο της στον θάνατο. Με λίγα λόγια, το βασίλειο μένει χωρίς διάδοχο. Όταν ο Λεόντιος συνειδητοποιεί το λάθος του, φαίνεται πως είναι πολύ αργά: παρ' όλο που η στάση του βασιλιά έχει αλλάξει, η πολιτική αστάθεια παραμένει.

Μετά τον θάνατο της βασίλισσας ο μελαγχολικός βασιλιάς πέφτει σε «μια κατάσταση καταθλιπτικής [. . .] ηρεμίας»⁸¹ και δείχνει «μεταμέλεια αντάξια ενός αγίου».⁸² Στην περιγραφή του από τους αυλικούς του στην πρώτη σκηνή της πέμπτης πράξης μαθαίνουμε για τη μακρόχρονη αυτοτιμωρία του, που έχει κρατήσει δεκαέξι χρόνια. Φαίνεται ότι όλον αυτόν τον καιρό ο Λεόντιος δεν έκανε τίποτε άλλο από το να πενθεί, παρουσιάζοντας την έλλειψη ζωντάνιας που απέδιδαν στους μελαγχολικούς ανθρώπους οι αναγεννησιακές πραγματείες.⁸³ Το γεγονός ότι ο βασιλιάς υποτάσσεται στη θέληση της Παυλίνας υπογραμμίζει την παθητικότητά του. Επιπλέον, φαίνεται πως έχει γίνει ακοινωνήτος, πράγμα που αποτελεί άλλο ένα χαρακτηριστικό της μελαγχολίας σύμφωνα με τον Robert Burton:⁸⁴ τώρα οι ανώνυμοι αυλικοί («lords») που πλαισίωναν τους συμβούλους του Λεόντιου στην αρχή του έργου απουσιάζουν, και οι μόνοι αυλικοί επί σκηνής είναι ο Κλεομένης και ο Δίων.

Η παθητικότητα του μελαγχολικού ανθρώπου δεν επηρεάζει μόνο την προσωπική του ζωή: μια άλλη συνέπεια της έλλειψης ζωντάνιας είναι «η παραμέληση των υποθέσε[ώ]ν

81. Draper, *ό.π.*, σ. 62.

82. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 153.

83. Βλ. Draper, *ό.π.*, σ. 62.

84. Βλ. *ό.π.*, 1:395.

[του]». ⁸⁵ Πράγματι, ο Λεόντιος φαίνεται πως είναι «ανίκανος να φέρει βόλτα μια δουλειά» ⁸⁶ μπορούμε να το υποθέσουμε από το γεγονός ότι, όπως υπονοεί ο Δίων, ο βασιλιάς δεν έχει δείξει ενδιαφέρον για «το κράτος, / ούτε και τη συνέχιση του κραταιού ονόματός του» μετά τον θάνατο της συζύγου του, ⁸⁷ καθώς δεν ξαναπαντρεύτηκε, πράγμα για το οποίο ο Δίων κατηγορεί την Παυλίνα (η οποία, γνωρίζοντας ότι η βασίλισσα είναι ζωντανή, αποτρέπει τον βασιλιά από έναν δεύτερο γάμο). Κατά τον αυλικό, η έμπιστη της βασίλισσας «δεν σκέφτε[τ]αι τι κίνδυνοι καραδοκούν / σ' ένα βασίλειο δίχως διάδοχο». ⁸⁸ Τα λόγια του Δίωνα παραπέμπουν σ' εκείνα του Burton στο «Ο Δημόκριτος ο Νεότερος στον Αναγνώστη» (την εισαγωγή στην *Ανατομία της μελαγχολίας* του): «Βασίλεια, επαρχίες, πολιτικοί οργανισμοί είναι κι αυτά ευαίσθητα και υπόκεινται στη νόσο», πράγμα που πηγάζει από τους ηγέτες τους. ⁸⁹

Οι συνέπειες της ζήλειας του Λεόντιου και η επίδρασή τους πάνω στο κοινωνικό σώμα όχι μόνο αποδεικνύονται μακροχρόνιες, αλλά και ξεπερνούν τα σύνορα της Σικελίας. Μετά την πάροδο δεκαέξι χρόνων, η πολιτική αστάθεια απειλεί και τη Βοημία, όπου ο διάδοχος του Πολύξενου απαρνείται τον θρόνο για να φύγει κρυφά στη Σικελία με μια νεαρή βοσκοπούλα, η οποία τελικά αποδεικνύεται πως είναι η βασιλική διάδοχος της Σικελίας. Ωστόσο, αυτή ακρι-

85. Bright, *ό.π.*, σ. 131.

86. Ρόμπερτ Μπέρτον: *Η ανατομία της μελαγχολίας* (Τόμος Ι: «Ο Δημόκριτος ο Νεότερος στον Αναγνώστη», Ο Πρώτος Διαμελισμός), μτφρ. Παναγιώτης Χοροζίδης, πρόλ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, φιλολ. επιμ. Γεωργία Ρενέση, Ηριδανός, Αθήνα 2007, σ. 565. Πάνω στην απραξία του μελαγχολικού βλ. επίσης Burton, *ό.π.*, 1:391, 3:280.

87. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 154.

88. Στο *ίδιο*.

89. Μπέρτον, *ό.π.*, σ. 137. Το σώμα του μονάρχη χρησιμοποιείται εδώ ως συνεκδοχή του σώματος της πολιτείας (βλ. Breitenberg, *ό.π.*, σ. 64).

βώς η αταξία τελικά οδηγεί στην επαναφορά της τάξης. Η επιστροφή της κόρης του Λεόντιου στη Σικελία επαναφέρει την πολιτική σταθερότητα, καθώς τα δύο βασίλεια ξαναβρίσκουν τους διαδόχους τους. Επιπλέον, η ένωση της πριγκίπισσας της Σικελίας με τον πρίγκιπα της Βοημίας θα οδηγήσει σ' έναν δυνατότερο δεσμό μεταξύ των δύο βασιλείων. Όσο για τη βασίλισσα της Σικελίας, που κατηγορήθηκε άδικα για τη διακοπή αυτής της σταθερότητας, επιστρέφει κι εκείνη στην τελευταία σκηνή του έργου.⁹⁰ Δεν είναι τυχαίο ότι πρώτα εμφανίζεται στη σκηνή ως άγαλμα, του οποίου η σταθερή φύση φαίνεται να ακυρώνει την υγρή αστάθεια που της αποδόθηκε νωρίτερα: το χέρι της, που προκάλεσε όλη αυτή την αναταραχή στην αρχή του έργου, τώρα γίνεται αντικείμενο λατρείας: η αναφορά στο αίμα της τώρα σχετίζεται με την ίδια τη ζωή, που ο βασιλιάς θα ευχόταν να μην είχε χάσει η σύζυγός του, παρά με μόλυνση και η υποτιθέμενη ψυχρότητά της θυμίζει στον Λεόντιο μόνο τη ζεστασιά της όταν της εξομολογήθηκε τον έρωτά του για πρώτη φορά, και όχι πια τις «πολύ θερμές» ερωτοτροπίες της με τον Πολύξενο.

Τελικά η Ερμιόνη αποκαλύπτεται «ζεστή»,⁹¹ και δίνει ξανά το χέρι της στον Λεόντιο. Σύμφωνα με την Sue Knott, η βασίλισσα γίνεται και πάλι ένα σεξουαλικό πλάσμα.⁹² Θα

90. Πάνω στις γυναίκες και την κοινωνική σταθερότητα βλ. Ethel Helen Deese: *Shakespeare's Comedies of Renascence*, University of California, Riverside 1997, σ. 1· Carol Thomas Neely: *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*, Yale University Press, New Haven 1985, σ. 181· Palfrey, *ό.π.*, σσ. 98, 198, 199. Πάνω στη γυναίκα ως χάρτη της ακεραιότητας του κράτους βλ. επίσης Stallybrass, *ό.π.*, σ. 129.

91. Shakespeare: *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *ό.π.*, σ. 181.

92. Βλ. «Men Behaving Badly: Jealous Husbands and Innocent Wives in Renaissance Drama», στο Elizabeth Hagglund (ed.): *Intersections: Papers from the Birmingham and Warwick Universities; Postgraduate Students Workshop, 4 July 1997*, University of Birmingham, The University Printers, 1998, (σσ. 27-34), σ. 32.

μπορούσαμε, ωστόσο, να παρατηρήσουμε ότι αυτό μπορεί να ισχύει όσον αφορά το ερωτικό παιγνίδι, αλλά μάλλον δεν αφορά την τεκνοποίηση. Το άγχος του βασιλιά, που πηγάζει από το σώμα της εγκύου βασίλισσάς του στην αρχή του έργου, φαίνεται ότι καταργείται όταν εκείνη τελικά παρουσιάζεται ως πτώμα, ως άγαλμα, ή ως ώριμη γυναίκα στο τέλος του έργου. Όπως παρατηρεί η Mary Beth Rose,

[η] ανάσταση της ίδιας της Ερμιόνης καθορίζεται από το γεγονός ότι δεν είναι πια νέα κι όμορφη. [. . .] Ενδιαφέρον είναι το ότι, παρ' όλο που η αναγεννημένη Ερμιόνη αγκαλιάζει τον Λεόντιο [. . .], μιλάει μόνο στην Περντίτα, την κόρη στην οποία μεταφέρει τον «ρόλο» της γυναικείας επιθυμίας. Αυτή η πράξη, μαζί με τις ρυτίδες της, που σημαίνουν ότι βρίσκεται πέρ' από την ηλικία της γονιμότητας, καθιστά την Ερμιόνη ακίνδυνη. Ξαναμπαίνει στον κόσμο καθησυχαστικά.⁹³

Η εμφάνιση της Ερμιόνης μέσα σ' ένα είδος σκηνής μέσα στη σκηνή (το παρεκκλήσι της Παυλίνας) στο τέλος του έργου και η συγχέντρωση των υπολοίπων χαρακτήρων γύρω της υπογραμμίζουν τη σημασία της για την κοινότητα, παρουσιάζοντάς την ως το ίδιο το κέντρο της, και υπενθυμίζοντάς μας ότι η απουσία της επέφερε γενική στειρότητα. Η σημασία της ηρωίδας τονίζεται επίσης από το γεγονός ότι η τύχη της φαίνεται να επηρεάζει το δραματικό είδος. Η μείξη της τραγωδίας και της κωμωδίας στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* έκανε αρκετούς κριτικούς να ονομάσουν το έργο αυτό «τραγικωμωδία».⁹⁴ Πράγματι, αν η τραγωδία περι-

93. «Where Are the Mothers in Shakespeare? Options of Gender Representation in the English Renaissance», *Shakespeare Quarterly* 42, 1991, (σσ. 291-314), σ. 306.

94. Πάνω στη μείξη των ειδών μέσα στο έργο και τον όρο «τραγικωμωδία» βλ. J. A. Bryant, Jr.: *Shakespeare and the Uses of Comedy*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY 1986, σσ. 222, 225, 233· Northrop Frye: *A Natural*

λαμβάνει θάνατο και η κωμωδία καταλήγει σε γάμο, για να δώσουμε μια πολύ αδρή, συμβατική εικόνα των δύο βασικών δραματικών ειδών,⁹⁵ τότε το έργο είναι και τραγωδία και κωμωδία. Παρ' όλο που ανδρικοί και γυναικείοι χαρακτήρες έχουν, λίγο-πολύ, ίση ανάμειξη στην υπόθεση, η δραματική δομή του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού*, του οποίου το τραγικό γύρισμα στέφεται τελικά μ' ένα αίσιο τέλος, ακολουθεί εμφανώς τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται το γυναικείο σώμα σε αντίστοιχα στάδια. Η αμφιβολία του βασιλιά για την αγνότητα της βασίλισσας προκαλεί την τραγική τροπή του έργου, και το αίσιο τέλος εξασφαλίζεται όχι μόνο από τη δικαίωση της Ερμιόνης αλλά και από την επιστροφή της κόρης της, που είναι τόσο η διάδοχος του θρόνου όσο και η διάδοχος της στη γονιμότητα.

Το αίσιο τέλος του έργου φαίνεται ν' αποκαθιστά την κοινωνική ευταξία. Η εξιλεωτική παρουσία της Περνίτα ανακαλεί, όπως παρατηρεί ο Simon Palfrey, μια παράδοση στην οποία η πριγκίπισσα είναι το «συμβολικό δοχείο του ιδανικού έθνους ή της αληθινής εκκλησίας», και η νύφη, προσθέτει ο κριτικός, συμβολίζει «την υπόσχεση, έναν χάρτη της ακεραιότητας του κράτους».⁹⁶ Ωστόσο, αν υιοθε-

Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance, Columbia University Press, New York 1965, σ. 23· Robert Henke: *Pastoral Transformations: Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, University of Delaware Press, Newark - Associated University Presses, London 1997, σ. 197· Bernard Moro - Michèle Willems: «Death and Rebirth in *Macbeth* and *The Winter's Tale*», *Cahiers Elisabethains* 21, 1982, (σσ. 35-48), σ. 45· Kenneth Muir: *Shakespeare's Comic Sequence*, Liverpool University Press, Liverpool 1979, σσ. 150-151· Stephen Orgel: «Introduction», στο William Shakespeare: *The Winter's Tale*, ed. Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Clarendon, Oxford 1996, (σσ. 1-83), σσ. 5-6· A. P. Riemer: *Antic Fables: Patterns of Evasion in Shakespeare's Comedies*, Manchester University Press, Manchester 1980, σσ. 134, 164, 190.

95. Βλ. Lawrence Danson: *Shakespeare's Dramatic Genres*, Oxford Shakespeare Topics, Oxford University Press, Oxford 2000, σ. 60.

96. *Ο.π.*, σσ. 199, 98.

τήσουμε την άποψη της Rose ότι η Ερμιόνη «μεταφέρει τον “ρόλο” της γυναικείας επιθυμίας» στην Περονίτα, θα καταλήξουμε επίσης στο ότι, παρ’ όλο που η βασίλισσα είναι τώρα «ακίνδυνη», η κόρη της προφανώς δεν είναι. Η συμβολική γονιμότητα που της αποδίδεται στις βουκολικές σκηνές, καθώς και η κυκλική δομή που υπονοείται από τη διαδοχή των εποχών στο έργο,⁹⁷ φαίνεται να διαιωνίζουν όχι μόνο τις κωμικές αλλά και τις τραγικές δυνατότητες της γυναικείας σεξουαλικότητας. Έτσι, ο καχύποπτος βασιλιάς μπορεί πια να αισθάνεται ασφαλής με τη δικαιωμένη σύζυγό του, αλλά το ίδιο το τέλος του έργου φαίνεται ότι αφήνει το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας ανοικτό.

97. Ο Ekbert Faas βλέπει «μια φαταλιστική αποδοχή της ζωής στους ατελείωτους κύκλους του θανάτου, της αναγέννησης, και του νέου θανάτου» (*Tragedy and After: Euripides, Shakespeare, Goethe*, [1984], McGill - Queen's University Press, Kingston 1986, σ. 146).