

ΣΧΟΛΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ

**Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ**

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΗΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΕΦΑΡΜΟΓΩΝ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ ΣΤΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΚΑΙ ΤΟ  
ΕΜΠΟΡΙΟ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

του

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Γ. ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗ

Α.Μ. 4341

ΘΕΜΑ : Μετάφραση του έργου <<Shakespeare's Wordplay (κεφ. 5)>> του Μ. Μ. Mahood, του έργου <<The development of Shakespeare's imagery (πρόλογος και κεφ. 12)>> του Wolfgang Clemen και μεταφραστικά σχόλια.

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: κ. ΛΗΤΩ Σ. ΑΛΕΞΑΚΗ

ΗΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑ, ΜΑΙΟΣ 2009

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	1
Εισαγωγή.....	3
Μεταφραστικά Σχόλια.....	6
1.Μορφολογικό-Συντακτικό Επίπεδο.....	7
1.2. Αριθμός.....	7
1.2.1. Ενικός-Πληθυντικός.....	8
1.2.2. Πληθυντικός-Ενικός.....	8
1.3. Φωνή.....	9
1.3.1. Παθητική-Ενεργητική.....	9
1.3.2. Ενεργητική-Παθητική.....	9
1.4. Προσθήκη ρήματος.....	10
1.5. Αφαίρεση ρήματος.....	10
1.6. Προσθήκη ουσιαστικού.....	11
1.7. Αφαίρεση ουσιαστικού.....	11
1.8. Μετατροπή γερουνδίου σε ουσιαστικό.....	12
1.9.Μετατροπή ουσιαστικού σε ρήμα.....	13
1.10.Μετατροπή ρήματος σε ουσιαστικό.....	13
1.11.Χωρισμός μιας πρότασης σε δύο.....	14
2. Πραγματολογικό Επίπεδο.....	16
2.1.Μετάφραση ελλείποντος κατηγορήματος.....	18
3. Υφολογικό Επίπεδο.....	19
4. Λεξιλογικό Επίπεδο.....	21
4.1. Σύνθετες Λέξεις.....	21
4.2. Συνθέματα.....	21
4.3. Ορολογία.....	22
5. Σημασιολογικό Επίπεδο.....	24
Πρωτότυπο.....	26
Shakespeare's Wordplay.....	27
The development of Shakespeare's Imagery.....	47
Μετάφρασμα.....	87
Τα λογοπαίγνια του Σαίξπηρ.....	88
Ανάπτυξη της εικονογραφίας του Σαίξπηρ.....	110
Επίλογος.....	150
Βιβλιογραφία.....	151

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εργασία που κρατάτε στα χέρια σας αποτελεί ένα σύγχρονο θαύμα, όχι τόσο για την πρωτοτυπία ή τον βαθμό δυσκολίας της σαν άσκηση μεταφραστικής δεξιότητας, όσο για το σύνολο των συμπτώσεων που χρειάστηκαν για να εκπονηθεί.

Μετά κόπων και βασάνων και πολύ καθυστερημένα μεταφράζονται εδώ κομμάτια από τα έργα δυο γνωστών μελετητών του Σαίξπηρ, του γεννημένου στο Surrey της Νοτιοανατολικής Αγγλίας διάσημου θεατρικού συγγραφέα.

Πιο συγκεκριμένα οι συγγραφείς του πρωτοτύπου εμβαθύνουν στην παρατήρηση και επεξήγηση των λογοπαίγνιων και των εικονογραφημάτων του Άμλετ του Σαίξπηρ. Με την εξειδίκευση του θέματος σε συνδυασμό με την μοναδικότητα της απόπειρας αφού ποτέ κανείς στο παρελθόν δεν έχει μεταφράσει τα δυο αυτά κείμενα στα ελληνικά εύκολα γίνεται αντιληπτή η δυσκολία του εγχειρήματος αφού έπρεπε κατά τη μεταφορά των κειμένων από τη μία γλώσσα στην άλλη με πλήρη επίγνωση της μεταφραστικής ευθύνης να μείνουν ανέπαφα οι προβληματισμοί, τα ιδεώδη με έντονη συχνά διάσταση της ιστορικότητας και οι οραματισμοί μιας ολόκληρης εποχής στοιχεία που αποτελούν την ταυτότητα του πρωτοτύπου.

Πρέπει να σημειωθεί ότι πρόκειται για μετάφραση εξειδικευμένου δοκιμιακού λόγου και όχι για λογοτεχνική μετάφραση. Οδηγός για αυτή τη μετάφραση αποτέλεσε η μετάφραση του Άμλετ του Σαίξπηρ από τον Ιάκωβο Πολυλά<sup>1</sup>. Η επιλογή της συγκεκριμένης μετάφρασης ως βάση για τον παρόν μετάφρασμα έγινε σε μια προσπάθεια να αναδειχθεί μια μετάφραση που υπήρξε στην αφάνεια για πάνω από έναν αιώνα, σε μια γλώσσα που μοιάζει δυσκολότερη της νεοελληνικής ταυτόχρονα όμως είναι πολύ ποιητική, πλούσια και γλαφυρή όσο ακριβώς αξιόλογη ταιριάζει στο πρωτότυπο έργο.

Η προσπάθεια να σταθεί το μετάφρασμα στο ύψος του πρωτοτύπου, θα ήταν αδύνατη χωρίς τη γνώση που αποκτήθηκε με τον καιρό κατά την φοίτηση στο Τμήμα, χωρίς τις αποκτηθείσες κατευθυντήριες γραμμές και τις εξειδικευμένες δεξιότητες που ανέπτυξα μετά από επιμονή των καθηγητών μου.

---

<sup>1</sup> Πολυλάς, Ι., *Αμλέτος Τραγωδία Σαικσπίρου Έμμετρος Μετάφρασις*, Αθήνα, Εκ τυπογραφείου Αδελφών Περρή, 1889.

Ωστόσο, ο πακτωλός της σπουδής δεν βολεύεται σε εκατό διακόσιες ή πεντακόσιες σελίδες μιας πτυχιακής εργασίας, τα ανεκτίμητα μαθήματα ζωής και η εμπειρία που αποκτά κανείς κατά τη διάρκεια των σπουδών του δεν χωρούν σε ένα πρόλογο. Η μυρωδιά του θρανίου και το κλίμα της σχολικής αίθουσας δεν αποτυπώνονται σε λευκό ούτε οποιοδήποτε χρώματος χαρτί.

Οι παρακάτω σελίδες είναι ένα απειροελάχιστο δείγμα της μόρφωσης που απέκτησα κατά τη διάρκεια της φοίτησης μου.

Αισθάνομαι την υποχρέωση να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους τους καθηγητές και τους συμφοιτητές μου που συνέβαλλαν στην αλλαγή μου από αντάρτη έφηβο σε προσαρμοσμένο στο κοινωνικό σύνολο ενήλικα άνδρα.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω την Λητώ Σ. Αλεξάκη, λαμπρή μεταφράστρια, καθηγήτρια και φίλη της οποίας η πίστη, η ενθάρρυνση, η σοφία και η καθοδήγηση, ήταν απαραίτητες για να φέρω εις πέρας αυτή την εργασία. Της είμαι υπόχρεος επίσης γιατί με βοήθησε όσο κανείς άλλος καθηγητής στα πιο δύσκολα εξάμηνα της φοίτησής μου.

Είμαι ευγνώμων στους γονείς μου Στέλλα και Γιώργο και την αδερφή μου Αιμιλία για την υπομονή, τη συνεχή παρότρυνση και κάθε είδους ‘‘χορηγία’’.

Μου είναι αδύνατο να περιγράψω με λόγια την ευγνωμοσύνη μου για τη συμπαράσταση και την υπερπολύτιμη βοήθεια της συντρόφου μου, Ιωάννας Δ. Οικονόμου.

Οι κύριοι Κανταρέλης Β. Σπυρίδων, Κανταρέλης Β. Δημήτριος, Κοντογιώργης Σ. Κωνσταντίνος, Γερογιάννης Β. Ανδρέας, Χατζημιχαήλ Μ. Παναγιώτης, έδωσαν και την ψυχή τους για να κρατήσουν το ηθικό μου ψηλά και με τις εύστοχες παρατηρήσεις τους συνέδραμαν και ουσιαστικά στην εκπόνηση της εργασίας.

Τέλος, όσους δεν γνωρίζουν το παρατσούκλι της πρωτεύουσας της Θεσπρωτίας ως Παρίσι της Ελλάδας τους καλώ να την επισκεφτούν και όσους νέους διστάζουν να αποφασίσουν να φοιτήσουν στο Τμήμα Εφαρμογών Ξένων Γλωσσών στο οποίο με αυτή την εργασία ολοκληρώνεται η φοίτησή μου, τους παροτρύνω να παραμερίσουν κάθε δισταγμό και να αδράξουν την ευκαιρία.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*Μετά-φρασις* ουσιαστικά σημαίνει μετα-φορά της ομιλίας. Στην Λατινική γλώσσα, ο ισοδύναμος όρος είναι *translatio*, από το *transferre*, το οποίο κυριολεκτικά σημαίνει μεταφέρω. Όλες οι σύγχρονες ευρωπαϊκές γλώσσες έχουν κάποιον ισοδύναμο όρο ο οποίος να αντιστοιχεί στην έννοια του λατινικού. Από την άλλη μεριά, ο ελληνικός όρος *μετάφραση* έχει δώσει στην αγγλική γλώσσα το *metaphrase*, το οποίο αναφέρεται σε μία λέξη προς λέξη απόδοση της γλώσσας-πηγής στην γλώσσα-στόχο, σε αντιδιαστολή με την *παράφραση* («paraphrase»), δηλαδή την διατύπωση με διαφορετικό λόγο<sup>2</sup>.

Η μετάφραση είναι ταυτόχρονα επιστήμη, δεξιότητα και τέχνη. Είναι επιστήμη, διότι η μεθοδολογία της μπορεί να μελετηθεί και να περιγραφεί συστηματικά. Είναι δεξιότητα, διότι το επίπεδο της μετάφρασης εξαρτάται από την εμπειρία του μεταφραστή. Είναι τέχνη, διότι μόνον ο καλλιτέχνης μπορεί να μεταδώσει αποτελεσματικά κάθε επικοινωνιακή χροιά και πτυχή ενός μηνύματος. Επομένως, η μετάφραση είναι ταυτόχρονα αντικειμενική και υποκειμενική.

Αντίθετα με την κοινή άποψη, η μετάφραση δεν αποτελεί ακριβή επιστήμη. Δηλαδή, δεν υφίσταται ποτέ ακριβής αντιστοιχία μεταξύ λέξεων ή φράσεων μεταξύ των γλωσσών. Κατά συνέπεια, η μετάφραση δεν μπορεί ποτέ να είναι προδιαγεγραμμένη.

Το μεταφραστικό εγχείρημα θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα είδος ασκητικής πρακτικής. *Ασκητική* σημαίνει επώδυνη άσκηση, άσκηση με στόχους που απαιτούν δύσκολες και κρίσιμες παραιτήσεις και παραδοχές. Η πρακτική της μετάφρασης έχει ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά. Η οδύνη ή οι ωδίνες που τη συνοδεύουν είναι το αναγκαστικό τμήμα που καταβάλλει κανείς, όταν βρίσκεται έμπρακτα αντιμέτωπος με την πιο κεντρική και ταυτόχρονα πιο σκοτεινή όψη του φαινομένου "γλώσσα" -το γεγονός ότι η γλώσσα, οι γλώσσες, είναι ταυτόχρονα *μία* και *πολλές*. Είναι μία, γιατί η ανθρώπινη νόηση είναι *ενιαία*, και είναι πολλές, γιατί το κοινό αυτό θεμέλιο ανακλάται υπαινικτικά και έμμεσα στον πολύχρωμο χάρτη της γλωσσικής ποικιλίας - της *πολυγλωσσίας*. Η "ασκητική" της μετάφρασης είναι συστατικά καθορισμένη από

---

<sup>2</sup> <http://el.wikipedia.org/wiki/Μετάφραση>

αυτή την κρίσιμη συνάντηση -στην αρένα της γλώσσας- με την *ενότητα* μέσα στη *διαφορά*, με τη *διαφορά* μέσα στην *ενότητα*. Και είναι αυτή η αναγκαστική, επώδυνη αναγνώριση που δίνει στη μεταφραστική ασκητική τον βαθύτατα εξανθρωπιστικό χαρακτήρα της. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι οι μεγάλες τομές στην ιστορία της μετάφρασης ξεκίνησαν ακριβώς από τον χώρο της εναγώνιας αναζήτησης της *οικουμενικότητας*, της *ενότητας* μέσα και *παρά* τη *διαφορά*<sup>3</sup>.

Η προβληματική της μετάφρασης ανάγεται στην αρχαιότητα: από την στιγμή που μία μονόγλωσση γλωσσική κοινότητα επεδίωξε να επικοινωνήσει με μία άλλη μονόγλωσση γλωσσική κοινότητα. Η πρώτη περίοδος θεωρητικής σκέψης είναι εξ ολοκλήρου εμπειρικά προσανατολισμένη, καθώς ξεκινά από την μετάφραση συγκεκριμένων έργων και καταλήγει σε αυτά.

Για πρώτη φορά συναντούμε αναφορά σε βασικές αρχές, όπως η «λέξη προς λέξη» ή η «νόημα προς νόημα» μετάφραση στο έργο του Κικέρωνα, όπου ο ίδιος ο Κικέρων υπερασπίζεται την «νόημα προς νόημα» ή «ελεύθερη» μετάφραση λόγω του είδους των κειμένων τα οποία μετέφραζε (Αισχίνης, Δημοσθένης). Ορόσημο στην ιστορία την μετάφρασης αποτελεί η μετάφραση της Παλαιάς Διαθήκης από τον Άγιο Ιερώνυμο (4ος μ.Χ. αιώνας). Ο Άγιος Ιερώνυμος υπήρξε υποστηρικτής της «κατά γράμμα πιστότητας» όσον αφορά την μετάφραση της Αγίας Γραφής αν και μεταφράζοντας ο ίδιος, μάλλον υποχώρησε προς την δυναμική ισοδυναμία. Δυστυχώς, το αίτημα αυτό του Άγιου Ιερώνυμου για κατά λέξη μετάφραση μεταφέρθηκε και στον μεσαίωνα προκαλώντας οπισθοδρόμηση στην προβληματική της μετάφρασης μέχρι την Μεταρρύθμιση και την μετάφραση της Αγίας Γραφής στα Γερμανικά από τον Λούθηρο. Ο Λούθηρος υποστήριξε και προώθησε της αποκόλληση από τις δομές του κειμένου της γλώσσας-πηγή και της προσαρμογής στην καθημερινή χρήση της γλώσσας-στόχος.

Το σκηνικό, ωστόσο, αλλάζει κατά την περίοδο της Αναγέννησης, οπότε και εμφανίζονται οι «ωραίες άπιστες». Τα κείμενα μεταφράζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να προσαρμοστούν στα ήθη και τα έθιμα της εποχής και της χώρας για να φτάσουν στον αναγνώστη βελτιωμένα, θυσιάζοντας έτσι την πιστότητα για χάρη της εύκολης κατανόησης και της ευχάριστης ανάγνωσης. Το πρόβλημα των «ωραίων απίστων» φαίνεται να επιλύει ο Σλάιερμαχερ, ο οποίος υποστήριξε στις αρχές του 19ου αιώνα ότι στόχος του μεταφραστή είναι να φέρει τον αναγνώστη κοντά στον συγγραφέα του

---

<sup>3</sup> [http://www.komvos.edu.gr/glwssa/odigos/thema\\_st1/thema\\_pdf.pdf](http://www.komvos.edu.gr/glwssa/odigos/thema_st1/thema_pdf.pdf)

πρωτοτύπου και να εξασφαλίσει ότι ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται τις σκέψεις και τα αισθήματα του συγγραφέα, χωρίς να καταπατηθούν τα όρια της γλώσσας του. Σύμφωνα με τον Σλάιερμαχερ ο στόχος αυτός μπορεί να επιτευχθεί είτε φέρνοντας τον αναγνώστη κοντά στον συγγραφέα (foreignization/διεθνοποίηση) είτε φέρνοντας τον συγγραφέα κοντά στον αναγνώστη (naturalization/πολιτογράφηση).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> <http://el.wikipedia.org/wiki/Μετάφραση>

## ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Η ισοδυναμία, η αντιστοιχία και η μετατόπιση αποτελούν θεμελιώδεις έννοιες ή ακόμα και συστατικά της μετάφρασης.

Οι γλωσσολογικές προσεγγίσεις που βασίζονται στην ισοδυναμία επικεντρώνονται στο κείμενο-πηγή, τα χαρακτηριστικά του οποίου έπρεπε να διατηρηθούν στο κείμενο-στόχο.

Παλαιότερα οι μεταφραστές θεωρούνταν καλλιτέχνες ή τεχνίτες· τώρα, οι θεράποντες του χώρου της μετάφρασης χαίρονταν που η δραστηριότητά τους αναγνωριζόταν ως επιστήμη και που γινόταν δεκτή στα άδυτα των επιστημονικών αναζητήσεων ως κλάδος της εφαρμοσμένης γλωσσολογίας. Πολλοί ορισμοί της μετάφρασης τόνιζαν την γλωσσολογική πλευρά.

Στη μετάφραση παρατηρούμε ότι η μετάβαση από το πρωτότυπο κείμενο προς το μετάφρασμα μπορεί να εμφανίσει περιπτώσεις ισοδυναμίας ή αντιστοιχίας, περιπτώσεις παρεμβολής, παρερμηνείας, υπερερμηνείας, περιπτώσεις ξεκάθαρης διαφοροποίησης και απόκλισης από το πρωτότυπο, αλλά και περιπτώσεις όπου το μετάφρασμα εμφανίζεται πληρέστερο του πρωτοτύπου. Οι περιπτώσεις αυτές αφορούν, κυρίως, σημασιολογικές και υφολογικές επιλογές οι οποίες ανταποκρίνονται στον επικοινωνιακό σκοπό του κειμένου περισσότερο στο μετάφρασμα απ' ό,τι στο πρωτότυπο. Διαπιστώνουμε, συνεπώς, ότι μια περιγραφική προσέγγιση της μετάφρασης δεν θα καλύπτει όλες τις ως άνω περιπτώσεις εάν υιοθετήσει τη διχοτομία «ισοδύναμο/αντίστοιχο και απόκλιση» ή «σωστό και λάθος». Ο όρος «μετατόπιση» καλύπτει κάθε διαφοροποίηση που μπορεί να εμφανιστεί στο σημασιολογικό, λεξιλογικό, μορφολογικό, συντακτικό, πραγματολογικό ή/και υφολογικό επίπεδο. Μια μετατόπιση μπορεί να είναι προαιρετική ή και επιβεβλημένη όπου η επίτευξη του επικοινωνιακού σκοπού το απαιτεί<sup>1</sup>.

Οι γλωσσολογικές προσεγγίσεις βλέπουν τη μετάφραση ως μια διεργασία εναλλαγής κώδικα. Μια τέτοια προσέγγιση επιχειρείται παρακάτω με ανάλυση κατά πέντε βασικά γλωσσικά επίπεδα.



## 1. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟ - ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Η μορφολογία δεν απασχολεί το μεταφραστή, πρωταρχικό μέλημα του οποίου είναι ο καθορισμός των σχέσεων των μονημάτων του πρωτότυπου κειμένου, δηλαδή η σύνταξη. Και τούτο διότι στη μορφολογία ανήκουν τα μη καθοριστικά για την επικοινωνία φαινόμενα, οι μη λειτουργικοί και επιβαλλόμενοι στον ομιλητή περιορισμοί: μορφολογία δηλαδή σημαίνει μη επιλογή. Αντιθέτως, σύνταξη σημαίνει επιλογή των καθοριστικών για την επικοινωνία γλωσσικών δομών, των συντακτικών επιλογών. Μετάφραση δε, σημαίνει επιλογές: σημαίνει υιοθετώ τον τρόπο σκέψης του συγγραφέα και περνάω από τις ίδιες συνταγματικές και παραδειγματικές επιλογές με αυτόν, εντός των πλαισίων όμως ενός άλλου γλωσσικού συστήματος.

Μεταφραστική δυσκολία συναντάμε όταν δεν είναι δυνατή μια λεξιλογική ή συντακτική μία προς μία αντιστοίχιση μεταξύ του κειμένου-πηγή και του κειμένου στόχος, διότι, στην περίπτωση αυτή, μια τέτοια «λέξη προς λέξη» μετάφραση θα απέφερε αρνητικά μεταφραστικά αποτελέσματα. Από τα ανωτέρω συνάγεται ότι τα μορφολογικά φαινόμενα, με την έννοια των παραλλαγών των σημαίνοντων των μονημάτων, δεν συνιστούν ιδιαίτερη μεταφραστική δυσκολία οι δε μετατοπίσεις που παρατηρούνται στο επίπεδο αυτό είναι επιβεβλημένες και , άρα, μη καθοριστικές για την ερμηνεία του μηνύματος.

Όσον αφορά το συντακτικό επίπεδο, εάν οι τυπολογικές διαφορές των δύο γλωσσών δεν γίνουν αντιληπτές ή δεν καταστεί δυνατό να υπερπηδηθούν κατά τη μεταφραστική διαδικασία,, τότε οδηγούν σε λανθασμένες επιλογές.

### 1.2. Αριθμός

Η μεταβολή του ενικού σε πληθυντικό αριθμό και τούμπαλιν, είναι ένα φαινόμενο που συναντάμε πολύ συχνά στη μεταφραστική διαδικασία. Είναι είτε σε ορισμένες περιπτώσεις απαραίτητη αφού κάποιες λέξεις δεν απαντώνται και στις δυο γλώσσες και στους δύο αριθμούς είτε προαιρετική για λόγους ευαναγνωστικότητας.

### 1.2.1. Ενικός – Πληθυντικός

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.vii) “... beyond the power of anyone man.”.  
(σελ 111) «πέρα από τις δυνάμεις του ανθρώπου».
2. (p.ix) “... the untravelling of its symbolism ”.  
(σελ 113) «... το ξετύλιγμα των συμβολισμών του».
3. (p.xi) “... the fate of a specialised study ”.  
(σελ 114) «... η μοίρα των εξειδικευμένων μελετών».
4. (p.120) “... from his quarrel ”.  
(σελ 99) «... από τις διενέξεις με τον εαυτό του».

### 1.2.2. Πληθυντικός - Ενικός

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.x) “... to the plays themes ”.  
(σελ 114) «... στο θέμα του έργου».
2. (p.xvii) “... the economic realities”.  
(σελ 120) «... την οικονομική πραγματικότητα».
3. (p.109) “... of his changes of mood”.  
(σελ 125) «... αλλαγή της συμπεριφοράς του».
4. (p.111 SW<sup>5</sup>) “... some taste of these thrills”.  
(σελ 89) «... μια γεύση από αυτή την αγωνία».
5. (p.118 SW) “... is met by knowing smiles”.  
(σελ 97) «που αντιμετωπίζουν με το γνωστό χαμόγελο».
6. (p.119 SW) “...profoundest griefs”.  
(σελ 97) «... τη βαθύτατη θλίψη που».

---

<sup>5</sup> Λόγω ίδιων αριθμών στις σελίδων των κομματιών των πρωτότυπων κειμένων στο εξής η συντομογραφία ‘SW’ θα αναφέρεται στο έργο ‘Shakespeare’s Wordplay’ και η συντομογραφία ‘SI’ στο έργο ‘The development of Shakespeare’s imagery’.

### 1.3.Φωνή

Η μετατροπή της παθητικής φωνής σε ενεργητική είναι από τα πιο συνήθη φαινόμενα κατά την μετάφραση της αγγλικής γλώσσας στην ελληνική αφού η χρήση διαφορετικής φωνής είναι από τα κυριότερα στοιχεία διαφορετικότητας των δυο γλωσσών. Ωστόσο δεν είναι λίγες οι φορές που συναντάμε την ανάγκη και για το αντίστροφο, δηλαδή τη μετατροπή της ενεργητικής φωνής σε παθητική από τη μία γλώσσα στην άλλη κατά τη μεταφραστική διαδικασία.

#### 1.3.1. Παθητική - Ενεργητική

##### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.111 SW) “... that could be granted”.  
(σελ 89) «... που θα μπορούσε να κάνει».
2. (p.x) “... even esteemed less than ”.  
(σελ 114) «... το εκτιμούσαν λιγότερο από».
3. (p.xi) “... must be confessed”.  
(σελ 114) «... πρέπει να ομολογήσω».
4. (p.xiii) “... my first book was written”.  
(σελ 117) «έγραψα το πρώτο μου βιβλίο”».
5. (p.xiv) “... what would be remembered”.  
(σελ 118) «... τι θα θυμόντουσαν».

#### 1.3.2. Ενεργητική - Παθητική

##### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.x) “... in which he examines many”.  
(σελ 114) «... στα οποία εξετάζονται πολλά».
2. (p.xi) “... he did full justice to the divergent lines”.  
(σελ 114) «... δικαιώθηκαν οι διαφορετικές γραμμές».

3. (p.xvii) “... which prevents Shakespeare’s drama”.  
(σελ 121) «... ώστε το θεατρικό δράμα του Σαίξπηρ, εμποδίζεται».

#### 1.4. Προσθήκη ρήματος

Σε αρκετές περιπτώσεις για να φτάσουμε από το κείμενο-πηγή στο κείμενο-στόχο ενδέχεται να χρειαστεί να αλλάξουμε τον αριθμό των λέξεων που απαρτίζουν το πρώτο σε σχέση με το δεύτερο. Αυτό γίνεται με την προσθήκη ή την αφαίρεση ρημάτων και ουσιαστικών. Η προσθήκη ρήματος απαιτείται είτε για να περάσει αλώβητο το νόημα του συγγραφέα του πρωτοτύπου στον αναγνώστη του μεταφράσματος είτε για να γίνεται αβίαστα η ανάγνωση του χωρίς να κουράζει τον παραλήπτη.

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.117 SW) “ These shadow meanings make the lines a structural unit”.  
(σελ 95) «Αυτά τα κρυμμένα νοήματα κάνουν τις προτάσεις αυτές να αποτελούν ένα αναπόσπαστο κομμάτι».
2. (p.viii) “... I would now acknowledge the desirability of additions”.  
(σελ 112) «... θα μπορούσα να αναγνωρίσω ότι υπήρχε η ανάγκη για προσθήκες».
3. (p.x) “... but also of the limitations of this method”.  
(σελ 114) «αλλά και των περιορισμών που έχει αυτή η μέθοδος».
4. (p.xvi) “... the sensations of the characters on the stage”.  
(σελ 120) «... τις αισθήσεις των χαρακτήρων που βρίσκονται επί σκηνής».
5. (p.111 SI) “... significance of these earthly remains ”.  
(σελ 127) «... τη σημασία που έχουν αυτά τα ανθρώπινα απομεινάρια».

#### 1.5. Αφαίρεση ρήματος

Όπως στην παραπάνω περίπτωση γίνεται παρέμβαση στο σύνολο των λέξεων που απαρτίζουν μία φράση ή μια παράγραφο. Αντίθετα με την προσθήκη στα

παρακάτω παραδείγματα παρατηρούμε αφαίρεση ρήματος είτε από ανάγκη για σωστή διατύπωση του νοήματος είτε για λόγους αισθητικής οικονομίας

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.119 SW) “... the first time we find him playing the fool”.  
(σελ 97) «... την πρώτη φορά που παίζει τον τρελό».
2. (p.vii) “It was my good fortune to be among the first”.  
(σελ 111) «Για καλή μου τύχη ήμουν από τους πρώτους».
3. (p.xiii) “... including some excellent work carried out by students of mine”  
(σελ 116) «...συμπεριλαμβανομένης της εκπληκτικής δουλειάς των φοιτητών μου».

### 1.6. Προσθήκη ουσιαστικού

Αντίστοιχα με την προσθήκη ρήματος έτσι κ η προσθήκη ουσιαστικού αποτελεί παρέμβαση του μεταφραστή που σκοπό έχει να ωφελήσει τον αναγνώστη κάνοντας πιο εύκολη κ πιο ουσιαστική την ανάγνωση του μεταφράσματος.

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.vii) “... which formed the basis for it ”.  
(σελ 111) «... που αποτέλεσε τη βάση γι’ αυτό το βιβλίο».
2. (p.viii) “... peculiar to them all is that”.  
(σελ 123) «... το χαρακτηριστικό όλων αυτών των εικόνων είναι ότι».
3. (p.113 SW) “Sick at heart also can be made to suggest”.  
(σελ 91) «Η φράση μ’ έπιασε ολιγψυχιά δείχνει».

### 1.7. Αφαίρεση ουσιαστικού

Ίδια περίπτωση με την αφαίρεση ρήματος αποτελεί κ η αφαίρεση

ουσιαστικού. Πραγματοποιείται όπου κριθεί αναγκαίο προς όφελος των αναγνωστών κάνοντας ευανάγνωστο και ευκολονόητο το τελικό προϊόν της μετάφρασης.

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.x) “... an invitation to all kinds of doctrinal irrelevances”.  
(σελ 114) «... μια πρόσκληση προς όλες τις δογματικές ασχετοσύνες».
2. (p.111 SI) “... for whom the skull is merely a lifeless object”.  
(σελ 127) «... γιατί για αυτόν δεν είναι μόνο ένα άψυχο αντικείμενο».
3. (p.111 SW) “Many wise and illuminating things have been said”.  
(σελ 89) «Πολλά σοφά και διαφωτιστικά έχουν ειπωθεί».
4. (p.112 SW) “... has himself discovered through his mother’s conduct”.  
(σελ 90) «... ανακαλύπτει ο ίδιος μέσω της μητέρας του».
5. (p.120 SW) “... whose bussiness in life is to play ”.  
(σελ 98) «... που ο ρόλος του είναι να παίζει».

### **1.8. Μετατροπή γερονδίου σε ουσιαστικό.**

Η απουσία του γραμματικού φαινομένου στη χρήση της ελληνικής γλώσσας καθιστά απαραίτητη την μετατροπή του πολυχρησιμοποιημένου φαινομένου από την μία γλώσσα στην άλλη. Έτσι το γερούνδιο μετατρέπεται σε ουσιαστικό προκειμένου να πλησιάσει τις γραμματικές συνήθειες του αναγνώστη.

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.viii) “Inquiring into the development”.  
(σελ 112) « Η εξερεύνηση της εξέλιξης».
2. (p.ix) “... the new methods of analysing”.  
(σελ 113) «... της νέες μεθόδους της ανάλυσης».
3. (p.xi) “... proposals for studying imagery”.  
(σελ 115) «... προτάσεις για τη μελέτη της εικονογραφίας».

4. (p.xvi) “... besides influencing”.  
(σελ 119) «εκτός από την επήρεια».

### 1.9. Μετατροπή ουσιαστικού σε ρήμα

Όλες οι μετατροπές ή οι μεταβολές στις οποίες προβαίνει ο μεταφραστής κατά τη διάρκεια της μεταφραστικής διαδικασίας σκοπό έχουν όχι φυσικά την αλλοίωση του νοήματος του πρωτοτύπου ούτε βέβαια έχει τη φιλοδοξία ο μεταφραστής να παρέμβει με κάποιο τρόπο στο πρωτότυπο με σκοπό να κλέψει τη δόξα. Ο μεταφραστής δεν είναι παρά ένα ταπεινό εργαλείο στη μετάδοση νοημάτων, πληροφοριών, εμπειριών κ.α. από ένα κόσμο σε έναν ετερόγλωσσο άλλο. Σε ανάλογο κλίμα, κάποιες φορές η μετάφραση προϋποθέτει την μετατροπή ενός ουσιαστικού σε ρήμα και αντιστρόφως.

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.viii) “... even if one is in possession of more knowledge”.  
(σελ 112) «ακόμα κι αν κάποιος διαθέτει περισσότερη γνώση».
2. (p.111 SW) “... has no difficulty in getting from”.  
(σελ 89) «δεν δυσκολεύεται να βρει».
3. (p.119) “... swearing his friends to secrecy”.  
(σελ 97) «ορκίζει τους φίλους του να μην πουν τίποτα».
4. (p.114) “... as can be seen in her appeal”.  
(σελ 92) «όπως φαίνεται όταν απευθύνεται».

### 1.10. Μετατροπή ρήματος σε ουσιαστικό

Στο ίδιο μοτίβο και πάντα για τη γενικότερη καλή εικόνα, αλλά και μεταφραστική ποιότητα του τελικού αποτελέσματος γίνεται αντίστροφα με παραπάνω, μετατροπή ρήματος σε ουσιαστικό.

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.ix) “... led to Shakespeare’s imagery being looked upon”.  
(σελ 113) «... οδήγησε στην οπτική της εικονογραφίας του Σαίξπηρ».
2. (p.107) “... easy to understand”.  
(σελ 123) «εύκολες στην κατανόηση».

### 1.11. Χωρισμός μιας πρότασης σε δύο

Οι μακροσκελείς προτάσεις που απαντώνται σε ένα πρωτότυπο κείμενο δεν είναι απαραίτητο να μεταφερθούν το ίδιο στο μετάφρασμα. Ο μεταφραστής στην προσπάθειά του να κάνει το προϊόν του πιο ελκυστικό μπορεί να χωρίσει μια μακροσκελή πρόταση σε περισσότερες.

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p. vii) “For she encouraged me to stick to my original scheme, advising me to extend the inquiry into the specifically dramatic functions of imagery and not to abandon the variety of approach which i had used and furthermore not to give up the white concept of imagery which in the meantime she too had advocated in her book *The Frontiers of Drama*”.  
(σελ 111) «Γιατί με παρότρυνε να διατηρήσω την αρχική μου ιδέα, με συμβούλεψε να επεκτείνω την έρευνά μου στις ιδιαίτερα δραματικές λειτουργίες της εικονογραφίας και να μην εγκαταλείψω την ποικιλία των προσεγγίσεων που είχα ήδη χρησιμοποιήσει. Επιπλέον να μην αφήσω την ευρεία έννοια της εικονογραφίας που στο μεταξύ και αυτή τόνιζε στο βιβλίο της *Τα Όρια του Δράματος*».
2. (p.xii) “Not only does he show at many points the interplay between verbal imagery and dramatic events, demonstrating how imagery merges into the stage action, he also draws attention to the occurrence of many ‘non-verbal presentational images’, noting ‘how these work together with verbal images and help to realize them in dramatic terms’.”



(σελ 115) «Γιατί δεν δείχνει μόνο σε αρκετά σημεία την αλληλεπίδραση μεταξύ της λεκτικής εικονογραφίας και των δραματικών γεγονότων, αλλά δείχνει πώς η εικονογραφία συγχωνεύεται με τη δράση επί σκηνής. Επίσης εστιάζει το ενδιαφέρον στην εμφάνιση πολλών “μη λεκτικών αντιπροσωπευτικών εικόνων”, επισημαίνοντας το “πώς λειτουργούν μαζί με λεκτικές εικόνες και πώς βοηθούν στην πραγμάτωσή τους ως θεατρικοί όροι”».

## 2. ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Ο μεταφραστής στο πρώτο στάδιο του επιπέδου προσδιορισμού του πραγματολογικού πεδίου καλείται να ενεργοποιήσει τις γνώσεις του περί ιστορικών, φιλοσοφικών, πολιτιστικών, οικονομικών και πολιτικο-κοινωνικών συνθηκών που διέπουν τη γλωσσική κοινότητα της γλώσσας-πηγή. Βασιζόμενος σ' αυτές του τις γνώσεις θα μπορέσει να εντοπίσει την ύπαρξη πραγματολογικού στοιχείου στο κείμενο και, προσδιορίζοντας την παράμετρο στην οποία αντιστοιχεί η συγκεκριμένη αναφορά, να αναλύσει αυτήν. Παραμένοντας στο επίπεδο προσδιορισμού του πραγματολογικού πλαισίου, ο μεταφραστής, σε δεύτερο στάδιο, καλείται να διερευνήσει τα πραγματολογικά δεδομένα που αντιστοιχούν στη συγκεκριμένη αυτή παράμετρο λαμβάνοντας υπόψη του τις ιστορικές, πολιτισμικές και λοιπές συνθήκες που διέπουν τη γλωσσική κοινότητα της γλώσσας-στόχος. Αυτήν τη διαδικασία, όπου η πραγματολογική αναφορά του πρωτοτύπου διασταυρώνεται με αντίστοιχα δεδομένα στη γλώσσα-στόχος, την αποκαλούμε «επανασύλληψη του πραγματολογικού πεδίου».<sup>6</sup>

Η προσπάθεια επανασύλληψης της πραγματολογικής εκφοράς υπό επικοινωνιακές συνθήκες μεταφράσματος και αναγνώστη αυτού βασίζεται συνεπώς στη διασταύρωση δύο διαφορετικών πραγματολογικών πεδίων, με αποτέλεσμα να διακρίνουμε μεταξύ επιτυχούς και μη επιτυχούς διασταύρωσης. Η μη επιτυχής διασταύρωση ή δυσχεραίνει την επικοινωνία ή μπορεί και να οδηγήσει σε επικοινωνιακό κενό.

Μετά από επιτυχή διασταύρωση των πραγματολογικών πεδίων των δύο γλωσσικών κοινοτήτων, το πραγματολογικό πεδίο της γλώσσας-στόχος προκαθορίζει εάν είναι δυνατή η διατήρηση της πραγματολογικής αναφοράς ή εάν επιβάλλεται η μετατόπισή της. Ο δε μεταφραστής καλείται να υιοθετήσει ό,τι επιβάλλει το πραγματολογικό πεδίο της γλώσσας-στόχος προκειμένου να διευκολυνθεί η

---

<sup>6</sup> Μπατσαλιά/ Σελλά – Μάξη Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης, σελ 207-208

επικοινωνία. Μετατοπίζοντας πραγματολογική αναφορά δυνάμενη να εκφερθεί στη γλώσσα-στόχος, μετατοπίζονται και οι παράμετροι των επικοινωνιακών συνθηκών.<sup>7</sup>

Αφού αντιμετωπιστούν επιτυχώς τα ανωτέρω στάδια της μεταφραστικής διαδικασίας που αφορούν το πραγματολογικό επίπεδο, ο μεταφραστής μεταβαίνει στο στάδιο εκφοράς της πραγματολογικής αναφοράς στη γλώσσα-στόχος. Ο μεταφραστής, στην περίπτωση όπου η διατήρηση της αναφοράς είναι δυνατή, καλείται να προβεί είτε σε αυτούσια μεταφορά της, είτε στην επεξήγησή της. Στην περίπτωση πραγματολογικών αναφορών οι οποίες στη γλώσσα-στόχος θα πρέπει να υποστούν μετατόπιση, ο μεταφραστής είτε επεξηγεί, είτε προσαρμόζει την αναφορά στο πραγματολογικό πεδίο της γλώσσας-στόχος.

Σε κάθε περίπτωση ο μεταφραστής καλείται να ελέγξει αν οι επιλογές του εναρμονίζονται ή όχι με τις γλωσσικές συνήθειες που διέπουν στη γλώσσα-στόχος ένα αντίστοιχο είδος κειμένου.<sup>8</sup>

Το συγκεκριμένο μετάφρασμα δεν απευθύνεται στο μέσο αναγνώστη, αλλά σε πιο συγκεκριμένο κοινό. Οι παραλήπτες του κειμένου πρέπει να είναι εξοικωμένοι με έννοιες που εδώ δεν αναλύονται διεξοδικά αφού είναι γνωστές και κατανοητές στους ιδίους.

---

<sup>7</sup> Μπατσαλιά/ Σελλά – Μάζη Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης, σελ 209

<sup>8</sup> Μπατσαλιά/ Σελλά – Μάζη Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης, σελ 210

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.viii) “thus introducing its author to Shakespeareans in the English-speaking world”.

(σελ 112) «με αυτόν τον τρόπο παρουσίαζε το συγγραφέα του στους σαιξπηριστές του αγγλόφωνου κόσμου».

2. (p.219) “Elizabethan exuberance, well known to us”.

(σελ 138) «Η ελισαβετιανή πληθωρικότητα γνωστή σε μας».

### 2.1. Μετάφραση ελλείποντος κατηγορήματος

Στις περιπτώσεις που κατά τη μετάφραση η μεταφορά της αναφοράς δεν μπορεί να γίνει αυτούσια ο μεταφραστής καλείται να προβεί σε βοηθητικές προσθήκες όπως η μετάφραση ενδεχόμενου ελλείποντος κατηγορήματος.

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.ix) “... could not at that time exhaust the subject”.

(σελ 112) «δε μπορούσε να εξαντλήσει το θέμα το οποίο διαπραγματευόταν».

2. (p.x) “Specialized studies are often in danger of distorting ”.

(σελ 114) «Εξειδικευμένες μελέτες που πραγματοποιούνται κινδυνεύουν».

3. (p.111 SW) “... by having the players re-enact his crime before him”.

(σελ 89) «... βάζοντας τους ηθοποιούς να αναπαραστήσουν το έγκλημα που διέπραξε μπροστά του».

### 3. ΥΦΟΛΟΓΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Αποδεχόμενοι την άποψη ότι το ύφος συνίσταται στη δυνατότητα επιλογής μεταξύ δύο τουλάχιστον τρόπων εκφοράς συγκεκριμένου επικοινωνιακού μηνύματος, η διεξοδική ανάλυση των μεταφρασμάτων από υφολογική σκοπιά επιτρέπει τη διατύπωση των ακόλουθων απόψεων. Ο μεταφραστής καλείται, καταρχήν, να ελέγξει ποιο είναι το γενικότερο ύφος του όλου πρωτοτύπου. Η αναγνώριση αυτή θεωρείται ότι αποτελεί βασική προϋπόθεση κάθε επιτυχούς- από υφολογικής πλευράς- μεταφραστικής προσπάθειας. Η δε ικανότητα προς υφολογική ανάλυση του πρωτοτύπου απαιτεί θεωρητικές γνώσεις υφολογίας καθώς και κειμενολωσσολογίας. Έχοντας σχηματίσει με αυτόν τον τρόπο σαφή άποψη για το ευρύτερο ύφος, από το οποίο διέπεται το πρωτότυπο, ο μεταφραστής πρέπει να αναλύσει κάθε μεταφραστική ενότητα ξεχωριστά, για να διαπιστώσει εάν αυτή εκφράζει ή συμβαδίζει με το συνολικό ύφος του κειμένου ή όχι και να προσδιορίσει τα σημεία εκείνα της μεταφραστικής ενότητας, τα οποία τον οδήγησαν στην όποια άποψη. Παράλληλα, θα πρέπει να έχει αναγνωρίσει τον επικοινωνιακό σκοπό της προς μετάφραση ενότητας και να ελέγξει εάν οι υφολογικές επιλογές αυτής της ενότητας εναρμονίζονται με αυτό το σκοπό.

Επειδή, όπως προκύπτει και από τα παραδείγματα, οι υφολογικές επιλογές εντοπίζονται σε επίπεδο σημασιολογίας, λεξιλογίου, μορφολογίας, σύνταξης ή/και πραγματολογίας, στο επίπεδο δηλαδή, κατανόησης των πρωτότυπων υφολογικών επιλογών η μεταφραστική-υφολογική ικανότητα του μεταφραστή ορίζεται ως η ικανότητα:

1. να αναλύει τη συγκεκριμένη υφολογική επιλογή στο επίπεδο στο οποίο αυτή αναφέρεται (σημασιολογία, συνθεματική, μορφολογία, σύνταξη ή/και πραγματολογία),
2. να συσχετίζει αυτήν την επιλογή με τον επικοινωνιακό σκοπό στον οποίο αποβλέπει η προς μετάφραση ενότητα, και

3. να εντάξει τη συγκεκριμένη υφολογική επιλογή στο συνολικό ύφος του κειμένου.<sup>9</sup>

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.vii) “... altering a good deal”.

(σελ 111) «... το οποίο διαφοροποιούνταν πολύ».

2. (p.vii) “...to stick to my original scheme”.

(σελ 111) «... να διατηρήσω την αρχική μου ιδέα».

---

<sup>9</sup> Μπατσαλιά/ Σελλά – Μάζη Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης, σελ 187-188

#### 4. ΛΕΞΙΛΟΓΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Κατά την ανάλυση του λεξιλογικού επιπέδου ο μεταφραστής οφείλει να γνωρίζει τη μορφή, τη σημασία, την παραγωγή, την πραγματολογική λειτουργία και την κοινωνική χρήση μίας λέξης. Το λεξιλογικό επίπεδο χωρίζεται σε διάφορες υποκατηγορίες όπως οι σύνθετες λέξεις, τα συνθέματα και η ορολογία.

##### 4.1. Σύνθετες λέξεις

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.viii) “English-speaking world”.  
(σελ 112) «του αγγλόφωνου κόσμου».
2. (p.vii) “self-criticism”.  
(σελ 111) «αυτοκριτική».
3. (p.xii) “interplay”.  
(σελ 115) «αλληλεπίδραση».
4. (p.xii) “visual-verbal”.  
(σελ 116) «οπτικο-λεκτική».
5. (p.108) “many-sidedness”.  
(σελ 124) «πολύπλευρο».

##### 4.2. Συνθέματα

Σύνθεμα αποτελεί κάθε σημαίνουσα μονάδα μορφικά και σημασιολογικά αναλύσιμη σε δύο ή περισσότερα μονήματα, η οποία από συντακτική άποψη συμπεριφέρεται ως απλό μόνημα.

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.xi) “... stage - effect”.  
(σελ 115) «... επίδραση στη σκηνή».
2. (p.xii) “...stage – action”.  
(σελ 116) «... δράση επί σκηνής».
3. (p.xiii) “... stage - directions”.  
(σελ 117) «... οδηγίες επί σκηνής».
4. (p.108) “... into a dream - world”  
(σελ 124) «σε έναν ονειρεμένο κόσμο».
5. (p.xii) “...image - analysis”  
(σελ 115) «της ανάλυσης των εικόνων».

### 4.3. Ορολογία

Ο μεταφραστής οφείλει να ενημερώνεται συνεχώς ανατρέχοντας σε διάφορες πηγές και κάθε έγκυρο υλικό ανάλογα με το είδος του κειμένου που μεταφράζει π.χ. ιατρικό, νομικό, ιστορικό κλπ. Η μετάφραση εξειδικευμένων ορολογιών είναι από τα πιο δύσκολους τομείς της μεταφραστικής διαδικασίας

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.ix) “iconographic”.  
(σελ 113) «εικονογραφικό»
2. (p.xii) “stage art ”.  
(σελ 116) «θεατρικής τέχνης».
3. (p.112 SW) “...eschatology”.  
(σελ 90) «... εσχατολογία».
4. (p.xiii) “definitions of metaphor”.  
(σελ 117) «προσδιορισμούς της μεταφοράς».



5. (p.xv) “... a play’s movement and pace”.  
(σελ 119) «... η κίνηση και ο ρυθμός του έργου».
6. (p.xv) “... the varying speed of the action”.  
(σελ 119) «... τη μεταβαλλόμενη ταχύτητα της δράσης».
7. (p.xv) “... the alteration of verse and prose”.  
(σελ 119) «... την εναλλαγή του έμμετρου λόγου και της πρόζας».
8. (p.xv) “... by syntax and diction”.  
(σελ 119) «... του συντακτικού και της προφοράς».
9. (p.xv) “... the use of rhetorical figures”.  
(σελ 119) «... τη χρήση ρητορικών σχημάτων λόγου».

## 5. ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Η εξερεύνηση σημασιολογικού ισοδύναμου απαιτεί διαφοροποίηση μεταξύ φράσης και έκφρασης, μεταξύ δηλαδή, λέξεων και της επικοινωνιακής λειτουργίας αυτών. Δε μπορούμε να μεταφράσουμε αν δε γνωρίζουμε την επικοινωνιακή λειτουργία όχι της λέξης, αλλά της έκφρασης της οποίας η συγκεκριμένη λέξη αποτελεί συστατικό στοιχείο. Κατά τη μετάφραση, δε προβαίνουμε σε μεταφορά λέξεων από μία γλώσσα προς μία άλλη, αλλά στοχεύουμε στην εκφορά ισοδύναμης έννοιας στη γλώσσα-στόχος. Από την κοινά αποδεκτή αυτή διαπίστωση προκύπτουν όμως ερωτήματα, όπως:

- Ποιες οι δυνατές σχέσεις ισοδυναμίας μεταξύ εννοιών που εκφέρονται μέσω δύο διαφορετικών γλωσσών;
- Πώς ορίζεται η αρχή και το τέλος μιας έννοιας, καθώς η λέξη δεν αποτελεί μοναδικό κριτήριο για τον προσδιορισμό του σημασιολογικού εύρους της;
- Πώς ορίζεται επακριβώς το σημασιολογικό πεδίο μια έννοιας, ώστε να είναι εφικτή η αντιστοίχισή της κατά τη μετάβαση από τη γλώσσα-πηγή στη γλώσσα-στόχος;<sup>10</sup>

Η γνώση των μεθόδων οι οποίες αποβλέπουν στον εντοπισμό σημασιολογικών χαρακτηριστικών καθώς και η γνώση της ιεράρχησης των χαρακτηριστικών αυτών, αποτελούν απαραίτητη προϋπόθεση κάθε μεταφραστικής προσπάθειας αποβλέπουσας στην επίτευξη σημασιολογικής ισοδυναμίας. Η επιζητούμενη σημασιολογική ισοδυναμία βάσει του διαφορετικού σημασιολογικού πεδίου που καλύπτουν οι έννοιες διαφορετικών γλωσσών, συνιστά κύριο μεταφραστικό πρόβλημα.<sup>11</sup>

Διαπιστώνουμε, συνεπώς ότι στο επίπεδο ιδεών ο μεταφραστής καλείται να κατανοήσει την πρωτότυπη έννοια εντός του συστήματος ιδεών της γλώσσας-στόχος και διασταυρώνοντάς την με τα δεδομένα των ιδεών της γλώσσας-πηγής να προβεί στην επανασύλληψη της ιδέας, περνώντας στο σύστημα ιδεών της γλώσσας-στόχος.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>Μπατσαλιά/ Σελλά – Μάζη Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης, σελ 159

<sup>11</sup> Μπατσαλιά/ Σελλά – Μάζη Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης, σελ 160

<sup>12</sup>Μπατσαλιά/ Σελλά – Μάζη Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης, σελ 168

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. (p.viii) "... to trace the changing functions of Shakespeare's imagery".  
(σελ 112) «... να εντοπίσω τις μεταβαλλόμενες λειτουργίες των καλλολογικών στοιχείων του Σαίξπηρ».  
(p.viii) "...such as Shakespeare's derived imagery".  
(σελ 112) «... όπως η εικονογραφία που προερχόταν από τον Σαίξπηρ».  
(p.ix) "...his iconographic, religious and emblematic imagery".  
(σελ 113) «... το εικονογραφικό, θρησκευτικό και συμβολικό ύφος της φαντασίας του Σαίξπηρ».  
(p.ix) "...his stage imagery, have received adequate treatment".  
(σελ 113) «... το στήσιμο της σκηνης, είχαν την ανάλογη απήχηση».
2. (p.xi) "... in its relation to other aspects of Shakespeare's dramatic art".  
(σελ 116) «... σε σχέση με άλλα στοιχεία της δραματικής τέχνης του Σαίξπηρ».  
(p.xv) "... in relation to their dramatic context".  
(σελ 119) «... σε σχέση με το θεατρικό τους περιεχόμενο».
3. (p.108) "... he is rather a man gifted".  
(σελ 124) «... είναι ένας προικισμένος άνδρας».  
(p.vii) "... beyond the power of anyone man".  
(σελ 111) «... πέρα από τις δυνάμεις του ανθρώπου».
4. (p.111 SW) "... this second meaning in the lines which follow".  
(σελ 98χ) «... αυτό το δεύτερο νόημα στις γραμμές που ακολουθούν».  
(p.111 SW) "... would relinquish every line of Hamlet criticism".  
(σελ 89) «... θα ξεχνούσε κάθε ατάκα κριτικής του Άμλετ».  
(p.117 SW) "... make the lines a structural unit".  
(σελ 95) «... κάνουν τις προτάσεις αυτές να αποτελούν περισσότερο ένα αναπόσπαστο κομμάτι».

**ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ**

Shakespeare's Wordplay | 1957

M. M. MAHOOD

*Not Shakespeare's Wordplay*

CLASS:	F22.33E
LOC:	06/81
ACC:	<del>4548-506</del> £ 7068827
SURREY UNIVERSITY LIBRARY	

METHUEN

LONDON and NEW YORK

## HAMLET

One evening's total loss of memory, in which he might enjoy *Hamlet* as a new play, would perhaps be the greatest boon that could be granted to a reader of Shakespeare. Many wise and illuminating things have been said about the play; but there are times when one would relinquish every line of *Hamlet* criticism in order to sweat with the expectation of the Ghost's arrival on the battlements or to gasp at the unexpectedness of his appearance in Gertrude's closet, to share Hamlet's feverish hope that Claudius may walk into the Mouse-trap, or to grow tense at the thought that Hamlet might do it pat now that the king is at his prayers. A good performance can still give us some taste of these thrills and apprehensions, but through long familiarity the drama has lost for us the excitement of a real mystery play.

To the Elizabethan audience, it must have been primarily a mystery drama in the cinema-poster sense of the word. It is a detective story: almost everyone in it is involved in some form of detection. Horatio, Marcellus and Bernardo seek to discover the cause of the Ghost's hauntings, Polonius has no difficulty in getting from Ophelia the key of her memory and sets spies on his son Laertes, Old Norway discovers the real reason for Fortinbras's levy of forces, Rosencrantz and Guildenstern probe Hamlet's melancholy and Ophelia is used as a decoy to bring its causes to light, Hamlet tricks the King into self-exposure by having the players re-enact his crime before him, Polonius eavesdrops with fatal results, Hamlet at sea finds out the plot against his life, Laertes returns secretly to Denmark and lurks about the court to discover who is guilty of his father's death. The task laid upon Hamlet by the Ghost belongs to this level of the play's action. A crime has been committed. It is for

the victim's son to detect the murderer and bring him to the wild justice of revenge.

*Hamlet* is also a mystery play of a deeper kind. It is a mystery play in the medieval sense and its background of a Catholic eschatology keeps us constantly in mind of something after death. Murder and incest are unnatural acts; but behind and beyond the discovered crimes lies an evil which is supernatural — 'there is something in this more than naturall, if Philosophie could find it out'. Philosophy however (as Hamlet tells Horatio) does not comprehend mysteries of this order. Hamlet's own insight into such mysteries sets him apart from friends and enemies alike. Everyone else is concerned in the unmasking of legal crimes. Hamlet alone, surrounded by the politic ferrets of a Machiavellian court, knows that the action in which he is involved is

not a story of detection,  
Of crime and its punishment, but of sin and expiation.

The wrong suffered by Hamlet is not a mere tarnish that may be wiped from his scutcheon. It is something he feels as an ineradicable corruption in the nature of life itself. Before the Ghost reveals to Hamlet a crime which cries out for retribution, Hamlet has himself discovered through his mother's conduct a guilt which makes retribution impossible because irrelevant. Nothing can be done, and Hamlet does nothing.

There can be nothing novel in this statement of what appears to me to be the dominant theme of *Hamlet*, since there cannot be, on the waveband of speculation, room for any new theory of Hamlet's inability to act. I can only defend this interpretation as one which emerges from the study of the play's language: from its imagery and particularly from its dominant images as they have been studied by Wolfgang Clemen<sup>1</sup> and from its wordplay as it has been brought into its right prominence by J. Dover Wilson in his edition of the play. A lot could be said about the puns and ambiguities of *Hamlet*, which has more quibbles than any other of Shakespeare's tragedies. Here however I am ignoring many aspects of the wordplay in order to

<sup>1</sup> *The Development of Shakespeare's Imagery* (1951), pp. 106-18.

show how it contributes to the dramatic realisation of a psychological conflict: the conflict between the demands of an accepted ethical code and Hamlet's particular vision of evil.

## 1

Francisco's few words before he leaves the platform help a good deal to build up the first scene's atmosphere of tense disquiet. His 'You come most *carefully* vpon your houre' implies Bernardo's anxiety as well as his own pleasure in being relieved of his watch. 'Sick at hart' also can be made to suggest something more than nausea from the biting cold. Like all good mystery writers, Shakespeare trails some red herrings at the beginning of his work: the watchers on the platform are convinced that the Ghost has come to forewarn Denmark of some great military disaster. But like all good mystery writers Shakespeare also drops us a fine and subtle clue which will thicken as the play proceeds. Horatio fears that the apparition 'bodes some strange *eruption* to our *state*'. Ostensibly this means an outbreak of violence in the life of the country, but the pathological sense of *eruption* ('tetter') and the possibility of *state* referring to the individual's state of health as well as to the body politic prepare us for the disease imagery of later parts of the play; and in this conjunction of the two meanings, the public and the particular, we have a first faint sounding of the play's major theme.

This first elusive statement is picked up by another instrument in Claudius's speech at the beginning of the Court scene which follows. Thinking his '*state* to be disioynt, and out of frame', Claudius has taken his brother's widow to be 'Th'imperiall ioyntresse to this warlike *state*'. The meaning 'condition of an individual' is present, in that Claudius's spiritual state is most certainly out of frame, but it is not consciously with us if we are hearing the words for the first time. For this is a State occasion in the national sense of the word; everyone is wearing his public face and observing court etiquette. After so much ceremonious speech-making, Hamlet's first words have outrageous force, for he begins as he is to continue, a man talking to himself.





The first encounter of Hamlet and Claudius in this scene is a verbal duel equal in skill and excitement to the fencing match of the last act. Each character puns in such a way as to make his meaning clear to his opponent and yet beyond the bystanders' comprehension. It soon becomes clear that each has different grounds for his hostility. Claudius directs his insinuations against Hamlet's supposed resentment at being ousted from the direct succession; Hamlet's attack is levelled at Claudius's marriage to Gertrude within the prohibited degrees. Thus Claudius's first words: 'But now my Cosin Hamlet, and my sonne' are meant to be conciliatory, since 'son' implies 'heir', but Hamlet's muttered rejoinder: 'A little more then kin, and lesse then *kind*', in which *kind* means 'in the family', 'according to natural law' and 'affectionate', defines his bitterness at his mother's match. When Hamlet replies to the King's: 'How is it that the clowdes still hang on you?' with: 'Not so my Lord, I am too much in the *sonne*',<sup>1</sup> he wraps inside a compliment about the King's favour the statement that he is insulted to be called Claudius's son; whereas Claudius takes the reply to mean that Hamlet considers himself dispossessed, out of house and home. The Queen senses the hostility in this first passage of arms, as can be seen in her appeal to Hamlet:

Doe not for euer with thy *veiled* lids  
Seeke for thy noble Father in the dust,

where *veiled* means not only 'lowered' (as a flag is veiled), but also *availed*, having the beaver down ready for combat. His reply takes up the meaning of *veiled* as 'disguised' and hints that his grief is not simulated, although hers may well be:

Tis not alone my incky *cloake* good<sup>2</sup> mother  
Nor customary *suites* of solembe blacke  
Nor windie suspiration of *forst* breath  
No, nor the fruitfull riuer in the eye,  
Nor the delected hauior of the visage

<sup>1</sup> All quotations from the play are from the second Quarto (facsimile of the Huntington Library copy, 1938) except when, as here, there is good reason for preferring the Folio reading. In this case the Quarto printer anticipated 'much' and produced 'Not so much my Lord . . .'

<sup>2</sup> From the Folio. The Second Quarto has *coold*.

HAMLET

Together with all *formes, moods, shapes*<sup>1</sup> of grieffe  
That can denote me truely. (I.ii.77-83)

Each word italicised here is ambiguous and can suggest an assumed disguise as well as the outer manifestation of genuine qualities. The sincerity is Hamlet's, the pretence Gertrude's. Claudius meanwhile has had time to ponder Hamlet's *in the sonne*, and in consequence his own trite attempt to cheer Hamlet up ends with words of menacing equivocation:

for your intent  
In going back to schoole in Wittenberg, \*  
It is most *retrogard* to our desire,  
And we beseech you *bend* you to remaine  
Heere in the cheare and comfort of our eye,  
Our chiefest courtier, cosin, and our *sonne*. (112-7)

The phrase 'we beseech you bend you to remain' can mean either 'we beg you to be so inclined as to stay' or 'we beg you, nay, we *compel* you to stay'. *Retrogard*, or *retrograde*, is an astrological term meaning 'contrary to the usual motion of the planets' and *bend* can also have an astrological sense as in Milton's 'Bending one way their precious influence'. These terms of astrology, taken with Hamlet's previous quibble, bring *sun* simultaneously to mind with *son*. When we recall how instinctively the Elizabethan mind associated the king and the sun (as in *Henry IV*), we find that Claudius is saying in effect: 'You may think that because you are the rightful heir you can travel about acting the Pretender; but it is I, the actual ruler, who have freedom of action and control all by my influence, and I am determined to keep you stationary—like the earth.'

In this way Claudius reveals to us his fears of Hamlet's public grievance that he has been thrust out of the direct line of succession. But once the King and his courtiers have left the stage, the real cause of Hamlet's grief erupts in the cry: 'O that this too too sallied<sup>2</sup> flesh would melt!' 'That within which passes shewe' is not his sorrow for his father, which can be outwardly

<sup>1</sup> Fourth Quarto's correction of the second Quarto's *chapez*. The Folio has *shewes*.

<sup>2</sup> I.e. sullied. See above, pp.15-16



expressed, but a violent reiteration of evil, born of his mother's conduct in forgetting Hyperion for a satyr. Her action is Eve's first sin; it has left Hamlet feeling deeply tainted in his own nature in that he is the son of woman.

Horatio's report of the Ghost breaks into this black despair, and Hamlet arranges to join the watchers on the platform. The reflections he there makes, before the Ghost appears, on the drunkenness of the Danes, add nothing to the action and, to judge by the Folio, they were cut out in the acting. But in its play of meanings the speech is vital to our understanding of Hamlet's dilemma:

This heauy headed reueale east and west  
 Makes vs tradust, and taxed of other nations,  
 They clip vs drunkards, and with Swinish phrase  
 Soyle our *addition*, and indeede it takes  
 From our atchieuements, though perform'd at height  
 The pith and marrow of our *attribute*,  
 So oft it chaunces in particuler men,  
 That for some vicious *mole* of nature in them  
 As in their birth wherein they are not guilty,  
 (Since nature cannot choose his origin)  
 By their *ore-growth* of some *complexion*  
 Oft breaking downe the pales and forts of reason,  
 Or by some *habit*, that too much ore-leauens  
 The forme of plausiue manners, that these men  
 Carrying I say the stamp of one defect  
 Being Natures *liuery*, or Fortunes *starre*,  
 His vertues els be they as pure as grace,  
 As infinite as man may vndergoe,  
 Shall in the generall censure take corruption  
 From that particuler fault: the dram of eale  
 Doth all the noble substance of a doubt  
 To his owne scandle. (I.iv.17-38)

The direct, surface meaning of this speech contrasts oddly with the soliloquy of the second scene. Hamlet, who has let us see his own vision of an ineradicable evil now laments the fact that men who are 'as pure as grace' are counted ill-doers because of some superficial blemish in their characters. But underlying meanings in Hamlet's words unify the two speeches. *Addition*, besides being our applied title, is the sum total of our natures,

what we add up to in ourselves. *Attribute*, according to the *N.E.D.*, can mean not only a quality ascribed or assigned but an inherent or characteristic quality. Since the *mole* as a burrowing animal is in Shakespeare's mind before this episode of the play ends ('Well sayd olde Mole'), it is not perhaps too far-fetched to indicate, in the word's use here, a nuance of 'something that undermines from within' as well as the obvious meaning of a surface blemish. According to whether we take *complexion* to mean the colouring of the skin or an inherent disposition of mind, *o'er-growth* means either 'a spreading over the surface' or 'excessive enlargement'. Fortune's *star* may be a skin-deep characteristic, like the blaze or star in a horse's forehead, and this meaning is possibly induced by *livery*, which can be 'provender' as well as 'official dress'—the kind that hides our true appearance; but its more obvious meaning is the disposition with which, thanks to our stars, we are born. Together, all these conflicting senses of Hamlet's words voice the fundamental question of the play and the problem that confronts Hamlet himself: is evil superficial, a mere deflection of humanity from its position as 'the beautie of the world; the paragon of Animales' or is it the very condition of our birth? And because 'You can't turn bread to dough again', the image implicit in *o'er-leavens* points to its being ineradicable.

These shadow meanings make the lines a structural unit in the play rather than a rhetorical set speech, and they are dramatically placed. As soon as Hamlet has let us see, through these manifold ambiguities, his recognition of a wrong that cannot be righted, the Ghost appears and commands him to right a wrong. The duty imposed upon Hamlet is the public one of exposing and revenging the crimes of regicide and adultery that stain the Danish royal house:

Let not the royall bed of Denmarke be  
A couch for luxury and damned incest. (I.v.82-3)

But in the moment that he demands vengeance from his son, the Elder Hamlet renders action impossible for him by deepening his sense of an evil that no human intention can purify; first in the tale of his own purgatorial sufferings and secondly in the

revelation that Gertrude's adultery took place during her first husband's lifetime. Hamlet's dilemma is symbolised in the Ghost's description of his murder; he feels not only the surface disfigurement to his family honour—the 'most instant tetter'—but knows his strength to be vitiated by an inner poison which

doth posset  
And curde like eager droppings into milke  
The thin and wholesome blood.<sup>1</sup> (I.v.68-70)

How is he to rid the state of Denmark of an usurping murderer when the state of all humanity is so deeply polluted, when, in Lear's phrase, 'None does offend' because existence itself is the prime offence? It is useless for the Ghost to say:

Tain't not thy minde, nor let thy soule contriue  
Against thy mother ought, leaue her to heauen,  
(I.v.85-6)

since Hamlet's mind is already tainted as his flesh is sullied, and his soliloquy which follows the Ghost's departure shows that he is as much obsessed with his mother's guilt as with his uncle's crime: 'O most pernicious woman'. The 'trivial fond records' that he wipes from his tables are exactly those ethical commonplaces he now needs if he is to carry out the Ghost's commands. He knows that the law of nature and of nations would justify his killing Claudius. He knows also that evil is not so easily rooted out of society; the unweeded garden has run to seed and no amount of weeding can prevent the growth of what has already seeded. No action that Hamlet can take will restore his mother's innocence.

## 2

There is no one to share Hamlet's burden. Although we gather that he tells Horatio of the Ghost's revelation, the man who is not passion's slave is not one who can understand Hamlet's deepest disquiet, and his one attempt to express his feelings to Rosencrantz and Guildenstern is met by knowing smiles. Hamlet must keep silent; silent about his profoundest

<sup>1</sup> *Posset* is the Folio's correction of the second Quarto's *possesse*. Professor Clemen was the first to show the full significance of the image.





griefs because they are incomprehensible to others, silent about his knowledge of the murder lest the King forestall his revenge. The first act stresses this need for silence: 'Breake my hart, for I must hold my tongue'; 'Giue it an vnderstanding bu. no tongue'; and the act ends with Hamlet swearing his friends to secrecy about the Ghost. But unless his heart is to break, his feelings must find some outlet; and from the beginning of the second act they seek one in the fantastic wordplay of his antic disposition.

Other characters pun besides Hamlet. Polonius is quibbling the first time we find him playing the fool in his own house:

thinke your selfe a babie  
That you haue tane these *tenders* for true pay  
Which are not sterling, *tender* your selfe more dearely  
Or (not to crack the winde of the poore phrase  
Running<sup>1</sup> it thus) you'l *tender* me a foole.  
(I.iii.105-9)

But these foolish figures are introduced chiefly for their dramatic contrast to Hamlet's puns. Whereas Hamlet's wordplay releases his deepest feelings, Polonius's is largely a rhetorical affectation of the court. Only occasionally do his less deliberate quibbles reveal something of the man's nature, as when he says to Ophelia:

Doe not belieue his vowes, for they are *brokers*  
Not of that *dye* which their *inuestments* showe  
But meere implorators of vnholly *suites*  
Breathing like sanctified and pious *bonds*  
The better to beguile. (I.iii.127-31)

A *broker*, besides being a go-between, could be a second-hand-clothes dealer, and Polonius's delight in disguise and mystification makes him develop this second meaning in the lines which follow: *dye* is 'colour of cloth' as well as 'appearance', *inuestments* are garments and also 'sieges', the *suits* are both sets of clothing and causes or requests, and there may even be a suggestion of 'a clergyman's bands' (*band* and *bond* being

<sup>1</sup> Collier's emendation. The Quartos have *Wrong* and the Folios *Roaming*.



alternative spelling<sup>1</sup>) for the pious *bonds* which are ostensibly the written undertakings of a lover's vows. All Polonius's love of sleuthing on the trail of policy is implied by the wordplay of such a passage. With his erudition about the classical drama and his experience of acting a Brute part in the university, Polonius embodies the social code of the older type of revenge play from which *Hamlet* has developed—and diverged; a social code that has grown meaningless to Prince Hamlet, although he struggles to act on its dictates. The contrast of these two outlooks is suggested at the beginning of the second act when Polonius, whose business in life is to play the 'politician', tries to discover the misdeeds of Laertes by having Reynaldo lay slight sullies on his son. A sully is a mere surface tarnish to Polonius; but Hamlet, who has discovered misdeed in plenty in his own family, feels himself to be polluted by his discoveries. One result of this is that his antic wordplay arises more often from his quarrel with himself than from his quarrel with the King.

The verbal fencing of Claudius's first encounter with Hamlet continues, however, through the middle acts of the play. It suits Hamlet to menace the King with his supposed ambition for the throne up to the time that the play-scene reveals his knowledge of the murder. So the King's conciliatory: 'How fares our cosin Hamlet?' is met by

Excellent yfaith,  
Of the Camelions dish, I eate the *ayre*,  
Promis cram'd, you cannot feede Capons so.  
(III.ii.97-100)

Rosencrantz and Guildenstern are rebuffed with a similar insulting wordplay. They are Hamlet's *dear* friends, because he knows they have been offered expensive bribes to watch him, and he takes perversely their 'Wee'l wait vpon you'<sup>2</sup> to mean 'We'll be your servants.' But he will not sort them with the rest of his servants because he is most *dreadfully attended*; words which not only imply that he is spied upon from all sides, or that he is not over-pleased by *their* presence (meanings which

<sup>1</sup> *N.E.D.*, however, gives no instance earlier than the end of the seventeenth century.

<sup>2</sup> From the Folio. The passage is not in the Second Quarto.



relieve his feelings), but that he has not the attendants that, as rightful King, he should have—a meaning he intends them to report to Claudius. The phrase also takes us back to the deeper level of Hamlet's experience by bringing to mind the Ghost. These defensive-aggressive quibbles show that Hamlet knows a hawk from a handsaw. On the surface, this is simply: 'I am no fool, I know chalk from cheese.' It also means, since a *hawk* is some kind of tool and *handsaw* a quibble on *heronshate*, that Hamlet recognises his school-fellows as the King's tools, sent after him as birds of prey are loosed in the royal sport of falconry.<sup>1</sup>

Besides these deliberate and provocative puns that indicate Hamlet's concern with his social duty of revenge, there are others, more numerous and spontaneous, which express the inner desperation that keeps him from that revenge for so long. The unhappy nonsense verse of so unhappy a poet as A. E. Housman shows how attempted nonsense can give the rein to our profoundest anxieties; and when Hamlet cries: 'I could accuse mee of such things, that it were better my Mother had not borne mee . . . what should such fellowes as I do crawling betweene earth and heauen?' he voices a real and not an assumed revulsion against human nature. In the play scene, when Hamlet is consciously preoccupied by his external duty of watching the King's every word and gesture, the same revulsion finds a spontaneous outlet in his bitter innuendoes towards Ophelia and, through her, towards the Queen; innuendoes which, like Hamlet's use of *nunnery* in an earlier scene, become the more outrageous when we discover how much of Hamlet's language here consists of *double-entendre* which the Elizabethan audience would have recognised for what it is, although the modern actor skates nimbly over it.<sup>2</sup> At times Hamlet's word-play does double duty by both masking his hostility towards Claudius and affording him a safety-valve for his bitterness at his mother's guilt. The words, 'Conception is a blessing, But as your daughter may *conceave*, friend looke to't', are meant to

<sup>1</sup> This intricate pun is elucidated by J. Dover Wilson in his edition, pp. 179-80.

<sup>2</sup> Alec Guinness's 1951 Old Vic Hamlet was an exception, but the critics did not like it.



throw Polonius on to the wrong scent and so safeguard Hamlet against the King's suspicions. They also spring from the mood in which he curses the hour wherein he was born.

Such wordplay offers Hamlet only a temporary relief from an intolerable position, from the snakehold of that mortal *coil* which is an isolated pun illuminating the whole play. Behind the word's superficial, contextual meaning of 'convulsion, turmoil' lies, in the idea of a coil of rope, an image of convulsion as powerful as Blake's Mundane Shell. It suggests the labyrinthine ingenuity with which Claudius and Polonius go about and about to pluck out the heart of Hamlet's mystery; the maze of his own mind; the temporal-spatial restrictions of mortal life, seen by the Elizabethans as the concentric spheres of the physical world; above all, the corruption of mortal flesh which Hamlet longs to slough off as a snake its skin. One obvious way out of this tragic impasse is in his mind from his first appearance in the second act when he parries Polonius's 'Will you walke out of the ayre my Lord?' with the quibbling 'Into my graue'. There may be aggressive quibbling on both sides here. Polonius might be saying (though it is rather too subtle for him): 'Won't you stop being "too much in the sun"?' And Hamlet may be quibbling on *heir-air* to imply: 'I shall, as heir, not cease to be a menace to the King until I am dead.' The chief effect of Hamlet's pun is, however, to give vent to his own world-weariness. But, in his reflections upon suicide, death presents itself as a consummation *devoutly* to be wished; and the word serves to conjure up the whole afterlife conceived by the devout. The evil that Hamlet perceives does not stop with death, and since the Everlasting has 'fixt His cannon against self slaughter' suicide would only perpetuate, by unpardonable sin, the corruption that he feels in his own nature.

One other way of escape suggests itself to Hamlet and is implicit in the same soliloquy. The dead travel to an *undiscovered* country; undiscovered not only in being unrevealed, undisclosed to the living, but also in the sense that we have no proof that those who began the journey ever reached their goal. It is not that Hamlet has forgotten the Ghost, but that he does not want to believe in him. The safest refuge from the kind of moral

shock Hamlet has sustained is a sweeping scepticism. Evil can be averted by denying it objective existence: 'for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so'. Hamlet doubts the Ghost, not because he shirks the action the Ghost demands of him—he does not hesitate to kill Polonius when he mistakes him behind the arras for the King—but because the Ghost's sufferings and knowledge of Gertrude's lightness have confirmed that sense of nature's depravity from which he longs to be freed. Even at the moment of the meeting on the ramparts, Hamlet wants to doubt the Ghost whose revelation he fears with all his prophetic soul:

Thou com'st in such a *questionable shape*  
That I will speake to thee. (Liv.43-4)

*Questionable* means not only 'that I may question' but also 'doubtful, uncertain', and *shape*, besides being the essential form of something, has more commonly in Shakespeare the meaning of a theatrical costume or disguise.<sup>1</sup> The whole passage from which the words are taken is deeply expressive of Hamlet's uncertainty about the Ghost's real nature—is it a spirit of health or a goblin damned?—which Dr Wilson believes to be the real cause for his delaying his revenge until the Ghost's honesty has been put to the test by the play-scene. But for this to be so, the audience would have to share Hamlet's doubts whether the Ghost is devil or spirit; and even a modern audience with little or no serious belief in either devils or spirits believes every word the Ghost says. So, while the Ghost is actually speaking, does Hamlet. And in subsequent scenes it is not his doubts about the Ghost which give rise to his inability to act, but his inability to act which gives rise to his scepticism about the Ghost. *The Murder of Gonzago* is staged to catch Hamlet's own conscience as well as the King's. By a vivid portrayal before his own eyes of the circumstances in which his father died, Hamlet seeks to recapture the resolution with which he at first met the Ghost's command. Yet in this re-enactment, as in the soliloquy which conceives it, there is a good deal of neurotic self-torment. Hamlet's state of mind is very like that of Troilus

<sup>1</sup> See above, pp. 54-5





SHAKESPEARE'S WORDPLAY

at the sight of Cressida's infidelity; he cannot take his eyes from a sight so appalling, yet he cannot believe his own eyes:

Let it not be beleeu'd for womanhood:  
Thinke we had mothers.

After the play-scene, our interest shifts for a time to the King and Gertrude. There has been some exaggerated white-washing of Claudius in recent discussion of the play. We can be sure that to the Elizabethans he was a villain, and a nasty villain at that. But one of the play's most interesting features is the curious parallel between the experiences of Hamlet and those of his uncle up to their almost simultaneous deaths. Like Hamlet, Claudius suffers from a divided mind. He too has a social role to fill, and performs it well from his first admirable conduct of the kingdom's affairs in the opening act. He handles the Fortinbras episode firmly, and shows real courage when Laertes bursts into the palace with a rabble at his heels. But beneath this assurance lies a particular guilt as corrosive as Hamlet's generalised experience of human corruption:

The harlots cheeke beautied with plastring art,  
Is not more ougly to the thing that helps it,  
Then is my deede to my most painted word:  
O heauy burthen. (III.i.51-4)

Like Hamlet, the King can take no action that will free him. Hamlet's despair at the mortal coil is matched by Claudius's cry: 'O limed soule, that struggling to be free, Art more ingaged'. The prayer-scene completes this ironic identification of the mighty opposites. Hamlet could kill Claudius now and the eye-for-an-eye code of honour would be satisfied. Laertes would cut *his* enemy's throat in the church, although to do so would presumably jeopardise his own soul and might dispatch his victim's in a state of grace to heaven. But the Ghost's revelations of the afterlife have made Hamlet aware of the inadequacy of such a revenge. He does not know that Claudius's prayers are also inadequate, 'words without thoughts'; so that at this encounter hero and villain are one in their despair at the incompatibility between a real evil and the token action which pretends to remedy that evil. The same ironic identification of

the antagonists is made when Claudius, in yet another image of disease, speaks of Hamlet as an infection in the body politic:

We would not vnderstand what was most fit,  
But like the owner of a foule disease  
To keepe it from divulging, let it feede  
Euen on the pith of life. (IV.i.20-3)

The words reflect back on the bloat King; he is the rottenness in the state of Denmark. But they have also some real relevance to Hamlet, since he has let his vision of evil feed on the pith of life, until it has become impossible for him to eradicate the particular evil of Claudius enjoying his father's crown and his father's wife.

Claudius has a conscience, and in that he is a worthy antagonist for Hamlet. Gertrude, on the other hand, seems, like Augusta Leigh, to have 'suffered from a sort of moral idiocy since birth'. Hamlet is attempting the impossible when, in the closet-scene, he tries to make Gertrude see the enormity of her behaviour. The shock of Polonius's death has done something to break down Gertrude's defences, and for a moment Hamlet succeeds in compelling her to share his own valuation of her actions:

O Hamlet speake no more,  
Thou turnst my very eyes into my soule,  
And there I see such blacke and greined<sup>1</sup> spots  
As will leaue there their tin'ct. (III.iv.88-91)

Gertrude's nature is too weak, however, to sustain the full force of Hamlet's revelation. The Ghost on his appearance not only protects her from Hamlet's eloquence with the reminder that 'Conceit in weakest bodies strongest workes'; he also gives scope for the conceit, much stronger than remorse, that Hamlet, talking to vacant air, is so indubitably mad that his reproaches can safely be ignored and forgotten. Her utter incapacity to share Hamlet's vision is summed up in her words: 'All that there is I see.' And after the Ghost has vanished, Hamlet accepts this incapacity in words which record the beginning of that wisdom which comes to nearly every one of

<sup>1</sup> Folio reading. The second Quarto has *greined*.



Shakespeare's tragic heroes. Hamlet is not Shakespeare's weakest hero but his strongest, and never stronger than when he here discovers that average humanity can never share his vision of a naked evil, but needs the shelter of those pretences which have become so transparent to his own way of seeing. So he bids Gertrude: 'Assume a vertue if you haue it not'—

And when you are desirous to be *blest*,  
 Ile blessing beg of you. (171-2)

Experience has shown Hamlet that there is often a vast difference between *blessed* in the sense of 'having received a benediction' and meaning 'in a state of salvation'. The second does not necessarily or generally follow upon the first. But now, with a new humility, he conforms with the appearance of things, and after all his mockery of accepted relationships—'We shall obey, were she ten times our mother'—comes to accept a parental blessing from an unblest parent. Although the speech marks the beginning of Hamlet's recovery from his despair, its sudden clarity and charity are quickly clouded over by either a revulsion of feeling or fear lest Gertrude reveal his sanity to the King; and the scene closes with Hamlet reassuming his antic disposition in the last of his quibbles at Polonius's expense: 'Come sir, to *draw toward an end* with you.'

## 3

Shakespearean criticism is at present wary of an over-romanticised, world-weary Hamlet, the anachronistic victim of our modern *Angst*. But while it is true that Hamlet's mind is furnished with many concepts that belong only to the sixteenth century, the language of the play reveals, in imagery and word-play, an emotional experience which cannot alter as long as the basic relationships of mother, father and son persist. I have here taken Hamlet's word for it that he does procrastinate in his revenge; and I have taken what appear to me to be Shakespeare's words for it that he is impeded by the sense of an in-eradicable wrong, by the corruption in existence itself. If Hamlet remained in this despondency, the play would be a pathological study and not a tragedy. To remain fixed in the Hamlet ex-



perience would be to become incurably insane. The dramatic interest of Hamlet lies less in the fidelity with which Shakespeare has recorded his melancholy than in the way Hamlet himself transcends this melancholy in the play's last act. At the end of the play the division in Hamlet's mind, between his social obligation to avenge a crime and his discovery of 'an instant eternity of evil and wrong',<sup>1</sup> is healed, and he is able to act, although not before the King has taken decisive and fatal action against him. One movement towards such a recovery is made in the closet scene. Another had begun even earlier, with the arrival of the players and Hamlet's reflections upon the Player's Hecuba speech.

During the greater part of the play, action is impossible for Hamlet because it seems to him that to kill the King would be a mere histrionic gesture without any real effect upon the course of nature. Yet circumstances force Hamlet, who can see through all the pretences of social codes and conventions, to dissimulate as much as anyone in the play, first by acting the role of madman and then by making use of the players to prepare his trap for the King. There may be a good deal of personal feeling embedded in this paradox. If the discovery of a bad reality under a good appearance was a vivid experience to Shakespeare about this time (and plays like *Troilus and Cressida* and *Measure for Measure* suggest that this was the case), his own career as an actor must have seemed deception itself. Yet as a playwright, Shakespeare knew that in an Aristotelian sense the drama could be more 'real' than the flux of life which it imitated. So Hamlet finds that the fact that all the world's a stage does not free anyone from the obligation to play his destined part. When the part is played out and Hamlet addresses those

that looke pale, and tremble at this chance,  
That are but mutes, or audience to this act,

(V.ii.948-9)

there is more to the image than that artistic bravura with which Shakespeare dares make the Egyptian queen fear some squeak-

<sup>1</sup> *Murder in the Cathedral*, p. 77. All T. S. Eliot's first three plays deal with the Hamlet experience, but their solutions of it are less dramatically satisfying than *Hamlet* itself.

ing Cleopatra shall boyer greatness. Hamlet's play upon act show that in performing his part of the avenger he has at last closed the intolerable gulf between appearance and reality, and the image itself symbolises this by breaking the illusion of the audience just at the kathartic moment when the action it has witnessed is known to be more real than the events of yesterday and tomorrow.

From the time Hamlet begins his journey to England, all occasions spur him to action. First there is the example of Fortinbras. Then, once at sea, Hamlet has to move quickly to evade the plot laid against him:

Or<sup>1</sup> I could make a prologue to my braines  
They had begun the play. (V.ii.30-1)

The action he takes exactly parallels that of Fortinbras; he assumes, without a moment's misgiving, the authority of his dead father. In the play's sequence of scenes, we learn of this activity only after the scene in the graveyard, and that episode, at the beginning of Act V, is vital in effecting Hamlet's recovery of the power to act. His quibbles over the bones are his last and most embittered statement of the discrepancy between appearance and reality which has kept him inactive for so long:

This fellow might be in's time a great buyer of Land, with his Statutes, his Recognizances, his Fines, his double Vouchers, his Recoueries: Is this the *fine* of his *Fines*, and the *recouery* of his *Recoueries*, to haue his *fine* Pate full of *fine* Dirt? will his Vouchers *rouch* him no more of his Purchases, and double ones too, then the length and breadth of a paire of *Indentures*?<sup>2</sup>

The particular and the individual, profession and rank, are all confounded in the dust that stops a beer barrel, and the common fate makes vanity vain: 'Now get you to my Ladies table, and tell her, let her paint an inch thicke, to this fauour she must come.' And then, to end this mood for good and all, Ophelia's funeral procession comes into sight. Ophelia does not in her lifetime play a very important part in Hamlet's story, but the

<sup>1</sup> I.e. *ere*.

<sup>2</sup> From the Folio, which restores the passage between the two 'Recoveries' jumped by the Quarto's printer.





HAMLET

dead Ophelia is able to transform Hamlet from the figure of human consciousness pondering the vanity of human wishes to an individual affirming his particular role in time and circumstances;

this is I  
Hamlet the Dane. (V.i.279-80)

Ophelia, now he has lost her, is no longer Woman to be derided as the original source of corruption, but the unique object of unique feelings:

I loued Ophelia, forty thousand brothers  
Could not with all theyr quantitie of loue  
Make vp my summe. (V.i.291-2)

This acceptance of circumstances and of a role, however meaningless it may seem, that he is called to play in them, is completed when Hamlet tells Horatio that the readiness is all. Hamlet's fate cried out to him at his first encounter with the Ghost, but until this conversation with Horatio before the fencing match he is unable to answer that cry. And when he is at last ready, his enemies too are ready, Laertes with his venomed foil, Claudius with his union pearl full of poison. Only when his own minutes are numbered is Hamlet able to leave all his other problems to Providence and, accepting the intolerable fact of his mother's union with Claudius, to assume his destined part of the avenger; and this consent to his destiny is sealed with one of Shakespeare's most meaningful puns:

Heere thou incestuous, murderous, damned Dane,  
Drinke off this Potion: Is thy *Vnion* heere?  
Follow my Mother.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bradley, who is seldom credited with any insight into the language of the plays, realised the full implications of this quibble. I have quoted the Folio. The Quarto printer was baffled by the word *union*. See *Hamlet*, ed. T. Parrott and H. Craig, p. 240.

THE  
DEVELOPMENT  
OF SHAKESPEARE'S  
IMAGERY 2<sup>d</sup> ed/1977

*Wolfgang Clemen*

SECOND EDITION, WITH A  
NEW PREFACE BY THE AUTHOR

Add SHAKESPEARE, W [SUBJECT]

LONDON  
METHUEN AND CO LTD  
1977



## PREFACE

### LOOKING BACK OVER FORTY YEARS

IT is now twenty-five years since this book was first published in England and forty years since *Shakespeares Bilder*, which formed the basis for it, appeared in Germany. These dates provoke a retrospective survey, self-criticism and a prospective look into the future, for in the meantime the study of Shakespeare's imagery has developed in various quite divergent directions.

It was my good fortune to be among the first to concentrate on this subject, for my book was published almost simultaneously with Caroline Spurgeon's *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. But it was also fortunate that our two books took a different line, supplementing each other rather than overlapping. However, it also needed the boldness and inexperience of a young man not deterred by the complexity of his subject and not wholly aware of it, and who was, moreover, not bowed down by the burden of secondary literature which would have suggested many other possible approaches. For anyone settling down to write about Shakespeare's imagery nowadays would have to take these possibilities into consideration. The task I had set myself in those early years was shortly afterwards described justly as "exploring a field far beyond the power of any one man".<sup>1</sup>

When, in 1950, I was preparing the English version of my German book, altering a good deal, I was again fortunate in receiving Una Ellis-Fermor's advice. For she encouraged me to stick to my original scheme, advising me to extend the inquiry into the specifically dramatic functions of imagery and not to abandon the variety of approach which I had used and furthermore not to give up the wide concept of imagery which in the meantime she too had advocated

<sup>1</sup> Una Ellis-Fermor, *Some Recent Research in Shakespeare's Imagery*, Shakespeare Association Pamphlet, Oxford, 1937.

in her book *The Frontiers of Drama*.<sup>1</sup> Her encouragement was supplemented by that of John Dover Wilson who recommended the book in a preface which he contributed to the first edition, thus introducing its author to Shakespeareans in the English-speaking world.

Looking back on my book today I would still contend that the general drift of my argument was right and that many of its conclusions and points-of-view are still valid for our present interpretation of Shakespeare's plays. Inquiring into the development of one particular aspect of dramatic art has proved a fruitful approach, which later on was applied to other elements of drama as well. My aims went in the right direction but I could achieve only part of them. At many points I would now acknowledge the desirability of additions and qualifications and, in quite a few cases, of corrections. I would also try to make up for one major omission, the chapter on *Macbeth*, for which I had collected material but which, because of the complexity of this very subject, I never succeeded in completing. Yet were I to carry out all this, the book would grow to at least double its size and would become less readable, though perhaps more learned and more balanced in its presentation. Even if one is in possession of more knowledge one should perhaps not rewrite an early book which owed its origin to a situation which cannot be recreated. Moreover, this 'new' book would be a less original one. The original text has therefore not been changed substantially for this second edition and references are still made to the text of the Globe edition. Some changes, however, have been made in language and presentation. The notes have been checked and the bibliography – as far as articles and books on Shakespeare's imagery are concerned – has been brought up to date.<sup>2</sup>

My aim, then as now, has been to trace the changing functions of Shakespeare's imagery against the background of the general evolution of his dramatic art. As was evident

<sup>1</sup> Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945, p. 78.

<sup>2</sup> The author wishes to thank Dr. Ingeborg Bolts for her assistance in the preparation of the new edition.



from related studies which were published in the years following the first edition, my book, which I had described in my summary as a "first tentative endeavour", could not at that time exhaust the subject. Several aspects, which I had neglected, such as Shakespeare's derived imagery, his iconographic, religious, and emblematic imagery, his 'image clusters', his use of personification, his stage imagery, have received adequate treatment in subsequent articles and books, as have the relationship between image and symbol and the question of imagery as a test of authorship.<sup>1</sup>

My major concern, however, had been to relate Shakespeare's imagery to other elements of his dramatic art and to examine its specific dramatic function within this wider context, linking it up with situation and character, plot and scenic action. Strangely enough, this line was taken up again only at a much later date, although this approach, judged from today, may well have been the most promising for further research and the one, moreover, that could have counterbalanced certain exaggerations and vagaries which the study of Shakespeare's imagery was to produce.

For the main trend in this area continued to be the exploration of the associations and hidden meanings of Shakespeare's imagery, the unravelling of its symbolism, its undertones and its subtle ambiguities. G. Wilson Knight's first important books,<sup>2</sup> which developed the analysis of poetic symbolism in Shakespeare's plays, had in fact been published before the investigation of imagery became a major field of research. Another influence came from the new methods of analysing poetic texts and led to Shakespeare's imagery being looked upon primarily as an instrument of poetic expression, while its use as a dramatist's tool was overlooked. There is no doubt that these new

<sup>1</sup> E.g. J. E. Hankins, *Shakespeare's Derived Imagery*, New York, 1953; J. Doebler, *Shakespeare's Speaking Pictures, Studies in Iconic Imagery*, Albuquerque, 1974; D. Mehl, "Emblems in English Renaissance Drama", in *Renaissance Drama II*, ed. S. Schoenbaum, Evanston, 1969; E. A. Armstrong, *Shakespeare's Imagination*, 1946, repr. Lincoln, 1963 (for "image clusters"); T. R. Henn, *The Living Image*, London, 1972; K. Muir, "Image and Symbol in *Macbeth*" (and in *Hamlet*), in *Shakespeare the Professional*, London, 1973; H. Zimmermann, *Die Personifikation im Drama Shakespeares*, Heidelberg, 1975.

<sup>2</sup> *The Wheel of Fire*, London, 1930; *The Imperial Theme*, London, 1931.





modes of textual interpretation, reinforced by what could be learned from the New Criticism, helped us to discover in Shakespeare's language, in his "poetic texture", subtleties, ironies, and interconnections which had previously passed unnoticed. A perusal of recent annotated editions of plays or of articles commenting on certain passages shows that today we are indeed better equipped to understand difficult passages and sound their meanings. But, on the other hand, this development has also led to a certain isolation of studies in imagery. Imagery was looked upon as almost autonomous, as belonging to "the pattern below the level of plot and character" (T. S. Eliot), as a key to the play's themes and ideas which were to be unfolded rather by images and repeated words than by the action on the stage. Robert B. Heilman's two books on *King Lear* and *Othello*,<sup>1</sup> in which he examines many strands of imagery, relating them to the structure and the basic themes of the play, are perhaps the best example of the value, the ingenuity, but also of the limitations of this method.

Specialized studies are often in danger of distorting the perception of the work as a whole, and the specialized critic, concentrating his attention on one aspect and attempting to consider everything from this angle only, is apt to overvalue his approach. The temptation was great to base the interpretation of a play solely on what its imagery could disclose about the play's underlying themes and symbols. The obvious meaning, which could be derived from the course of the action, from "plot and character", from direct statement, was taken to be less important and sometimes even esteemed less than those hidden meanings supposedly conveyed by the imagery. "To read the plays through theme and imagery was an invitation to all kinds of doctrinal irrelevances" was Muriel Bradbrook's comment on this trend in her retrospect "Fifty Years of Criticism of Shakespeare's Style".<sup>2</sup>

Five years later Helen Gardner expressed even more dissatisfaction with this development: "This method seems now to have come to the point where its deficiencies are

<sup>1</sup> *This Great Stage*, Baton Rouge, 1948; *Magic in the Web*, Lexington, 1956.

<sup>2</sup> *Shakespeare Survey* 7, 1954.



becoming more obvious than its merits."<sup>1</sup> Again five years later, Kenneth Muir, in a detailed account "Shakespeare's Imagery – Then and Now"<sup>2</sup> in which he did full justice to the divergent lines of research in imagery came to the conclusion: "...it must be confessed that in recent years the study of imagery has fallen into disfavour." This surely has always been the fate of a specialized study pushed to its limit and sometimes beyond its limit.

The time had come to turn away from the close and exclusive analysis of verbal imagery towards a wider concept which would include "Visual imagery" and, by emphasizing its dramatic function, would link it up with other dramatic elements. This demand was in fact formulated as early as 1952 in an important article by R. A. Foakes, "Suggestions for a New Approach to Shakespeare's Imagery",<sup>3</sup> in which the author made many valuable proposals for studying imagery in its relation to other aspects of Shakespeare's dramatic art. His claim that "The poetic image in a play is set in a context not of words alone, but of words, dramatic situation, interplay of character, stage-effect, and is also placed in a time sequence" confirmed in some ways what I had myself outlined at the end of my book (his article was written before the English version of my book was published). Foakes was quoted by other critics who were also dissatisfied with the prevalent trend of imagery analysis and were looking out for correctives.<sup>4</sup> Even before Foakes expressed his warnings, an article had been published in *Hudson Review* (1949) whose author, Alan S. Downer, also advocated an approach that would bridge the gap between Shakespeare the poet and Shakespeare the playwright. For Downer showed how Shakespeare used the language of imagery in action, how he dramatized the image, so that it "is more than a verbal one" and "is realized, made visual in the action of the play". But this important article did not become known to a wider public until 1957.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Helen Gardner, *The Business of Criticism*, Oxford, 1959.

<sup>2</sup> *Shakespeare Survey* 18, 1965.

<sup>3</sup> *Shakespeare Survey* 5, 1952.

<sup>4</sup> E.g. John Lawlor, "Mind and Hand, Some Reflections on the Study of Shakespeare's Imagery", *Shakespeare Quarterly* VII, 1957.

<sup>5</sup> "The Life of our Design. The Function of Imagery in the Poetic Drama", *Modern Essays in Criticism*, ed. L. F. Dean, New York, 1957.



However, it was only in 1961 that the demand to integrate the examination of imagery into a combined consideration of plot and character, stage-action and style was put into practice. Maurice Charney's book *Shakespeare's Roman Plays* refers to imagery only in its sub-title ("The Function of Imagery in the Drama"), thus indicating the subsidiary role of image-analysis within a comprehensive interpretation of the plays. Charney's book appears as a milestone. Not only does he show at many points the interplay between verbal imagery and dramatic events, demonstrating how imagery merges into the stage action, he also draws attention to the occurrence of many "non-verbal presentational images", noting "how these work together with verbal images and help to realize them in dramatic terms" (p. 205). Charney's book helped to overcome the division between the study of Shakespeare's poetic language and the study of his stagecraft, a division which had for quite some time prevented critics from recognizing the close interrelationship of the two.

This line of approach was extended to cover more plays in two illuminating articles, Martha H. Golden's "Stage Imagery in Shakespearean Studies"<sup>1</sup> and Dieter Mehl's "Visual and Rhetorical Imagery in Shakespeare's Plays".<sup>2</sup> The important discussion of the impact of symbolic and often mute spectacle initiated by Robert Fricker<sup>3</sup> and further developed by Inga-Stina Ewbank<sup>4</sup> into Shakespeare's "use of a visual-verbal dialectic" was thus continued. The relationship between spectacle and expressive stage images on the one hand and metaphorical language on the other hand, which these critics demonstrate, is so striking and convincing that in retrospect one wonders why it took such a long time to be recognized.

At this point I should say something about my own experiences after 1951. For my interest had shifted from the analysis of imagery and style to an inquiry into other aspects of Shakespeare's dramatic art. But most of these

<sup>1</sup> *Shakespearean Research Opportunities* I, 1965.

<sup>2</sup> *Essays and Studies* 25, 1972.

<sup>3</sup> R. Fricker, "Das szenische Bild bei Shakespeare", *Annales Universitatis Saraviensis* V, 1956.

<sup>4</sup> "More pregnantly than words", *Shakespeare Survey* 24, 1971.



subjects which I discussed in the 1950s and 1960s, including some excellent work carried out by students of mine, also taught me something about Shakespeare's imagery and made me aware of its role in new contexts. The function of imagery within Shakespeare's art of preparation, and also its rôle in evoking the past, actualizing retrospect and narrative, clarifying the central theme of appearance and reality, and dramatizing the soliloquy,<sup>1</sup> all this made me see that imagery may play an important part in even more respects than I had realized when my first book was written. Although I did not pursue the study of imagery for its own sake I kept on coming across it. Even in my scene-by-scene commentary on *Richard III*<sup>2</sup> I had to deal with new features of Shakespeare's imagery, although this play is certainly not among the most rewarding plays for this purpose.

It was discovered indirectly, too, that imagery could be used as a valuable aid for the producer. For only within the last decade has Shakespeare's text been systematically scrutinized for its numerous implicit stage-directions, the signals for gesture and costume, physiognomy, speech, and movement on the stage. This approach which was successfully carried out by Rudolf Stamm and those working with him was another step towards relating poetic language to the reality of the stage. As Stamm has shown,<sup>3</sup> these hints for the producer and actor are conveyed by various means, imagery being only one of them. Such studies also provide support for what had already been demonstrated by Charney and others (and what confirmed the line followed in this book): that we must not restrict the concept of dramatic imagery to the traditional definitions of metaphor, simile, comparison and other figures of speech as laid down in our textbooks. These definitions may be useful for other pur-

<sup>1</sup> The relevant essays are: "Foreboding and Anticipation in Shakespeare's Early Histories", *Shakespeare Survey* 6, 1953; "Shakespeare's Art of Preparation", "Past and Future in Shakespeare's Drama", "Shakespeare's Use of the Messenger's Report", "Appearance and Reality in Shakespeare's Plays", "Shakespeare's Soliloquies" in *Shakespeare's Dramatic Art*, London, 1972.

<sup>2</sup> *A Commentary on "Richard III"*, London, 1968.

<sup>3</sup> See especially "The Theatrical Physiognomy of Shakespeare's Plays", *The Shaping Powers at Work*, Heidelberg, 1967; "The Alphabet of Speechless Complaint" in *The Triple Bond*, ed. J. G. Price, London, 1975. Arthur Gestner-Hirzel, *The Economy of Action and Word in Shakespeare's Plays*, Bern, 1957; Jörg Hasler, *Shakespeare's Theatrical Notations: The Comedies*, Bern, 1974.





poses. If, however, we wish to recognize connections and interrelationships, and to grasp the complexity of a dramatic process, we need a concept as broad and as inclusive as possible. For what matters here is the ancillary role of imagery, its constant interchangeability and interaction with direct statement, description, visual stage-effect and other elements of dramatic representation.

When we review the present situation of Shakespearean studies and look into the future it appears doubtful whether any more specialized studies focusing on imagery alone would help us to see these relationships. Imagery studies would best serve our purpose if they were integrated in a coordinated interpretation of Shakespeare's plays, so that one could draw upon them whenever the occasion arose. This does not of course mean that we know enough about imagery and that there are no aspects left which might deserve a fresh consideration. But these new approaches could most fruitfully be worked out in connection with constant renewal of our attempts at interpretation. The contours of some of these new approaches may already be discerned.

In analysing the imagery the chief concern has been to explore what was going on in Shakespeare's mind, what associations and imaginative processes could be detected.<sup>1</sup> Much less emphasis was laid on what went on in the mind of the audience when, watching the consecutive scenes, they take in a certain passage rich in imagery. What would its impact on *their* imagination be, what would be remembered when the next scene passed over the stage? Our habit of analysing a given passage at our desk may lead us to neglect what is going on in the playhouse, and the scholar's intellectual response is different from the imaginative response of the audience. This imaginative response during a performance is difficult to describe and to examine with our customary critical methods. However, it is what matters when a play is not read but staged.

To inquire into the impact of imagery on the mind of the audience during a performance necessarily leads to a consideration of the consciousness of the passing of time

<sup>1</sup> See especially Edward A. Armstrong, *Shakespeare's Imagination*, 1946, repr. Lincoln, 1963.



which we experience while watching a play. That there are in each of Shakespeare's plays several conflicting planes and temporal modes has often been demonstrated. The important rôle of imagery in this context, however, has less often been shown. But in some cases a passage of imagery may have the effect of halting, for the audience, the passage of time and with it the action: a moment of suspense is created in which we forget about the advancing movement of the plot, "a window is thrust open admitting a glimpse of a remote past or of a sphere removed from the actuality of what we have just been witnessing on the stage".<sup>1</sup> These effects which transpose us into another time and another place, introducing a new dimension and with it another perspective of time, apply in particular to what Francis Berry in his valuable study has called "Inset".<sup>2</sup> His merit is to have shown, through many different examples, how much these "Insets" vary "in their degrees of temporal recession or perspective in relation to their dramatic context". For the time of an "Inset" is almost always different from the time of its context. Berry's insets are, in most cases, passages of intricate and complex imagery, working strongly on our imagination, and his findings could therefore help us to establish new criteria for evaluating the function of imagery in the time-sequence of the play as experienced by the audience.

A play's movement and pace, as reflected in the time-consciousness of the audience, is influenced by many factors, not only by the varying speed of the action and the movements of the characters, but also by the alteration of verse and prose, by syntax and diction, the use of rhetorical figures and several other means by which the dramatist can influence the tempo of speech and delivery on the stage. In this context Shakespeare's prose-imagery, which in my book I treated only perfunctorily, plays an important rôle, which may be deduced from Brian Vickers' thorough analysis of Shakespeare's prose.<sup>3</sup> Different types of images, used by different characters in prose-passages, may have an

<sup>1</sup> *Shakespeare's Dramatic Art*, London, 1972, p. 140.

<sup>2</sup> Francis Berry, *The Shakespeare Inset*, London, 1965.

<sup>3</sup> Brian Vickers, *The Artistry of Shakespeare's Prose*, London, 1968.



accelerating or retarding effect, besides influencing, by their very rhythm and movement, the mood of that particular scene or passage.

In his important survey "Shakespeare's Imagery - Then and Now" Kenneth Muir proposed as "one of the ways in which the study of Shakespeare's imagery could be profitably pursued in the future" a "comprehensive study of the use of imagery by Shakespeare's contemporaries". This approach could be expanded into the question of what, in this respect - within an overall comparison - would distinguish Shakespeare's drama from that of all other playwrights, ancient and modern. Una Ellis-Fermor, in an early chapter on "The Functions of Imagery in Drama", had already given thought to this fundamental problem,<sup>1</sup> discussing the increase of concentration, unity, depth, amplitude and imaginative significance which Shakespeare's poetic drama possesses compared to drama without imagery. Renewed reflection along these lines would be fruitful. Apart from the manifold "functions" which Shakespeare's imagery fulfils in his plays, there appear to be two qualities particularly characteristic of Shakespeare, distinguishing him from all other major dramatists, and both are closely related to his use of imagery.

One is his way of making us aware of his characters' physical life in all its aspects. For we not only see before us - as has often been observed - locality, scenery and setting, but we watch these characters experiencing night and day, sleeping and waking, physically suffering or enjoying, eating and drinking, walking, standing and sitting, doing all sorts of things; we sense the climate, the weather, feel the cold and the heat, know whether it is dusk or dawn, gloomy or bright. Moreover our sense of taste, of smell, of touch is mainly awakened through the sensations of the characters on the stage. This would apply to the drama of other playwrights as well, but only to a limited extent and on a much smaller scale. For would we find this complexity and fullness of physical conditions and sensations elsewhere?

This physical existence of man is situated within the

<sup>1</sup> Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945.



context of Elizabethan life. To an extent not yet fully realized Shakespeare's imagery reflects the economic realities of his age, foreign trade, crafts and merchandise, so that a study along these lines, in comparison with other dramatists, should be rewarding.

If the physical complexity of life is fully represented in Shakespeare's language, there emerges, at the other end of the scale, the world of imagination, of the spirit. In particular the tragedies and romances gain an additional dimension through the numerous references to this higher spiritual world, which nevertheless is brought close to the audience by concrete symbols and images. These two planes or modes of experience, the physical and the metaphysical, the real and the imaginative, counterbalance each other in a manner which prevents Shakespeare's drama from becoming either too realistic or too metaphysical. This perfect balance, unequalled in European drama, lends Shakespeare's work one of its unique qualities; nor is the breadth of experience, as reflected by his use of imagery, paralleled in the work of any other playwright. A fruitful area for future research may therefore lie in this direction.

WOLFGANG CLEMEN



## HAMLET

THE surprisingly new possibilities of language which make this play appear a turning-point in the development of Shakespeare's style<sup>1</sup> seem to have their origin in the personality of Hamlet. The new language comes from him, in him it attains to perfection. The language of the King and the Queen, of Laertes and Polonius, although subtly adapted to their character, still treads the well-worn paths; it is less novel, because the people by whom it is spoken are not in need of a new form of expression—on the contrary, they may be more aptly characterized by a conventional mode of speech. But Hamlet's nature can only find expression in a wholly new language. This also applies to the imagery in the play. It is Hamlet who creates the most significant images, images marking the atmosphere and theme of the play, which are paler and less pregnant in the speech of the other characters. Hamlet's way of employing images is unique in Shakespeare's drama. When he begins to speak, the images fairly stream to him without the slightest effort—not as similes or conscious paraphrases, but as immediate and spontaneous visions.<sup>2</sup> Hamlet's imagery shows us that whenever he thinks and speaks, he is at the same time a visionary, a seer, for whom the living things of the world about him embody and symbolize thought. His first monologue may show this; the short space of time which lies between his father's death and his

<sup>1</sup> On the style in *Hamlet* see L. L. Schücking, *The Meaning of Hamlet*, London, 1937, I. i. and I. iv.

<sup>2</sup> The spontaneous and unpremeditated character of Hamlet's imagery will become obvious through a comparison with Claudius' language. Claudius' speeches are studied and give the impression of having been previously prepared. His images often are consciously inserted. Ch. Ehrl notes that while Claudius often uses comparisons, linking object and image by "as" or "like", Hamlet's imagination fuses both into a metaphor (cf. IV. i. 40-44, IV. v. 94-96 with III. 83-84, III. 407-408). Further examples for Claudius' comparisons: III. iii. 41; IV. vii. 15; IV. xx. 88. This is, of course, only one aspect of the manifold differences between Claudius' and Hamlet's language. The whole problem has been exhaustively dealt with in Ch. Ehrl's study. For the difference between the imagery of Claudius' public and that of his private language, and for further distinguishing features in Claudius' imagery see Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945, p. 88.



mother's remarriage is to him a series of pictures taken from real life:

A little month, or ere those shoes were old  
With which she follow'd my poor father's body,  
Like Niobe, all tears: (1. ii. 147)

Ere yet the salt of most unrighteous tears  
Had left the flushing in her galled eyes, (1. ii. 154)

or a little later, addressed to Horatio:

the funeral baked meats  
Did coldly furnish forth the marriage tables. (1. ii. 180)

These are no poetic similes, but keen observations of reality. Hamlet does not translate the general thought into an image paraphrasing it; on the contrary, he uses the opposite method: he refers the generalization to the events and objects of the reality underlying the thought. This sense of reality finds expression in all the images Hamlet employs. Peculiar to them all is that closeness to reality which is often carried to the point of an unsparing poignancy.<sup>1</sup> They are mostly very concrete and precise, simple and, as to their subject matter, easy to understand; common and ordinary things, things familiar to the man in the street dominate, rather than lofty, strange or rare objects.<sup>2</sup> Illuminating in this connection is the absence of hyperbole,<sup>3</sup> of great dimensions in his imagery. In contrast to Othello or Lear, for example, who awaken heaven and the elements in their imagery<sup>4</sup> and who lend expression to their mighty

<sup>1</sup> This, as Ch. Ehrl notes, gives to Hamlet's language sometimes a brutal violence that expresses itself in the use of forceful metaphors: "For I mine eyes will rivet to his face" (iii. ii. 90), "Let me wring your heart" (iii. iv. 35).

<sup>2</sup> After completion of the manuscript, the author became acquainted with Professor Mikhail M. Morozow's article, "The Individualization of Shakespeare's Characters through Imagery" (*Shakespeare Survey*, II, 1949, pp. 83-106). Professor Mikhail Morozow's more systematic and comprehensive examination of the content of all of Hamlet's images can throw new light on the statements made above and adds a number of acute observations, which have a bearing on the theory put forward in this chapter. Morozow also emphasizes the realistic, common and popular nature of Hamlet's imagery, his faculty to "see right through people" and his closeness to the common people which does not exclude his scholarship and humanist education.

<sup>3</sup> If he makes use of hyperbole in v. i. 304 (at Ophelia's grave) it is to parody Laertes' hyperbolic diction.

<sup>4</sup> Hamlet, too, invokes God and the heavenly powers, but these invocations never take the form of grandiose images, they are mostly brief and often restricted to mere references (cf. 1. ii. 132, 150, 195; 1. v. 92; 1. iv. 85; v. ii. 343, 355).



passions in images of soaring magnificence, Hamlet prefers to keep his language within the scope of reality, indeed, within the everyday world. It is not spacious scenery and nature which dominate in Hamlet's imagery, but rather trades and callings, objects of daily use, popular games and technical terms; his images are not beautiful, poetic, magnificent, but they always hit their mark, the matter in question, with surprisingly unerring sureness. They do not waft the things of reality into a dream-world of the imagination; on the contrary, they make them truly *real*, they reveal their inmost, naked being. All this, the wealth of realistic observation, of real objects, of associations taken from everyday life, is enough to prove that Hamlet is *no* abstract thinker and dreamer. As his imagery betrays to us, he is rather a man gifted with greater powers of observation than the others. He is capable of scanning reality with a keener eye and of penetrating the veil of semblance even to the very core of things: "I know not seems."

At the same time, Hamlet's imagery reveals the hero's wide educational background, his many-sidedness and the extraordinary range of his experience.<sup>1</sup> That metaphors taken from natural sciences are specially frequent in Hamlet's language again emphasizes his power of observation, his critical objective way of looking at things.<sup>2</sup> But Hamlet is also at home in classical antiquity or Greek mythology,<sup>3</sup> in the terminology of law,<sup>4</sup> he is not only familiar with the theatre and with acting—as everyone knows—but also with the fine arts,<sup>5</sup> with falconry and hunting,<sup>6</sup> with the soldier's trade and strategy,<sup>7</sup> with the courtier's way of life. All these spheres disclosing Hamlet's personality as that of a "courtier, soldier and scholar" (in Ophelia's words, III. i. 159) are evoked by the imagery which, however, turns them to living account by a fit application to situations, persons and moods. Hamlet

<sup>1</sup> For the following cf. Ch. Ehrl's study and Professor Morozow's article.

<sup>2</sup> Cf. III. i. 119; I. v. 22, 27, 29; III. iv. 147. For the disease-imagery see below.

<sup>3</sup> E.g. I. ii. 140, 149, 153; III. ii. 89, 294; III. iii. 56-58; V. i. 306, 315.

<sup>4</sup> V. i. 107 ff.

<sup>5</sup> E.g. his images taken from musical instruments, III. ii. 75.

<sup>6</sup> II. ii. 397; III. ii. 361; II. ii. 458.

<sup>7</sup> Hamlet speaks of the "pales and forts of reason" (I. iv. 28), wonders whether his mother's heart is "proof and bulwark against sense" (III. iv. 37; cf. III. iv. 208).



commands so many levels of expression that he can attune his diction as well as his imagery to the situation and to the person to whom he is speaking. This adaptability and versatility is another feature in Hamlet's use of language which can also be traced in his imagery.

At the same time, this wide range of imagery can, in certain passages, serve to give relief to his conflicting moods, to his being torn between extremes and to the abruptness of his changes of mood. This characteristic which has been particularly emphasized and partly attributed to "melancholy" by L. L. Schücking and John Dover Wilson,<sup>1</sup> also expresses itself in the sudden change of language and in the juxtaposition of passages which are sharply contrasted in their diction. With no other character in Shakespeare do we find this sharp contrast between images marked by a pensive mood and those which unsparingly use vulgar words and display a frivolous and sarcastic disgust for the world.<sup>2</sup>

Let us consider further how Hamlet's use of imagery reflects his ability to penetrate to the real nature of men and things and his relentless breaking down of the barriers raised by hypocrisy. Many of his images seem in fact designed to unmask men; they are meant to strip them of their fine appearances and to show them up in their true nature. Thus, by means of the simile of fortune's pipe, Hamlet shows Rosencrantz and Guildenstern that he has seen through their intent, and thus he unmasks Rosencrantz when he calls him a "sponge", "that soaks up the king's countenance" (iv. ii. 16). He splits his mother's heart "in twain", because he tells her the truth from which she shrinks and which she conceals from herself. And again it is by means of images that he seeks to lead her to a recognition of the truth. He renews the memory of his father in

<sup>1</sup> Cf. L. L. Schücking, *The Meaning of Hamlet*, London, 1937. J. D. Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge, 1935.

<sup>2</sup> There are many instances for these contrasts in Hamlet's language. Cf. the transition from the famous monologue in iii. i. 56 to his conversation with Ophelia in the same scene (a parallel change in iii. ii.) or cf. iv. iii. 22; v. i. 230 ff. Ch. Ehrl notes the following instances of Hamlet's use of vulgar words: "truepenny" (i. v. 150); "old mole" (i. v. 161); "drab" (ii. ii. 623); "carrion" (ii. ii. 184); "Jowls it to the ground" (v. i. 82); "Knocked about the mezzard" (v. i. 95). For further instances of Hamlet's use of coarse and common images see Morozow's article, *loc. cit.*, p. 95.





her by means of that forceful description of his outward appearance which could be compared with Hyperion, Mars and Mercury. On the other hand, another series of comparisons seeks to bring home to his mother the real nature of Claudius:

a mildew'd ear,  
Blasting his wholesome brother. (III. iv. 64)

a vice of kings;  
A cutpurse of the empire and the rule,  
That from a shelf the precious diadem stole,  
And put it in his pocket!

A king of shreds and patches, (III. iv. 98)

So Hamlet sees through men and things. He perceives what is false, visualizing his recognition through imagery.

Hamlet's imagery, which thus calls things by their right names, acquires a peculiar freedom through his feigned madness. Hamlet needs images for his "antic disposition". He would betray himself if he used open, direct language. Hence he must speak ambiguously and cloak his real meaning under quibbles and puns,<sup>1</sup> images and parables. The other characters do not understand him and continue to think he is mad, but the audience can gain an insight into the true situation. Under the protection of that mask of "antic disposition", Hamlet says more shrewd things than all the rest of the courtiers together.<sup>2</sup> So we find the images here in an entirely new rôle, unique in Shakespeare's drama. Only the images of the fool in *King Lear* have a similar function.

Hamlet suffers an injustice when he is accused of merely theoretical and abstract speculation which would lead him away from reality. His thoughts carry further than those of

<sup>1</sup> Through John Dover Wilson's edition of *Hamlet* (Cambridge, 1934) many of these puns and quibbles which so far had remained unintelligible (or were falsely understood) have been cleared up. On the importance of quibbles in *Hamlet* see John Dover Wilson's Introduction, p. xxxiii ff.

<sup>2</sup> Edward Dowden noted this: "Madness possesses exquisite immunities and privileges. From the safe vantage of unintelligibility he can delight himself by uttering his whole mind and sending forth his words among the words of others, with their meaning disguised, as he himself must be, clothed in an antic garb of parable, dark sayings which speak the truth in a mystery" (*Shakespeare, His Mind and Art*, 1875, p. 145). Cf., too, John Dover Wilson's Introduction to *Hamlet*, p. xl.



others, because he sees more and deeper than they, not because he would leave reality unheeded. It is true that his is a nature more prone to thought than to action; but that by no means signifies, as the Hamlet critics would often have us believe, that he is a philosopher and dreamer and no man of the world. When, in the graveyard scene, he holds Yorick's skull in his hand, he sees *more* in it than the others, for whom the skull is merely a lifeless object. And precisely because he is more deeply moved by the reality and significance of these earthly remains, his fantasy is able to follow the "noble dust of Alexander" through all its metamorphoses. The comparisons which spring from this faculty of thinking a thing to the end, as it were, derive in fact from a more intense experience of reality.

It is a fundamental tenet of Hamlet criticism that Hamlet's over-developed intellect makes it impossible for him to act. In this connection the following famous passage is generally quoted:

And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action.— (III. i. 84)

The customary interpretation of this passage, "reflection hinders action", does it an injustice. For Hamlet does not say "reflection hinders action", he simply utters this image. The fact that he does not utter that general maxim, but this image, makes all the difference. For this image is the unique and specific form of expression of the thought underlying it, it cannot be separated from it. If we say "reflection hinders action", we make a false generalization; we replace a specific formulation by an apothegm. And thereby we eradicate in this passage that quality which is peculiarly Shakespeare's or, what is more, peculiarly Hamlet's. Here the image does not serve the purpose of merely casting a decorative cloak about the thought; it is much rather an intrinsic part of the thought.

"Reflection hinders action"—this phrase carries in it something absolute, something damning. We sense a



moralizing undertone. Action and reflection are thus conceived of as two mutually inimical abstract principles. But not so in Shakespeare's metaphorical language. "Native hue of resolution" suggests that Shakespeare viewed resolution as an innate human quality, not as a moral virtue to be consciously striven after. But the Hamlet-criticism of the nineteenth century saw the problem in this light of a moral virtue. We see, then, that a careful consideration of Shakespeare's imagery may sometimes correct false interpretations.<sup>1</sup>

"Reflection hinders action." Polonius, the sententious lover of maxims, could have said this, for a general saying carries no sense of personal obligation; it places a distance between the speaker and what he would say. But just as it is characteristic of Polonius to utter banalities and sententious effusions,<sup>2</sup> so, too, it is characteristic of Hamlet, to express even those things which would have permitted of a generalizing formulation, in a language which bears the stamp of a unique and personal experience.

Hamlet sees this problem under the aspect of a process of the human organism.<sup>3</sup> The original bright colouring of the skin is concealed by an ailment. Thus the relation between thought and action appears not as an opposition between two abstract principles between which a free choice is possible, but as an unavoidable condition of human nature. The image of the leprous ailment emphasizes the malignant, disabling, slowly disintegrating nature of the process. It is by no mere chance that Hamlet employs just this image. Perusing the description which the ghost of Hamlet's father gives of his poisoning by Claudius (i. v. 63) one cannot help being struck by the vividness with which the process of poisoning, the malicious spreading of the disease, is portrayed:

<sup>1</sup> Cf. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, pp. 318-319.

<sup>2</sup> Cf. Edward Dowden: "his wisdom is not the outflow of a rich or deep nature, but the little, accumulated hoard of a long and superficial experience. This is what the sententious manner signifies" (*Shakespeare, His Mind and Art*, p. 142). Professor John W. Draper, reviewing the divergent interpretations of Polonius' character, gives him a far more favourable treatment and considers him "not far removed from the Elizabethan ideal of what a courtier, what a father, what a 'Worthie Priuie Counciller' should be" (*The Hamlet of Shakespeare's Audience*, Durham, 1938, p. 53).

<sup>3</sup> For the contemporary scientific background of the disease-imagery in *Hamlet* see John W. Draper, *The Humors and Shakespeare's Characters*, Durham, N.C., 1945.



And in the porches of my ears did pour  
 The leperous distilment; whose effect  
 Holds such an enmity with blood of man  
 That swift as quicksilver it courses through  
 The natural gates and alleys of the body,  
 And with a sudden vigour it doth posset  
 And curd, like eager droppings into milk,  
 The thin and wholesome blood: so did it mine;  
 And a most instant tetter bark'd about,  
 Most lazar-like, with vile and loathsome crust,  
 All my smooth body. (I. v. 63)

A real event described at the beginning of the drama has exercised a profound influence upon the whole imagery of the play. What is later metaphor, is here still reality. The picture of the leprous skin disease, which is here—in the first act—described by Hamlet's father, has buried itself deep in Hamlet's imagination and continues to lead its subterranean existence, as it were, until it reappears in metaphorical form.

As Miss Spurgeon has shown, the idea of an ulcer dominates the imagery, infecting and fatally eating away the whole body; on every occasion repulsive images of sickness make their appearance.<sup>1</sup> It is certain that this imagery is derived from that one real event. Hamlet's father describes in that passage how the poison invades the body during sleep and how the healthy organism is destroyed from within, not having a chance to defend itself against attack. But this now becomes the *leitmotif* of the imagery: the individual occurrence is expanded into a symbol for the central problem of the play. The corruption of land and people throughout Denmark is understood as an imperceptible and irresistible process of poisoning. And, furthermore, this poisoning reappears as a *leitmotif* in the action as well—as a poisoning in the "dumb-show", and finally, as the poisoning of all the major characters in the last act. Thus imagery and action continually play into each other's hands and we see how the term "dramatic imagery" gains a new significance.

The imagery appears to be influenced by yet another event in the action underlying the play: Hamlet feels

<sup>1</sup> Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, p. 316 ff.





himself to be sullied by his mother's incest which, according to the conception of the time, she committed in marrying Claudius. For him this is a poisoning idea which finds expression in his language. Professor Dover Wilson has defended the reading of the Second Quarto with convincing arguments:<sup>1</sup>

O, that this too too sullied flesh would melt,  
Thaw and resolve itself into a dew! (I. ii. 129)

It is therefore probable that this idea is present in Hamlet's mind at many moments when images of decay and rot appear in his language.

The *leitmotif* occasionally appears in a disguised form at a point where it seems to have no real connection with the main issue of the play, for instance, in the following passage:

So, oft it chances in particular men,  
That for some vicious mole of nature in them,  
As, in their birth—wherein they are not guilty  
Since nature cannot choose his origin—  
By the o'ergrowth of some complexion,  
Oft breaking down the pales and forts of reason,  
Or by some habit, that too much o'er-leavens  
The form of plausive manners, that these men,  
Carrying, I say, the stamp of one defect,  
Being nature's livery, or fortune's star,  
Their virtues else—be they as pure as grace,  
As infinite as man may undergo—  
Shall in the general censure take corruption  
From that particular fault: the dram of eale  
Doth all the noble substance of a doubt  
To his own scandal. (I. iv. 23)

Hamlet has spoken of the excessive revels and drinking-bouts among his people and has said that this was disparaging to the Danes in the eyes of the other peoples. Then

<sup>1</sup> Cf. the note on this passage on p. 151 of John Dover Wilson's edition of *Hamlet* (Cambridge, 1934): " 'Sullied flesh' is the key to the soliloquy and tells us that Hamlet is thinking of the 'kindless' incestuous marriage as a personal defilement. Further, 'sullied' fits the immediate context as 'solid' does not. There is something absurd in associating 'solid flesh' with 'melt' and 'thaw'; whereas Shakespeare always uses 'sully' or 'sullied' elsewhere (cf. *Henry IV*, II. iv. 84; *Winter's Tale*, I. ii. 326) with the image, implicit or explicit, of dirt upon a surface of pure white; and the surface Hamlet obviously has in mind here is snow, symbolical of the nature he shares with his mother, once pure but now befouled."



follows this general reflection. The question arises: why does Hamlet speak in such detail of these matters here? For at this point in the play he has as yet heard nothing of his uncle's murderous deed. And still he touches in this speech upon that *leitmotif* of the whole play; he describes how human nature may be brought to decay through a tiny birth-mark, just as from one "dram of evil"<sup>1</sup> a destructive effect may spread over the whole organism. *O'er-leavens* already points to *sicklied o'er*, and, as in the passage discussed, the notion of the human body is in the background. As in later passages, the balance of the powers in man is the theme here, and "corruption", a basic motif in the whole play, already makes its appearance. This general reflection on gradual and irresistible infection is made in passing, as it were. Thus Shakespeare makes use of every opportunity to suggest the fundamental theme of the play. When the King says to Laertes in the fourth act:

There lives within the very flame of love  
A kind of wick or snuff that will abate it; (iv. vii 115)

the same motif occurs again: corruption through a "dram of evil".

The following passage, too, from Laertes' words of warning to his sister, has never been examined for its value as "dramatic presaging".

The canker galls the infants of the spring,  
Too oft before their buttons be disclosed,  
And in the morn and liquid dew of youth  
Contagious blastments are most imminent. (i. iii. 39)

It is no mere chance that this sententious little image,<sup>2</sup> which is so neatly woven in and so conventional, touches upon a motif later to be worked out more clearly. The worm in the bud, like ulcer and eruption, is also an irresistible force destroying the organism from within. Light is cast upon this early passage when, in the last act, it is said of

<sup>1</sup> The emendation *evil* has been accepted by several editors, e.g. by John Dover Wilson in the *New Shakespeare* edition.

<sup>2</sup> Ch. Ehrl points out that this use of sententious diction betrays a certain immaturity in Laertes, just as his apostrophes at the sight of the mad Ophelia in iv. v. 155 reveal a hollow pathos, or as his hyperboles at Ophelia's grave impress us as theatrical bombast (v. i. 274).



Claudius: "this canker of our nature" (v. ii. 69). But here we still know nothing of the coming developments. The image is a faint warning, preparing the way, together with other hints, for the future.

The Pyrrhus episode<sup>1</sup> which the first Player recites before Hamlet contains features which are also of importance for the theme of the play. For here it is related of Pyrrhus with vigorous emphasis how "Aroused vengeance sets him new a-work" (ii. ii. 510). For Hamlet it must be a gentle warning that vengeance calls forth so bloody a deed in another without delay. On the other hand, the previous lines described Pyrrhus as being in suspense, unable to act, "neutral to his will" as Hamlet still is:

So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,  
And like a neutral to his will and matter,  
Did nothing. (ii. ii. 502)

The mention of "strumpet Fortune" and the picture of her broken wheel rolled "down the hill of heaven" at the end of this passage, is likewise a hint; in the third act this image of the wheel plunging down from the height reappears in the conversation between Rosencrantz and the King:

The cease of majesty  
Dies not alone; but, like a gulf, doth draw  
What's near it with it: it is a massy wheel,  
Fix'd on the summit of the highest mount,  
To whose huge spokes ten thousand lesser things  
Are mortised and adjoin'd; which, when it falls,  
Each small annexment, petty consequence,  
Attends the boisterous ruin. (iii. iii. 15)

Through these images, which are also spun out from a more general reflection, the coming catastrophe is already significantly foreshadowed.

The imagery in Shakespeare's tragedies often shows how a number of other images are grouped around the central symbol which express the same idea, but in quite other terms. Several degrees, as it were, of the metaphorical expression of a fundamental idea may be distinguished.

<sup>1</sup> A new and important interpretation of the "Player's Speech" is given by Harry Levin, "An Explication of the Player's Speech", *The Kenyon Review*, XII, 1950.



Besides images which express a motif with the greatest clarity and emphasis, we find others which utter the thought in a veiled and indirect manner. An examination of the way in which the images are spread over the play, can reveal how subtly Shakespeare modifies and varies according to character and situation.

The most striking images of sickness, which Miss Spurgeon has already listed, make their first appearance, significantly enough, in the second half of the play, and most notably in the scene in which Hamlet seeks to bring his mother to a change of heart. Here the plainness and clarity of the images is meant to awaken the conscience of the Queen; they can scarcely be forceful enough; "let me wring your heart", Hamlet has said at the beginning of the meeting. In the first part of the play the atmosphere of corruption and decay is spread in a more indirect and general way. Hamlet declares in the first and second acts how the world appears to him:

. . . ah fie! 'tis an unweeded garden,  
That grows to seed; things rank and gross in nature  
Possess it merely. (I. ii. 135)

. . . and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. (II. ii. 309)

The image of weeds, touched upon in the word "unweeded", is related to the imagery of sickness in Shakespeare's work. It appears three times in *Hamlet*. The ghost says to Hamlet:

And duller shouldst thou be than the fat weed  
That roots itself in ease on Lethe wharf, (I. v. 32)

In the dialogue with his mother, this image immediately follows upon the image of the ulcer:

And do not spread the compost on the weeds,  
To make them ranker. (III. iv. 151)





Images of rot, decay and corruption are especially numerous in the long second scene of the second act. There are, for example, Hamlet's remarks on the maggots which the sun breeds in a dead dog (II. ii. 181), on the deep dungeons in the prison Denmark (II. ii. 249), on the strumpet Fortune (II. ii. 240), who reappears in the speech of the first Player (II. ii. 515), his comparison of himself with a whore, a drab and a scullion (II. ii. 614).

Seen individually, such images do not seem to be very important. But in their totality they contribute considerably to the tone of the play.



## SUMMARY AND CONCLUSION

THE aim of this study has been to trace the development of Shakespeare's imagery throughout his work and to consider it as an integral part of the more complex evolution of his dramatic art. With regard to the use of imagery in Shakespeare's tragedies and in the plays of his mature period, the term "development" will, however, need some modification. Whereas it was possible, in Shakespeare's early plays and in the dramas of his so-called "middle period", to observe a steady advance in the various ways of employing imagery and of adapting it to several dramatic ends, which allowed us to speak of a gradual "development" in the true sense of the word, this kind of approach was less generally applicable with regard to Shakespeare's great tragedies, of which, in this study, only six have been dealt with. Here, the term "variation" would be equally justified to describe the use of imagery. After Shakespeare had reached that complete mastery over the various elements of style and diction which we find in plays like *Othello* or *Macbeth*, such questions as whether the use of imagery in *King Lear* is superior to that in *Macbeth* or vice versa become irrelevant. It is, rather, a *different* way of using imagery but not a worse or better manner that we could put down as "progress" or "advance". For the imagery, in these plays, obeys the varying requirements of expression, atmosphere and characterization, its functions and uses being ruled by the inherent structural law of the particular tragedy in question. A study of Shakespeare's style and diction, viewed in all their aspects, would also show that we cannot explain the striking difference between *King Lear* and *Macbeth* by any such simple formula as "advance", but must also take into consideration that in *King Lear* Shakespeare wanted to represent something that was quite different from *Macbeth* and that, consequently, other and new means of expression had to be found.

These qualifications were thought necessary in order to avoid misunderstandings which might easily arise by



applying the term "development" too rigorously to the evolution of Shakespeare's art. Of course, there is "evolution" in Shakespeare's great tragedies in so far as each tragedy presents a new problem which, on the part of Shakespeare the dramatist, requires a new mode of presentation, sometimes even a new dramatic technique, and, consequently, new resources of diction, style and imagery. But, studying these masterpieces, we do better to speak of an extraordinary widening of Shakespeare's creative method and designs, of an accretion of unforeseen new possibilities, instead of allotting markings and speaking of "improvement". The development of Shakespeare's art must not be thought of as a ladder consisting of equal steps, each step being nearer to "perfection" than the last one.

Not even with regard to Shakespeare's development in his early period (where this picture could be applied with greater aptitude) is this comparison of a ladder wholly satisfactory. For we are only too easily tempted to judge Shakespeare's early plays by standards which ultimately derive from our knowledge and appreciation of his masterpieces. We take, for instance, the gradual abandoning of rhetorical devices as an indication of Shakespeare's growing dramatic skill, as a proof that he gave up artifice because he had learned how to write "more naturally". And from the abundance of ornament and rhetorical elements in his early dramas we generally infer that Shakespeare wrote in this style because he did not know how to write better, and because he had inherited this fashion from his predecessors. We are apt to say "Shakespeare had to overcome this style in order to find his own way". Against these statements, each of them containing some truth, a warning must be uttered. In Shakespeare's own time, the rhetorical style was held in high esteem and the idea "of overcoming this style because it was something inferior and unnatural" would certainly have sounded very strange to Elizabethan ears. Recent studies have thrown more light on Shakespeare's use of rhetoric and on the rôle played by rhetoric in the sixteenth century. These investigations have also shown to what astonishing degree rhetorical devices are used, and deliberately and consciously used, both by the early *and* by



the mature Shakespeare. Criticizing the use of imagery in the early plays, we should therefore also take into consideration the fact that Shakespeare had here in mind a different ideal of style. This style possessed its own merits and found expression not only in diction and imagery, but in all other elements of dramatic art as well. Thus the artificial and formal quality of the imagery has its equivalent in the artificial and symmetrical grouping of the characters (as for example in the *Comedy of Errors*). And the imagery's tendency to typify and conventionalize rather than to individualize, to express commonplace truisms instead of unique experiences also corresponds to the whole manner and atmosphere of these early plays. The following summary should be understood as implying these qualifications.

Our study set out by investigating the relation of imagery to its context, the term "context" being understood not only as the texture of the language, but also as implying the respective dramatic situation. In the early histories and in *Titus Andronicus* this relation could be described, in most cases, as unorganic and loose, the images being "inserted" into the text as something that could easily be cut out again without impairing the structure of the scene. The way in which these images (very frequently occurring in the form of comparisons) were linked up with the context by *as* or *like*, or were added and piled upon each other, revealed this unorganic character of the imagery from the more formal point of view, while the disproportion and inappropriateness existing between the dramatic situation, the image used at that particular moment, and the character using the image, manifested this inadequate connection on other levels. The occurrence of genuine epic similes, which are not germane to drama, and of elaborate conceits in the manner of the sonnets showed that Shakespeare the poet and Shakespeare the dramatist were still at conflict with each other. There was a certain showiness and obtrusiveness in the imagery of the early plays. We could sense the naïve pleasure of the dramatist who, by inventing and inserting these images on any conceivable occasion, wished to show off his skill and knowledge and to embellish his language. Elizabethan exuberance, well known to us





as a stylistic feature of Elizabethan poetry and prose, was also manifest in the abundant and exaggerated use of imagery in Shakespeare's early plays. "Imagery for imagery's sake" could therefore be said of many passages in the early dramas. Much of the imagery could be described as digression and we could observe a tendency to spin out, expand and elaborate images. In the early histories a connection could be seen between this feature and the rhetorical habit of "amplification".

In Shakespeare's early comedies the predilection for witty and ingenious comparisons was suited to the world depicted in these plays, and thus the imagery here, though in the main still ornament, embroidery or arabesque, possesses a certain appropriateness. Moreover, Shakespeare, while bringing, in *Love's Labour's Lost*, the art of quibbling and punning, the play upon words and images to a high degree of technical perfection, at the same time sets himself apart from this fashion, by mocking at its misuse and exaggerating it sometimes to such a degree that its absurdity strikes us.

In the three parts of *Henry VI* it was observed how certain types of speech and situation gave rise to certain recurring types of imagery. Thus the persuading, argumentative and protesting speeches—so frequent in these early histories—fostered the insertion of proverb-images, whereas in the monologues other types of imagery—more organically related to the context—could be traced. The imagery in the monologues showed a higher degree of directness, possessed more expressive power, and seemed altogether more necessary and organic than the "padding" or ornamental images in the formal speeches. We also inquired whether certain events or situations were particularly favourable for the formation of imagery, and found that, of all events, death was most certain to produce images. Considering the important part played by the imagery in the mature plays in producing a nature-atmosphere, it was illuminating to trace Shakespeare's first tentative steps in this technique, which show a definite lack of skill and subtlety.

The discussion of the imagery in *Richard III* started



from an assessment of some distinctive features characterizing plot and structure, style and language of this play. The greater speed of the action, the concentration of the plot, the all-pervading presence of the figure of Richard III, the firm grasp of incident and character, all this also affected the use of imagery. On the whole, the images have become shorter, more concise, less "independent", but also less general and digressive. Shakespeare's growing ability to give expression to a greater intensity and directness of feeling was reflected by the more direct and spontaneous use of imagery as well as by the form of the images themselves. There were, moreover, instances of a closer relation of the images to their context, the images being prepared for, as it were, by metaphorical language as well as by certain devices of style. We could also trace Shakespeare's creative power in coining new compound metaphors. And, lastly, we had a clear example of a consistent dramatic use of imagery in the manner by which recurrent animal symbols were used to characterize Richard and to create a pervading atmosphere of brutality, danger and repulsiveness.

*Richard II*, on the other hand, showed a new *raison d'être* for imagery in so far as it was the poetical and reflective nature of the king himself that again and again led quite naturally to an abundance of images. A new stage of organic relation between images and the content of the play became manifest in the abdication scene, where Shakespeare makes the poetical image grow out of the outward situation and conveys to us—through the image—the symbolical significance of what we were watching on the stage. In this play, compared with *Richard III*, Shakespeare's art of characterizing leading figures had become more complex and more revealing.

The imagery in *Romeo and Juliet* shows a wider range and variety than in any foregoing play, particularly as far as type and form of imagery are concerned. Shakespeare now consciously discriminates and distinguishes between the different styles at his disposal, and his art of adapting images to character, situation and mood begins to develop. It has often been emphasized that Shakespeare experiments

in this play, trying various styles and modes of presentation. But, while thus experimenting, he realized the intrinsic stylistic value and significance of these different levels of diction and assigns to them a proper place in the structure of his play. The inherited conventional style becomes restricted to inherently conventional situations and characters, whereas, in the scenes and characters which are beyond this conventional level, we see a new manner and language developing that sometimes reaches an astonishing degree of intensity and perfection. There were, in *Romeo and Juliet*, several indications that Shakespeare has become aware of the dramatic uses inherent in imagery. Images appear at dramatically significant moments, they help to intensify and heighten the inward experience, at the same time transforming into poetical vision the outward elements of the situation (as could be shown in the balcony and garden scene). This Shakespearian faculty of fully realizing and interpreting through imagery the potential meaning of a scene acted on the stage also marks a new stage of organic relationship between image and drama. Moreover, Shakespeare's art of fusing, again through imagery, the expression of personal mood with the creation of atmospheric background as well as with the representation of the play's leading motif constitutes a new way of lending more weight and complexity to the single image. Shakespeare thus makes his imagery serve several ends at one time.

The study then proceeded to examine, more briefly and summarily, a few aspects of the development of Shakespeare's imagery in the plays of his so-called middle period. The amalgamation of the images with their context was studied, and various examples were given of how images could be evoked through association, of the way in which they were prepared for in advance and of how they lingered in the poet's memory, every now and then arising from the subterranean stream of imagination and creeping into the language. The single metaphor, sometimes of rare and strange quality, gained in importance and suggestiveness, making us grasp the hidden processes and combinations of the dramatist's thought and imagination. The way in which Shakespeare, notably in this "middle period",



develops a peculiar manner of expressing abstract notions through figurative language, mingling the abstract with the concrete world, offered material for an interesting investigation, here only hinted at as another instance of Shakespeare's growing mastery over the resources of metaphorical language.

Lastly, in a chapter on the function of imagery in the structure of drama the dramatic function of imagery to prepare and forbode events was illustrated by examples from *The Merchant of Venice* and *King John*.

In an introductory chapter on the development of Shakespeare's imagery in the tragedies, the manifold dramatic relevance of the imagery, its structural significance and its inner consistency were emphasized. The imagery, especially in the first few acts, often implants certain expectations in the minds of the audience, it puts riddles, as it were, and hence a dramatic tension arises which is not without influence on the imagination and attitude of the audience. For the dramatist the imagery becomes a subtle way of influencing and guiding the audience through the play without their knowing it. The various trends, chains and patterns of imagery combine to form a second network of action running beneath the actual plot, and interconnecting with it in several ways. It was pointed out that the more veiled, unobtrusive and indirect manner of expression offered by imagery corresponded to the characteristic art which Shakespeare used on many levels in the tragedies, whereas, in the early plays, it had been his aim to make everything as clear as possible. In this connection, ambiguity and dramatic irony had to be mentioned as lending more depth and complexity to the images. This also involved the phenomenon of a *double entendre* in the interpretation of a given situation, on the part of the audience, on the one hand, and on that of the actors, on the other.

In another section it was shown how, in the tragedies, it is through the imagery that the cosmic and superhuman powers enter into the drama, and how imagery is the chief means of bringing to light the close relationship between man and these elemental and cosmic forces. But the world



of nature also—animals, plants and flowers—creeps into the play through the imagery, not merely to provide background or atmosphere but to take part in the action and to express symbolically correspondences and interrelations which underlie the real action and often contain the essential meaning of the play. We then turned towards an examination of Shakespeare's novel methods of personification and his striking manner of visualizing abstract qualities, these features being compared to his technique in the earlier dramas. The comparative method was also applied with regard to certain stylistic patterns typical of Shakespeare's early plays, and recurring now with quite different application and function.

The line of approach pursued in the last chapter but one was then taken up, and the form in which images appear, the suggestive and evocative force of the single metaphor and its appropriateness to the thought expressed, were illustrated by various examples. We saw how the speed of the action as well as the rapidity of thought and the vehemence of passion combined to produce imagery of extraordinary compression and of a surprising blend of elements. By this type of truly dramatic imagery which has no parallel in contemporary drama or poetry, Shakespeare created a unique instrument of dramatic expression equally adapted to the general style and tone of the tragedies as to the manifold other usages to which he turns it. Lastly, it was explained how, in the tragedies, the imagery, through its recurring themes, serves to bind the scenes and acts together more closely, to make the dramatic texture more coherent and intricate. The impression we have in reading the tragedies, that almost every passage is in diverse ways related and interconnected with other preceding or following passages, derives, in a high degree, from the rôle played by the imagery. Thus the imagery, in lending a unifying colour and "key" to the tragedies, helps to create an organic unity which makes us forget the lack of the classical unities of time and action.

Several of the problems broached in the introductory chapter were then traced more fully in the following sections on six single tragedies. Each of these chapters focused





attention on a few specific functions of imagery or aspects of the relationship between image and structure, image and character, image and dramatic theme. This selective method was chosen in order to avoid an undue increase in the size and compass of this study; for a full discussion of the imagery even of one single tragedy in all its aspects would have required a volume in itself. The obvious disadvantage of this method, that many important points could not be made and that much had to be left unsaid, had to be accepted in order to ensure, on the other hand, the possibility of a comprehensive survey of the development of Shakespeare's imagery in all its variety; for to grasp and view this simultaneously would have been impossible in any full-length study of an individual play.

In the chapter on *Hamlet* the difference between Hamlet's imagery and that of the other characters was examined, and the value of Hamlet's imagery in revealing his mind and attitude was studied. We saw that Hamlet employed images as a mask or disguise in his rôle of feigned madness as well as employing them as a way of telling the truth to other people without their noticing it. In order to show how, in Shakespeare's tragedies, the image has become an integral part of the thought and how a reduction of metaphorical language into plain speech makes us lose that very element which is of the greatest importance for the understanding not only of a single passage but sometimes of the whole play, Hamlet's famous phrase of the "native hue of resolution" being "sicklied o'er with the pale cast of thought" was commented upon. Further study was made of the relation between the subject matter of the imagery and the actual events happening or described in the play. Lastly, the function of imagery to suggest the play's central theme and to forbode coming events was examined.

For *Othello*, of the many lines of approach open to the student of this play's imagery, one only was selected—the contrasting use of imagery by Othello and Iago, which offers a particularly striking example of Shakespeare's art of adapting language to character. Light could be thrown on this relation not only by the subject matter but also by



the form and style of images and by the way in which the images reflected the inner development and crucial experience of the characters.

The study of the imagery in *King Lear* confronted us with more far-reaching problems. The unique and unprecedented rôle played by the imagery in *King Lear* demanded a consideration of Lear's character and of the "inner drama" that takes place in him. The growing importance and abundance of the images in Lear's speech could be explained in terms of his becoming more and more isolated in the human world which meant that he was thrown back upon himself. As he lost the faculty of communication, of reasonable dialogue with his human partners, so he gained imaginative insight, and created, through his images, new partners, a second world, as it were, within the human world, with which he could communicate and to which he felt himself related. To speak predominantly in images becomes for Lear the most appropriate form of utterance and self-expression, equally fitting to bring to light his visionary power, to reveal the secret and incoherent workings of his distracted and raving brain, and to manifest his extraordinary faculty of speaking to the elemental world beyond our human reach. The sequence of images in Lear's speech contains the full story of his spiritual transmutation. In no other play of Shakespeare's is so much of the hero's inner development conveyed to us solely by images; in no other tragedy, either, does the imagery tell us so much of what Shakespeare himself thought of his characters and of the problems presented by the outward action of the play. The preponderance of imagery, notably in the second, third and fourth acts, could be further accounted for by a characteristic feature of this tragedy: the widening of the human drama into something more universal, more comprehensive, so that, in Bradley's well-known phrase, we are witnessing "a conflict not so much of particular persons as of the powers of good and evil in the world". These cosmic powers, the world of nature and of the elements, are made to enter into the play and to take part in its action through the imagery. It was also shown how, in the first acts, the images possessed that "prophetic significance", often combined with dramatic

irony, which helped to prepare for future events and made the audience darkly anticipate the course of the action. The images in *King Lear*, compared to other plays, appear to be more closely interconnected with each other, falling into clearly distinguishable patterns. Moreover, they have more relevance to the "inner drama" and the hidden sense of the play so that a detailed and complete analysis of the imagery in this tragedy would yield particularly fruitful results.<sup>1</sup> A special paragraph was reserved for the images, comparisons and proverbs employed by the Fool which provided an altogether new and original manner of utilizing imagery. Lastly, the rôle played by the nature-imagery and particularly the animal-imagery in *King Lear*, was discussed.

The colourful and rich atmosphere of *Antony and Cleopatra* will have struck every reader of this tragedy. The chapter on this play therefore drew attention to the subtle and varied ways by which the imagery gradually builds up this atmosphere. Again Shakespeare makes his images serve several ends at the same time. Images simultaneously heighten the atmosphere, characterize the *dramatis personae* and provide an adequate expression of mood for the speaker just at the right moment. This adaptation of an image to the particular exigencies of the dramatic situation has reached, in *Antony and Cleopatra*, an especially high degree of perfection. The function of certain sequences of symbolic imagery in accompanying Antony's rise and fall and in giving expression to his relationship to the cosmic powers was dealt with; and lastly, an attempt was made to point out how Cleopatra's "infinite variety" finds its equivalent in the varied and even contradictory images that describe her.

In the chapter on *Coriolanus* the question was raised as to how far we are justified in drawing from the imagery conclusions as to Shakespeare's own views and his personal likes and dislikes. While it was in general thought right to approach this problem with the utmost reserve and caution,

<sup>1</sup> This has in the meantime, after completion of this book, been carried out by Robert B. Heilman, in his study, *This Great Stage, Image and Structure in King Lear*, Baton Rouge, 1948.



*Coriolanus* seemed to provide an exception to the rule. The lavish and outspoken use of images and the depreciatory names for the "rabble" seemed to indicate a strong antipathy on the part of Shakespeare to this class of people, especially as this was brought out by other plays as well. In contrast to this category of images, attention was drawn to the numerous images characterizing *Coriolanus*, and Shakespeare's use of this imagery to ensure that striking "omnipresence" of the hero, which is one of the play's most characteristic features.

The study of the imagery in *Timon of Athens* offered several interesting problems. We could see how a significant connection existed between the strikingly uneven distribution of the images over the acts and scenes, and the abnormal development of *Timon*. The causes calling forth the abundance and frequency of images in the last acts were examined, and several new functions which the imagery had here to fulfil could be pointed out. The strange phenomenon that an image could, at a later stage, be turned into reality was illustrated by several examples, as well as the reverse process of a real event in the drama being utilized for images and comparisons. Lastly, it was shown how *Timon's* inner experience and his attitude towards the world were mirrored through a sequence of characteristic images, and here again the question arose whether we are entitled to draw any conclusions from this preponderance of metaphors of disease and decay as to Shakespeare's own attitude.

Taken as a whole, the tragedies thus showed Shakespeare's art of adapting imagery to dramatic purposes at its height. The functions fulfilled by the imagery are here, as we have seen, of a specially complex and varied nature and the dramatic relevancy of the images is extraordinary. For, speaking of Shakespeare's dramatic art in the tragedies, it would be quite impossible to leave out the rôle played by the imagery; it has, indeed, become an important and most refined instrument in the hands of the dramatist. This, then, seems to be Shakespeare's achievement and his alone. He has contrived to transform a means of expression, which by nature and virtue originated in the poetical sphere,





into a purely and specifically *dramatic* instrument of unforeseen effectiveness and complexity.<sup>1</sup>

The imagery in the "romances" showed on the whole no further development in the directions which we could trace in the tragedies, but rather betrayed a return to the more poetical and descriptive imagery of some of the comedies of Shakespeare's middle period. The slower speed of the action characteristic of the romances fostered a type of imagery that was less condensed, allowing for subtle and refined elaboration. The happy balance between thought and expression that had often been upset in the tragedies was again achieved in the romances and consequently affected the form and style of imagery.

Whereas, in the tragedies, the imagery often anticipated events, its function was, in *The Tempest*, to the contrary effect: it was "afterthought", recalling the sea-storm of the first scene by frequent allusion and reference. This sea- and tempest-imagery was subtly adapted to the various characters and marked their different spheres of existence. By an examination of the varied and complex nature-imagery we could gain more insight into Shakespeare's technique of creating that strong earthy atmosphere pervading the whole play and so forcibly appealing to our senses. The relation between man and nature—an important aspect of the magic island—was also subtly mirrored by the play's imagery. Lastly, the distribution of imagery to the characters in the play as well as its relation to the structure of the drama was examined.

The imagery in *The Winter's Tale* was chiefly examined from the viewpoint of the contrast between the different spheres around which the action revolves. It was shown how considerably the imagery helps to emphasize and bring out this contrast, adding colour, background and life

<sup>1</sup> In the last part of his German book on the subject of Shakespeare's imagery the author has attempted to show how, in Elizabethan literature, imagery was at home primarily in poetry and prose, and retained, when transferred into drama, in most cases the marks of this poetical or prosaic usage. An investigation of the Elizabethan critical essays could also show how, in the main, the critical remarks on the use of imagery were confined to the rôle it played in poetry and prose. The *dramatic* functions and qualities which can be taken over by imagery seem never to have been discussed in Elizabethan criticism. It was Shakespeare alone who fully explored these possibilities. Marlowe seems to be the only other dramatist before Shakespeare who can be said to have used imagery in a specifically dramatic way.



to Shakespeare's dramatic conception. For this kind of study the juxtaposition of drastic and realistic peasant-life with the poetic delicacy of romantic lovers in the fourth act offered a particularly illuminating example. The symbolism of this imagery was discussed as well as its function in the dramatic structure.

With *Cymbeline* the question arose in how far the imagery could serve as a test for the critical opinions held about this play. The lack of uniformity of style in *Cymbeline*, the falling back into earlier habits of style, could be well illustrated by the inconsistent use and form of imagery, turned again to melodramatic and rhetorical purposes. On the other hand, *Cymbeline* offered some fine examples of Shakespeare's art of adapting imagery to character and showed how Shakespeare used it as a means to individualize the speech.

The author is aware that in this study a compromise had to be struck between the need for a detailed analysis of single plays and a more comprehensive survey. Such a compromise will always remain unsatisfactory in some way, and, consequently, many readers are likely to feel that something is missing. Some will regret that such important plays as *Macbeth* or *Troilus and Cressida* have not been dealt with in special chapters, others will complain that of *Twelfth Night*, *All's Well that Ends Well*, *Much Ado About Nothing*, and also of *Henry IV* altogether too little has been said. Others, again, will contend that it would have been better to follow systematically one line of approach from the beginning to the end (e.g. the relation of the images to their context, or Shakespeare's technique of characterizing his *dramatis personae* through imagery) instead of tackling so many aspects and broaching many problems which were not exhaustively discussed. Any such systematic and complete investigation would, however, have resulted in an exclusion of a number of relevant and modifying aspects, and would also have isolated too much the particular phenomenon under consideration. It appears that the study of Shakespeare's plays is in danger of being split up into several highly specialized avenues of approach which have become separated from each other instead of being



coordinated and combined. Those who study Shakespeare's dramatic art are primarily concerned with plot and character and are apt to neglect style and diction. And the students of his language, of his imagery, do not, as a rule, trouble much about plot and character, or about other aspects involved in a rounded study of a play, viz. the sources, the themes and problems presented, the task of the actor, etc., etc. As, however, all these aspects are closely connected with, and are dependent on, one another, any too specialized investigation, concentrating all the attention and all available resources of research on one element only, is likely to view this element as something isolated and to forget about its continual dependence upon many other factors in the drama. The singling out of imagery for too specialized a study seems to have led to an undue emphasis on Shakespeare's "philosophic patterns", and to a curious temptation to read a symbolic meaning into every other image occurring in the text. The present study, while attempting to avoid this danger and therefore approaching the subject of Shakespeare's imagery from various angles in order to show its bearing on the manifold aspects of his dramatic art, has, on the other hand, incurred the risk of a somewhat unsystematic and perhaps disorderly presentation, for which the author begs indulgence. It appears, however, that a proper estimate of the evolution of Shakespeare's art could only be reached, if *still far more* were to be done to correlate the separate methods of investigation and to show the interdependence of style, diction, imagery, plot, technique of characterization and all the other constituent elements of drama. The present study is to be understood as a first tentative endeavour to indicate some directions in which the examination of the development of Shakespeare's imagery as seen against the background of the growth of his dramatic art may be pursued, but it does not claim to have exhausted the subject in any systematic or comprehensive way.





# ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΑ

Τα Λογοπαίγνια του Σαίξπηρ

M. M. MAHOOD

METHUEN

LONDON and NEW YORK



## ΑΜΛΕΤ

Το μεγαλύτερο δώρο που θα μπορούσε να κάνει κάποιος σε έναν αναγνώστη του Σαίξπηρ θα ήταν να έχανε την μνήμη του για ένα απόγευμα, ώστε να απολάμβανε τον *Άμλετ* ως ένα καινούργιο έργο. Πολλά σοφά και διαφωτιστικά έχουν ειπωθεί για το συγκεκριμένο έργο. Υπάρχουν όμως φορές που κάποιος θα ξεχνούσε κάθε ατάκα κριτικής του *Άμλετ* αφού θα αγωνιούσε μέχρι την άφιξη του Πνεύματος ή θα έμενε άναυδος μπροστά στην απρόσμενη εμφάνισή του μέσα στη ντουλάπα της Γερτρούδης ή θα μοιραζότανε μαζί με τον *Άμλετ* την κρυφή του ελπίδα ότι ο Κλαύδιος θα έπεφτε στην παγίδα ή θα ζούσε με το άγχος της σκέψης ότι ο *Άμλετ* θα μπορούσε να τον σκοτώσει ενώ ο βασιλιάς προσευχόταν. Μια καλή εκτέλεση του έργου θα μπορούσε να μας δώσει μια γεύση από αυτήν την αγωνία και τους φόβους, αλλά μετά από τόσα χρόνια εξοικείωσης με το δράμα, το έργο έχει χάσει τον ενθουσιασμό ενός πραγματικού έργου μυστηρίου.

Για το Ελισαβετιανό κοινό, αρχικά θα πρέπει να ήταν ένα έργο μυστηρίου με την έννοια του εμπορικού όρου. Είναι μια αστυνομική ιστορία: σχεδόν όλοι εμπλέκονται σε ένα είδους εξιχνίασης. Ο Οράτιος, ο Μαρκέλος και ο Μπερνάντο αναζητούν να ανακαλύψουν την αιτία για το στοίχειωμα του Πνεύματος, ο Πολώνιος δεν δυσκολεύεται να βρει το κλειδί για να ξεκλειδώσει τη μνήμη της Οφηλίας και βάζει κατασκόπους να παρακολουθούν τον γιο του Λαέρτη, η Παλιά Νορβηγία ανακαλύπτει τον πραγματικό λόγο για την επιβολή των δυνάμεων του Φόρτινμπρας, ο Ροζεκραντς και ο Γουίλδερστέρνης αναρωτιούνται για την μελαγχολία του *Άμλετ* και η Οφηλία χρησιμοποιείται σαν δόλωμα για να αποκαλυφθούν τα αίτιά της, ο *Άμλετ* ξεγελά τον Βασιλιά για να αποκαλυφθεί βάζοντας τους ηθοποιούς να αναπαραστήσουν το έγκλημα που διέπραξε μπροστά του, ο Πολώνιος κρυφακούει με θανάσιμα αποτελέσματα, ο *Άμλετ* στη θάλασσα ανακαλύπτει τη συνωμοσία που γίνεται με σκοπό τον θάνατό του, ο Λαέρτης επιστρέφει μυστικά στη Δανία και караδοκεί στην Αυλή με σκοπό να ανακαλύψει τον υπεύθυνο για τον θάνατο του πατέρα του. Η αποστολή που το Πνεύμα έχει αναθέσει στον *Άμλετ* ανήκει σε αυτήν την κατηγορία της δράσης του έργου. Διαπράχθηκε ένα έγκλημα. Είναι στο χέρι του γιου του θύματος να ανακαλύψει τον δολοφόνο και να τον παραδώσει στην άγρια δικαιοσύνη της εκδίκησης.

Ο Άμλετ είναι επίσης ένα έργο μυστηρίου ενός βαθύτερου είδους. Είναι ένα έργο μυστηρίου με την μεσαιωνική έννοια και το σκηνικό αυτό της Καθολικής εσχατολογίας και μας υπενθυμίζει συνεχώς για τη ζωή μετά θάνατον. Ο φόνος και η αιμομιξία είναι αφύσικες πράξεις. Όμως πίσω και πέρα από τα εγκλήματα που αποκαλύπτονται κρύβεται ένα υπερφυσικό «κακό» - “εις όλα τούτα υπάρχει τί έξω της φύσεως, άν η φιλοσοφία ημπορούσε νά τό ανέρη” Η Φιλοσοφία όμως από την άλλη (όπως λέει ο Άμλετ στον Οράτιο) δεν κατανοεί τέτοιου είδους μυστήρια. Το διορατικό πνεύμα του Άμλετ για τέτοιου είδους μυστήρια τον ξεχωρίζει από τους φίλους και τους εχθρούς. Όλοι εκτός από αυτόν θέλουν να αποκαλύψουν τα ποινικά εγκλήματα. Ο Άμλετ όμως, περιτριγυρισμένος από τις νυφίτσες της πολιτικής της Μακιαβελικής αυλής, ξέρει ότι έχει εμπλακεί

όχι σε μια ιστορία εξιχνίασης,  
του εγκλήματος και της τιμωρίας του, αλλά της αμαρτίας και της εξιλέωσης.

Ο Άμλετ βασανίζεται από το άδικο και δεν είναι γι’ αυτόν απλά ένας λεκές που μπορεί να τον καθαρίσει με πανί. Είναι μια βαθιά σήψη της ίδιας της ζωής. Πριν το Πνεύμα αποκαλύψει στον Άμλετ το έγκλημα για το οποίο πρέπει να αποδοθεί δικαιοσύνη, ο Άμλετ ανακαλύπτει ο ίδιος μέσω της μητέρας του μια ενοχή που κάνει την απόδοση δικαιοσύνης αδύνατη μιας και είναι άσχετη με το έγκλημα. Τίποτα δεν μπορεί να γίνει και ο Άμλετ δεν κάνει τίποτα.

Δεν μπορεί να υπάρχει κάποια νέα προσέγγιση σε αυτό που εμένα μου φαίνεται να είναι το κυρίαρχο θέμα του *Άμλετ*, αφού σε επίπεδο μελέτης, δεν μπορεί να υπάρξει χώρος για οποιαδήποτε άλλη νέα θεωρία για την ανικανότητα του Άμλετ να δράσει. Μπορώ να υπερασπιστώ αυτήν την ερμηνεία μόνο ως κάτι που προκύπτει από τη μελέτη της γλώσσας του έργου: από την εικονογραφία και τις δεσπόζουσες εικόνες όπως μελετήθηκαν από τον Wolfgang Clemen<sup>13</sup> και από το παιχνίδι-λέξεων όπως αναδείχθηκε από τον J. Dover Wilson, στην δική του έκδοση του έργου. Πολλά μπορούν να ειπωθούν για τα λογοπαίγνια και τα τους διττούς όρους του *Άμλετ*, που έχει τις περισσότερες λεπτομέρειες από κάθε άλλη τραγωδία του Σαίξπηρ. Εδώ όμως, αγνοώ πολλά σημεία του παιχνιδιού των λέξεων ώστε να δείξω στο πως συμβάλλει στη δραματική πραγματοποίηση της ψυχολογικής σύγκρουσης: τη σύγκρουση

---

<sup>13</sup> The Development of Shakespeare’s Imagery (1951), σελ. 106-118.

ανάμεσα στις απαιτήσεις ενός αποδεκτού ηθικού κώδικα και την θέαση του Άμλετ για το κακό.

## 1

Τα λιγοστά λόγια του Φραγκίσκο πριν φύγει από το καστέλι βοηθούν σημαντικά στο να δημιουργηθεί αυτή η έντονη ατμόσφαιρα ανησυχίας στην πρώτη σκηνή του έργου. Το “Με πολύν ζήλον ήλθες ‘ς την ώραν σου” δείχνει την ανησυχία του Βερνάρδου, αλλά και τη δική του να απαλλαχτεί από τη σκοπιά του. Η φράση “ μ’ έπιασε ολιγοψυχιά” δείχνει και τη δυσφορία που δημιουργεί το τσουχτερό κρύο. Όπως όλοι οι καλοί συγγραφείς μυστηρίου, έτσι και ο Σαίξπηρ παραπλανά στην αρχή του έργου: οι φρουροί στο καστέλι είναι πεπεισμένοι ότι το Πνεύμα ήρθε για να προειδοποιήσει τη Δανία για μια μεγάλη στρατιωτική καταστροφή. Όμως όπως όλοι οι καλοί συγγραφείς μυστηρίου, ο Σαίξπηρ μας δίνει μία μικρή γεύση από αυτά που πρόκειται να ακολουθήσουν στο έργο. Ο Οράτιος φοβάται ότι η οπτασία αυτή “δηλοί που συμφορά ‘ς το κράτος μας θα σπάση”. Φαινομενικά αυτό σημαίνει μια έξαρση βίας στη ζωή της χώρας, αλλά η παθολογική έξαρση (δερματική πάθηση) και η πιθανότητα η κατάσταση αυτή να αναφέρεται στην κατάσταση της υγείας του ατόμου, αλλά και του πολιτικού σώματος μας προετοιμάζει για μία νοσηρή εικόνα στα επόμενα μέρη του έργου. Αυτή λοιπόν η σύνδεση των δύο νοημάτων, του κοινού και του ατόμου, μας υποδεικνύει δειλά το βασικό θέμα του έργου.

Αυτή η δυσδιάκριτη έννοια φαίνεται να ορίζεται πρώτη φορά από ένα άλλο όργανο στην ομιλία του Κλαύδιου στην αρχή της σκηνής της Αυλής που ακολουθεί. “Σεβαστήν συγκληρονόμον του κράτους τούτου” μιλάει για την χήρα του αδερφού του. Το νόημα της κατάστασης του ατόμου εννοεί την ψυχική κατάσταση του Κλαύδιου, αλλά δεν είναι σαν να ακούμε αυτά τα λόγια για πρώτη φορά. Γιατί αυτή είναι μια περίπτωση ειδική για το Κράτος με την γενική έννοια της λέξης. Γιατί όλοι φοράνε το κοινωνικό τους προσωπίο και ακολουθούν το πρωτόκολλο της Αυλής. Μετά από τόσες εθιμοτυπικές δηλώσεις, τα πρώτα λόγια του Άμλετ έχουν απίστευτη δύναμη, εφόσον ξεκινά όπως και συνεχίζει, ένας άνθρωπος που μονολογεί.

Η πρώτη συνάντηση του Άμλετ με τον Κλαύδιο σε αυτήν τη σκηνή είναι μια λεκτική μονομαχία και δεν υστερεί σε ικανότητες και ενθουσιασμό από την

ξιφομαχία στην τελευταία πράξη. Κάθε χαρακτήρας χρησιμοποιεί τον λόγο με τέτοιο τρόπο ώστε να δώσει ξεκάθαρο το μήνυμα που θέλει στον αντίπαλό του και χωρίς την κατανόηση των θεατών. Σύντομα γίνεται κατανοητό ότι ο καθένας έχει διαφορετικούς λόγους για την εχθρότητα του. Ο Κλαύδιος υπαινίσσεται ότι ο Άμλετ δυσαρεστήθηκε επειδή δεν διαδέχτηκε αυτός τη θέση του Βασιλιά όπως θα έπρεπε. Η επίθεση του Άμλετ αφορά τον γάμο του Κλαύδιου με την Γερτρούδη που έγινε μέσα σε απαγορευμένα πλαίσια. Γι' αυτό και τα πρώτα λόγια του Κλαύδιου: “Και τώρα ανιψιέ και γιε, ευγενικό μου Άμλετ”, έχουν συμφιλιοτικό χαρακτήρα αφού η λέξη “γιος” υπονοεί τη λέξη “διάδοχος”, αλλά η απάντηση που μουρμουράει ο Άμλετ: “Συγγενής ναι-ευγενής όχι”, στην οποία το *ευγενής* σημαίνει μέσα στην οικογένεια, σύμφωνα με τον φυσικό νόμο και στοργή, καθορίζει έτσι την πίκρα του για το ταίρι της μητέρας του. Όταν ο Άμλετ απαντάει στην ερώτηση του Βασιλιά: “πως συμβαίνει ότι νέφη ακόμα σε σκεπάζουν;” Με τη φράση: “Κυριέ μου, ποσώς’ πολύ ‘ς τον ήλιον είμαι”<sup>14</sup>, εδώ με το λογοπαίγνιο του Σαίξπηρ στην αγγλική γλώσσα (sonne=ο γιος και sun=ο ήλιος) διαφαίνεται η δυσαρέσκεια του Άμλετ που ο Κλαύδιος τον αποκάλεσε γιο του. Ενώ ο Κλαύδιος κατανοεί αυτήν την απάντηση διαφορετικά θεωρώντας ότι ο Άμλετ αισθάνεται στερημένος από οικογένεια και από σπίτι. Η Βασίλισσα αισθάνεται μια εχθρότητα στον πρώτο αυτό διαπληκτισμό, όπως φαίνεται όταν απευθύνεται στον Άμλετ:

Μη πάντοτε με βλέφαρα χαμηλωμένα

ζητής τον ευγενή πατέρα σου εις το χόμα.

όπου *χαμηλωμένα* σημαίνει όχι μόνο κατεβασμένα, αλλά και εδώ υπάρχει διττό νόημα στην αγγλική λέξη *veiled-veiled*<sup>15</sup> και η απάντηση του έχει το νόημα του μεταμφιεσμένου και τα σχόλια ότι η θλίψη του δεν είναι προσποιητή ενώ η δική της μπορεί και να είναι:

---

<sup>14</sup> Εδώ ο Σαίξπηρ παίζει με τις λέξεις *sonne* και *sun* που στην αγγλική γλώσσα αν και δεν είναι ομόηχες μοιάζουν κατά πολύ στην προφορά.

<sup>15</sup> Εδώ ο Σαίξπηρ παίζει κατά τον ίδιο τρόπο με τις λέξεις *veiled-veiled* που στην αγγλική γλώσσα αν και δεν είναι ομόηχες μοιάζουν κατά πολύ στην προφορά.

Ούτε, ω καλή μητέρα, η μαύρη φορεσιά μου,  
ούτ' όσα θλιφτικά ρούχα η συνήθεια θέλει,  
ούτ' άνεμοι αναστεναγμών βιαστά σπρωγμένοι,  
όχι, άλλ' ούτε 'ς τα μάτια ζωντανή πλημμύρα,  
ούτε η κατήφεια του προσώπου, και όλ' οι τρόποι  
του πόνου και η μορφαίς, δεν φθάνουν να με δείξουν· (Α, Β' . 90)

Κάθε λέξη με πλάγια γραφή είναι διαφορούμενη και μπορεί να υπονοεί μια μεταμπίηση καθώς και εξωτερική εκδήλωση των γνήσιων αρετών. Ο Άμλετ διαθέτει ειλικρίνεια ενώ η Γερτρούδη προσποίηση. Ο Κλαύδιος στο μεταξύ είχε χρόνο να καλοσκεφτεί την ατάκα του Άμλετ *με έχει κάψει ο ήλιος* και έχει ως συνέπεια την τετριμμένη του απόπειρα να φτιάξει το κέφι του Άμλετ με λόγια στο τέλος των προτάσεων με αμφισημία:

Και τώρα η διάθεσίς σου, να επιστρέψης πάλιν  
'ς της Βυττεμβέργης την σχολ'ην, είν' εναντία  
'ς τον πόθον μας πολύ· και σε παρακαλούμε  
να μην αναχωρήσης, αλλ' εδώ να μείνης  
'ς την ιλαρήν παρηγοριά των οφθαλμών μας,  
πρώτος μας αυλικός, ανεισιός κ' υιός μας.(Α, Β' 126)

Η φράση “να σε παρακαλούμε να μην αναχωρήσης, αλλ' εδώ να μείνης ” μπορεί να σημαίνει είτε “σε ικετεύουμε να τείνεις προς το να μείνεις” ή “σε ικετεύουμε, όχι, σε υποχρεώνουμε να μείνεις”. Η αγγλική λέξη *retrograd* στο πρωτότυπο ή *retrograde*, είναι ένας αστρολογικός όρος που σημαίνει “αντίθετα στη φυσική κίνηση των πλανητών” και η λέξη *bend* μπορεί επίσης να έχει μία αστρολογική έννοια όπως στον Μίλτον “*Bending one way their precious influence*”<sup>16</sup>. Αυτοί οι όροι της αστρολογίας, μαζί με την προηγούμενη υπεκφυγή του Άμλετ, κατευθείαν μας φέρνει στο μυαλό τη

---

<sup>16</sup> Αναφερόμαστε στο ποίημα του Μίλτον: “Ode on the Morning of Christ's Nativity”

σύνδεση του *son* (γιος) με το *sun* (ήλιος). Όταν σκεφτόμαστε ότι το ελισαβετιανό μυαλό συνέδεε τον βασιλιά και τον ήλιο (όπως ο Ερρίκος ο IV) καταλαβαίνουμε ότι τελικά ο Κλαύδιος λέει τα εξής: “Μπορεί να πιστεύεις ότι επειδή είσαι ο νόμιμος διάδοχος μπορείς να το παίζεις διεκδικητής, αλλά εγώ είμαι ο άρχοντας, που έχω την απόλυτη ελευθερία να ενεργώ και να ελέγχω τα πάντα με την επιρροή μου και είμαι αποφασισμένος να σε κρατήσω στάσιμο-δηλαδή με τα πόδια σου στη γη.”

Με αυτόν τον τρόπο, ο Κλαύδιος αποκαλύπτει τους φόβους του για την αδικία που έχει υποστεί ο Άμλετ και που παραμερίστηκε από την άμεση διαδοχή. Όμως μόλις ο Βασιλιάς και οι αυλικοί του βγαίνουν από την σκηνή, ο Άμλετ ξεσπά με αυτήν την κραυγή δείχνοντας την αληθινή αιτία για τη θλίψη του: “Αχ, να μπορούσε ετούτη η τόσο στέρεη σάρκα μου να λιώσει!”. Αυτό που δείχνει δεν είναι η θλίψη για τον πατέρα του, που μπορεί να εξωτερικευτεί, αλλά η βίαιη συνειδητοποίηση του κακού, που γεννήθηκε από την συμπεριφορά της μητέρας του αφού ξεχνάει τον Υπερίων<sup>17</sup> και τον μπερδεύει με σάτυρο. Η πράξη της αυτή είναι ίδια με το αμάρτημα της Εύας. Έχει κάνει τον Άμλετ να αισθάνεται σπιλωμένος επειδή από τη φύση του είναι γιος μιας γυναίκας.

Η αναφορά του Οράτιου στο Πνεύμα σπάει αυτήν τη μαύρη απελπισία και ο Άμλετ σχεδιάζει να πάει μαζί με τους φρουρούς στον προμαχώνα. Οι σκέψεις που κάνει εκεί ο Άμλετ, πριν εμφανιστεί το Πνεύμα και το μεθύσι των Δανών, δεν προσθέτουν κάτι στην πλοκή και αν κρίνουμε από το πρωτότυπο στη σκηνή κόπηκαν. Όμως σύμφωνα με το παιχνίδι των νοημάτων ο λόγος είναι ζωτικής σημασίας στη κατανόηση του διλήμματος του Άμλετ:

Δι’ αυτήν την χοντροκέφαλην κραιπάλην τ’ άλλα  
έθνη μας θεατρίζουν και μας κατακρίνουν  
‘ς τα πέρατα της γης, μας λέγουν μεθοκόπους,  
και μ’ επίθετο αισχρό ρυπαίνουν τ’ όνομά μας.  
Αυτό τωόντι απ’ όσα και αν η αρετή μας  
λαμπρότατ’ έργα κατορθώση την καρδίαν,

---

<sup>17</sup> Ομηρικό όνομα του Ήλιου

το μεδούλι, αφαιρεί του *επαίνου* όπου μας πρέπει.  
Και 'ς τους ανθρώπους μερικώς το αυτό συμβαίνει,  
δια κάποιο κακό στίμμα φυσικό τους, είτε  
εκ γενετής (και αυτού δεν πταίουν, αν η φύσις  
δεν δύναται να εκλεγή την καταγωγήν της),  
όταν άμετρ' αύξήση κάποια διάθεσις των,  
ώστε τα εμπόδια σπα και τους φραγμούς του λόγου,  
είτε από κάποιαν έξιν, όπου ωσάν *προζύμι*  
πολύ σηκώνει την μορφήν τρόπων ωραίων,  
'ς τους ανθρώπους αυτούς, λέγω, συμβαίνει, ως είναι  
μ' ένα ψεγάδι σημειωμένοι, είτ' είναι *χρώμα*  
της φύσεως, είτ' εκεί το *'χει χαραζ'* η μοίρα,  
τα δώρα τους, και αν λάμπουν όσο η θεία χάρις,  
και άπειρ' αν ήναι, όσο η ψυχή χωρεί του ανθρώπου,  
του κόσμου γενικώς να φαίνωνται φθαρμένα  
από την μόνην κείνην έλλειψιν· το δράμι  
του ολέθρου σέρνει την καλήν ουσίαν όλην  
εις τ' όνειδός του. (Α, Δ' 21)

Το άμεσο, επιφανειακό νόημα αυτού του λόγου έρχεται περιέργως σε αντιπαράθεση με τον μονόλογο της δεύτερης σκηνής. Ο Άμλετ, που μας έχει επιτρέψει να δούμε την δική του οπτική που έχει για το απόλυτο κακό, τώρα παραπονιέται για το γεγονός ότι οι αρετές των ανθρώπων "λάμπουν όσο η θεία χάρις", αλλά μπορεί ένα μηδαμινό ελάττωμα του χαρακτήρα τους να τους κάνει να φανούν ως κακοποιοί. Όμως τα κρυμμένα νοήματα πίσω από τα λόγια του Άμλετ ενώνουν τους δύο λόγους. Ο έπαινος δεν σημαίνει μόνο μια αρετή που αποδίδεται ή απονέμεται, αλλά, μια έμφυτη ή χαρακτηριστική αρετή. Με τη λέξη *χρώμα* εννοεί το χρώμα της επιδερμίδας ή μια έμφυτη τάση του μυαλού (η αγγλική λέξη είναι complexion). Η φράση το *'χει χαραζ'*

η μοίρα μπορεί να είναι ένα χαρακτηριστικό βαθύ σημάδι στο δέρμα, σαν κάψιμο ή σχήμα αστεριού στο μέτωπο ενός αλόγου, αλλά το πιο προφανές νόημά του είναι πως έχουμε γεννηθεί χάρη στη μοίρα. Όλες αυτές μαζί οι αντικρουόμενες αντιλήψεις από τα λόγια του Άμλετ εκφράζουν το θεμελιώδες ερώτημα του έργου και του προβλήματος που αντιμετωπίζει ο ίδιος ο Άμλετ: το κακό είναι φαινομενικό, μια απλή απόκλιση της ανθρωπότητας από την θέση της ως “η ομορφιά του κόσμου, το πρότυπο των Ζώων” ή είναι η ίδια η φυσική κατάσταση της γέννησής μας; Και επειδή “Δεν μπορείς να κάνεις το ψωμί πάλι προζύμι”, η εικόνα που υπονοείται στη λέξη *προζύμι* φαίνεται το νόημά της να είναι βαθιά ριζωμένο.<sup>18</sup>

Αυτά τα κρυμμένα νοήματα κάνουν τις προτάσεις αυτές να αποτελούν περισσότερο ένα αναπόσπαστο κομμάτι του έργου παρά έναν ρητορικό λόγο και φυσικά είναι και εντυπωσιακά τοποθετημένες στο κείμενο. Αφού ο Άμλετ μας έχει δείξει, μέσα από αυτές τις πολλαπλές αμφισημίες, ότι η αδικία αυτή δεν μπορεί να διορθωθεί, το Πνεύμα εμφανίζεται και τον προστάζει να διορθώσει την αδικία. Το χρέος που φέρει ο Άμλετ είναι το δημόσιο καθήκον στο να έρθουν στο φως και να εκδικηθεί για τα εγκλήματα της βασιλοκτονίας και της μοιχείας που σπιλώνουν τον Δανικό βασιλικό οίκο:

Μην αφήσης της Δανίας

Την κλίνην την βασιλικήν κοίτη να ήναι

Πόθων αισχρών και μιαρής αιμομιξίας. (A, B' 91)

Όμως τη στιγμή που αποζητά εκδίκηση από τον γιο του, ο Άμλετ ο Πρεσβύτερος κάνει αυτή την πράξη να μοιάζει αδύνατη αφού εμβαθύνει τόσο την έννοια του κακού που κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να εξαγνίσει. Αρχικά με την περιγραφή των εξαγνιστικών δοκιμασιών που πέρασε και στη συνέχεια με την αποκάλυψη ότι η Γερτρούδη τον απάτησε ενώ ο πρώτος της σύζυγος ήταν ακόμα ζωντανός. Το δίλημμα του Άμλετ αποδίδεται με την περιγραφή του Πνεύματος για τον θάνατό του.

---

<sup>18</sup>ΣτΜ Εδώ θεώρησα ότι δεν γινόταν να μεταφράσω ακριβώς και όλες τις προτάσεις αυτής της παραγράφου εφόσον η ελληνική μετάφραση δεν έχει άμεση σχέση με το πρωτότυπο αγγλικό κείμενο. Κατά συνέπεια ο σχολιασμός των αγγλικών στίχων θα ήταν άστοχος.



Δεν αισθάνεται μόνο την επιφανειακή παραμόρφωση της οικογενειακής τιμής του, αλλά ξέρει ότι η δύναμή του χάνεται από ένα εσωτερικό δηλητήριο που

Και πήγει

το καθαρό μας αίμα, ωσάν μέσα 'ς το γάλα

ξυναίς σταλαγματαίς.<sup>19</sup> (A, E' 79)

Πως γίνεται να λυτρώσει το κράτος της Δανίας από έναν δολοφόνο σφετεριστή όταν η κατάσταση όλης της ανθρωπότητας είναι τόσο βαθιά μολυσμένη με τη φράση του Βασιλιά Ληρ, “Κανείς δεν αδικεί γιατί η ίδια η ύπαρξη δεν είναι η κύρια αδικία;” Είναι ανούσιο για το Πνεύμα να πει:

Αλλ' όπως και αν συ μέλλης τούτο να ενεργήσης,

φύλαξε την καρδιά σου αγνήν και της μητρός σου

κακό να κάμης μη σκεφθής, αλλ' άφησέ την

'ς τον Θεόν (A, E' 95)

αφού το μυαλό του Άμλετ έχει ήδη δηλητηριαστεί όπως και η σάρκα του έχει κηλιδωθεί και ο μονόλογος που ακολουθεί μετά την αποχώρηση του Πνεύματος δείχνει ότι η ενοχή της μητέρας του και το έγκλημα του θείου του, έχουν γίνει στον Άμλετ έμμονη ιδέα: “Γυναίκα ολέθρια”. Οι “ανούσιες, μηδαμινές εγγραφές” που θα σβήσει από το μυαλό του ο Άμλετ είναι τα ηθικά καθημερινά πράγματα που τώρα χρειάζεται για να εκτελέσει τις εντολές του Πνεύματος. Γνωρίζει ότι ο νόμος της φύσης και των κρατών θα δικαιολογήσουν τον φόνο του Κλαύδιου. Γνωρίζει ότι το κακό δεν ξεριζώνεται τόσο εύκολα από την κοινωνία. Ο κήπος με τα αγριόχορτα έχει θεριέψει και όσο και αν τον καθαρίσεις δεν μπορείς να εμποδίσεις την ανάπτυξη των σπόρων που έχουνε ήδη ριζώσει. Ο Άμλετ δεν μπορεί να κάνει τίποτα για να αποκαταστήσει την αθωότητα της μητέρας του.

---

<sup>19</sup> Ο Καθηγητής Clemens ήταν ο πρώτος που έδειξε τη συνολική σημασία της εικόνας αυτής.

Δεν υπάρχει κανείς για να μοιραστεί μαζί με τον Άμλετ αυτό το φορτίο. Αν και καταλαβαίνουμε ότι λέει στον Οράτιο για την αποκάλυψη του Πνεύματος, ο άνδρας που δεν είναι σκλάβος του πάθους δεν είναι κάποιος που μπορεί να καταλάβει την βαθύτερη ανησυχία του Άμλετ και τη μοναδική προσπάθειά του να εκφράσει τα συναισθήματά του στον Ρόζενκρατς και τον Γυιλδεστέρνη που τον αντιμετωπίζουν με το γνωστό χαμόγελο. Ο Άμλετ πρέπει να μείνει σιωπηλός, να μην εκφράσει την βαθύτατη θλίψη που αισθάνεται επειδή είναι αδιανόητη στους άλλους, να μην αναφέρει ότι γνωρίζει για τον φόνο από φόβο μήπως ο Βασιλιάς εμποδίσει την εκδίκησή του. Η πρώτη σκηνή εκφράζει αυτήν την ανάγκη για σιωπή: “αλλά καρδιά μου πνίγου, επειδή τήν γλώσσαν πρέπει νά κρατήσω” Και η πράξη τελειώνει με τον Άμλετ να ορκίζει τους φίλους του να μην πουν τίποτα για το Πνεύμα. Όμως αν η καρδιά του σπάσει, τα συναισθήματά του πρέπει να βρούνε μια διέξοδο και από την αρχή της δεύτερης πράξης ψάχνουν μία διέξοδο στα φανταστικά λογοπαίγνια της αστείας του διάθεσης.

Κι όμως και άλλοι χαρακτήρες κάνουν λογοπαίγνια εκτός από τον Άμλετ. Ο Πολώνιος υπεκφεύγει με τα λόγια του την πρώτη φορά που παίζει τον τρελό στο σπίτι του:

Θα σε διδάξω εγώ· φαντάσου παιδί να’σαι,  
 και ως μάλαμα να εδέχθης κάλπικα σημεία·  
 τον ευατόν σου βάλε εις υψηλό σημείο,  
 ειδεμή (και δεν πρέπει την καυμένην λέξιν  
 να βασανίζωμε ως να χάση την πνοή της)  
 μωρίας θα μου δώσης φανερά σημεία. (Α, Γ’ 111)

Όμως αυτές οι αστείες εικόνες παρουσιάζονται κυρίως για να κατανοήσουμε την δραματική αντίθεση που έχουν με τα λογοπαίγνια του Άμλετ. Ενώ τα λογοπαίγνια

του Άμλετ απελευθερώνουν τα βαθιά αισθήματά του, ο Πολώνιος είναι ένας επιτηδευμένος ρήτορας της αυλής. Ενίοτε μόνο στις υπεκφυγές του αποκαλύπτει κάποια στοιχεία της ανθρώπινης φύσης, όπως λέει στην Οφηλία:

Σ' ολίγα λόγια μη πιστεύης, Οφηλία,  
'ς τους όρκους όπου κάμνει αυτός· είναι μεσίταις  
άλλης βαφής παρ' ότι δείχν' η φορεσιά τους,  
κήρυκες ταπεινοί δια τέλη εντροπιασμένα,  
και δείχνουν άγιοι κ' ευσεβείς προξενολόγοι,  
δια να πλανέσουν τους αθώους. (Α, Γ' 132)

Μεσίτης, εκτός από μεσάζων μπορεί να σημαίνει και ένας έμπορος για ρούχα από δεύτερο χέρι και η ευχαρίστηση του Πολώνιου μεταμφιεσμένη και η ατμόσφαιρα μυστηρίου τον κάνει να αναπτύξει αυτό το δεύτερο νόημα στις γραμμές που ακολουθούν: βαφή είναι το χρώμα του υφάσματος όπως και η εμφάνιση, η λέξη investments στην αγγλική γλώσσα του πρωτοτύπου είναι η φορεσιά, αλλά και οι πολιορκίες, η λέξη suits είναι ρούχα, αλλά και οι σκοποί ή τα αιτήματα και μπορεί ακόμα να υπονοείται το κολάρο του κληρικού. Όλη η αγάπη του Πολώνιου που παραμένει μυστική διατηρώντας του τύπους υπονοείται από το λογοπαίγνιο αυτού του αποσπάσματος. Με την πολυμάθειά του σε σχέση με το κλασσικό θέατρο και την εμπειρία του να παίζει το ρόλο του Βρούτου στο Πανεπιστήμιο, ο Πολώνιος ενσωματώνει τον κοινωνικό κώδικα του παλαιότερου είδους εκδίκησης από όπου ο Άμλετ ανέπτυξε και διαφοροποιήθηκε. Ένας κοινωνικός κώδικας που ο Πρίγκηπας Άμλετ βλέπει χωρίς νόημα, αν και προσπαθεί να υπακούει τους νόμους του. Η αντίθεση των δύο αυτών απόψεων αναλύεται στην αρχή της δεύτερης πράξης όταν ο Πολώνιος, που ρόλος του είναι να παίζει τον “διπλωμάτη”, προσπαθεί να ανακαλύψει τα αδικήματα του Λαέρτη, βάζοντας τον Ρενάλδο να σπλώσει το όνομα του γιου του. Αυτό δεν σημαίνει κάτι για τον Πολώνιο, αλλά ο Άμλετ που είδε τόσα αδικήματα στην οικογένειά του, αισθάνεται μολυσμένος από τις ανακαλύψεις του. Ένα αποτέλεσμα είναι ότι τα λογοπαίγνια προέρχονται από τις διενέξεις με τον εαυτό του παρά από ότι με αυτές που έχει με τον Βασιλιά.

Η λεκτική ανιμαχία του Κλαύδιου στην πρώτη συνάντησή του με τον Άμλετ συνεχίζεται μέχρι και τη μέση του έργου. Ο Άμλετ φαίνεται να απειλεί τον Βασιλιά με την υποτιθεμένη φιλοδοξία του για τον θρόνο μέχρι τη στιγμή που η σκηνή αποκαλύπτει την γνώση του για το φόνο. Τότε ο Βασιλιάς φαίνεται διαλλακτικός όταν λέει: “Πως περνά ο ανεπιτός μας Αμλέτος;” και ακολουθεί η φράση:

Περίφημα, ‘ς την ζωήν μου· με την τροφήν του χαμαι-  
λέοντος· αέρα τρώγω, φουσκωμένος ελπίδαις· όμοια δεν  
ημπορείς να τρέφης τα καπώνια σου. (Γ, Β’ 115)

Ο Ρόζενκρατς και ο Γυλδενστερνής αντιμετωπίζονται από τον Άμλετ με παρόμοια λογοπαίγνια. Είναι οι *αγαπητοί* φίλοι του Άμλετ επειδή ξέρει ότι τους έχουν προσφέρει πολλά λεφτά για να τον προσέχουν και αποδέχεται διαστρεβλωμένα την πρόταση “Θα σε περιμένουμε” που σημαίνει “Θα είμαστε υπηρέτες σου”. Δεν τους συγκαταλέγει όμως στους υπόλοιπους υπηρέτες του γιατί παρακολουθείται στενά, λόγια που δεν υπονοούν μόνο ότι παρακολουθείται από παντού ή ότι δεν είναι υπερευχαριστημένος από την παρουσία τους (νοήματα που αποκαλύπτουν τα αισθήματά του), αλλά ότι δεν έχει τους ακολούθους που θα άρμοζαν σε κάθε νόμιμο Βασιλιά- κάτι που περιμένει να φτάνει και στα αυτιά του Κλαύδιου. Η φράση μας οδηγεί στη βαθύτερη εμπειρία του Άμλετ αφού φέρνει στο μυαλό του το Πνεύμα. Αυτές οι αμυντικές- επιθετικές υπεκφυγές στον λόγο του Άμλετ δείχνουν ότι ο ίδιος ξέρει να ξεχωρίζει το ένα πράγμα από το άλλο. Εδώ ο Άμλετ λέει απλά ότι δεν είναι χαζός και καταλαβαίνει τι γίνεται. Ο Σαίξπηρ κάνει λογοπαίγνιο στην αγγλική γλώσσα με τη λέξεις “hawk” και “handsaw” που είναι εργαλεία και υπονοώντας επίσης τη λέξη “heronshaw” που είναι ένα είδος πουλιού. Πολύ απλά ο Άμλετ βλέπει τους φίλους του από το σχολείο ως “εργαλεία” του Βασιλιά, που τους στέλνει σαν αρπακτικά γεράκια για να πιάσουν το θήραμα παίζοντας το βασιλικό άθλημα του κυνηγιού.<sup>20</sup>

Πέρα από αυτά τα σκόπιμα και προκλητικά λογοπαίγνια που δείχνουν το ενδιαφέρον του Άμλετ σε συνδυασμό με το κοινωνικό καθήκον του για εκδίκηση,

---

<sup>20</sup> Αυτό το λογοπαίγνιο διευκρινίζεται από τον J. Dover Wilson, στην έκδοσή του, σελ. 179-80.

υπάρχουν και άλλα περισσότερα και πιο αυθόρμητα που δείχνουν αυτήν την εσωτερική απόγνωση που τον κρατάει τόσο καιρό μακριά από την εκδίκηση. Το στενάχωρο έμμετρο παραδοξολόγημα του απαισιόδοξου ποιητή όπως τονίζει ο A. E. Housman δείχνει πώς αυτό μπορεί να χαλιναγωγήσει τις πιο βαθιές ανησυχίες μας. Και όταν ο Άμλετ φωνάζει: “όμως, θα μπορούσα να κατηγορήσω τον εαυτόν μου δια πράγματα τέτοια, ώστε θα ήταν καλύτερα να με είχε γεννήσει η μητέρα μου . . . Προς τι ούτα οποιός εμ’ εγώ, θα σέρνονται ανάμεσα ουρανού και γης” εκφράζει αληθινή απέχθεια για την ανθρώπινη φύση. Στη σκηνή του έργου όπου ο Άμλετ είναι απορροφημένος από το χρέος του παρατηρώντας κάθε λέξη και κίνηση του Βασιλιά, η ίδια απέχθεια βγαίνει από τα πικρά υπονοούμενα για την Οφηλία και μέσω αυτής και της Βασίλισσας. Υπονοούμενα που χρησιμοποιεί ο Άμλετ για να εκφράσει το γυναικείο μοναστήρι σε μια σκηνή νωρίτερα και αρχίζουν και γίνονται προκλητικά όταν καταλαβαίνουμε πώς ο λόγος του Άμλετ εδώ έχει διττό νόημα που το Ελισαβετιανό κοινό σίγουρα θα το αναγνώριζε αμέσως, ενώ ο σύγχρονος ηθοποιός απλά θα το προσπερνούσε.<sup>21</sup> Κατά καιρούς τα λογοπαίγνια του Άμλετ έχουν διπλό χαρακτήρα μιας και από τη μία καλύπτει την εχθρικότητά του προς τον Κλαύδιο και από την άλλη του δίνει μια δικλείδα ασφαλείας για την πικρία που έχει για την ενοχή της μητέρας του. Τα λόγια, “η σύλληψις είναι ευλογία, όχι όμως όπως τυχαίνει να συλλάβη η κόρη σου. Εις αυτό, φίλε, έχει το νουν σου”, έχουν σκοπό να αποπροσανατολίσουν τον Πολώνιο και έτσι να προφυλάξουν τον Άμλετ από τις υποψίες του Βασιλιά. Πηγάζουν επίσης από το συναίσθημά του που καταριέται την ώρα και τη στιγμή που γεννήθηκε.

Τέτοια λογοπαίγνια προσφέρουν στον Άμλετ μόνο μία προσωρινή ανακούφιση από την αφόρητη κατάσταση που παρομοιάζεται με το φίδι που τυλίγεται γύρω από το θήραμά του και εικονογραφεί έτσι όλο το έργο. Πίσω από το επιφανειακό νόημα των λέξεων και των συμφραζόμενων, η αναστάτωση και η αναταραχή διαφαίνεται από την έννοια μιας κουλούρας σκοινιού, μια εικόνα περιελιγμού τόσο δυνατή όσο το Mundane Shell του Blake. Απαιτεί την εφευρετικότητα του λαβύρινθου με την οποία ο Κλαύδιος και ο Πολώνιος περιτριγυρίζουν την καρδιά του μυστηρίου του Άμλετ για να την ξεριζώσουν, τον λαβύρινθο του μυαλού του, τους εγκόσμιους περιορισμούς της θνητής ζωής, όπως θεωρούσαν οι Ελισαβετιανοί τις ομόκεντρες σφαίρες του φυσικού κόσμου. Και πάνω απ’ όλα τη φθορά της σάρκας που ο Άμλετ θέλει να

---

<sup>21</sup> Το Old Vic Hamlet 1951 του Alec Guinness αποτελούσε εξαίρεση αλλά δεν άρεσε στους κριτικούς.

πετάξει από πάνω του σαν δέρμα φιδιού. Ένας εμφανής τρόπος διεξόδου από αυτή την τραγική κατάσταση βρίσκεται στο μυαλό του από την πρώτη εμφάνιση στη δεύτερη πράξη που αποφεύγει τον Πολώνιο: “Θέλεις, Κύριέ μου, να βγης από τον αέρα;” με το λογοπαίγνιό του “Εις το μνήμα μου;”. Εδώ υπάρχει έντονο λογοπαίγνιο και από τις δυο πλευρές. Ο Πολώνιος προφανώς λέει (αν και είναι πολύ έξυπνο γι’ αυτόν): Θα σταματήσεις να είσαι τόσο πολύ στον «ήλιο»; Και ο Άμλετ παίζει με τις λέξεις στα αγγλικά “heir-air” για να υπονοήσει ότι: “Ως διάδοχος δεν θα πάψω να είμαι απειλή για τον Βασιλιά μέχρι να πεθάνω”. Το κύριο αποτέλεσμα του λογοπαίγνιου του Άμλετ να δώσει μια ανάσα στον κουρασμένο του κόσμο. Όμως με τις σκέψεις του για αυτοκτονία, ο θάνατος εμφανίζεται ως *ευσεβής* εκπλήρωση επιθυμίας και η λέξη *ευσεβής* περικλείει το όλο νόημα της ευλαβής μεταθανάτιας ζωής. Το κακό στη σκέψη του Άμλετ δεν σταματάει με τον θάνατο και αφού το Αιώνιο διαιώνίζει τη φθορά που νιώθει για την ίδια του τη φύση με την βλασφημία και δεν σταματάει με την αυτοκτονία.

Ένας άλλος τρόπος διαφυγής αναφέρεται στον Άμλετ και υπονοείται στον ίδιο μονόλογο. Ο νεκρός ταξιδεύει σε μια χώρα που δεν έχει ανακαλυφθεί, που είναι μυστική στους ζωντανούς, αλλά και που δεν έχουμε απόδειξη ότι αυτοί που ξεκίνησαν το ταξίδι έφτασαν στον προορισμό τους. Ο Άμλετ δεν έχει ξεχάσει το Πνεύμα, αλλά δεν θέλει και να πιστέψει σ’ αυτό. Το πιο ασφαλές καταφύγιο από το ηθικό σοκ που υπέστη ο Άμλετ είναι ο ολοκληρωτικός σκεπτικισμός. Το Κακό μπορεί να αποφευχθεί μόνο αν αρνηθούμε την ενυπόστατη του ύπαρξη: “γιατί δεν υπάρχει ούτε καλό ούτε κακό, αλλά η σκέψη το κάνει να είναι τέτοιο”. Ο Άμλετ έχει αμφιβολίες για το Πνεύμα, όχι επειδή αποφεύγει την πράξη που του έχει ζητήσει το Πνεύμα -δεν διστάζει να σκοτώσει τον Πολώνιο που βρίσκεται πίσω από την κουρτίνα όταν τον μπερδεύει με τον Βασιλιά-, αλλά επειδή τα βάσανα του Πνεύματος και η σκέψη ότι η ελαφρότητα της Γερτρούδης επικυρώνουν αυτήν την αίσθηση της αχρειότητας από την οποία θέλει να ελευθερωθεί. Ακόμα και τη στιγμή της συνάντησης στα οχυρώματα, ο Άμλετ θέλει να αμφισβητήσει το Πνεύμα γιατί φοβάται την αποκάλυψη της προφητικής ψυχής του:

Με σχήμα τόσο αξιομίλητον εφάνης,  
ώστ’ εγώ θα σου κρινώ· (Α, Δ’ 50)

*Αξιομίλητον* δεν σημαίνει μόνο ότι μπορώ να θέσω μια ερώτηση, αλλά επίσης “αμφίβολο, αβέβαιο” και το σχήμα εκτός από τη μορφή ενός πράγματος έχει ιδιαίτερα στον Σαίξπηρ την έννοια ενός θεατρικού κουστουμιού ή μιας μεταμφίεσης. Ολόκληρο το απόσπασμα είναι πολύ εκφραστικό σε σχέση με την αβεβαιότητα του Άμλετ για την αληθινή φύση του Πνεύματος-είναι άραγε ένα αγνό πνεύμα ή ένα καταραμένο τελώνιο;- όπου ο Dr. Wilson πιστεύει ότι ο πραγματικός λόγος για τον οποίο ο Άμλετ καθυστερεί την εκδίκηση του είναι επειδή περιμένει να δοκιμαστεί η ειλικρίνεια του Πνεύματος στη σκηνή. Για να γίνει όμως αυτό, το κοινό θα πρέπει να μοιραστεί με τον Άμλετ τις αμφιβολίες του αν το Πνεύμα είναι άγγελος ή διάβολος και αν ακόμα ένα σύγχρονο κοινό που δεν πιστεύει σε δαιμόνια και αγγέλους πιστεύει αυτά που λέει το Πνεύμα. Αυτά σκέφτεται λοιπόν και ο Άμλετ ενόσω το Πνεύμα μιλάει. Και στις επόμενες σκηνές δεν είναι οι αμφιβολίες του για το Πνεύμα που δεν τον αφήνουν να δράσει, αλλά η αδυναμία του να δράσει οφείλεται στον σκεπτικισμό του για το Πνεύμα. Η *Δολοφονία του Γκοντζάγκο* ανεβαίνει στη σκηνή για να εγείρει τη συνείδηση του Άμλετ, αλλά και του Βασιλιά. Με τη ζωντανή αναπαράσταση των συνθηκών κάτω από τις οποίες πέθανε ο πατέρας του μπροστά στα μάτια του, ο Άμλετ προσπαθεί να πάρει την απόφαση μετά τη διαταγή του Πνεύματος. Επιπλέον σε αυτήν την αναπαράσταση, καθώς και στον μονόλογο, υπάρχει εσωτερική νευρωτική διαμάχη. Η πνευματική κατάσταση του Άμλετ μοιάζει με αυτή του Τροϊλου μπροστά στην απιστία της Κρεσσίδας. Δεν μπορεί να μην κοιτάζει ένα τόσο αποτρόπαιο θέαμα ταυτόχρονα όμως δεν μπορεί να πιστέψει στα ίδια του τα μάτια.

Let it not be beleeu'd for womanhood:

Thinke we had mothers

Μετά τη σκηνή της αναπαράστασης, το ενδιαφέρον μας στρέφεται προς τον Βασιλιά και την Γερτρούδη. Σε πρόσφατη συζήτηση στο έργο υπήρξε κάθαρση του Κλαύδιου. Μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι για τους Ελισαβετιανούς, ο Κλαύδιος ήταν ο κακός του έργου και μάλιστα πολύ μοχθηρός κακός. Ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά του έργου όμως είναι η περίεργη παράλληλη οδός μεταξύ των εμπειριών του Άμλετ και αυτές του θείου του μέχρι τον σχεδόν ταυτόχρονο

θάνατο. Όπως ο Άμλετ έτσι και ο Κλαύδιος έχουν το μυαλό τους διχασμένο. Κι αυτός έχει έναν κοινωνικό ρόλο που πρέπει να παίζει και το κάνει καλά και αυτό φαίνεται από την διεξαγωγή των υποθέσεων του βασιλείου από την πρώτη κιόλας πράξη. Αντιμετωπίζει το συμβάν του Φόρτινμπρας ανάλογα και δείχνει πραγματικό κουράγιο όταν ο Λαέρτης εισβάλλει μέσα στο παλάτι με τον όγλο που βρίσκεται πίσω του. Όμως κάτω από αυτήν την αυτοπεποίθηση υπάρχει μια συγκεκριμένη ενοχή, τόσο αποσαθρωτική, όσο η γενική εμπειρία του Άμλετ για την ανθρώπινη φθορά:

Της αισχροῦς γυναικός το πρόσωπο δεν είναι  
Τόσο άσχημο προς την βαφήν που τ' ομορφαίνει,  
Όσο η πράξις μου εμπρός εις τον πλαστόν μου λόγον.  
Ω βάρος φοβερό! (Γ, Α' 60)

Όπως ο Άμλετ έτσι και ο Βασιλιάς δεν μπορεί να κάνει κάτι που θα τον ελευθερώσει. Η απελπισία του Άμλετ με τα βάσανα συναντά το ξέσπασμα του Κλαύδιου: “Ίξωμένη ψυχή, που ενώ πάσχεις να φύγης, χειρότερα κολλάς” Η σκηνή της προσευχής ολοκληρώνει αυτήν την ειρωνική αναγνώριση των ισχυρών αυτών αντιθέτων. Ο Άμλετ θα μπορούσε να σκοτώσει τον Κλαύδιο τώρα και να εκπληρωνόταν και το ρητό οφθαλμόν αντί οφθαλμού. Ο Λαέρτης θα έκοβε τον λαιμό του εχθρού του στην εκκλησία και αν το έκανε αυτό θα έβαζε σε κίνδυνο την δική του ψυχή και ίσως έστελνε την ψυχή του θύματός του στον παράδεισο. Όμως οι αποκαλύψεις του Πνεύματος για τη ζωή μετά θάνατον έκαναν τον Άμλετ να σκέφτεται την ανεπάρκεια μιας τέτοιας εκδίκησης. Δεν γνωρίζει ότι και οι προσευχές του Κλαύδιου είναι ανεπαρκείς, “λόγια χωρίς σκέψεις” και η συνάντηση αυτών των δύο, ήρωα και κακού, έχουν ως κοινό σημείο την απελπισία στην ασυμφωνία μεταξύ του πραγματικού κακού και την ενδεικτική πράξη που υποτίθεται θα εξορκίσει αυτό το κακό. Η ίδια ειρωνική αναγνώριση των ανταγωνιστών που γίνεται όταν ο Κλαύδιος, με άλλη μια αρρωστημένη εικόνα, μιλάει για τον Άμλετ σαν να ήτανε μια μόλυνση για το πολιτικό σώμα:



Σ' εμάς θ' αποδοθή διότ' η πρόνοιά μας  
Έπρεπε να 'χη ευθύς περιορίση τούτον  
Τον τρελλόν νέον και απ' αμθρώπων κοινωνίαν  
Μακράν καθόλου να τον κλείση·(Δ, Α' 22)

Τα λόγια γυρνάνε πίσω στον Βασιλιά γιατί είναι αυτός που αποτελεί τη σαπίλα του κράτους της Δανίας. Όμως έχουν και κάποια σχέση με τον Άμλετ αφού ο ίδιος άφησε το κακό να τραφεί από την ουσία της ζωής μέχρι που έγινε αδύνατον γι' αυτόν να ξεριζώσει το κακό που αντιπροσωπεύει ο Κλαύδιος, απολαμβάνοντας το στέμμα και τη γυναίκα του πατέρα του.

Ο Κλαύδιος έχει συνείδηση ότι είναι ένας άξιος ανταγωνιστής του Άμλετ. Η Γερτρούδη από την άλλη, μοιάζει σαν την Augusta Leigh που “πάσχει από ηθική ηλιθιότητα από όταν γεννήθηκε”. Ο Άμλετ προσπαθεί για το αδύνατο όταν στη σκηνή με την ντουλάπα, προσπαθεί να κάνει την Γερτρούδη να δει το κακούργημα της συμπεριφοράς της. Το σοκ από τον θάνατο του Πολώνιου βοήθησε στο να πέσουν οι άμυνες της Γερτρούδης και για μια στιγμή ο Άμλετ καταφέρνει να την εξαναγκάσει να αξιολογήσει τις πράξεις της:

Αμλέτε, ω παύσε! Μες τα βάθη της ψυχής μου  
Στρέφεις τα μάτια μου, και αυτού μαυράδια βλέπω  
Που δεν ξεβάφουν. (Γ. Δ' 112)

Η φύση της Γερτρούδης είναι πολύ αδύναμη για να συγκρατήσει την ισχυρή αποκάλυψη του Άμλετ. Το Πνεύμα με την εμφάνισή του όχι μόνο την προστατεύει από την ευγλωττία του Άμλετ με την υπενθύμιση ότι “εις σώμ' αδύνατο σφοδρήν ενέργειαν έχει η φαντασία”, αλλά δείχνει την πρόθεση της αλαζονείας που είναι πολύ πιο δυνατή από τις τύψεις, ώστε ο Άμλετ μιλώντας στο κενό, είναι αναμφίβολα τόσο τρελός που οι κατηγορίες που λέει μπορούν εύκολα να αγνοηθούν και να ξεχαστούν. Η απόλυτη ανικανότητά της να δει αυτά που βλέπει και ο Άμλετ συνοψίζονται στα λόγια της: “Τίποτε, και όμως ό,τι' είν' εκεί το βλέπω”. Και αφού το Πνεύμα

εξαφανίζεται, ο Άμλετ δέχεται αυτήν την ανικανότητα με λόγια που καταγράφουν την αρχή της σοφίας που αποκτούν σχεδόν όλοι οι τραγικοί ήρωες του Σαίξπηρ. Ο Άμλετ δεν είναι ο πιο αδύναμος ήρωας του Σαίξπηρ, αλλά ο πιο δυνατός και ποτέ δεν ήταν δυνατότερος από τη στιγμή που ανακαλύπτει ότι η μέση ανθρωπότητα δεν θα μπορέσει ποτέ να δει το κακό γυμνό, αλλά χρειάζεται το καταφύγιο των προφάσεων που έχουν γίνει τόσο εμφανείς στα δικά του μάτια. Και γι' αυτό διατάζει την Γερτρούδη:

Και όταν να ής' ευλογημένη επιθυμής

Να μ' ευλογήσης θα ζητήσω.

Η εμπειρία έχει δείξει στον Άμλετ ότι υπάρχει συχνά μια τεράστια διαφορά μεταξύ της *συγχώρησης*<sup>22</sup> με την έννοια ότι “έχεις δεχθεί την ευλογία” και να σημαίνει “σε μια κατάσταση σωτηρίας”. Το δεύτερο δεν ακολουθεί απαραίτητα το πρώτο. Όμως με νέα ταπεινοφροσύνη, προσαρμόζεται με την εμφάνιση των πραγμάτων και παρόλο τον χλευασμό του για τις αποδεκτές σχέσεις- “Θέλ' υπακούσωμε, και άν την είχαμε δέκα φοραίς μητέρα.” αποδέχεται την ευλογία των γονιών από έναν ανευλόγητο γονιό. Αν και ο λόγος φανερώνει την ανάκαμψη του Άμλετ από την απελπισία του, η ξαφνική του σαφήνεια και συμπόνια χάνεται είτε από αλλαγή αισθήματος είτε από φόβο μήπως η Γερτρούδη αποκαλύψει ότι δεν είναι τρελός στον Βασιλιά. Και η σκηνή κλείνει με τον Άμλετ να αναλαμβάνει πάλι την αστεία διάθεση στα τελευταία λογοπαίγνια εις βάρος του Πολώνιου: “Καιρός με σε να τελειώσω, Κύριε μου”.

Η σαιξπηρική κριτική είναι επιφυλακτική ως προς έναν υπερρομαντικό, επιφυλακτικό με τον κόσμο Άμλετ, το αναχρονιστικό θύμα του σύγχρονου Άγχους. Όμως ενώ ισχύει ότι το μυαλό του Άμλετ είναι γεμάτο από έννοιες που ανήκουν μόνο στον 16<sup>ο</sup> αιώνα, η γλώσσα του έργου αποκαλύπτει ότι στην εικονογραφία και στα λογοπαίγνια, μια συναισθηματική εμπειρία που δεν αλλάζει καθώς οι βασικές σχέσεις

---

<sup>22</sup>ΣτΜ blessed η αγγλική λέξη του πρωτότυπου

μητέρας, πατέρα και γιου επιμένουν. Πιστεύω λοιπόν ότι ο Άμλετ καθυστερεί την εκδίκησή του και πιστεύω αυτά τα λόγια που φαίνονται να είναι λόγια του Σαίξπηρ ότι εμποδίζεται από την έννοια ενός βαθιά ριζωμένου κακού, από τη διαφθορά της ίδιας της ύπαρξης. Αν ο Άμλετ παρέμενε μέσα σε αυτήν την μελαγχολία τότε το έργο θα ήταν μια παθολογική μελέτη και όχι τραγωδία. Για να παραμείνει κάποιος σταθερός στην εμπειρία του Άμλετ θα έπρεπε να γίνει αθεράπευτα τρελός. Το δραματικό ενδιαφέρον του Άμλετ δεν στηρίζεται στην πίστη με την οποία ο Σαίξπηρ κατέγραψε την μελαγχολία του, αλλά στον τρόπο με τον οποίο ο Άμλετ ξεπερνά την μελαγχολία του στην τελευταία πράξη του έργου. Στο τέλος του έργου ο διχασμός στο μυαλό του Άμλετ μεταξύ της κοινωνικής του υποχρέωσης για την εκδίκηση ενός εγκλήματος και της ανακάλυψης “μια στιγμιαία αιωνιότητα του διαβολικού και του κακού”<sup>23</sup>, γιατρεύεται και μπορεί να δράσει, όχι όμως πριν ο Βασιλιάς να έχει πάρει καθοριστικά και θανάσιμα μέτρα εναντίον του. Μια κίνηση προς την αποκατάσταση είναι η σκηνή με την ντουλάπα. Άλλα μία ξεκίνησε ακόμα νωρίτερα, με την άφιξη των ηθοποιών και με τις σκέψεις του Άμλετ για τον λόγο του ηθοποιού Χεκούμπα.

Κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους του έργου, ο Άμλετ δεν μπορεί να αναλάβει δράση γιατί του φαίνεται ότι να σκοτώσει τον Βασιλιά θα είναι καθαρά μια θεατρinίστικη πράξη και δεν θα είχε κανέναν απολύτως αντίκτυπο στη πορεία της φύσης. Οι καταστάσεις όμως αναγκάζουν τον Άμλετ, που αντιλαμβάνεται όλες τις προσποιήσεις και τις συνήθειες του κοινωνικού κώδικα, να υποκριθεί όπως όλοι στο έργο, αρχικά παίζοντας το ρόλο του τρελού και μετά χρησιμοποιώντας τους ηθοποιούς για να ετοιμάσει την παγίδα του για τον Βασιλιά. Το προσωπικό συναίσθημα ίσως υπάρχει βαθιά μέσα σε αυτό το παράδοξο. Αν η ανακάλυψη μιας κακής πραγματικότητας υπό τη μορφή μιας καλής εμφάνισης ήταν μια ζωντανή εμπειρία για τον Σαίξπηρ (όπως τα έργα *Τρωίλος και Χρυσήίδα* και *Με το Ίδιο Μέτρο* αποδεικνύουν αυτήν την περίπτωση), η καριέρα του ως ηθοποιός θα έπρεπε να είναι και η ίδια μια απάτη. Όμως ως δραματουργός, ο Σαίξπηρ γνώριζε ότι με την Αριστοτελική έννοια το θέατρο μπορούσε να είναι πιο αληθινό από την ίδια τη ζωή που μιμούταν. Έτσι λοιπόν ο Άμλετ ανακαλύπτει ότι όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή θεάτρου και κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει από την υποχρέωση που έχει να παίζει τον

---

<sup>23</sup> *Murder in the Cathedral*, σελ. 77. Και τα τρία πρώτα έργα του T. S. Eliot πραγματεύονται την εμπειρία του Άμλετ αλλά το τέλος τους είναι λιγότερο ικανοποιητικό δραματικά από το ίδιο το έργο του Άμλετ.

ρόλο του που προορίζεται γι' αυτόν. Όταν παίζεται ο ρόλος και ο Άμλετ απευθύνεται σε αυτούς

που εμπρός 'ς το συμβάν τούτο  
αχνίζετ' όλοι, τρέμετε και αφών είσθε  
πρόσωπα ή και μόνον ακροαταί 'ς το  
δράμα τούτο

υπάρχουν περισσότερο μεγαλειώδη πράγματα στην εικόνα από αυτήν την καλλιτεχνική γενναιότητα με την οποία ο Σαίξπηρ τολμά να κάνει την Αιγύπτια βασίλισσα να φοβάται τους ήχους από τα ποντίκια. Το έργο του Άμλετ σε αυτή την πράξη δείχνει ότι παίζοντας το ρόλο του εκδικητή και επιτέλους γεφυρώνει το αφόρητο χάσμα μεταξύ της εμφάνισης και της πραγματικότητας και η ίδια η εικόνα συμβολίζει ακριβώς αυτό διαλύοντας τις ψευδαισθήσεις του κοινού τη στιγμή της κάθαρσης όταν η πράξη που βίωσε είναι πιο αληθινή από τα γεγονότα του χθες και του αύριο.

Από τη στιγμή που ο Άμλετ ξεκινά το ταξίδι του στην Αγγλία, όλες οι καταστάσεις τον οδηγούν στη δράση. Πρώτα βλέπουμε το παράδειγμα του Φόρτιμπρας. Μετά, στη θάλασσα, ο Άμλετ πρέπει να κινηθεί γρήγορα για να αποφύγει την πλεκτάνη εναντίον του:

Προτού κάμω τον πρόλογον μες τόν εγκέφαλόν μου,  
τούτος είχε αρχίση το δράμα (E. B'. 35)

Η πράξη του παραλληλίζεται με αυτή του Φόρτιμπρας. Αναλαμβάνει, χωρίς κανένα ενδοιασμό την εξουσία του νεκρού πατέρα του. Στην ακολουθία των σκηνών του έργου, μαθαίνουμε γι' αυτό το επεισόδιο μόνο μετά τη σκηνή του νεκροταφείου και αυτό το επεισόδιο, στην αρχή της πράξης E, είναι ζωτικής σημασίας αφού καταφέρνει να επαναφέρει στον Άμλετ τη δύναμη να δράσει. Τα λογοπαίγνιά του για τα κόκκαλα είναι οι τελευταίες και πιο πικρές δηλώσεις της διαφοράς μεταξύ της εμφάνισης και της πραγματικότητας που τον διατηρούσε άπρακτο τόσο καιρό:

Τούτος πάλι ήταν ίσως εις τον καιρόν του αγοραστής πολλής γης,  
με τα προκαταρκτικά έγγραφά του,  
με τα ομόλογά του,  
με τα αποξενωτικά δικαιόγραφα του,  
με ταις διπλαίς ασφάλειαις του,  
με ταις εξαγοραίς του·  
τούτ' είναι η αποξένωσις των αποξενώσεών του,  
η εξαγορά των εξαγορών του, το εκλεκτό του καύκαλο  
να φιλοξενή ξένην εκλεκτήν βρώμα;  
η ασφάλειαις του, και διπλαίς μάλιστα,  
δεν του ασφαλίζουν, απ' όλα του τα αποκτήματα,  
διάστημα γης κάτι μεγαλύτερο από το μάκρος  
και το πλάτος μιας διπλογραφημένης συμφωνίας;

Το ξεχωριστό και το προσωπικό, το επάγγελμα και η κοινωνική τάξη, είναι όλα συγχυσμένα στη σκόνη που σταματά σε ένα βαρέλι μπύρας και η κοινή μοίρα κάνει την ματαιοφροσύνη μάταια: “Πηγαίνετε τώρα εις την κάμαραν της σεβαστής μου κυράς και είπετε της να βάφεται με ένα δάκτυλο φτειασίδι και πάλιν τέτοια θα καταντήση η θωριά της” Και στη συνέχεια, για να τελειώσει αυτή η διάθεση μια και καλή, βλέπουμε την κηδεία της Οφηλίας. Η Οφηλία όσο ζούσε δεν έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο στην ιστορία του Άμλετ, αλλά η νεκρή Οφηλία μπορεί να μεταμορφώσει τον Άμλετ από την μορφή της ανθρώπινης επίγνωσης μελετώντας την ματαιοδοξία των ανθρώπινων επιθυμιών σε ένα άτομο που επιβεβαιώνοντας το ρόλο του στο χρόνο και τις καταστάσεις:

Εκείνος εγώ ‘μαι, Αμλέτος ο Δανός. (E, A, σελ.187)

Τώρα που η Οφηλία χάθηκε δεν αποτελεί πλέον την γυναίκα που μπορεί κάποιος να χλευάσει σαν την αρχική πηγή της διαφθοράς, αλλά σαν το μοναδικό αντικείμενο μοναδικών συναισθημάτων:

Εγώ την Οφηλίαν

αγαπούσα· χιλιάδες αδελφοί σαράντα

δεν θα ημπορέσουν, και αν ενώσουν της αγάπης

όλο τους τ' άθροισμα, να φθάσουν 'ς το δικό μου. (E, A' σελ. 188)

Αυτή η αποδοχή των καταστάσεων και ενός ρόλου, όσο ανούσιος κι αν φαίνεται, που καλείται να παίξει, ολοκληρώνεται όταν ο Άμλετ λέει στον Οράτιο ότι η ευστροφία είναι τα πάντα. Η μοίρα του Άμλετ τον καλούσε από την πρώτη κιόλας συνάντηση με το Πνεύμα, αλλά μέχρι την συζήτησή του με τον Οράτιο πριν την ξιφομαχία τους δεν μπορεί να την ακούσει. Και όταν τελικά είναι έτοιμος και οι εχθροί του είναι έτοιμοι: ο Λαέρτης με το φαρμακωμένο του σπαθί και ο Κλαύδιος με το ποτήρι του γεμάτο με δηλητήριο. Μόνο όταν ο χρόνος που απομένει στον Άμλετ είναι λιγοστός τότε μόνο αφήνει όλα τα προβλήματά του στην Πρόνοια και αποδέχεται το αβάσταχτο γεγονός της σχέσης του Κλαύδιου με τη μητέρα του και αναλαμβάνει τον ρόλο που προορίζεται γι' αυτόν, τον ρόλο του εκδικητή. Και αυτή η αποδοχή της μοίρας του επικυρώνεται με ένα από τα πιο σημαντικά λογοπαίγνια του Σαίξπηρ:

Αιμομίκτη, φονιά, Δανέ κατηραμένε,

Πιάσε, άδειασέ το! Ο μαργαρίτης σου είναι μεσα;

Άμε κατόπιν της μητρός μου.<sup>24</sup> (E, B' σελ. 209)

---

<sup>24</sup> Ο Bradley που σπάνια θεωρείται ότι έχει αντίληψη της γλώσσας των έργων, έχει κατανοήσει πλήρως τους υπαινιγμούς σε αυτό το λογοπαίγνιο.

c

ΑΝΑΠΤΥΞΗ  
ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

Wolfgang Clemen

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ ΜΕ  
ΝΕΟ ΠΡΟΛΟΓΟ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

ΛΟΝΔΙΝΟ  
METHUEN AND CO LTD

1977

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

### ΑΝΑΠΟΛΗΣΗ ΣΑΡΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΙΝ

Έχουν περάσει είκοσι πέντε χρόνια από όταν εκδόθηκε για πρώτη φορά αυτό το βιβλίο στην Αγγλία και σαράντα χρόνια από όταν το Shakespeares Bilder, που αποτέλεσε τη βάση γι' αυτό το βιβλίο, εμφανίστηκε στη Γερμανία. Αυτές οι χρονολογίες δείχνουν μια αναδρομική ανασκόπηση, αυτοκριτική και μια αναμενόμενη ματιά στο μέλλον και ότι στο μεταξύ η συγκεκριμένη μελέτη της εικονογραφίας του Σαίξπηρ αναπτύχθηκε σε διάφορες αποκλίνουσες κατευθύνσεις.

Για καλή μου τύχη ήμουν από τους πρώτους που επικεντρώθηκε στο συγκεκριμένο αντικείμενο, επειδή το βιβλίο μου εκδόθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με το βιβλίο της Caroline Spurgeon *Η Εικονογραφία του Σαίξπηρ και Τι Μας Λένε*. Αλλά ήταν επίσης καλό ότι τα δύο βιβλία ακολούθησαν μια διαφορετική γραμμή και μάλλον συμπληρώνουν το ένα το άλλο παρά συγκρούονται μεταξύ τους. Εντούτοις, χρειαζόταν η τόλμη και η απειρία ενός νέου άνδρα για να μην τον εμποδίσει η πολυπλοκότητα του θέματός του και χωρίς να το γνωρίζει απόλυτα. Και που επιπλέον δεν λύγισε μπροστά στο βάρος της δευτερογενούς λογοτεχνίας που θα μπορούσε να υποδηλώσει άλλες πιθανές προσεγγίσεις. Αν ο οποιοσδήποτε μπορούσε να καθίσει να γράψει για τον Σαίξπηρ θα έπρεπε να σκεφτεί καλά τις πιθανότητες. Το καθήκον που



έθεσα στον εαυτό μου αυτά τα χρόνια περιγράφηκε απλά ως “η εξερεύνηση ενός πεδίου πέρα από τις δυνάμεις του ανθρώπου”.<sup>25</sup>

Όταν, το 1950, ετοιμάζα την αγγλική έκδοση του γερμανικού μου βιβλίου, το οποίο διαφοροποιούταν πολύ και πάλι ήμουν τυχερός που άκουσα τη συμβουλή της Una Ellis-Fermor. Με παρότρυνε να διατηρήσω την αρχική μου ιδέα, με συμβούλεψε να επεκτείνω την έρευνά μου στις ιδιαίτερα δραματικές λειτουργίες της εικονογραφίας και να μην εγκαταλείψω την ποικιλία των προσεγγίσεων που είχα ήδη χρησιμοποιήσει. Επιπλέον να μην αφήσω την ευρεία έννοια της εικονογραφίας που στο μεταξύ και αυτή τόνιζε στο βιβλίο της *Τα Όρια του Δράματος*<sup>26</sup>. Η ενθάρρυνσή της συμπληρώθηκε από αυτή του John Dover Wilson που πρότεινε το βιβλίο μου στον πρόλογο και πρόσθεσε στην πρώτη έκδοση και με αυτόν τον τρόπο παρουσίαζε τον συγγραφέα του στους σαιξπηριστές του αγγλόφωνου κόσμου.

Βλέποντας το βιβλίο μου σήμερα θα συμπέραινα και πάλι ότι η βασική κατεύθυνση της σκέψης μου ήταν σωστή και ότι πολλά από τα συμπεράσματα και απόψεις του βιβλίου ισχύουν ακόμα για τις τωρινές ερμηνείες των έργων του Σαίξπηρ. Η εξερεύνηση της εξέλιξη μιας συγκεκριμένης σκοπιάς της δραματικής τέχνης έχει αποδειχθεί ότι αποφέρει μια καρποφόρα προσέγγιση, που αργότερα χρησιμοποιήθηκε και για άλλα θεατρικά είδη. Οι στόχοι μου ακολούθησαν τη σωστή πορεία, αλλά κατέκτησα μόνο μερικούς από αυτούς. Σε πολλά σημεία θα μπορούσα να αναγνωρίσω ότι υπήρχε η ανάγκη για προσθήκες και τροποποιήσεις και σε κάποιες περιπτώσεις ίσως και διορθώσεις. Θα μπορούσα επίσης να επανορθώσω για μια μεγάλη παράλειψη, στο κεφάλαιο του *Μάκβεθ*, για το οποίο είχα μαζέψει υλικό αλλά λόγω της πολυπλοκότητας του συγκεκριμένου θέματος, δεν κατάφερα ποτέ να το ολοκληρώσω. Για να εφαρμόσω όμως όλα τα παραπάνω, το βιβλίο θα έπρεπε να έχει το διπλάσιο μέγεθος και θα ήταν περισσότερο δυσανάγνωστο, όμως πιο εμπειρισταμένο και πιο ισορροπημένο στην παρουσίασή του. Ακόμα κι αν κάποιος διαθέτει περισσότερη γνώση, ίσως δεν θα έπρεπε να ξαναγράψει ένα πρώιμο βιβλίο που όφειλε την προέλευσή του σε μια κατάσταση που δεν μπορεί να υπάρξει εκ νέου. Επιπλέον, αυτό το “νέο” βιβλίο δεν θα είναι πλέον πρωτότυπο. Το πρωτότυπο κείμενο λοιπόν δεν έχει ουσιαστικά αλλάξει γι’ αυτήν τη δεύτερη έκδοση και οι αναφορές γίνονται ακόμα στο κείμενο της παγκόσμιας έκδοσης. Όμως, μερικές

---

<sup>25</sup> Una Ellis-Fermor, *Some Recent Research in Shakespeare's Imagery*, Shakespeare Association Pamphlet, Oxford, 1937.

<sup>26</sup> Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945, σελ.78

διαφορές έχουν γίνει σε επίπεδο γλώσσας και παρουσίασης. Οι σημειώσεις και η βιβλιογραφία ελέγχθηκαν –σχετικά με τα άρθρα και τα βιβλία για την εικονογραφία του Σαίξπηρ- και ενημερώθηκαν.<sup>27</sup>

Στόχος μου, τότε και τώρα, ήταν να εντοπίσω τις μεταβαλλόμενες λειτουργίες των καλολογικών στοιχείων του Σαίξπηρ σε σχέση με το ιστορικό της γενικής εξέλιξης της δραματικής του τέχνης. Ήταν ξεκάθαρο, σύμφωνα με σχετικές μελέτες που εκδόθηκαν τα επόμενα χρόνια μετά την πρώτη μου έκδοση, ότι το βιβλίο μου, το οποίο είχα περιγράψει στη σύνοψή μου ως “μια πρώτη δοκιμαστική προσπάθεια”, δεν μπορούσε να εξαντλήσει το θέμα το οποίο διαπραγματευόταν. Αρκετά σημεία, τα οποία είχα παραμελήσει, όπως η εικονογραφία που προερχόταν από τον Σαίξπηρ, το εικονογραφικό, θρησκευτικό και συμβολικό ύφος της φαντασίας του Σαίξπηρ, το σύνολο των εικόνων, η χρήση των προσωποποιήσεων, το στήσιμο της σκηνής, είχαν την ανάλογη απήχηση σε επόμενα άρθρα και βιβλία, καθώς επίσης και την σχέση της εικόνας με τον συμβολισμό και το ζήτημα της εικονογραφίας ως ένα τεστ πατρότητας των κειμένων.<sup>28</sup>

Η κύρια ανησυχία μου, όμως, ήταν να καταφέρω να συνδέσω την εικονογραφία του Σαίξπηρ με άλλα στοιχεία της δραματικής τέχνης και να εξετάσω τη συγκεκριμένη δραματική λειτουργία μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, συνδέοντας το με την κατάσταση ή τον χαρακτήρα, την υπόθεση και τη δράση επί σκηνής. Περιέργως, αυτή η γραμμή ακολουθήθηκε πολύ αργότερα, αν και αυτή η προσέγγιση, αν κρίνω από σήμερα, θα μπορούσε να είναι η πιο υποσχόμενη για περαιτέρω έρευνα και η οποία θα μπορούσε επιπλέον να αντισταθμίσει κάποιες υπερβολές και παραλογισμούς που θα προέκυπταν από την εικονογραφία του Σαίξπηρ.

Η κύρια πορεία όμως, εξακολουθούσε να είναι η εξερεύνηση των σχέσεων και των κρυφών μηνυμάτων της εικονογραφίας του Σαίξπηρ, το ξετύλιγμα των συμβολισμών του, τα αόριστα νοήματα και οι περίπλοκες αμφιβολίες του. Τα πρώτα

---

<sup>27</sup> Ο συγγραφέας θα ήθελε να ευχαριστήσει την Dr. Ingerbord Boltz, για την βοήθειά της στην προετοιμασία της νέας έκδοσης.

<sup>28</sup> Π.χ. J. E. Hankins, *Shakespeare's Derived Imagery*, New York, 1953; J. Doebler, *Shakespeare's Speaking Pictures, Studies in Iconic Imagery*, Albuquerque, 1974; D. Mehl, “Emblems in English Renaissance Drama”, in *Renaissance Drama II*, ed. S. Schoenbaum, Evanston, 1969; E. A. Armstrong, *Shakespeare's Imagination*, 1946, repr. Lincoln, 1963; T. R. Henn, *The Living Image*, London, 1972; K. Muir, “Image and Symbol in Macbeth” (και στον Άμλετ), in *Shakespeare the Professional*, London, 1973; H. Zimmermann, *Die Personifikation im Drama Shakespeares*, Heidelberg, 1975.

σημαντικά βιβλία του G. Wilson Knight<sup>29</sup>, που ανέπτυξαν την ανάλυση των ποιητικών συμβολισμών των έργων του Σαίξπηρ, είχαν εκδοθεί μάλιστα πριν η έρευνα για την εικονογραφία μετατραπεί σε ένα μεγάλο τομέα της ερευνητικής. Άλλη μια επιρροή ήρθε από τις νέες μεθόδους της ανάλυσης ποιητικών κειμένων και οδήγησε στην οπτική της εικονογραφίας του Σαίξπηρ ως μια ποιητική έκφραση, ενώ παραβλέφθηκε η χρήση της ως εργαλείου του δραματουργού. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτές οι νέες μορφές της ερμηνείας των κειμένων, ενισχυμένες από τη μάθηση της Νέας Κριτικής, μας βοήθησαν να ανακαλύψουμε την σαιξπηρική γλώσσα, με την ποιητική της δομή, τις λεπτολογίες, την ειρωνεία και τις αλληλοσυνδέσεις που πριν περνούσαν απαρατήρητες. Μια μελέτη στις πρόσφατες εκδόσεις έργων ή άρθρων που σχολιάζουν συγκεκριμένα κομμάτια αποδεικνύει ότι σήμερα είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε δύσκολα κομμάτια και να εκφράσουμε τα νοήματά τους. Από την άλλη μεριά όμως, αυτή η εξέλιξη οδήγησε επίσης σε απομόνωση των μελετών πάνω στην εικονογραφία. Η εικονογραφία θεωρούταν ως κάτι αυτόνομο, καθώς ανήκε στη “μορφή κάτω από το επίπεδο της πλοκής και τους χαρακτήρες” (T.S. Eliot), ως το κλειδί στο θέμα του έργου και των ιδεών που ξετυλίγονταν περισσότερο από τις εικόνες και τις επαναλαμβανόμενες λέξεις παρά από τη δράση επί σκηνής. Τα δύο βιβλία του Robert B. Heilman, για τον *Βασιλιά Αηρ* και για τον *Οθέλλο*<sup>30</sup>, στα οποία εξετάζονται πολλά είδη της εικονογραφίας σχετίζοντας τη με τη δομή και το κύριο θέμα του έργου, ίσως είναι το καλύτερο παράδειγμα της αξίας, της ιδιοφυίας αλλά και των περιορισμών που έχει αυτή η μέθοδος.

Οι εξειδικευμένες μελέτες που πραγματοποιούνται κινδυνεύουν να αλλοιώσουν την έννοια του έργου στο σύνολό του και ο εξειδικευμένος κριτικός, επικεντρώνοντας την προσοχή του σε ένα τομέα μόνο και μελετώντας όλα σύμφωνα με αυτήν την οπτική, είναι ικανός να υπερεκτιμήσει την προσέγγισή του. Ο πειρασμός ήταν μεγάλος στο να βασιστεί η ερμηνεία ενός έργου αποκλειστικά και μόνο στην εικονογραφία και στο τι μπορεί αυτή να αποκαλύψει για τα κρυφά θέματα και τους συμβολισμούς.

Το προφανές νόημα, που θα μπορούσε να προκύψει από την πορεία της δράσης, από την “πλοκή και τους χαρακτήρες”, από την άμεση δήλωση, συχνά εκλαμβανόταν ως λιγότερο σημαντικό και το εκτιμούσαν λιγότερο από ότι τα κρυφά μηνύματα που

---

<sup>29</sup> *The Wheel of Fire*, London, 1930; *The Imperial Theme*, London, 1931.

<sup>30</sup> *This Great Stage*, Baton Rouge, 1948; *Magic in the Web*, Lexington, 1956.

προέρχονταν από την εικονογραφία. “Το να διαβάσει κανείς τα έργα μέσα από το αντικείμενο και την εικονογραφία τους είναι μια πρόσκληση προς όλες τις δογματικές ασχετοσύνες” ήταν το σχόλιο της Muriel Bradbrook σύμφωνα με αυτήν τη τάση στην ανασκόπησή της “Πενήντα Χρόνια Κριτικής στο Ύφος του Σαίξπηρ”.<sup>31</sup>

Πέντε χρόνια αργότερα η Helen Gardner εξέφρασε την δυσαρέσκειά της με αυτήν την ανάλυση: “Αυτή η μέθοδος φαίνεται ότι έχει φτάσει στο σημείο όπου τα μειονεκτήματά της γίνονται πιο εμφανή από τα πλεονεκτήματά της.”<sup>32</sup> Και πάλι πέντε χρόνια αργότερα, ο Kenneth Muir, με μια λεπτομερή περιγραφή στο “Η Εικονογραφία του Σαίξπηρ - Τότε και Τώρα”<sup>33</sup> όπου δικαιώθηκαν οι διαφορετικές γραμμές της έρευνας για την εικονογραφία κατέληξε στο συμπέρασμα ότι: “...πρέπει να ομολογήσω ότι τα τελευταία χρόνια η μελέτη της εικονογραφίας έχει πέσει σε δυσμενή επίπεδα.” Αυτή ήταν πάντα άλλωστε η μοίρα των εξειδικευμένων μελετών που έχουν φτάσει στα όριά τους ή ίσως ακόμα και πέρα από τα όριά τους.

Είχε έρθει λοιπόν η στιγμή που η στενή και αποκλειστική ανάλυση της λεκτικής εικονογραφίας θα άλλαζε προς μια πιο ευρεία έννοια που θα μπορούσε να περικλείει την “Οπτική Εικονογραφία” και δίνοντας έμφαση στη θεατρική του λειτουργία κάτι που θα την συνέδεε έτσι με άλλα θεατρικά στοιχεία. Αυτή η απαίτηση μάλιστα διατυπώθηκε το 1952 σε ένα σημαντικό άρθρο του R. A. Foakes, “Προτάσεις για μια Νέα Προσέγγιση της Εικονογραφίας του Σαίξπηρ”<sup>34</sup> στο οποίο ο συγγραφέας έκανε πολλές πολύτιμες προτάσεις για τη μελέτη της εικονογραφίας σε σχέση με άλλα στοιχεία της δραματικής τέχνης του Σαίξπηρ. Ο ισχυρισμός του ότι “Η ποιητική εικόνα σε ένα έργο τοποθετείται σε ένα κείμενο όχι μόνο λέξεων, αλλά λέξεων με θεατρικές καταστάσεις, αλληλεπίδραση ενός χαρακτήρα, επίδραση στη σκηνή και τοποθετείται επίσης σε μία χρονική ακολουθία” επιβεβαίωσε κατά κάποιο τρόπο αυτό που είχα και ο ίδιος περιγράψει στο τέλος του βιβλίου μου (το άρθρο του είχε γραφτεί πριν εκδοθεί η αγγλική έκδοση του βιβλίου μου). Αναφορά στον Foakes έγινε και από άλλους κριτικούς που ήταν επίσης δυσαρεστημένοι με την τάση που επικρατούσε για την ανάλυση της εικονογραφίας και που αναζητούσαν διορθώσεις.<sup>35</sup> Ακόμη και πριν ο Foakes εκφράσει τις ανησυχίες του, ένα άρθρο είχε δημοσιευτεί στο περιοδικό

<sup>31</sup> *Fifty Years of Criticism of Shakespeare's Style*, Muriel Bradbrook, *Shakespeare Survey* 7, 1954

<sup>32</sup> Helen Gardner, *The Business of Criticism*, Oxford, 1959.

<sup>33</sup> *Shakespeare Survey* 18, 1965.

<sup>34</sup> *Shakespeare Survey* 18, 1952.

<sup>35</sup> Π.χ. Ο Jown Lawlor, “Mind and Hand, Some Reflections on the Study of Shakespeare's Imagery”, *Shakespeare Quarterly* VII, 1957.

*Hudson Review* (1949) που ο συγγραφέας του, Alan S. Downer, επίσης υποστήριξε μια προσέγγιση που θα γεφύρωνε το χάσμα ανάμεσα στον Σαίξπηρ-ποιητή και στον Σαίξπηρ-θεατρικό συγγραφέα. Γιατί ο Downer έδειξε πως ο Σαίξπηρ χρησιμοποίησε τη γλώσσα ενεργά στην εικονογραφία, τον τρόπο με τον οποίο δραματοποίησε την εικόνα, ώστε να είναι “κάτι περισσότερο από λέξεις” και “που γίνεται παραστατικό κατά τη δράση του έργου”. Παρόλ’ αυτά το σημαντικό αυτό άρθρο έγινε γνωστό στο ευρύτερο κοινό μετά το 1957.<sup>36</sup>

Όμως, ήταν το 1961 που εκφράστηκε η απαίτηση να ενσωματωθεί η εξέταση της εικονογραφίας σε συνδυαστική μελέτη της πλοκής και των χαρακτήρων, της δράσης επί σκηνής και του ύφους. Το βιβλίο του Maurice Charney “Τα Ρωμαϊκά Έργα του Σαίξπηρ” αναφέρεται στην εικονογραφία μόνο στον υπότιτλό του (“ Η Λειτουργία της Εικονογραφίας στο Θέατρο”), με αυτόν τον τρόπο δείχνοντας τον δευτερεύοντα ρόλο της ανάλυσης των εικόνων σε μια αναλυτική ερμηνεία των έργων. Το βιβλίο του Charney αποτελεί ορόσημο γιατί δεν δείχνει μόνο σε αρκετά σημεία την αλληλεπίδραση μεταξύ της λεκτικής εικονογραφίας και των δραματικών γεγονότων, αλλά δείχνει πώς η εικονογραφία συγχωνεύεται με τη δράση επί σκηνής. Επίσης εστιάζει το ενδιαφέρον στην εμφάνιση πολλών “μη λεκτικών αντιπροσωπευτικών εικόνων”, επισημαίνοντας το “πώς λειτουργούν μαζί με λεκτικές εικόνες και πώς βοηθούν στην πραγμάτωσή τους ως θεατρικοί όροι” (σελ. 205). Το βιβλίο του Charney βοήθησε στο να ξεπεραστεί ο διαχωρισμός στη μελέτη του ποιητικού λόγου του Σαίξπηρ και στη μελέτη της θεατρικής τέχνης, ένας διαχωρισμός που για αρκετό καιρό εμπόδιζε τους κριτικούς να αναγνωρίσουν την στενή αλληλένδετη σχέση αυτών των δύο.

Αυτή η προσέγγιση προεκτάθηκε τόσο ώστε να καλύπτει περισσότερα έργα σε δύο διαφωτιστικά άρθρα, το “Η σκηνική εικονογραφία σύμφωνα με τις Σαίξπηρικές Μελέτες”<sup>37</sup> της Martha H. Golden και το “Οπτική και Ρητορική Εικονογραφία στα Έργα του Σαίξπηρ” του Dieter Mehl.<sup>38</sup> Η σημαντική συζήτηση της απήχησης του συμβολικού και συχνά βωβού θεάματος που ξεκίνησε από τον Robert Fricker<sup>39</sup> και εξελίχθηκε από την Inga-Stina Ewbank<sup>40</sup> στη “χρήση μιας οπτικο-λεκτικής

---

<sup>36</sup> “The Life of Design. The Function of Imagery in the Poetic Drama”, *Modern Essays in Criticism*, ed. L. F. Dean, New York, 1957.

<sup>37</sup> *Shakespearean Research Opportunities I*, 1965.

<sup>38</sup> *Essays and Studies* 25, 1972.

<sup>39</sup> R. Fricker, “Das szenische Bild bei Shakespeare”, *Annales Universitatis Saraviensis* V, 1956

<sup>40</sup> “More pregnantly than words”, *Shakespeare Survey* 24, 1971.

διαλεκτικής” του Σαίξπηρ συνεχίστηκε. Η σχέση μεταξύ του θεάματος και των εκφραστικών εικόνων επί σκηνής από τη μια και ο συμβολικός λόγος από την άλλη, που εκφράζουν αυτοί οι κριτικοί, είναι τόσο εντυπωσιακή και πειστική ώστε κάνοντας μια αναδρομή, κάποιος θα μπορούσε να αναρωτηθεί γιατί χρειάστηκε να περάσει τόσος καιρός για να αναγνωριστεί αυτή η σχέση.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να πω κάποια πράγματα για τη δικιά μου εμπειρία μετά το 1951. Το λόγο για τον οποίο το ενδιαφέρον μου άλλαξε από την ανάλυση της εικονογραφίας και μετατράπηκε σε έρευνα για άλλα σημεία της δραματικής τέχνης του Σαίξπηρ. Τα περισσότερα όμως από αυτά τα θέματα που συζήτησα τη δεκαετία του ‘50 και του ‘60, συμπεριλαμβανομένης της εκπληκτικής δουλειάς των φοιτητών μου, μου έμαθαν κάτι για την εικονογραφία του Σαίξπηρ και μου έδειξαν τον ρόλο του νέου της περιεχομένου. Η λειτουργία της εικονογραφίας στην τέχνη της προετοιμασίας του Σαίξπηρ και του ρόλου της προκαλώντας το παρελθόν, πραγματοποιώντας ανασκόπηση και αφήγηση, ξεκαθαρίζοντας το κεντρικό θέμα της εμφάνισης και της πραγματικότητας και δραματοποιώντας τον μονόλογο<sup>41</sup>, όλα αυτά με έκαναν να καταλάβω ότι η εικονογραφία μπορεί να παίζει σημαντικό ρόλο σε ακόμα περισσότερους τομείς από όσους περίμενα όταν έγραψα το πρώτο μου βιβλίο. Αν και δεν επεδίωξα την καθαυτού μελέτη της εικονογραφίας συνέχεια την έβρισκα μπροστά μου. Ακόμα και στον σχολιασμό μου σκηνή-σκηνή για τον *Ριχάρδο III*<sup>42</sup> έπρεπε να αντιμετωπίσω νέα στοιχεία της εικονογραφίας του Σαίξπηρ, αν και αυτό το έργο δεν είναι και το πιο αντιπροσωπευτικό γι’ αυτόν το σκοπό.

Και ανακαλύφθηκε έμμεσα ότι η εικονογραφία θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως πολύτιμη βοήθεια για τον παραγωγό. Μόνο κατά την τελευταία δεκαετία τα έργα του Σαίξπηρ μελετήθηκαν συστηματικά για τις πολυάριθμες ενδεχόμενες οδηγίες επί σκηνής

, τις χειρονομίες και τα κουστούμια, την φυσιογνωμία, την ομιλία και την κίνηση πάνω στη σκηνή. Αυτή η προσέγγιση που έγινε από τον Rudolf Stamm και τους συνεργάτες του ήταν ακόμα ένα βήμα για να συσχετιστεί ο ποιητικός λόγος με την

---

<sup>41</sup> Οι σχετικές πραγματείες είναι: “Foreboding and Anticipation in Shakespeare’s Early Histories”, *Shakespeare Survey* 6, 1953; “Shakespeare’s Art of Preparation”, “Past and Future in Shakespeare’s Drama”, “Shakespeare’s Use of the Messenger’s Report”, “Appearance and Reality in Shakespeare’s Plays”, “Shakespeare’s Soliloquies” στο *Shakespeare’s Dramatic Art*, London, 1972.

<sup>42</sup> A Commentary on “*Richard III*”, London, 1968.

πραγματικότητα επί σκηνής. Όπως έδειξε και ο Stamm<sup>43</sup>, αυτές οι υποδείξεις για τον παραγωγό αλλά και τον ηθοποιό μεταφέρονται και από άλλα μέσα και η εικονογραφία είναι μόνα ένα από αυτά. Παρόμοιες μελέτες στηρίζουν αυτά που είχαν ειπωθεί από τον Charney και από άλλους (και ότι επικύρωσε η γραμμή που ακολούθησε αυτό το βιβλίο): ότι δεν πρέπει να περιορίζουμε την έννοια της δραματικής εικονογραφίας στους παραδοσιακούς προσδιορισμούς της μεταφοράς, της παρομοίωσης, της αντιπαραβολής και άλλων σχημάτων λόγου όπως έχουν οριστεί στα δοκίμιά μας. Αυτές οι αποσαφηνίσεις μπορεί να είναι χρήσιμες για άλλους λόγους. Αν εντούτοις, θελήσουμε να παρατηρήσουμε συνάφεια και αλληλοσυνδέσεις και να συλλάβουμε την πολυπλοκότητα της δραματικής διαδικασίας, χρειαζόμαστε μια έννοια όσο πιο ευρεία και περιεκτική γίνεται. Αυτό που παίζει σημαντικό ρόλο είναι ο δευτερεύων ρόλος της εικονογραφίας, η συνεχή της εναλλαξιμότητα και αλληλεπίδραση με το άμεσο αίτημα, την περιγραφή, την οπτική δράση επί σκηνής και άλλα στοιχεία της δραματικής απεικόνισης.

Όταν επανεξετάζουμε την παρούσα κατάσταση των μελετών για τον Σαίξπηρ και κοιτάζουμε στο μέλλον είναι αμφίβολο αν περισσότερες εξειδικευμένες μελέτες που βασίζονται στην εικονογραφία θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε αυτές τις σχέσεις. Οι μελέτες πάνω στην εικονογραφία θα εξυπηρετούσαν τον σκοπό μας αν εντάσσονταν σε μια συντονισμένη ερμηνεία των έργων του Σαίξπηρ, ώστε ο οποιοσδήποτε να μπορούσε να ανατρέξει σε αυτές όποτε ήταν αναγκαίο. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι γνωρίζουμε αρκετά για την εικονογραφία και ότι δεν υπάρχουν και άλλα σημεία που χρειάζονται μια καινούργια μελέτη. Αυτές οι νέες προσεγγίσεις όμως θα μπορούσαν να είναι πιο αποδοτικές συνδυάζοντας συνεχή ανανέωση των προσπαθειών μας για την σωστή ερμηνεία. Οι κατευθυντήριες γραμμές από μερικές από αυτές τις προσεγγίσεις μπορεί να έχουν ήδη χαραχθεί.

Κατά την ανάλυση της εικονογραφίας, η κύρια ανησυχία ήταν αν μπορούμε να εξερευνήσουμε το μυαλό του Σαίξπηρ και τι περνούσε από αυτό, ποιες συνδέσεις και ποιες ευρηματικές διαδικασίες μπορούσαμε να ανακαλύψουμε.<sup>44</sup> Λιγότερη έμφαση δόθηκε στο τι συμβαίνει στο μυαλό του κοινού όταν, βλέποντας αλλεπάλληλες σκηνές, κατανοούσαν μια σκηνή με έντονη εικονογραφία. Ποιος θα ήταν ο

<sup>43</sup> Ειδικότερα βλέπε “The Theatrical Physiognomy of Shakespeare’s Plays”, *The Shaping Powers at Work, Heidelberg, 1967*; “The Alphabet of Speechless Complaint” στο *The Triple Bond*, ed. J. G. Price, London, 1975, Arthur Gerstner-Hirzel, *The Economy of Action and Word in Shakespeare’s Plays*, Bern, 1957; Jörg Hasler, *Shakespeare’s Theatrical Notation: The Comedies*, Bern, 1974.

<sup>44</sup> Συγκεκριμένα βλέπε Edward A. Armstrong, *Shakespeare’s Imagination*, 1946, repr. Lincoln, 1963.

αντίκτυπος στην φαντασία τους και τι θα θυμόντουσαν καθώς άλλαζε η επόμενη σκηνή; Η συνήθειά μας να αναλύουμε μια συγκεκριμένη σκηνή στο γραφείο μας μπορεί να μας κάνει να ξεχάσουμε τι συμβαίνει στο θέατρο και η διανοούμενη αντίδραση του μελετητή μπορεί να είναι διαφορετική από την αντίδραση του κοινού που στηρίζεται στη φαντασία. Αυτή η αντίδραση του κοινού κατά τη διάρκεια ενός έργου είναι δύσκολο να περιγραφεί και μελετηθεί σύμφωνα με τις συνηθισμένες κριτικές μεθόδους. Ωστόσο, αυτό είναι που έχει σημασία όταν ένα έργο δεν διαβάζεται απλά αλλά παίζεται στο θέατρο.

Για να διερευνηθεί ο αντίκτυπος της εικονογραφίας στο μυαλό του κοινού κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, σίγουρα οδηγούμαστε στη μελέτη της επίγνωσης κατά πόσο περνά ο χρόνος ενώ βλέπουμε ένα έργο. Δηλαδή ότι υπάρχουν διάφορα αντικρουόμενα επίπεδα και διάφορες χρονικές μέθοδοι στα έργα του Σαίξπηρ. Ο σημαντικός ρόλος όμως της εικονογραφίας σε αυτό το επίπεδο δεν έχει καταδειχτεί ιδιαίτερα. Σε μερικές όμως περιπτώσεις ένα απόσπασμα με εικονογραφία μπορεί να προκαλέσει παύση για το κοινό, στο πέρασμα του χρόνου και μαζί και της δράσης: δημιουργείται μια στιγμή αγωνίας στην οποία ξεχνάμε την κλιμακωτή δράση της υπόθεσης, “ένα παράθυρο ανοίγει και μας προσφέρει μια γρήγορη ματιά σε ένα μακρινό παρελθόν ή σε μια σφαίρα που έχει απομακρυνθεί από την πραγματικότητα και αυτού που έχουμε δει πάνω στη σκηνή”.<sup>45</sup> Αυτά τα τεχνάσματα μας μεταφέρουν σε άλλο τόπο και χρόνο, δημιουργώντας μια νέα διάσταση και άλλη αντίληψη του χρόνου και ισχύει σε αυτό κάτι που ο Francis Berry είχε ονομάσει ως “Ενθέμα”.<sup>46</sup> Το προσόν του ήταν ότι υπέδειξε, μέσα από πολλά διαφορετικά παραδείγματα, πως αυτά τα “Ενθέματα” διαφέρουν “στο βαθμό της χρονικής ύφεσης ή προοπτικής σε σχέση με το θεατρικό τους περιεχόμενο”. Γιατί ο χρόνος ενός “Ενθέματος” είναι σχεδόν πάντοτε διαφορετικός από τον χρόνο του περιεχομένου του. Τα ενθέματα του Berry τις περισσότερες φορές είναι αποσπάσματα περίπλοκης και πολυσύνθετης εικονογραφίας, που εγείρουν ιδιαίτερα την φαντασία μας και τα ευρήματά του. Γι’ αυτό το λόγο θα μπορούσαν να μας βοηθήσουν να θέσουμε νέα κριτήρια για να αξιολογηθεί η λειτουργία της εικονογραφίας στη χρονική ακολουθία του έργου όπως εκλαμβάνεται από το κοινό.

---

<sup>45</sup> *Shakespeare's Dramatic Art*, London, 1972, σελ. 140.

<sup>46</sup> Francis Berry, *The Shakespeare Inset*, London, 1965.



Η κίνηση και ο ρυθμός του έργου, όπως εκλαμβάνεται από την αίσθηση του χρόνου του κοινού, επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες, όχι μόνο από τη μεταβαλλόμενη ταχύτητα της δράσης και της κίνησης των χαρακτήρων, αλλά και από την εναλλαγή του έμμετρου λόγου και της πρόζας, του συντακτικού και της προφοράς, τη χρήση ρητορικών σχημάτων λόγου και από διάφορα άλλα μέσα από τα οποία ο θεατρικός συγγραφέας μπορεί να επηρεάσει το τέμπο του λόγου και της εκφοράς του λόγου πάνω στη σκηνή. Σε αυτό το πλαίσιο, η εικονογραφία-πρόζα του Σαίξπηρ, που ασχολήθηκα με αυτή στο βιβλίο μου κάπως επιπόλαια, παίζει σημαντικό ρόλο, κάτι που προκύπτει από τη σχολαστική ανάλυση της πρόζας του Σαίξπηρ.<sup>47</sup> Διαφορετικά είδη εικόνων, χρησιμοποιούνται από διαφορετικούς χαρακτήρες σε αποσπάσματα πρόζας, είτε για να επιταχύνουν είτε για να επιβραδύνουν τη δράση, εκτός από την επήρεια που μπορεί να έχουν με τον ρυθμό τους και την κίνηση στο ύφος της συγκεκριμένης σκηνής ή αποσπάσματος.

Στη σημαντική επισκόπηση “Η Εικονογραφία του Σαίξπηρ-Τότε και Τώρα” ο Kenneth Muir πρότεινε ως “έναν από τους τρόπους που θα μπορούσε η μελέτη της εικονογραφίας του Σαίξπηρ να επιδιωκόταν στο μέλλον”, μια “εκτενή μελέτη για τη χρήση της εικονογραφίας από τους σύγχρονους του Σαίξπηρ”. Αυτή η προσέγγιση θα μπορούσε να αναπτυχθεί με το ερώτημα του τί, σύμφωνα με αυτήν την άποψη- σε μια συνολική αντιπαραβολή- θα μπορούσε να ξεχωρίσει το θεατρικό δράμα του Σαίξπηρ από όλους τους άλλους θεατρικούς συγγραφείς, αρχαίους και σύγχρονους. Η Una Ellis-Fermor, σε ένα κεφάλαιο της “Οι λειτουργίες της Εικονογραφίας στο Θέατρο”, είχε ήδη σκεφτεί αυτό το θεμελιώδες ζήτημα<sup>48</sup>, σχολιάζοντας την αύξηση της συγκέντρωσης, της ενότητας, του βάθους, του εύρους και της σημασίας της φαντασίας που κατέχει το ποιητικό δράμα του Σαίξπηρ σε σχέση με το θεατρικό δράμα χωρίς εικονογραφία. Απαιτείται λοιπόν ανανέωση των σκέψεων σύμφωνα με τα παραπάνω. Εκτός από τις πολλαπλές “λειτουργίες” που πραγματοποιεί η εικονογραφία του Σαίξπηρ στα έργα του, φαίνεται να υπάρχουν συγκεκριμένα δύο αρετές ιδιαίτερα χαρακτηριστικές στον Σαίξπηρ, που τον ξεχωρίζει από όλους τους άλλους θεατρικούς συγγραφείς και οι δύο είναι στενά συνδεδεμένες με τη χρήση της εικονογραφίας.

---

<sup>47</sup> Brian Vickers, *The Artistry of Shakespeare's Prose*, London, 1968.

<sup>48</sup> Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945.

Η μία είναι ο τρόπος με τον οποίο μας δείχνει τη φυσική ζωή από όλες τις πλευρές της. Γιατί δεν βλέπουμε μπροστά μας μόνο- όπως συχνά έχει παρατηρηθεί- τον τόπο, την τοποθεσία και το τοπίο, αλλά βλέπουμε αυτούς τους χαρακτήρες να ζουν τη νύχτα και την ημέρα, να κοιμούνται και να ξυπνούν, να υποφέρουν σωματικά ή να διασκεδάζουν, να τρώνε και να πίνουν, να περπατούν, να στέκονται και να κάθονται, να κάνουν διάφορα πράγματα. Καταλαβαίνουμε το κλίμα, τον καιρό, νιώθουμε το κρύο και τη ζέστη, ξέρουμε αν είναι σούρουπο ή αυγή, σκοτεινά ή φωτεινά. Επιπλέον, η αίσθηση της γεύσης, της όσφρησης, της αφής ξυπνάει κυρίως μέσα από τις αισθήσεις των χαρακτήρων που βρίσκονται επί σκηνής. Αυτά θα μπορούσαν να ισχύουν και στα έργα των άλλων θεατρικών συγγραφέων αλλά μόνο σε περιορισμένο επίπεδο και σε πολύ μικρότερη κλίμακα. Γιατί άλλωστε που αλλού θα μπορούσαμε να βρούμε αυτήν την πολυπλοκότητα και την αρτιότητα της φυσικής κατάστασης και των συναισθημάτων;

Αυτή η φυσική ύπαρξη του ανθρώπου αποτελεί κομμάτι της ελισαβετιανής ζωής. Σε άλλο επίπεδο, η εικονογραφία του Σαίξπηρ αντικατοπτρίζει την οικονομική πραγματικότητα της εποχής, του ξένου εμπορίου, τα πλοία και το εμπόρευμα, ώστε μια μελέτη σύμφωνα με αυτά τα στοιχεία, σε σύγκριση με άλλους θεατρικούς συγγραφείς, θα πρέπει να είναι ικανοποιητική.

Αν η φυσική πολυπλοκότητα της ζωής αντιπροσωπεύεται πλήρως στο λόγο του Σαίξπηρ, εκεί αναδύεται ο κόσμος της φαντασίας και του πνεύματος. Συγκεκριμένα, οι τραγωδίες και οι ρομαντικές ιστορίες αποκτούν μια επιπλέον διάσταση στις πολυάριθμες αναφορές σε αυτόν τον ανώτερα πνευματικό κόσμο, που παρόλα αυτά έρχεται κοντά στο κοινό με συγκεκριμένα σύμβολα και εικόνες. Αυτά τα δύο επίπεδα ή τρόποι εμπειρίας, της φυσικής και της μεταφυσικής, του πραγματικού και του φανταστικού, εξισορροπούν μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο ώστε το θεατρικό δράμα του Σαίξπηρ εμποδίζεται στο να γίνει είτε πολύ ρεαλιστικό είτε πολύ μεταφυσικό. Αυτή η τέλεια ισορροπία, απaráμιλλη στο ευρωπαϊκό θέατρο, δανείζει στο έργο του Σαίξπηρ τη μία από τις μοναδικές της αρετές. Γιατί ούτε το εύρος της εμπειρίας, όπως αντικατοπτρίζεται μέσα από τη χρήση της εικονογραφίας, μπορεί να παραλληλιστεί με το έργο κάποιου άλλου θεατρικού συγγραφέα. Σε αυτήν την κατεύθυνση λοιπόν μπορεί να κρύβεται ένας αποδοτικός τομέας που θα μας δώσει η μελλοντική έρευνα.

WOLFGANG CLEMEN

## ΑΜΛΕΤ

Οι εκπληκτικές νέες δυνατότητες του λόγου που κάνουν αυτό το έργο να φαίνεται ως αλλαγή στην εξέλιξη του σαιξπηρικού ύφους<sup>49</sup> φαίνεται να προέρχονται από την προσωπικότητα του Άμλετ. Η νέα γλώσσα προέρχεται από τον ίδιο και μέσα του φθάνει την τελειότητα. Ο λόγος του Βασιλιά και της Βασίλισσας, του Λαέρτη και του Πολώνιου, αν και με ευφυή τρόπο προσαρμόστηκε στον χαρακτήρα τους, βαδίζει ακόμα στα γνώριμα μονοπάτια. Δεν είναι τόσο πρωτότυπος αυτός ο λόγος, αλλά οι άνθρωποι που τον εκφέρουν δεν χρειάζονται μια νέα μορφή έκφρασης. Αντιθέτως, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν πιο εύστοχα από ένα συμβατικό τρόπο ομιλίας. Αλλά η φύση του Άμλετ μπορεί να εκφραστεί μόνο με έναν εντελώς νέο λόγο. Αυτό ισχύει και για την εικονογραφία του έργου. Γιατί ο Άμλετ είναι αυτός που δημιουργεί τις πιο σημαντικές εικόνες, εικόνες που σημαδεύουν την ατμόσφαιρα και το θέμα του έργου και που είναι λιγότερο έντονες και πλήρεις στο λόγο των άλλων χαρακτήρων. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο Άμλετ τις εικόνες είναι μοναδικός στο θέατρο του Σαίξπηρ. Όταν ξεκινάει να μιλάει, οι εικόνες κινούνται προς αυτόν χωρίς την παραμικρή προσπάθεια- όχι σαν παρομοιώσεις ή συνειδητές παραφράσεις αλλά σαν άμεσα και αυθόρμητα οράματα.<sup>50</sup> Η εικονογραφία του Άμλετ μας δείχνει ότι όποτε σκέφτεται και μιλάει είναι ταυτόχρονα διορατικός και προφήτης, για τον οποίο όλα τα έμβια όντα συμβολίζουν και δίνουν υλική υπόσταση στη σκέψη. Ο πρώτος του μονόλογος μπορεί να αποδείξει κάτι τέτοιο: το σύντομο χρονικό διάστημα που παρεμβάλλεται μεταξύ του θανάτου του πατέρα του και το νέο γάμο της μητέρας του, είναι γι' αυτόν μια σειρά από εικόνες βγαλμένες από την πραγματική ζωή:

---

<sup>49</sup> Για το ύφος του *Άμλετ* βλέπε L. L. Schücking, *The Meaning of Amlet*, London, 1937, A, A' και A, Δ'.

<sup>50</sup> Ο αυθόρμητος και απρόβλεπτος χαρακτήρας της εικονογραφίας του *Άμλετ* θα φανεί μέσω μιας σύγκρισης με τον λόγο του Κλαύδιου. Ο λόγος του Κλαύδιου έχει μελετηθεί και δίνει την εντύπωση ότι έχει προετοιμαστεί από πριν. Οι εικόνες του παρεμβάλλονται συνειδητά. Ο Ch. Ehrh τονίζει ότι ενώ Κλαύδιος συχνά χρησιμοποιεί παρομοιώσεις που συνδέουν το αντικείμενο με την εικόνα, η φαντασία του Άμλετ συγχωνεύει και τα δύο με μία μεταφορά.

‘ς ένα μήνα μικρόν! ή πριν τριφθούν εκείνα τα υποδήματα που ‘χε ‘ς  
του δυστυχισμένου πατρός μου την θανήν, κλαμένη ως η Νιόβη, αυτή  
εκείνη (A. B’ . 164 σελ.20)

ενώ τα πρισμένα μάτια της ακόμη κοκκίνιζε η πικράδα δολερών  
δακρύων ενυμφεύθη. (A. B’ 172 σελ. 20)

ή λίγο αργότερα που απευθύνεται στον Οράτιο:

Απ’ το νεκρόδειπνο τα κρέατα ψημένα

Κρύα περάσαν εις του γάμου το τραπέζι. (A. B’ 205 σελ.22)

Αυτές δεν είναι ποιητικές παρομοιώσεις αλλά έντονες παρατηρήσεις της πραγματικότητας. Ο Άμλετ δεν μεταφράζει την γενική σκέψη σε μια εικόνα παραφράζοντάς τη αλλά αντίθετα, χρησιμοποιεί την αντίθετη μέθοδο: αναφέρεται στη γενίκευση των καταστάσεων και των πραγμάτων της πραγματικότητας που υπόκεινται στη σκέψη. Αυτή η αίσθηση της πραγματικότητας εκφράζεται σε όλες τις εικόνες που χρησιμοποιεί ο Άμλετ. Το χαρακτηριστικό όλων αυτών των εικόνων είναι αυτή η στενή σχέση με την πραγματικότητα που συχνά καταλήγει σε αμείλικτη δηκτικότητα.<sup>51</sup> Συνήθως, αυτές οι εικόνες είναι πολύ συγκεκριμένες και ακριβείς, απλές και όσον αφορά το αντικείμενό τους εύκολες στην κατανόηση. Κυριαρχούν κοινά και συνηθισμένα πράγματα, πράγματα οικεία για τον απλό άνθρωπο περισσότερο από ότι τα ευγενή, περίεργα και σπάνια αντικείμενα.<sup>52</sup> Αυτή η σχέση

---

<sup>51</sup> Αυτή δίνει και στον λόγο του Άμλετ, όπως τονίζει ο Ch. Ehrl, μια βία που εκφράζεται με τη χρήση δυνατών μεταφορών: ....

<sup>52</sup> Μετά την ολοκλήρωση του χειρόγραφου, ο συγγραφέας διάβασε το άρθρο του Καθηγητή Mikhail M. Morozow’s, “The Individualization of Shakespeare’s Characters through Imagery”(Shakespeare Survey II, 1949, σελ. 83-106). Η συστηματική και κατανοητή εξέταση του περιεχομένου όλων των εικόνων του Άμλετ, του Καθηγητή Mikhail M. Morozow’s, μπορεί να ρίξει νέο φως στις δηλώσεις που έχουν γίνει παραπάνω και προσθέτει έντονες παρατηρήσεις, που στηρίζονται στη θεωρία που διατυπώθηκε σε αυτό το κεφάλαιο. Ο Morozow επίσης τονίζει τη ρεαλιστική, συνηθισμένη και δημοφιλή φύση της εικονογραφίας του Άμλετ, την ικανότητά του να “αντιλαμβάνεται τους ανθρώπους” και την στενή σχέση που έχει με τους απλούς ανθρώπους που δεν του στερούν την μάθηση και την παιδεία που έχει.

παρατηρούμε ότι έχει την έλλειψη της υπερβολής<sup>53</sup> και των μεγάλων διαστάσεων της εικονογραφίας του. Σε αντίθεση με τον Οθέλλο ή τον Ληρ, παραδείγματος χάρη, που ξύπνησε τον παράδεισο και τα στοιχεία της εικονογραφίας του<sup>54</sup> και που δάνεισε την έκφραση των δυνατών συναισθημάτων με εικόνες με μεγάλη μεγαλοπρέπεια, ο Άμλετ προτιμά να διατηρεί τον λόγο του μέσα στα όρια της πραγματικότητας, μέσα στην καθημερινότητα. Στην εικονογραφία του Άμλετ δεν υπερισχύουν τα μεγάλα σκηνικά και η φύση αλλά το εμπόριο και τα επαγγέλματα, τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, τα δημοφιλή παιχνίδια και οι τεχνικοί όροι. Οι εικόνες του δεν είναι όμορφες, ποιητικές ή μεγαλοπρεπείς αλλά πάντα πετυχαίνουν τον στόχο τους και τον σκοπό τους, με απροσδόκητα αλάνθαστη σιγουριά. Δεν μεταφέρουν αυτά που συμβαίνουν στην πραγματικότητα σε έναν ονειρευμένο κόσμο της φαντασίας. Αντιθέτως, τα κάνουν να φαίνονται πραγματικά αληθινά, αποκαλύπτουν τον εσωτερικό τους και τον γυμνό τους εαυτό. Όλα αυτά, δηλαδή ο πλούτος της ρεαλιστικής παρατήρησης, των πραγματικών αντικειμένων και των σχέσεων δανεισμένα από την πραγματική ζωή, είναι αρκετά για να αποδείξουν ότι ο Άμλετ είναι στοχαστής του αφηρημένου και ονειροπόλος. Η εικονογραφία του μας προδίδει ότι είναι ένας προικισμένος άνδρας με μεγάλη παρατηρητικότητα σε σχέση με τους άλλους ανθρώπους. Έχει την ικανότητα να εξετάζει την πραγματικότητα με κοφτερό μάτι και να διεισδύει στο πέπλο της φαινομενικότητας και να φτάνει στο βάθος των πραγμάτων: “Γνωρίζω, και όχι μου φαίνεται.”

Ταυτόχρονα, η εικονογραφία του Άμλετ αποκαλύπτει την ευρεία μόρφωση του ήρωα, τον πολύπλευρο χαρακτήρα του και τις εκπληκτικές εμπειρίες του.<sup>55</sup> Οι μεταφορές που χρησιμοποιεί συχνά ο Άμλετ στον λόγο του είναι από τις φυσικές επιστήμες, δίνουν έμφαση στη δύναμη της παρατηρητικότητάς του και τον κριτικό αντικειμενικό τρόπο που βλέπει τα πράγματα.<sup>56</sup> Ο Άμλετ όμως γνωρίζει πολλά και για την κλασσική αρχαιότητα και την ελληνική μυθολογία<sup>57</sup>, την ορολογία του δικαίου<sup>58</sup> και δεν γνωρίζει μόνο το θέατρο και την ηθοποιία, όπως όλοι, αλλά και τις

---

<sup>53</sup> Αν χρησιμοποιεί την υπερβολή στον στίχο E, A', 304 (στον τάφο της Οφηλίας) το κάνει για να παρωδήσει την υπερβολική εκφορά του λόγου του Λαέρτη.

<sup>54</sup> Και ο Άμλετ επικαλείται τον Θεό και τις θείες δυνάμεις αλλά αυτές οι παρακλήσεις ποτέ δεν παίρνουν τη μορφή επιβλητικών εικόνων, είναι κυρίως σύντομες και συνήθως περιορίζονται σε απλή αναφορά τους. (βλέπε A. B'. 132, 150, 195, A. Δ'. 85 και E. B' 343, 355)

<sup>55</sup> Βλέπε την μελέτη του Ch. Ehrh και του καθηγητή Morozow.

<sup>56</sup> Βλέπε Γ. A' 119, A. E' 22, 27, 29, Γ. Δ' 147. Για την εικονογραφία της αρρώστιας βλέπε παρακάτω.

<sup>57</sup> Π.χ. A. B' 140, 149, 153, Γ. B' 89, 294, Γ. Γ' 56-58, E. A' 306, 315.

<sup>58</sup> E. A' 107

καλές τέχνες<sup>59</sup>, την εκτροφή και την εκγύμναση κυνηγετικών γερακιών και το κυνήγι<sup>60</sup>, με την στρατηγική και την τέχνη του στρατιώτη<sup>61</sup>, με τον τρόπο ζωής του αυλικού. Όλοι αυτοί οι τομείς φανερώνουν τον χαρακτήρα του Άμλετ, όπως “αυλικός, στρατιώτης και σοφός” (λόγια της Οφηλίας, Γ. Α’. σελ. 96) προκαλούνται από την εικονογραφία η οποία, όμως, μετατρέπεται σε ζωντανή απόδειξη που προσαρμόζεται σε καταστάσεις, πρόσωπα και διαθέσεις. Ο Άμλετ διαθέτει τόσα πολλά επίπεδα έκφρασης που μπορεί να εναρμονίσει τη φρασεολογία του καθώς και την εικονογραφία του σύμφωνα με την κατάσταση και το άτομο στο οποίο απευθύνεται. Αυτή η ικανότητα προσαρμογής και η ευελιξία είναι άλλο ένα χαρακτηριστικό της χρήσης του λόγου του Άμλετ που μπορεί να βρεθεί και στην εικονογραφία.

Ταυτόχρονα, αυτό το μεγάλο εύρος της εικονογραφίας μπορεί σε ορισμένα αποσπάσματα να εκτονώσει τις αντικρουόμενες διαθέσεις του, το ίδιο του το είναι που βρίσκεται μεταξύ των άκρων και την αιφνίδια αλλαγή της συμπεριφοράς του. Αυτό το χαρακτηριστικό του, που τονίζεται και αποδίδεται εν μέρει στην “μελαγχολία” όπως είπε ο L. L. Shücking και ο John Dover Wilson<sup>62</sup>, επίσης εκφράζεται με την ξαφνική αλλαγή του λόγου και την παράθεση αποσπασμάτων που αντιπαραβάλλονται με την φρασεολογία τους. Σε κανέναν άλλο χαρακτήρα του Σαίξπηρ δεν βρίσκουμε αυτήν την έντονη αντίθεση μεταξύ των εικόνων που τις διακρίνει μια στοχαστική διάθεση και αυτών που αφειδώς χρησιμοποιούν χυδαίες λέξεις και παρουσιάζουν μια επιπόλαια και σαρκαστική απέχθεια για τον κόσμο.<sup>63</sup>

Αλλά ας δούμε καλύτερα πως η χρήση της εικονογραφίας από τον Άμλετ αντικατοπτρίζει την ικανότητα να διεισδύσει στην αληθινή φύση των ανθρώπων και των πραγμάτων και την αδυσώπητη συντριβή των εμποδίων που δημιούργησαν την υποκρισία. Πολλές από τις εικόνες του φαίνεται ότι είναι σχεδιασμένες για να

<sup>59</sup> Π.χ. οι εικόνες του δανεισμένες από τα μουσικά όργανα, Γ. Β’ 75.

<sup>60</sup> Β. Β’ 397, Γ. Β’ 361, Β. Β’ 458.

<sup>61</sup> Ο Άμλετ μιλάει για “τα εμπόδια σπά και τους φραγμούς του λόγου” (Α. Δ’ 28), αναρωτιέται αν η καρδιά της μητέρας του είναι “ώστε ωσάν πύργος κάθ’ εντύπωσιν να διώχνη” (Γ. Δ’ 37, βλέπε Γ. Δ’ 208).

<sup>62</sup> Βλέπε L. L. Schücking, *The Meaning of Hamlet*, London, 1937. J. D. Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge, 1935.

<sup>63</sup> Είναι πολλά τα παραδείγματα αυτών των αντιθέσεων στον λόγο του Άμλετ. Βλέπε την μετάβαση του διάσημου μονολόγου στον στίχο Γ. Α’ 56 στη συνομιλία του με την Οφηλία στην ίδια σκηνή (την παράλληλη αλλαγή στην Γ. Β’) ή βλέπε Δ. Γ’ 22, Ε. Α’ 230. Ο Ch. Ehrl τονίζει τα επόμενα παραδείγματα της χρήσης χυδαίων λέξεων: “τιμημεν’ εργατη” (Α. Ε’ 150), “χάμουργα”(Α. Ε’ 161), “drab” (Β. Β’ 623, “γοφίμι” (Β. Β’ 184), “το πετά κατά γης” (Ε. Α’ 82), “και κτυπημένα τα κατακλείδια του” (Ε. Α’ 95). Για περισσότερα παραδείγματα της χρήσης χυδαίων εικόνων βλέπε το παραπάνω άρθρο του Morozow, σελ. 95

ξεσκεπάσουν τους ανθρώπους. Έχουν σκοπό να τους ξεγυμνώσουν από την όμορφη εμφάνισή τους και να δείξουν την πραγματική τους φύση. Γι' αυτόν τον λόγο, σύμφωνα με την παρομοίωση της πίπας της τύχης, ο Άμλετ δείχνει στον Ροζενκρας και στον Γυλδερστέρνη ότι έχει καταλάβει την πρόθεσή τους και γι' αυτό ξεσκεπάζει τον Ροζενκρας όταν τον αποκαλεί “σφουγγάρι”, “όπου ποτίζεται με την προστασίαν, με τις ανταμοιβαίς και με τ' αξιώματα, όπου δίδει ο βασιλέας” (Δ'. Β'. σελ. 140). Κόβει την καρδιά της μητέρας του στα δύο, επειδή λέει την αλήθεια την οποία η ίδια αποφεύγει και την αποκρύπτει ακόμα και από τον εαυτό της. Και πάλι μέσω εικόνων ψάχνει να βρει τρόπο να την οδηγήσει στην αναγνώριση της αλήθειας. Ανανεώνει την μνήμη του πατέρα του μέσα της με αυτήν την δυνατή περιγραφή της εξωτερικής του εμφάνισης που μπορεί να συγκριθεί με τον Υπερίων, τον Άρη και τον Ερμή. Από την άλλη, με ακόμα μια σειρά από παρομοιώσεις προσπαθεί να δείξει στην μητέρα του για την αληθινή φύση του Κλαύδιου:

Σάπιο στάχυ,

Όπου φθείρει το γερό του αδέλφι. (Γ. Δ'. σελ. 130)

Μία μαϊμού των βασιλέων, ένας κλέφτης

Του θρόνου και της εξουσίας πώχει πάρη

Απ' το σεντούκι την ατίμητην κορώναν

Και μες την τσέπη του έχωσε την. (Γ. Δ'. σελ 129)

Ο Άμλετ λοιπόν καταλαβαίνει απόλυτα το ποιόν των ανθρώπων και των πραγμάτων. Κατανοεί τι είναι ψεύτικο, απεικονίζοντας την αναγνώρισή του μέσω της εικονογραφίας.

Η εικονογραφία του Άμλετ, ο οποίος λέει τα πράγματα με τ' όνομά τους, εξασφαλίζει μια περίεργη ελευθερία μέσα από την εικονική τρέλα του. Ο Άμλετ χρειάζεται τις εικόνες για την “αστεία διάθεσή του”. Θα προδιδόταν αν εκφραζόταν



ανοιχτά , με άμεσο λόγο. Γι' αυτό και πρέπει να μιλάει διφορούμενα και να καλύπτει το πραγματικό νόημα με σοφίσματα και λογοπαίγνια,<sup>64</sup> εικόνες και παραβολές. Οι άλλοι χαρακτήρες δεν τον καταλαβαίνουν και εξακολουθούν να πιστεύουν πως είναι τρελός αλλά το κοινό μπορεί να έχει επίγνωση της πραγματικής κατάστασης. Υπό την προστασία αυτής της μάσκας της “αστείας διάθεσης”, ο Άμλετ λέει πιο έξυπνα πράγματα από ότι όλοι οι αυλικοί μαζί.<sup>65</sup> Οπότε εδώ οι εικόνες παίζουν έναν εντελώς διαφορετικό ρόλο, μοναδικό στο θεατρικό δράμα του Σαίξπηρ. Μόνο οι εικόνες του τρελού στον *Βασιλιά Αηρ* λειτουργούν παρόμοια.

Ο Άμλετ αδικείται όταν κατηγορείται για θεωρητική και αφηρημένη σκέψη που θα τον οδηγούσε μακριά από την πραγματικότητα. Οι σκέψεις του φτάνουν πέρα από την λογική των άλλων γιατί ο Άμλετ βλέπει περισσότερα και βαθύτερα από ότι εκείνοι και όχι επειδή αγνόησε την πραγματικότητα. Πράγματι η φύση του είναι πιο επιρρεπής προς τη σκέψη και όχι στις πράξεις. Αλλά αυτό δεν σημαίνει, όπως μας έκαναν να πιστέψουμε οι περισσότεροι κριτικοί του Άμλετ, ότι είναι φιλόσοφος και ονειροπόλος και ότι δεν ενδιαφέρεται για τα επίγεια. Όταν στη σκηνή στο νεκροταφείο κρατάει το κρανίο του Γιόρικ στο χέρι του, βλέπει περισσότερα σε αυτό από ότι οι άλλοι, γιατί γι' αυτόν δεν είναι μόνο ένα άψυχο αντικείμενο. Και συγκεκριμένα επειδή είναι συνεπαρμένος από την πραγματικότητα και την σημασία που έχουν αυτά τα ανθρώπινα απομεινάρια, η φαντασία του μπορεί να ακολουθήσει “την ευγενή στάχτη του Αλεξάνδρου” μέσα από όλες τις μεταμορφώσεις της. Οι παρομοιώσεις που ξεπηδούν από αυτήν τη δύναμη της σκέψης ενός αντικειμένου μέχρι το τέλος, όπως ήταν, προέρχονται από βαθύτερη γνώση της πραγματικότητας.

Είναι ένα θεμελιώδες αξίωμα της κριτικής του Άμλετ, που το ανώτερο μυαλό του Άμλετ δεν τον αφήνει να ενεργήσει. Έτσι ακολουθεί και το διάσημο απόσπασμα:

Έτσι' η συνείδησις δειλούς όλους μας κάμνει,

---

<sup>64</sup> Μέσω της έκδοσης του John Dover Wilson του Άμλετ (Cambridge, 1934) πολλά από αυτά τα λογοπαίγνια και τα σοφίσματα που μέχρι στιγμής ήταν ακατάληπτα (ή δεν είχαν κατανοηθεί σωστά) έχουν ξεκαθαρίσει. Για την σημασία των λογοπαίγνιων στον Άμλετ βλέπε John Dover Wilson Introduction to *Hamlet*, σελ. 33.

<sup>65</sup> Ο Edward Dowden τόνισε το εξής: “Η τρέλα κατέχει εξαιρετική ασυδοσία και πλεονεκτήματα. Από την πλεονεκτική θέση της ανοησίας που μπορεί να έχει αυτός και να στέλνει τις λέξεις του στους άλλους χωρίς να σκέφτεται, με μεταμφιεσμένα μηνύματα, όπως και ο ίδιος είναι μεταμφιεσμένος με αστεία ενδυμασία παραβολής, σκοτεινές παροιμίες που λένε την αλήθεια μέσα στο μυστήριο” (*Shakespeare, His Mind and Art*, 1875, σελ. 145.). Βλέπε επίσης John Dover Wilson Introduction to *Hamlet*, σελ. 40.

κ' έτσι το φυσικό της αποφάσεως χρώμα  
νεκρόνει ο λογισμός με την χλωμήν θωριά του,  
ώστε μ' αυτόν τον δισταγμόν έργα μεγάλης  
ουσίας στρέφουν απ' το ρεύμα τους και χάνουν  
και τα' όνομα της ενεργείας. (Γ. Α'. σελ. 92)

Η συνηθισμένη ερμηνεία αυτού του αποσπάσματος, “η σκέψη εμποδίζει τις πράξεις”, το κάνει να φαίνεται ως αδικία. Γιατί ο Άμλετ δεν λέει ότι “η σκέψη εμποδίζει τις πράξεις”, αλλά απλά προβάλλει αυτήν την εικόνα. Το γεγονός ότι δεν λέει το συγκεκριμένο απόφθεγμα αλλά την εικόνα του, κάνει όλη τη διαφορά. Γιατί αυτή η εικόνα είναι η μοναδική και συγκεκριμένη μορφή έκφρασης της σκέψης που κρύβεται από κάτω και δεν μπορούμε να τη διαχωρίσουμε. Αν πούμε ότι “η σκέψη εμποδίζει τις πράξεις”, κάνουμε μια ψευδή γενίκευση επειδή αντικαθιστούμε μια συγκεκριμένη διατύπωση με ένα απόφθεγμα. Ως εκ τούτου σε αυτό το απόσπασμα ξεριζώνουμε αυτήν την ποιότητα που είναι ξεχωριστή στον Σαίξπηρ ή ακριβέστερα ξεχωριστή στον Άμλετ. Εδώ η εικόνα δεν εξυπηρετεί τον σκοπό του να βάλουμε ένα διακοσμητικό πέπλο στη σκέψη αλλά η εικόνα αποτελεί ένα εσωτερικό κομμάτι της σκέψης.

“Η σκέψη εμποδίζει τις πράξεις”- αυτή η φράση κουβαλάει μέσα της κάτι απόλυτο, κάτι καταραμένο. Έχουμε μια αίσθηση που ηθικολογεί. Η πράξη και η σκέψη παρουσιάζονται ως δύο αμοιβαίες εχθρικές αφηρημένες αρχές. Όχι όμως τόσο στον μεταφορικό λόγο του Σαίξπηρ. Η “τοπική χροιά αποφασιστικότητας” προϋποθέτει ότι ο Σαίξπηρ έβλεπε την αποφασιστικότητα ως έμφυτο ανθρώπινο προσόν, όχι ως μια ηθική αρετή που αγωνίζεται συνειδητά. Η κριτική του Άμλετ του 19<sup>ου</sup> αιώνα όμως είδε το ζήτημα υπό το φως της ηθικής αρετής. Βλέπουμε ότι μια προσεκτική μελέτη της εικονογραφίας του Σαίξπηρ μπορεί να διορθώσει τις λανθασμένες ερμηνείες.<sup>66</sup>

“Η σκέψη εμποδίζει τις πράξεις”. Ο Πολώνιος, ο αποφθεγματικός εραστής των γνωμικών, θα μπορούσε να είχε πει αυτήν τη φράση, γιατί μια παροιμία δεν

---

<sup>66</sup> Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, σελ. 318-319.

προϋποθέτει προσωπική υποχρέωση. Τοποθετεί τον ομιλητή σε μια απόσταση από αυτό που λέει. Αλλά όπως είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του Πολώνιου να λέει τέτοιες κοινοτοπίες και αποφθεγματικές προτάσεις οίστρου<sup>67</sup>, έτσι είναι και χαρακτηριστικό στοιχείο του Άμλετ να εκφράζει αυτά τα πράγματα που θα επέτρεπαν μια γενική διατύπωση, με γλώσσα που κουβαλάει την σφραγίδα της μοναδικής προσωπικής εμπειρίας.

Ο Άμλετ βλέπει αυτό το πρόβλημα από την πλευρά της διαδικασίας του ανθρώπινου οργανισμού.<sup>68</sup> Το πραγματικό φωτεινό χρώμα του δέρματος κρύβεται από μια αρρώστια. Γι' αυτόν τον λόγο, η σχέση μεταξύ της σκέψης και των πράξεων δεν είναι σαν μια αντίθεση μεταξύ δύο αφηρημένων εννοιών όπου μια ελεύθερη επιλογή είναι δυνατή αλλά ως μια αναπόφευκτη κατάσταση της ανθρώπινης φύσης. Η εικόνα του λεπρού τονίζει την κακοήθη, αδύναμη, αποσυντεθειμένη φύση της διαδικασίας. Δεν είναι απλά τυχαίο το γεγονός ότι ο Άμλετ χρησιμοποιεί αυτήν την εικόνα. Μελετώντας προσεκτικά την περιγραφή που δίνει το φάντασμα του πατέρα του Άμλετ για τη δηλητηρίασή του από τον Κλαύδιο (A, E', σελ. 43), μας κάνει να νιώσουμε την παραστατικότητα με την οποία περιγράφεται η διαδικασία της δηλητηρίασης, πως μεταφέρεται η αρρώστια σε όλο το σώμα:

και 'ς των αυτιών μου ταις αυλαίς έχυσεν όλο  
το λεπροφόρον αποστάλαγμα κ' εκείνο  
με το αίμα του ανθρώπου τόσην έχθραν έχει,  
'που ωσάν υδράργυρος γοργά διαβαίνει 'ς όσαις  
πύλαις και δρόμους φυσικούς έχει το σώμα  
και με σφοδρήν ενέργειαν κόβει ευθύς και πήγει  
το καθαρό μας αίμα, ωσάν μέσα 'ς το γάλα

---

<sup>67</sup> Βλέπε Edward Dowden: “η σοφία του δεν είναι η εκροή της πλούσιας ή της βαθιάς φύσης αλλά το συσσωρευμένο απόθεμα μιας μεγάλης και επιπόλαιης εμπειρίας. Αυτό δείχνει ο αποφθεγματικός τούτος τρόπος” (Shakespeare, *His Mind and Art*, σελ. 142). Ο Καθηγητής John W. Draper, κάνοντας κριτική στις διστάμενες ερμηνείες του χαρακτήρα του Πολώνιου, του δίνει μια πιο ευνοϊκή ερμηνεία και θεωρεί ότι “δεν είναι πολύ μακριά από το ελισαβετιανό ιδανικό δηλαδή την ιδιότητα του αυλικού και του πατέρα όπως θα έπρεπε να είναι” (*The Hamlet of Shakespeare's Audience*, Durham, 1938, σελ. 53).

<sup>68</sup> Για το σύγχρονο επιστημονικό υπόβαθρο της εικονογραφίας της αρρώστιας στον Άμλετ, βλέπε John W. Draper, *The Hamlet and Shakespeare's Characters*, Durham, N. C, 1945.

ξυναίς σταλαγματιαίς και αυτί 'ς εμέ συνέβη·  
και ξάφνου επάνω 'ς όλο τα' ομαλό κορμί μου  
εξέσπασε λειχήνα, ως του Λαζάρου λώβα,  
που αχρεία κλόδα βρωμερή την έκρυβ' όλην.

(Α, Ε', σελ. 43)

Ένα πραγματικό γεγονός που περιγράφεται στην αρχή του έργου έχει επηρεάσει σημαντικά όλη την εικονογραφία του έργου. Αργότερα ότι παρουσιάζεται ως μεταφορά, εδώ είναι πραγματικότητα. Η εικόνα του δέρματος της αρρώστιας του λεπρού, που εδώ στην πρώτη πράξη περιγράφεται από τον πατέρα του Άμλετ, ριζώθηκε βαθιά στη φαντασία του Άμλετ και συνεχίζει να ενισχύει την υποχθονία της ύπαρξή, όπως ήταν, μέχρι να επανεμφανιστεί με μεταφορική μορφή.

Όπως έδειξε η κ. Spurgeon, η ιδέα της ανοιχτής πληγής κυριαρχεί στην εικονογραφία, που μολύνει και κατατρώνει ολόκληρο το σώμα. Με κάθε ευκαιρία, αποκρουστικές εικόνες αρρώστιας κάνουν την εμφάνισή τους.<sup>69</sup> Είναι σίγουρο ότι αυτή η εικονογραφία προέρχεται από αυτό το πραγματικό γεγονός. Ο πατέρας του Άμλετ περιγράφει σε αυτό το απόσπασμα πως το δηλητήριο εισβάλλει στο κορμί κατά τη διάρκεια του ύπνου και πως ο υγιής οργανισμός καταστρέφεται από μέσα χωρίς να μπορεί να προστατευτεί από αυτήν την επίθεση. Αυτό όμως γίνεται το κεντρικό θέμα της εικονογραφίας: ένα μεμονωμένο γεγονός μετατρέπεται σε σύμβολο του κεντρικού ζητήματος του έργου. Η διαφθορά της χώρας και των ανθρώπων σε όλη τη Δανία είναι σαν μια ανεπαίσθητη και ακατανίκητη διαδικασία δηλητηρίασης. Και επιπλέον, αυτή η δηλητηρίαση εμφανίζεται ξανά ως βασικό θέμα στη δράση του έργου, σαν δηλητηρίαση πάλι στην παντομίμα και τελικά, την δηλητηρίαση όλων των κύριων χαρακτήρων στην τελευταία πράξη. Γι' αυτό η εικονογραφία και οι πράξεις συνεχώς εναλλάσσονται και βλέπουμε πως ο όρος “δραματική εικονογραφία” αποκτά μια νέα σημασία.

Η εικονογραφία φαίνεται να επηρεάζεται από άλλο ένα συμβάν της δράσης που υπάρχει στο έργο: ο Άμλετ νιώθει ότι έχει αμαυρωθεί από την αιμομιξία της μητέρας του που, σύμφωνα με την αντίληψη του χρόνου, την διέπραξε με τον γάμο της με τον

---

<sup>69</sup> Spurgeon, Shakespeare's Imagery, σελ. 316.

Κλαύδιο. Γι' αυτόν αυτή είναι μια ιδέα που τον δηλητηριάζει και που την εξωτερικεύει με τον λόγο. Ο καθηγητής Dover Wilson υπερασπίζεται την δεύτερη έκδοση του έργου με πειστικά επιχειρήματα.<sup>70</sup>

Αχ! να ημπορούσε τούτ' η στέρεη σάρκα

Να ξεπαγώση και ως αχνός δροσιά να γίνη! (A, B', σελ.19)

Είναι λοιπόν πιθανόν ότι αυτή η ιδέα βρίσκεται στο μυαλό του Άμλετ συχνά όταν εικόνες σήψης και σαπίσματος εμφανίζονται στον λόγο του.

Το σύνθημα συχνά εμφανίζεται με μια κρυφή μορφή σε σημείο που φαίνεται να μην συνδέεται πραγματικά με το κεντρικό θέμα του έργου, για παράδειγμα, στο επόμενο απόσπασμα:

Και 'ς τους ανθρώπους μερικώς το αυτό συμβαίνει

δια κάποιο κακό στίμμα φυσικό τους, είτε

εκ γενετής (και αυτού δεν πταίουν, αν η φύσις

δεν δύναται να εκλέγη την καταγωγήν της),

όταν άμετρ' αυξήση κάποια διάθεσις των,

ώστε τα εμπόδια σπα και τους φραγμούς του λόγου,

είτε από κάποιαν έξιν, όπου ωσάν προζύμι

πολύ σηκώνει την μορφήν τρόπων ωραίων

'ς τους ανθρώπους αυτούς, λέγω, συμβαίνει, ως είναι

μ' ένα ψεγάδι σημειωμένοι, είτ' είναι χρώμα

---

<sup>70</sup> Βλέπε το σημείωμα στο απόσπασμα στη σελίδα 151 της έκδοσης του John Dover Wilson του *Άμλετ* (Cambridge, 1934): "Η στέρεη σάρκα" είναι το κλειδί του μονολόγου και μας λέει ότι ο Άμλετ σκέφτεται τον αφύσικο αιμομικτικό γάμο σαν δική του μόλυνση. Είναι παράλογη η χρήση της "στέρεης σάρκας" με το ρήμα "ξεπαγώνω". Αλλά ο Σαίξπηρ τη συγκεκριμένη φράση φαίνεται να τη χρησιμοποιεί και αλλού (βλέπε *Ερρίκος IV*, B. Δ', 84, Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι, A. B', 326) με την εικόνα που είτε υπονοείται είτε όχι, της βρωμιάς πάνω σε μια ολόλευκη επιφάνεια και η επιφάνεια που έχει στο μυαλό του ο Άμλετ προφανώς είναι το χιόνι, που συμβολίζει τη σχέση που είχε με τη μητέρα του που ήταν κάποτε αγνή αλλά τώρα σπιλώθηκε.

της φύσεως, εἴτ' ἐκεῖ τὸ χεῖ χαράξ' ἡ μοῖρα,  
τα δῶρα τους, καὶ ἀν λάμπουν ὅσο ἡ θεῖα χάρις,  
καὶ ἀπειρ, ἀν ἦναι, ὅσο ἡ ψυχὴ χωρεῖ τοῦ ἀνθρώπου,  
τοῦ κόσμου γενικῶς νὰ φαίνωνται φθαρμένα  
ἀπὸ τὴν μόνην κείνην ἐλλειψιν· τὸ δρᾶμι  
τοῦ ολέθρου σέρνει τὴν καλὴν οὐσίαν ὅλην  
εἰς τ' ὄνειδός του. (A, Δ', σελ. 36)

Ὁ Ἄμλετ μίλησε γιὰ υπερβολικὲς κραιπάλες καὶ διαγωνισμοὺς ποτοῦ μεταξύ των γνωστών τους, γεγονός που αποτελούσε δυσφήμιση στα μάτια των άλλων ἀνθρώπων γιὰ τους Δανούς. Αυτό ἀκολουθεῖ τὴ γενικὴ σκέψη. Τὸ ἐρώτημα που ἐγείρεται εἶναι τὸ ἐξῆς: Γιατί ὁ Ἄμλετ μιλάει με τόση λεπτομέρεια γι' αὐτὰ τα ζητήματα; Ἐπειδὴ σε αὐτὸ τὸ σημεῖο τοῦ ἔργου ὁ Ἄμλετ δε γνωρίζει ἀκόμα γιὰ τὴ θανάσιμη πράξη τοῦ θεοῦ του. Ἐτσι θίγει τὸ ζήτημα τοῦ βασικοῦ θέματος ολόκληρου τοῦ ἔργου. Περιγράφει πὼς ἡ ἀνθρώπινη φύση μπορεῖ νὰ οδηγηθεῖ στη σήψη ἀπὸ ἓνα μικρὸ ἐκ γενετῆς σημάδι καὶ μόνον ἓνα “δρᾶμι κακῶ”<sup>71</sup> μὴ καταστροφικὴ συνέπεια μπορεῖ νὰ ἐξαπλωθεῖ σ' ὅλο τον ὀργανισμό. Τὸ *προζύμι* ἤδη ἀπευθύνεται στο *αρρωστημένο* καὶ ἡ ἰδέα τοῦ ἀνθρώπινου σώματος ὑπάρχει στο βάθος. Ὅπως καὶ σε ἀκόλουθα ἀποσπάσματα, τὸ θέμα ἐδῶ εἶναι ἡ ἰσορροπία των δυνάμεων τοῦ ἀνθρώπου καὶ κάνει ἤδη τὴν ἐμφάνισή της μὴ ἔννοια που θα ἀποτελέσει κεντρικὴ ἰδέα σε ολόκληρο τὸ ὑπόλοιπο ἔργο, τὰ “φθαρμένα”. Αὐτὴ ἡ γενικὴ σκέψη με τὴν σταδιακὴ καὶ ἀναπόφευκτη μόλυνση ἐμφανίζεται ὅπως ἀκριβῶς ἦταν. Γι' αὐτὸ ὁ Σαίξπηρ ἐκμεταλλεύεται κάθε ευκαιρία που του δίνεται γιὰ νὰ υπονοήσει τὸ βασικὸ θέμα τοῦ ἔργου. Ὅταν ὁ Βασιλιάς λέει στὸν Λαέρτη στὴν τέταρτη πράξη:

Αὐτοῦ 'ς τὴν φλόγα τῆς ἀγάπης μέσα ὑπάρχει  
κάτι ὡσάν φτίλ' ἡ ὡσάν στουππί, που τὴν χωνεύει· (Δ, Ζ', σελ. 169)

---

<sup>71</sup> Ἡ διόρθωση τοῦ *κακοῦ* ἔχει γίνῃ ἀποδεκτὴ ἀπὸ διάφορους συγγραφεῖς, π.χ. ἀπὸ τον John Dover Wilson στὴν ἐκδοσὴ *New Shakespeare*.

το ίδιο θέμα εμφανίζεται ξανά: η σήψη μέσα από το “δράμι του κακού”.

Το ακόλουθο απόσπασμα, επίσης, από τα λόγια του Λαέρτη όταν προειδοποιεί την αδερφή του, δεν έχει ποτέ μελετηθεί για την αξία του ως “δραματικό προμήνυμα”.

τα τέκνα του Μαϊού πληγώνει το σκουλήκι  
πολύ συχνά πριν τα μπουμπούκια τους ανοίξουν,  
και ‘ς της ζωής το δροσοβόλο χαραμέρι  
εξόχως άνεμοι φυσούν φαρμακωμένοι. (Α, Γ’, σελ. 29)

Δεν είναι τυχαίο ότι αυτή η μικρή αποφθεγματική εικόνα,<sup>72</sup> που υφαίνεται τόσο όμορφα και τόσο παραδοσιακά, αγγίζει ένα θέμα που αργότερα θα φανεί πιο καθαρά. Το σκουλήκι μέσα στο μπουμπούκι, σαν την πληγή και την σήψη, είναι επίσης μια ακατανίκητη δύναμη που καταστρέφει τον οργανισμό από μέσα. Αυτό το απόσπασμα μας το υπενθυμίζει ο Κλαύδιος στην τελευταία πράξη λέγοντας: “τον καρκίνον τούτον της φύσεώς μας”. Ακόμα και εδώ όμως δεν γνωρίζουμε τίποτα γι’ αυτά που θα ακολουθήσουν. Η εικόνα είναι μια αμυδρή απειλή, που προετοιμάζει το έδαφος μαζί με άλλες υπόνοιες για το μέλλον.

Το επεισόδιο του Πύρρου<sup>73</sup> που απαγγέλλει ο πρώτος ηθοποιός μπροστά στον Άμλετ περιέχει στοιχεία που είναι σημαντικά για το έργο. Γιατί εδώ σχετίζεται με τον Πύρρο με ιδιαίτερη έμφαση στο πως “εις το έργον σπρώχνει πάλιν το φιλέκδικό του πάθος” (B, B’ σελ. 83). Γιατί για τον Άμλετ αυτό πρέπει να είναι μια ήπια προειδοποίηση ότι η εκδίκηση προστάζει μια αιμοσταγή πράξη χωρίς καθυστέρηση. Από την άλλη, οι προηγούμενοι στίχοι περιγράφουν τον Πύρρο να αγωνιά, χωρίς να μπορεί να δράσει, “άπρακτος εις την πρώτην θέλησίν του” όπως είναι και ο Άμλετ:

---

<sup>72</sup> Ο Ch. Ehrl τόνιζει ότι, αυτή η χρήση της αποφθεγματικής εκφοράς του λόγου προδίδει μια κάποια ανωριμότητα στον Λαέρτη, καθώς και την αποστροφή που νιώθει όταν βλέπει την Οφηλία σε αλλόφρονη κατάσταση Δ. Ε’ 155 που αποκαλύπτει ένα βαθύ πάθος ή όπως οι υπερβολές του στον τάφο της Οφηλίας μας εντυπωσιάζουν ως θεατρική μεγαλοστομία. (E. A’ 274).

<sup>73</sup> Μια νέα και σημαντική ερμηνεία του Λόγου του Παίκτη δίνεται από τον Harry Levin, στο “An Explication of the Player’s Speech”, *The Kenyon Review*, XII, 1950.

Τότε ακίνητος ο Πύρρος,  
Ως ζωγράφισμα τυράννου, έμειν' άπρακτος 'ς την θέσιν,  
Ωσάν ξένος εις το πράγμα και εις την πρώτην θέλησίν του.

(B, B', σελ. 83)

Η αναφορά στην “Τύχη ως αισχρή γυναίκα” και η εικόνα του σπασμένου τροχού της που κυλάει στα “Τάρταρα” στο τέλος του αποσπάσματος, δείχνει επίσης έναν υπαινιγμό. Στην τρίτη πράξη, αυτή η εικόνα του τροχού που πέφτει από ψηλά εμφανίζεται ξανά στη συζήτηση μεταξύ του Ρόζενκρατς και του Βασιλιά:

Όταν σβύνεται ηγεμόνας  
Δεν απεθαίνει μόνος, αλλά κάτω σέρνει,  
Ως καταβόθρα, εκείνα όπου 'ναι ολόγουρά του  
Τρανός τροχός 'ς την κορυφήν βουνού στημένος,  
Υψηλότατου, και μικρότερ' άλλα υπάρχουν  
Πράγματα μύρια 'ς ταις θεόραταίς του ακτίναις  
Σφικτά πιασμένα, και, όταν ροβολήση εκείνος,  
Την βροντερήν καταστροφήν του συνοδεύει  
Κάθε προσκόλλημά του και μικρόν αν ήναι. (Γ, Γ', σελ. 120)

Με αυτές τις εικόνες, που προέρχονται από μια γενικότερη ιδέα, η επερχόμενη καταστροφή προμηνύεται ξεκάθαρα.

Η εικονογραφία στις τραγωδίες του Σαίξπηρ συχνά δείχνει πως ένας αριθμός από άλλες εικόνες συγκεντρώνονται γύρω από το βασικό σύμβολο που εκφράζει την ίδια ιδέα αλλά με άλλους όρους. Μπορούμε να εντοπίσουμε διαφορετικά επίπεδα της μεταφορικής έκφρασης μιας θεμελιώδους ιδέας. Εκτός από τις εικόνες που εκφράζουν ένα θέμα με μεγαλύτερη σαφήνεια και έμφαση, βρίσκουμε και άλλες που εκφράζουν την σκέψη με ένα κρυφό και έμμεσο τρόπο. Μια διερεύνηση στον τρόπο



που εμφανίζονται σε όλο το έργο, μπορούν να αποκαλύψουν πως έξυπνα ο Σαίξπηρ μπορεί να αλλάξει και να ελίσσεται σύμφωνα με τον χαρακτήρα και την κατάσταση.

Οι πιο αξιοσημείωτες εικόνες της αρρώστιας, που η κ. Spurgeon έχει ήδη καταγράψει, εμφανίζονται αρχικά, αρκετά σημαντικά, στο δεύτερο μέρος του έργου και ιδιαίτερα στη σκηνή όπου ο Άμλετ προσπαθεί να αλλάξει γνώμη στη μητέρα του. Εδώ, η σαφήνεια και η ευκρίνεια των εικόνων προορίζονται για να ξυπνήσουν την συνείδηση της Βασίλισσας. Δεν είναι όμως πολύ δυνατές, όπως λέει ο Άμλετ στην αρχή της συνάντησης “εγώ θα ζήσω την καρδιά σου”. Στο πρώτο μέρος του έργου η ατμόσφαιρα της αποσύνθεσης και της σήψης εξαπλώνεται με έναν πιο έμμεσο και γενικό τρόπο. Ο Άμλετ στην πρώτη και δεύτερη πράξη μας παρουσιάζει τον κόσμο όπως φαίνεται σε αυτόν:

κήπος είναι χορτιασμένος  
μες το ξεσπόριασμά του, και όλον τον γεμίσαν  
χοντροειδή φυτά και ξεβλασταρωμένα. (A, B', σελ. 19)

και τωόντι τοσο

βάρος αισθάνεται η ψυχή μου, ώστε το ωραίο τούτο κτισμα, η γη, φαίνετε 'ς εμέ στείρο ακρωτήρι. Το εξαίσιο τούτο σκίνηωμα, ο αιθέρας, βλέπετε, το γενναίο τούτο στερέωμα, όπως επάνω μας κρέμεται, ο μεγαλοπρεπής τουτος ο θόλος ο κεντητός με ακτινοβόλο χρυσάφι, ε! δεν μου παρουσιάζεται ειμή ως ένα σιχαμένο συμμαζώμα από θανατηφόρα πυκνά αναθυμιάματα. (B, B', σελ. 74)

Η εικόνα των χόρτων, όπως στη λέξη “χορτιασμένος” συνδέεται με την εικονογραφία της αρρώστιας στο έργο του Σαίξπηρ. Εμφανίζεται τρεις φορές στον Άμλετ. Το πνεύμα λέει στον Άμλετ:

και, αν αυτό δεν σε κινούσε,  
θα 'σουν οκνότερος του χόρτου όπου 'ς της Λήθης  
την ακροποταμιά σαπαίνει αναπαυμένα (Α, Ε', σελ. 41)

Στο διάλογο με την μητέρα του, αυτή η εικόνα κατευθείαν ακολουθεί την εικόνα της πληγής:

τα χόρτα μη κοπρίζεις και πολύ θυμώσουν (Γ, Δ' , σελ 133)

Εικόνες σήψης, σαπίλας και αποσύνθεσης είναι πολλαπλές στη δεύτερη μεγάλη σκηνή της δεύτερης πράξης. Για παράδειγμα, αναφέρονται τα σκουλήκια που ο ήλιος γεννά πάνω σε ένα ψόφιο σκύλο (Β, Β'. σελίδα 67), τα σκοτεινά μουντρούμια στη φυλακή Δανία (Β, Β'. σελίδα 71), η αισχρή Τύχη (Β, Β' στίχος 240), που εμφανίζεται ξανά στον λόγο του πρώτου Ηθοποιού (Β, Β', στίχος 515), η σύγκριση του εαυτού του με μια τσούλα, μια πόρνη και ενός βοηθού μάγαιρα (Β, Β' στίχος 614).

Αν δούμε αυτές τις εικόνες μεμονωμένα δεν φαίνονται να είναι πολύ σημαντικές, αλλά στο σύνολό τους συμβάλλουν σημαντικά στο ύφος του έργου.

## ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο στόχος αυτής της μελέτης ήταν να εντοπιστεί η εξέλιξη της εικονογραφίας του Σαίξπηρ σε όλα του τα έργα και να θεωρηθεί ως αναπόσπαστο κομμάτι μιας πιο περίπλοκης εξέλιξης της δραματικής τέχνης. Με σεβασμό στη χρήση της εικονογραφίας στις τραγωδίες του Σαίξπηρ και στα έργα της ωριμότητάς του, ο όρος “ανάπτυξη” θα χρειαστεί μια τροποποίηση. Επειδή ήταν δυνατό, στα πρώτα έργα του Σαίξπηρ και το δράμα της “μέσης περιόδου” όπως την χαρακτηρίζουν, να παρατηρήσουμε μια σταθερή πρόοδο στους διάφορους τρόπους που χρησιμοποιεί την εικονογραφία και την προσαρμόζει σε διαφορετικά δραματικά φινάλε, μπορούμε να μιλήσουμε για μια σταδιακή “ανάπτυξη” με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Μια τέτοιου είδους προσέγγιση δεν είναι απόλυτα εφαρμόσιμη στις μεγάλες τραγωδίες του Σαίξπηρ εφόσον σε αυτήν τη μελέτη ασχοληθήκαμε μόνο με έξι από αυτές. Εδώ, ο όρος “μεταβολή” θα μπορούσε εξίσου να περιγράψει την χρήση της εικονογραφίας. Αφού ο Σαίξπηρ κατάφερε να κατέχει τέλεια τα διαφορετικά στοιχεία του ύφους και της φρασεολογίας που βρίσκουμε στα έργα *Οθέλλος* ή *Μάκβεθ*, το ζήτημα αν η χρήση της εικονογραφίας στον *Βασιλιά Αηρ* είναι ανώτερη από αυτή στον *Μάκμπεθ* ή το αντίθετο, δεν τίθεται καν. Είναι κυρίως ένας διαφορετικός τρόπος χρήσης της εικονογραφίας αλλά όχι χειρότερος ή καλύτερος που δεν θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε ως “εξέλιξη” ή “πρόοδο”. Γιατί η εικονογραφία σε αυτά τα έργα, ακολουθεί τις διαφορετικές ανάγκες έκφρασης, ατμόσφαιρας και χαρακτηρισμών. Οι λειτουργίες και οι χρήσεις της εξαρτώνται από τους νόμους της δομής της συγκεκριμένης τραγωδίας που εξετάζουμε. Μια μελέτη πάνω στο ύφος και τη φρασεολογία του Σαίξπηρ, από όλες τις πλευρές της, θα έδειχνε επίσης ότι δεν μπορούμε να εξηγήσουμε την εντυπωσιακή διαφορά μεταξύ στον *Βασιλιά Αηρ* και τον *Μάκβεθ* με καμία απλή διατύπωση όπως είναι η “πρόοδος” αλλά θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι στον *Βασιλιά Αηρ* ο Σαίξπηρ ήθελε να απεικονίσει κάτι διαφορετικό από ότι στον *Μάκβεθ* και συνεπώς άλλες και νέες μορφές έκφρασης έπρεπε να βρεθούν.

Αυτές οι προϋποθέσεις κρίθηκαν αναγκαίες για να αποφευχθούν παρεξηγήσεις που θα μπορούσαν εύκολα να προκύψουν χρησιμοποιώντας αυστηρά τον όρο “ανάπτυξη” για την εξέλιξη του δραματικού θεάτρου του Σαίξπηρ. Φυσικά και υπάρχει “εξέλιξη” στις μεγάλες τραγωδίες του Σαίξπηρ αφού σε κάθε τραγωδία

υπάρχει ένα νέο πρόβλημα που, από την μεριά του Σαίξπηρ του δραματουργού, απαιτεί ένα νέο τρόπο παρουσίασης, κάποιες φορές ίσως και μια καινούργια δραματική τεχνική και συνεπώς νέα μέσα φρασεολογίας, ύφους και εικονογραφίας. Μελετώντας όμως αυτά τα αριστουργήματα, καλύτερα να αναφερόμαστε σε μια εντυπωσιακή ευρύτητα της ευρηματικής μεθόδου του Σαίξπηρ και των σχεδιασμών, των σχηματισμών απροσδόκητων νέων ενδεχομένων αντί να κάνουμε επισημάνσεις και να μιλάμε για “βελτίωση”. Η εξέλιξη της τέχνης του Σαίξπηρ δεν πρέπει να αποτελεί την ιδέα μιας σκάλας που έχει ίδια σκαλοπάτια γιατί κάθε σκαλοπάτι βρίσκεται πιο κοντά στην “τελειότητα” από ότι το προηγούμενο.

Ούτε για την εξέλιξη του Σαίξπηρ στα πρώτα χρόνια (που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί πιο σωστά αυτή η εικόνα) αυτή η σύγκριση με τη σκάλα δεν θα ήταν επαρκής. Γιατί μπαίνουμε πολύ εύκολα στον πειρασμό να κρίνουμε τα έργα του Σαίξπηρ των πρώτων χρόνων με κριτήρια που τελικά προέρχονται από την γνώση και την εκτίμηση που έχουμε για τα αριστουργήματά του. Παραδείγματος χάρη, θεωρούμε ότι εγκαταλείποντας σταδιακά τους ρητορικούς μηχανισμούς είναι ένδειξη ότι οι δραματικές ικανότητες του Σαίξπηρ αυξάνονται και έχουμε απόδειξη ότι εγκατέλειψε τα τεχνάσματα γιατί έμαθε να γράφει “πιο φυσικά”. Και από την αφθονία των καλλολογικών και των ρητορικών στοιχείων στα πρώτα θεατρικά έργα, γενικά συμπεραίνουμε ότι ο Σαίξπηρ έγραφε με αυτό το ύφος επειδή δεν γνώριζε πώς να γράψει καλύτερα και επειδή είχε κληρονομήσει αυτόν τον τρόπο γραφής από τους προκάτοχούς του. Μπορούμε να πούμε ότι ο “Σαίξπηρ έπρεπε να ξεπεράσει αυτό το ύφος για να βρει το δρόμο του”. Αντίθετα με αυτές τις δηλώσεις, που η καθεμιά από αυτές εμπεριέχει μια αλήθεια, πρέπει να ειπωθεί μια προειδοποίηση. Στην εποχή του Σαίξπηρ, το ρητορικό ύφος εκτιμόταν πολύ και η ιδέα του να “ξεπεράσει κάποιος αυτό το ύφος επειδή ήταν κάτι κατώτερο και αφύσικο” θα ακουγόταν πολύ παράξενο στα αυτιά των ελισαβετιανών. Πρόσφατες μελέτες αποκάλυψαν τη χρήση του ρητορικού λόγου του Σαίξπηρ και τον ρόλο που έπαιζε τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Αυτές οι έρευνες έδειξαν επίσης σε ποιον εντυπωσιακό βαθμό χρησιμοποιούνται οι ρητορικοί μηχανισμοί και ότι χρησιμοποιούνται επί τούτου και συνειδητά, και στα πρώτα αλλά και στα πιο ώριμα έργα του Σαίξπηρ. Κάνοντας κριτική λοιπόν στη χρήση της εικονογραφίας στα πρώτα χρόνια του Σαίξπηρ, θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας το γεγονός ότι ο Σαίξπηρ τότε είχε άλλα ιδανικά σε ότι αφορά το ύφος. Αυτό το ύφος είχε τη δική του αξία και εκφράστηκε όχι μόνο μέσω της φρασεολογίας και της

εικονογραφίας αλλά και μέσω άλλων στοιχείων της δραματικής τέχνης. Γι' αυτό η τεχνητή και η επίσημη ποιότητα της εικονογραφίας έχει ίδια αξία με του τεχνητού και συμμετρικού συνόλου των χαρακτήρων (για παράδειγμα στην *Κωμωδία των Παρεξηγήσεων*). Και η τάση της εικονογραφίας να συμβολίζει και να τυποποιεί περισσότερο από το να εξατομικεύει, να εκφράζει τετριμμένες αλήθειες αντί για μοναδικές εμπειρίες επίσης αντιστοιχεί στον τρόπο και την ατμόσφαιρα των πρώτων έργων. Η ακόλουθη σύνοψη θα πρέπει να κατανοηθεί ως υποδήλωση αυτών των αναλύσεων.

Η μελέτη μας ξεκίνησε από την έρευνα της σχέσης της εικονογραφίας με το περιεχόμενό της, με τον όρο “περιεχόμενο” να σημαίνει όχι μόνο την ιδιότητα του λόγου αλλά να υποδηλώνει και τη σχετική δραματική κατάσταση. Στις πρώτες ιστορίες και σε αυτή του *Τίτος Ανδρόνικος* αυτή η σχέση μπορεί να περιγραφεί, στις περισσότερες περιπτώσεις, ως ανόργανη και χαλαρή, οι εικόνες “εισάγονται” στο κείμενο σαν κάτι που θα μπορούσε πάλι να αφαιρεθεί χωρίς να χαλάσει τη δομή της σκηνής. Ο τρόπος με τον οποίο αυτές οι εικόνες (πολύ συχνά υπό μορφή συγκρίσεων) ήταν αλληλένδετες με τα συμφραζόμενα με το *όπως* ή το *σαν*, ή προσθέτονταν το ένα πάνω στο άλλο, αποκάλυψαν αυτόν τον ανόργανο χαρακτήρα της εικονογραφίας από την πιο επίσημη σκοπιά, ενώ η δυσαναλογία και η ακαταλληλότητα που υπήρχαν μεταξύ της δραματικής κατάστασης, της εικόνας που χρησιμοποιήθηκε στη συγκεκριμένη στιγμή και τον χαρακτήρα που χρησιμοποίησε αυτή την εικόνα, έδειξε αυτήν την ανεπαρκή σύνδεση σε άλλα επίπεδα. Η εμφάνιση γνήσιων επικών παρομοιώσεων, που δεν σχετίζονται με το δράμα και το περίτεχνο εξεζητημένο ύφος υπό μορφή σονέτου έδειξαν ότι Σαίξπηρ ο ποιητής και ο Σαίξπηρ δραματουργός έρχονταν σε σύγκρουση μεταξύ τους. Υπήρχε μια τάση επίδειξης και συναισθηματικής φόρτισης στην εικονογραφία των πρώτων έργων. Μπορούμε να νιώσουμε την αφελή ικανοποίηση του δραματουργού που, δημιουργώντας και εισάγοντας αυτές τις εικόνες σε κάθε πιθανή περίπτωση, επιθυμούσε να επιδεικνύει την ικανότητά του και τη γνώση να διανθίζει τον λόγο του. Η ελισαβετιανή πληθωρικότητα, γνωστή σε μας ως υφολογικό στοιχείο της ελισαβετιανής ποίησης και πεζογραφίας, ήταν επίσης πρόδηλη στην άφθονη και υπερβολική χρήση της εικονογραφίας του Σαίξπηρ στα πρώτα έργα. Η φράση “Η εικονογραφία για χάρη της εικονογραφίας” θα μπορούσε να ειπωθεί για πολλά θεατρικά έργα των πρώτων χρόνων. Μεγάλο μέρος της εικονογραφίας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως

παρέκβαση και θα παρατηρούσαμε μια τάση για παράταση, ανάπτυξη και επεξεργασία των εικόνων. Στα πρώτα χρόνια μπορούμε να παρατηρήσουμε μια σύνδεση μεταξύ αυτού του στοιχείου και της ρητορικής συνήθειας της “διεύρυνσης”.

Στις πρώτες κωμωδίες του Σαίξπηρ απεικονίζονται η προδιάθεση για πνευματώδεις και οι έξυπνες παρομοιώσεις και έτσι η εικονογραφία εδώ, αν και αποτελεί ακόμα ένα διακοσμητικό στοιχείο, ένα κέντημα ή στολίδι, κατέχει μια σχετική αρμοδιότητα. Επιπλέον, ο Σαίξπηρ, ενώ εισήγαγε στο *Αγάπης Αγώνας Άγονος* την τέχνη με λεπτολογήματα και παιχνίδι λέξεων και εικόνων σε ένα μεγάλο βαθμό τεχνικής τελειότητας ταυτόχρονα αντιδρά σε αυτήν την τάση χλευάζοντας την κακή χρήση της και την υπερβολή που κάποιες φορές είναι σε τέτοιο βαθμό που ο παραλογισμός της μας κάνει κακή εντύπωση.

Στα τρία μέρη του *Ερρίκου ΣΤ'* παρατηρήθηκε πως συγκεκριμένα είδη λόγου και καταστάσεων έδωσαν αφορμή για συγκεκριμένα περιοδικά είδη της εικονογραφίας. Γι' αυτό οι εκφωνήσεις που προσπαθούν να πείσουν, να επιχειρηματολογήσουν και να διαμαρτυρηθούν-που είναι πολύ συχνοί στα πρώτα έργα- ενισχύουν την εισαγωγή παροιμιών και εικόνων, ενώ στους μονόλογους εμφανίζονται άλλα είδη εικονογραφίας-περισσότερο συνδεδεμένα με τα συμφραζόμενα. Η εικονογραφία στους μονολόγους έδειξε ένα μεγαλύτερο βαθμό αμεσότητας, είχε περισσότερη δύναμη εκφραστικότητας και φαίνεται να είναι περισσότερο απαραίτητο από ότι τα υπερβολικά στοιχεία ή οι διακοσμητικές εικόνες στους τυπικούς διαλόγους. Επίσης, αναρωτηθήκαμε αν κάποια συγκεκριμένα γεγονότα ή καταστάσεις ήταν εξαιρετικά ευνοϊκά για τη δημιουργία της εικονογραφίας και ανακαλύψαμε ότι από όλα τα γεγονότα, ο θάνατος ήταν ο πιθανότερος που θα μπορούσε να δημιουργήσει εικόνες. Σκεπτόμενοι το σημαντικό ρόλο που παίζει η εικονογραφία στα ώριμα έργα δημιουργώντας μια φυσική ατμόσφαιρα ήταν διαφωτιστική η αναζήτηση στο να εντοπίσουμε τα πρώτα διστακτικά βήματα αυτής της τεχνικής, που δείχνουν μια σαφή έλλειψη ικανοτήτων και φινέτσας.

Η συζήτηση για την εικονογραφία στον *Ριχάρδο Γ'* ξεκίνησε από την αξιολόγηση κάποιων χαρακτηριστικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν την πλοκή και τη δομή, το ύφος και τον λόγο του έργου. Η μεγαλύτερη ταχύτητα στη δράση, η συγκέντρωση στη πλοκή, η διαχυτική παρουσία της εικόνας του Ριχάρδου του Γ', η ισχυρή αντίληψη των γεγονότων και των χαρακτήρων, όλα αυτά επηρεάζουν την χρήση της εικονογραφίας. Στο σύνολό τους, οι εικόνες έγιναν πιο σύντομες, πιο συνοπτικές,

λιγότερο “ανεξάρτητες”, αλλά λιγότερο γενικές και παρεκβατικές. Η ικανότητα του Σαίξπηρ, που όλο και εξελισσόταν, ήταν να δώσει έκφραση σε ένα συναίσθημα μεγαλύτερης έντασης και αμεσότητας που εκφράστηκε μέσα από την πιο άμεση και αυθόρμητη χρήση της εικονογραφίας, καθώς και από τη χρήση των ίδιων των εικόνων. Υπήρχαν επίσης στιγμές που δημιουργήθηκε μια πιο στενή σχέση μεταξύ των εικόνων και του περιεχομένου τους, οι εικόνες φτιάχνονταν από τον μεταφορικό λόγο, αλλά και από διάφορους μηχανισμούς ύφους. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε την δημιουργική δύναμη του Σαίξπηρ στο να επινοεί νέες πολλαπλές μεταφορές. Και τελικά, είχαμε ένα ξεκάθαρο παράδειγμα μιας σταθερής δραματικής χρήσης της εικονογραφίας με τέτοιο τρόπο ώστε επαναλαμβανόμενα σύμβολα ζώων χρησιμοποιήθηκαν για να χαρακτηρίσουν τον Ριχάρδο και για να δημιουργήσουν μια διάχυτη ατμόσφαιρα κινδύνου και κτηνωδίας και αποκρουστικότητας.

*Ο Ριχάρδος Β΄*, από την άλλη μεριά, έδειξε ένα νέο λόγο ύπαρξης της εικονογραφίας όσο υπήρχε η ποιητική και η στοχαστική φύση του ίδιου του βασιλιά που με φυσικό τρόπο οδηγούσε ξανά και ξανά σε αφθονία εικόνων. Ένα νέο στάδιο οργανικής σχέσης μεταξύ των εικόνων και του περιεχομένου του έργου φανερώθηκε στη σκηνή της παραίτησης, όπου ο Σαίξπηρ κάνει την ποιητική εικόνα να ξεπερνά τα όρια της επιφανειακής κατάστασης και να μας μεταφέρει-μέσω της εικόνας- τη συμβολική σημασία αυτού που βλέπαμε πάνω στη σκηνή. Σε αυτό το έργο, σε σύγκριση με τον *Ριχάρδο Γ΄*, η τέχνη του Σαίξπηρ στο να χαρακτηρίζει τους πρωταγωνιστές έγινε πιο περίπλοκη και πιο αποκαλυπτική.

Η εικονογραφία του *Ρωμαίου και της Ιουλιέτας* δείχνει μια ευρύτερη γκάμα και ποικιλία από οποιοδήποτε άλλο προηγούμενο έργο, ιδιαίτερα όσον αφορά το είδος και τη μορφή της εικονογραφίας. Ο Σαίξπηρ τώρα συνειδητά διακρίνει και ξεχωρίζει τα διαφορετικά είδη ύφους που έχει στη διάθεσή του και αρχίζει να αναπτύσσει τη τέχνη προσαρμογής των εικόνων στον χαρακτήρα, την κατάσταση και τη διάθεση. Έχει δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός ότι ο Σαίξπηρ πειραματίζεται σε αυτό το έργο, δοκιμάζοντας διάφορα είδη ύφους και τρόπους παρουσίασης. Αλλά, επειδή ακριβώς πειραματίζεται, συνειδητοποιεί την φυσική υφολογική αξία και τη σημασία αυτών των διαφορετικών επιπέδων στίξης και τα τοποθετεί στο σωστό μέρος της δομής του έργου του. Το παραδοσιακό συμβατικό ύφος περιορίζεται στις εγγενείς συμβατικές σχέσεις και χαρακτήρες, ενώ στις σκηνές και τους χαρακτήρες που είναι πέρα από αυτό το συμβατικό επίπεδο, βλέπουμε να αναπτύσσεται ένας νέος τρόπος

και μια νέα γλώσσα που κάποιες φορές φτάνει σε ένα εντυπωσιακό βαθμό έντασης και τελειότητας. Υπήρχαν, στον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα*, αρκετές ενδείξεις ότι ο Σαίξπηρ είχε κατανοήσει τις εσωτερικές χρήσεις του δράματος στην εικονογραφία. Οι εικόνες εμφανίζονται σε σημαντικές συγκεκριμένες στιγμές, βοηθούν στην ενίσχυση και την ανύψωση της εσωτερικής εμπειρίας και την ίδια στιγμή μετατρέπεται σε ποιητική οπτική τα εξωτερικά στοιχεία της κατάστασης (που θα μπορούσαμε να δούμε στη σκηνή του μπαλκονιού ή του κήπου). Αυτή η ικανότητα του Σαίξπηρ να υλοποιεί και να ερμηνεύει μέσω της εικονογραφίας το πιθανό νόημα μιας σκηνής που διαδραματίζεται στο θέατρο, σημειώνει επίσης ένα νέο στάδιο οργανικής σχέσης μεταξύ της εικόνας και του έργου. Επιπλέον, η τέχνη του Σαίξπηρ να συγχωνεύει και πάλι μέσω της εικονογραφίας, η έκφραση της προσωπικής διάθεσης με τη δημιουργία ατμόσφαιρας καθώς και παρουσίαση του κύριου θέματος του έργου αποτελεί ένα νέο τρόπο δίνοντας περισσότερο βάρος και πολυπλοκότητα σε κάθε εικόνα. Γι' αυτό ο Σαίξπηρ καθιστά την εικονογραφία του δυνατή να εξυπηρετεί πολλούς σκοπούς ταυτόχρονα.

Η μελέτη λοιπόν συνέχισε να εξετάζει, πιο συνοπτικά και περιληπτικά, μερικά στοιχεία της εξέλιξης της εικονογραφίας του Σαίξπηρ στα έργα της λεγόμενης μεσαίας περιόδου του. Μελετήθηκε λοιπόν η συγχώνευση των εικόνων με το περιεχόμενό τους και δόθηκαν διάφορα παραδείγματα για το πόσες εικόνες μπορούσαν να δημιουργηθούν με τη σύνδεση, με τον τρόπο που είχαν προετοιμαστεί και πως παρέμεναν στη μνήμη του ποιητή ξεπηδώντας κάθε λίγο από την υπόγεια αποθήκη της φαντασίας και μετουσιώνονταν σε γλώσσα. Η μοναδική μεταφορά, μερικές φορές σπάνιας και περίεργης ποιότητας, έγινε σημαντική και απέκτησε υπαινικτικότητα που μας έκανε να κατανοήσουμε τις κρυφές διαδικασίες και συνδυασμούς της σκέψης και της φαντασίας του δραματουργού. Ο τρόπος με τον οποίο ο Σαίξπηρ, ειδικά σε αυτή τη “μεσαία περίοδο” αναπτύσσει έναν ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης των αφηρημένων εννοιών διαμέσου της αλληγορικής γλώσσας, συνδυάζοντας τον αφηρημένο με τον υλικό κόσμο, προσέφερε υλικό για άλλη μια ενδιαφέρουσα έρευνα, που εδώ υπονοείται ως μια στιγμή της βαθιάς γνώσης του Σαίξπηρ σε σχέση με τις πηγές της αλληγορικής γλώσσας.

Τέλος, σε ένα κεφάλαιο για τη λειτουργία της εικονογραφίας στη δομή του θεάτρου, η δραματική λειτουργία της εικονογραφίας προετοιμάζει και προμηγνύει τα



γεγονότα, κάτι που απεικονίστηκε με παραδείγματα από τον *Έμπορο της Βενετίας* και τον *Βασιλιά Ιωάννη*.

Σε ένα εισαγωγικό κεφάλαιο στην ανάπτυξη της εικονογραφίας του Σαίξπηρ στις τραγωδίες, δόθηκε έμφαση στην πολύπλευρη δραματική συνάφεια της εικονογραφίας, στη σπουδαιότητα της δομής και στην εσωτερική συνοχή. Η εικονογραφία, ειδικά στις αρχικές πράξεις του έργου, συχνά εντυπώνει ορισμένες προσδοκίες στο μυαλό του κοινού, δημιουργεί ας πούμε αινίγματα και συνεπώς αυξάνεται η δραματική ένταση που σαφώς επηρεάζει τη φαντασία και τη συμπεριφορά του κοινού. Για τον δραματουργό, η εικονογραφία γίνεται ένας έξυπνος τρόπος με τον οποίο μπορεί να επηρεάσει και να οδηγήσει το κοινό μέσα από το έργο χωρίς το κοινό να το γνωρίζει. Οι διάφορες τάσεις, η αλληλουχία και δομή της εικονογραφίας συνδυάζονται για να δημιουργήσουν ένα δευτερεύον σύμπλεγμα δράσης που συμβαίνει πίσω από την πραγματική πλοκή και διασυνδέεται με διάφορους τρόπους. Αποδείχθηκε ότι όσο περισσότερο κρυμμένος, διακριτικός και έμμεσος ήταν ο τρόπος έκφρασης που προερχόταν από την εικονογραφία αντιστοιχούσε στη χαρακτηριστική τέχνη που ο Σαίξπηρ χρησιμοποίησε σε πολλά επίπεδα στις τραγωδίες, ενώ, στα πρώτα έργα, ο σκοπός του ήταν να κάνει τα πάντα όσο πιο κατανοητά γινόταν. Ως εκ τούτου, οι διαφορούμενες έννοιες και η δραματική ειρωνεία έπρεπε να προσδίδουν περισσότερο βάθος και πολυπλοκότητα στις εικόνες. Αυτό περικλείει και το φαινόμενο της διττής ερμηνείας της εκάστοτε κατάστασης, από την πλευρά του κοινού από τη μία και από την πλευρά των ηθοποιών από την άλλη.

Σε άλλη ενότητα είδαμε πώς στις τραγωδίες οι κοσμικές υπερδυνάμεις εισάγονται στο θέατρο μέσω της εικονογραφίας και πώς η εικονογραφία είναι το κύριο μέσο για να φέρει στο φως τη στενή σχέση του ανθρώπου με αυτές τις στοιχειώδεις και κοσμικές δυνάμεις. Επίσης ο κόσμος της φύσης-τα ζώα, τα φυτά και τα λουλούδια-εισέρχεται μέσω της εικονογραφίας, όχι μόνο ως φόντο ή για να δημιουργήσει ατμόσφαιρα αλλά για να πάρει μέρος κι αυτός στη δράση και να εκφράσει συμβολικές αντιστοιχίες και αμοιβαίες σχέσεις που κρύβονται πίσω από την πραγματική δράση και συχνά εμπεριέχουν το πραγματικό νόημα του έργου. Στη συνέχεια, εξετάσαμε τις νέες μεθόδους προσωποποιήσεων του Σαίξπηρ και τον εκπληκτικό τρόπο που απεικονίζει τις αόριστες αρετές και συγκρίναμε αυτά τα στοιχεία με την τεχνική του στα παλιότερα έργα του. Η συγκριτική μέθοδος

εφαρμόστηκε και στην τυπική υφολογική δομή του Σαίξπηρ στα πρώτα του έργα και επανεμφανίζεται τώρα με αρκετά διαφορετική εφαρμογή και λειτουργία.

Αυτή η γραμμή προσέγγισης που ακολουθήσαμε στο τελευταίο κεφάλαιο και η μορφή εικόνων με την οποία εμφανίζονται, η υπαινικτική και υποβλητική δύναμη της μεταφοράς και η καταλληλότητα της σκέψης που εκφράζεται παρουσιάστηκαν με διάφορα παραδείγματα. Είδαμε τον τρόπο με τον οποίο η ταχύτητα της δράσης καθώς και της σκέψης και η ορμή του πάθους συνδυάστηκαν για να δημιουργήσουν την εκπληκτική σύμπτυξη εικονογραφίας και εντυπωσιακού συνδυασμού στοιχείων. Με αυτού του είδους την πραγματική δραματική εικονογραφία που δεν υπάρχει πουθενά αλλού στο σύγχρονο θέατρο ή ποίηση, ο Σαίξπηρ δημιούργησε ένα μοναδικό όργανο δραματικής έκφρασης απόλυτα προσαρμοσμένο στο γενικό ύφος και τόνο των τραγωδιών καθώς και στις πολλαπλές χρήσεις του. Τέλος, εξηγήθηκε πώς στις τραγωδίες, η εικονογραφία μέσα από επαναλαμβανόμενα θέματα εξυπηρετεί στο δέσιμο των σκηνών μεταξύ τους και λειτουργεί έτσι ώστε να κάνει τη δραματική πλοκή πιο κατανοητή και πιο περίπλοκη. Η εντύπωση που μας άφησε η ανάγνωση των τραγωδιών, ότι δηλαδή κάθε απόσπασμα με διάφορους τρόπους σχετίζεται και συνδέεται με προηγούμενα ή ακόλουθα αποσπάσματα, δημιουργείται σε μεγάλο βαθμό από τον ρόλο που παίζει η εικονογραφία. Γι' αυτόν τον λόγο, η εικονογραφία δίνοντας ένα ενιαίο χρώμα και λύση στις τραγωδίες, βοηθάει στη δημιουργία μιας οργανικής ενότητας που μας κάνει να ξεχνάμε την έλλειψη των κλασσικών ενοτήτων του χρόνου και της δράσης.

Πολλά προβλήματα θίχτηκαν στο εισαγωγικό κεφάλαιο και αναλύθηκαν περισσότερο στις επόμενες παραγράφους για τις έξι τραγωδίες. Το καθένα από αυτά τα κεφάλαια έδωσε προσοχή σε ορισμένες λίγες λειτουργίες της εικονογραφίας ή στα στοιχεία της σχέσης μεταξύ της εικόνας και της δομής, της εικόνας και των χαρακτήρων, της εικόνας και του δραματικού θέματος. Αυτή η επιλεκτική μέθοδος προτιμήθηκε με σκοπό να αποφευχθεί υπερβολική αύξηση του μεγέθους και του εύρους αυτής της μελέτης. Για μια εκτενή ανάλυση της εικονογραφίας μόνο μιας τραγωδίας από όλες τις απόψεις θα έπρεπε να φτιάξουμε έναν ολόκληρο τόμο. Το προφανές μειονέκτημα αυτής της μεθόδου, ότι τόσα πολλά σημαντικά σημεία δεν θα ειπωθούν, έπρεπε να γίνει αποδεκτό για να εξασφαλιστεί από την άλλη η δυνατότητα μιας κατανοητής έρευνας της ανάπτυξης της εικονογραφίας του Σαίξπηρ σε όλα τα

είδη της. Γιατί για να μπορέσει κάποιος να κατανοήσει και να δει όλα αυτά ταυτόχρονα θα ήταν αδύνατο σε οποιαδήποτε διεξοδική μελέτη ενός μόνο έργου.

Στο κεφάλαιο του *Άμλετ*, εξετάστηκε η διαφορά μεταξύ της εικονογραφίας του Άμλετ και αυτή των άλλων χαρακτήρων και αναλύσαμε την αξία της εικονογραφίας του Άμλετ αποκαλύπτοντας τη σκέψη και τη συμπεριφορά του. Είδαμε ότι ο Άμλετ χρησιμοποιεί τις εικόνες σαν μια μάσκα ή μεταμφίεση παίζοντας το ρόλο του υποτιθέμενου τρελού ή τις χρησιμοποιεί ως μέσο για να πει την αλήθεια χωρίς οι άλλοι να το καταλαβαίνουν. Για να δείξουμε με ποιο τρόπο, στις τραγωδίες του Σαίξπηρ, η εικόνα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της σκέψης και πώς η μείωση του μεταφορικού λόγου σε πεζό λόγο μας κάνει να χάνουμε αυτό το μοναδικό στοιχείο που είναι σημαντικό για τη κατανόηση όχι μόνο ενός μόνο αποσπάσματος, αλλά κάποιες φορές και ολόκληρου του έργου σχολιάστηκε παραπάνω η διάσημη φράση του Άμλετ “κ’ έτσι το φυσικό της αποφάσεως χρώμα νεκρόνει ο λογισμός με την χλωμήν θωριά του” Πραγματοποιήθηκε περαιτέρω μελέτη για τη σχέση του θέματος της εικονογραφίας και των γεγονότων που συνέβησαν ή περιγράφονταν στο έργο. Τέλος, υποδηλώνεται η λειτουργία της εικονογραφίας και προμηνύονται επερχόμενα γεγονότα.

Για τον *Οθέλλο*, από τις πολλές προσεγγίσεις για την εικονογραφία του έργου που ήταν διαθέσιμες στον μαθητή, μόνο μία επιλέχθηκε- η αντίθετη χρήση της εικονογραφίας από τον Οθέλλο και τον Ιάγο, που προσφέρει ένα συγκεκριμένο εκπληκτικό παράδειγμα της τέχνης του Σαίξπηρ προσαρμόζοντας το λόγο στον χαρακτήρα. Θα μπορούσαμε να αναλύσουμε περαιτέρω αυτήν τη σχέση όχι μόνο για το θέμα, αλλά και για τη μορφή και το ύφος των εικόνων και τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες αντικατοπτρίζουν την εσωτερική εξέλιξη και την σημαντικότερη εμπειρία των χαρακτήρων. Αντιμετωπίσαμε μεγαλύτερα προβλήματα κατά τη μελέτη της εικονογραφίας του *Βασιλιά Ληρ*. Ο μοναδικός και πρωτοφανής ρόλος της εικονογραφίας του *Βασιλιά Ληρ* απαιτούσε τη μελέτη του χαρακτήρα του Ληρ και του “εσωτερικού δράματος” που βιώνει. Η μεγάλη σημασία και η αφθονία εικόνων στο λόγο του Ληρ θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως η προσωπική του απομόνωση από τον ανθρώπινο κόσμο που σημαίνει ότι έριχνε τα λάθη στον εαυτό του. Εφόσον έχασε την ικανότητα της επικοινωνίας, του λογικού διαλόγου με τους ανθρώπους που τον περιτριγύριζαν, απέκτησε εσωτερική ενόραση και δημιούργησε μέσω των εικόνων του νέους φίλους, έναν δεύτερο κόσμο μέσα στον ανθρώπινο κόσμο με τον οποίο

μπορούσε να επικοινωνήσει και να συνδεθεί συναισθηματικά. Ο λόγος, κυρίως μέσω των εικόνων, έγινε για τον Ληρ η πιο ιδανική μορφή ομιλίας και έκφρασης, για να αποκαλυφθεί η δύναμη της ενόρασης, για να αποκαλυφθούν οι μυστικές και ακατανόητες λειτουργίες του αλλόφρονος και τρελού μυαλού του και για να φανερώσει την εκπληκτική ικανότητα να μιλάει με τα στοιχεία της φύσης, γεγονός που ξεπερνά τις ανθρώπινες ικανότητες. Η σειρά των εικόνων που χρησιμοποιεί ο Ληρ στον λόγο του εμπεριέχουν όλη την ιστορία της ψυχικής του μετάλλαξης. Σε κανένα άλλο έργο του Σαίξπηρ δεν μας παρουσιάζεται η εσωτερική εξέλιξη του ήρωα σε τόσο μεγάλο βαθμό αποκλειστικά και μόνο από τις εικόνες. Σε καμία άλλη τραγωδία, η εικονογραφία δεν μας παρουσιάζει τόσα πολλά για το πώς έχει φανταστεί ο ίδιος ο Σαίξπηρ τους χαρακτήρες του και πώς παρουσιάζονται τα προβλήματα από την δράση του έργου. Η επικράτηση της εικονογραφίας, ιδιαίτερα στη δεύτερη, τρίτη και τέταρτη πράξη, εξηγείται καλύτερα από ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της τραγωδίας: η αναγωγή του ανθρώπινου δράματος σε μια έννοια παγκόσμια, πιο κατανοητή που σύμφωνα με την διάσημη φράση του Bradley, παρατηρούμε ότι: “ μια μάχη όχι τόσο μεταξύ των ανθρώπων, αλλά μεταξύ του καλού και του κακού”. Αυτές οι κοσμικές δυνάμεις, ο κόσμος και τα στοιχεία της φύσης εισέρχονται στο έργο και παίρνουν μέρος στη δράση του έργου μέσω της εικονογραφίας. Επίσης δείξαμε πώς, στις πρώτες πράξεις, οι εικόνες κατείχαν την “προφητική σημασία”, συχνά συνδυασμένες με δραματική ειρωνεία, που προοικονομούσε έτσι τα μελλοντικά γεγονότα και έκανε το κοινό να περιμένει την μυστηριώδη πορεία της δράσης. Οι εικόνες του *Βασιλιά Ληρ*, εν συγκρίσει με άλλα έργα, φαίνεται να αλληλοσυνδέονται και να εμπίπτουν σε γνωστά πρότυπα. Επιπλέον, συνδέονται περισσότερο με το “εσωτερικό δράμα” και την κρυμμένη έννοια του έργου ώστε μια λεπτομερής και ολοκληρωμένη ανάλυση της εικονογραφίας αυτής της τραγωδίας θα οδηγούσε σε ικανοποιητικά αποτελέσματα.<sup>74</sup> Μια ειδική παράγραφος δημιουργήθηκε για τις εικόνες, τις παρομοιώσεις και τις παροιμίες που χρησιμοποίησε ο Τρελός, οι οποίες εισήγαγαν ένα νέο τρόπο χρήσης της εικονογραφίας. Τέλος, στον *Βασιλιά Ληρ* συζητήθηκε ο ρόλος της εικονογραφίας που σχετίζεται με τη φύση και συγκεκριμένα με τα ζώα.

---

<sup>74</sup> Κάτι που συνέβη στο μεταξύ, μετά την ολοκλήρωση αυτού του βιβλίου, από τον Robert B. Heilman στη μελέτη του, *This Great Stage, Image and Structure in King Lear*, Baton Rouge, 1948.

Η παραστατική και πλούσια ατμόσφαιρα του *Αντώνιου και της Κλεοπάτρας* θα ενθουσίαζαν κάθε αναγνώστη αυτής της τραγωδίας. Το κεφάλαιο λοιπόν πάνω σε αυτό το έργο έδωσε έμφαση στους διάφορους έξυπνους τρόπους με τους οποίους η εικονογραφία δημιουργεί την ατμόσφαιρα. Και πάλι ο Σαίξπηρ με τις εικόνες του εξυπηρετεί πολλαπλούς σκοπούς. Οι εικόνες προβάλλουν την ατμόσφαιρα, χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα του έργου και εκφράζουν ικανοποιητικά τη διάθεση του ομιλητή την κατάλληλη στιγμή. Αυτή η προσαρμογή της εικόνας στις συγκεκριμένες κρίσιμες στιγμές της δραματικής κατάστασης, στον *Αντόνιο και Κλεοπάτρα*, έφτασε σε πολύ υψηλά επίπεδα τελειότητας. Είδαμε τη λειτουργία της σειράς της συμβολικής εικονογραφίας σε συνδυασμό με την άνοδο και την πτώση του Αντώνιου και τη σχέση του με τις κοσμικές δυνάμεις. Τέλος, κάναμε μια προσπάθεια για να δείξουμε πώς η “τεράστια ποικιλία” της Κλεοπάτρας βρίσκει αντιστοιχία στις διάφορες αντιφατικές εικόνες που την περιγράφουν.

Στο κεφάλαιο για τον *Κοριολάνο*, το ερώτημα που τέθηκε ήταν κατά πόσο μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα για τις προσωπικές απόψεις του Σαίξπηρ και τις προσωπικές του προτιμήσεις. Αν και η κοινή άποψη θεωρούσε σωστό να προσεγγίσουμε αυτό το ζήτημα με κάθε επιφύλαξη και προσοχή, ο *Κοριολάνος* αποτελούσε εξαίρεση του κανόνα. Η πλούσια και ειλικρινής χρήση των εικόνων και τα υποτιμητικά ονόματα για τον όγλο έδειξαν την ισχυρή αντιπάθεια του Σαίξπηρ για αυτήν την τάξη των ανθρώπων, όπως φάνηκε και από άλλα έργα του. Σε αντίθεση με αυτήν την κατηγορία εικόνων, δόθηκε έμφαση στις πολυάριθμες εικόνες που παρουσιάζουν τον Κοριολάνο και η χρήση της εικονογραφίας από τον Σαίξπηρ εξασφάλισε αυτήν την πανταχού παρουσία του ήρωα, που αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του έργου.

Η μελέτη της εικονογραφίας στον *Τίμων τον Αθηναίο* δημιούργησε αρκετά ενδιαφέροντα ζητήματα. Μπορούμε να δούμε πώς μια σημαντική σύνδεση υπήρχε ανάμεσα στην άνιση διανομή εικόνων σε κάθε πράξη και σκηνή με την αφύσικη εξέλιξη του Τίμων. Εξετάστηκαν οι λόγοι που επιστρατεύονται τόσες πολλές και συχνές εικόνες στις τελευταίες πράξεις και τονίστηκαν αρκετές νέες λειτουργίες της εικονογραφίας. Το περίεργο φαινόμενο όπου η εικόνα, σε κάποιο στάδιο αργότερα, μπορεί να μετατραπεί σε πραγματικότητα παρουσιάστηκε με αρκετά παραδείγματα, καθώς και η αντίστροφη διαδικασία ενός πραγματικού γεγονότος στο θέατρο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για εικόνες ή συγκρίσεις. Τέλος, δείξαμε πώς η εσωτερική

εμπειρία του Τίμων και η συμπεριφορά του απέναντι στον κόσμο αντικατοπτρίστηκαν μέσω μιας σειράς από χαρακτηριστικές εικόνες και εδώ πάλι το ερώτημα γεννάται. Αν μπορούμε δηλαδή να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα σύμφωνα με το γεγονός ότι επικρατούν οι μεταφορές της αρρώστιας και της σήψης για την στάση του Σαίξπηρ.

Στο σύνολό τους, οι τραγωδίες έδειξαν την τέχνη του Σαίξπηρ, να μπορεί δηλαδή να προσαρμόζει την εικονογραφία στους σκοπούς του δράματος. Οι λειτουργίες της εικονογραφίας που εκπληρώνονται εδώ, όπως είδαμε, έχουν περίπλοκη και ποικίλη φύση και η δραματική συνάφεια μεταξύ των εικόνων είναι εκπληκτική. Μιλώντας λοιπόν για την δραματική τέχνη του Σαίξπηρ, θα ήταν αδύνατο να ξεχάσουμε τον ρόλο που παίζει η εικονογραφία. Γιατί η εικονογραφία έγινε ένα σημαντικό και λεπτό εργαλείο στα χέρια του δραματουργού. Αυτό φαίνεται να είναι και το μεγάλο κατόρθωμα του Σαίξπηρ. Κατάφερε να μετατρέψει ένα μέσο έκφρασης, που από τη φύση του προήλθε από την ποιητική σφαίρα, σε ένα καθαρό δραματικό όργανο απροσδόκητης αποτελεσματικότητας και πολυπλοκότητας.<sup>75</sup>

Η εικονογραφία στα “ρομαντικά θεατρικά έργα” γενικά δεν έδειξε τα δείγματα εξέλιξης που βλέπουμε στις τραγωδίες, αλλά αποκαλύπτει μια επιστροφή στην πιο ποιητική και περιγραφική εικονογραφία από τις κωμωδίες του Σαίξπηρ της μέσης περιόδου. Η χαρακτηριστική αργή δράση των ρομαντικών έργων ενισχύουν ένα είδος εικονογραφίας που είναι λιγότερο συμπυκνωμένη, επιτρέποντας στον θεατή μια πιο λεπτή και εκλεπτυσμένη ανάλυση. Η κατάλληλη ισορροπία ανάμεσα στη σκέψη και την έκφραση που δεν υπάρχει συνήθως στις τραγωδίες, έγινε δυνατή στα ρομαντικά έργα και κατά συνέπεια επηρέασε τη μορφή και το ύφος της εικονογραφίας.

Ενώ στις τραγωδίες, η εικονογραφία προέβλεπε γεγονότα, η λειτουργία της στη *Τρικυμία* είχε ακριβώς το αντίθετο αποτέλεσμα: ήταν μεταγενέστερη σκέψη, η μνήμη της τρικυμίας στη πρώτη σκηνή με συχνούς υπαινιγμούς και αναφορές. Αυτή η

---

<sup>75</sup> Στο τελευταίο μέρος του γερμανικού του βιβλίου πάνω στο θέμα της εικονογραφίας του Σαίξπηρ ο συγγραφέας προσπάθησε να δείξει πώς στην ελισαβετιανή λογοτεχνία, η εικονογραφία ήταν αρχικά στην ποίηση και την πεζογραφία και διατήρησε όταν μεταφέρθηκε στο θέατρο στις περισσότερες περιπτώσεις, τα σημεία αυτής της ποιητικής ή πεζικής χρήσης. Μια έρευνα σημαντικών ελισαβετιανών πραγματειών θα μπορούσε επίσης να δείξει πώς, γενικά, οι βασικές παρατηρήσεις σχετικά με τη χρήση της εικονογραφίας ήταν περιορισμένες στο ρόλο που έπαιζε στην ποίηση και την πεζογραφία. Οι δραματικές λειτουργίες και αρετές που μπορούν να αντικατασταθούν με την εικονογραφία, δεν έχουν συζητηθεί ποτέ στην ελισαβετιανή κριτική. Μόνο ο Σαίξπηρ ήταν αυτός που διερευνήσε αυτές τις πιθανότητες. Ο Marlowe φαίνεται να είναι ο μόνος άλλος δραματουργός πριν τον Σαίξπηρ που χρησιμοποίησε την εικονογραφία με δραματουργικό τρόπο.

εικονογραφία της θάλασσας και της τρικυμίας προσαρμόστηκε σε όλους τους χαρακτήρες και τόνισε τους διαφορετικούς κόσμους ύπαρξής τους. Εξετάζοντας την ποικίλη και πολύπλοκη φύση της εικονογραφίας μπορούμε να αποκτήσουμε κι εμείς επίγνωση της τεχνικής του Σαίξπηρ με το να δημιουργεί μια τόσο δυνατή γήινη ατμόσφαιρα που διαπνέει όλο το έργο και που τόσο δυνατά διεγείρει τις αισθήσεις μας. Η σχέση μεταξύ του ανθρώπου και της φύσης- ένας σημαντικός παράγοντας του μαγικού νησιού- αντικατοπτρίζεται επίσης έξυπνα μέσω της εικονογραφίας του έργου. Τέλος, εξετάστηκε η κατανομή της εικονογραφίας στους χαρακτήρες του έργου καθώς και η σχέση της με τη δομή του δράματος.

Η εικονογραφία του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού* εξετάστηκε κυρίως από την άποψη της αντίθεσης μεταξύ των διαφορετικών κόσμων που εκτυλίσσεται το έργο. Είδαμε σε πόσο σημαντικό βαθμό βοηθάει η εικονογραφία στο να δοθεί έμφαση και να αναδειχθεί αυτή η αντίθεση, προσθέτοντας χρώμα, βάθος και ζωή στη δραματική αντίληψη του Σαίξπηρ. Για αυτού του είδους τη μελέτη, η αντιπαράθεση της δραστηκής και ρεαλιστικής αγροτικής ζωής με την ποιητική ευαισθησία των ερωτευμένων στην τέταρτη πράξη προσφέρουν ένα ζωντανό παράδειγμα. Ο συμβολισμός της εικονογραφίας συζητήθηκε για την λειτουργία της στη δραματική δομή.

Στον *Κυμβελίνο*, το ερώτημα που γεννάται είναι κατά πόσο η εικονογραφία μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο δοκιμής των επικριτικών απόψεων γι' αυτό το έργο. Η έλλειψη ομοιομορφίας του ύφους στον *Κυμβελίνο*, η επιστροφή σε παλαιότερο ύφος, θα μπορούσε να παρουσιαστεί μέσα από την αντιφατική χρήση και μορφή της εικονογραφίας και την μεταλλαγή της για να εξυπηρετήσει μελοδραματικούς και ρητορικούς σκοπούς. Από την άλλη, ο *Κυμβελίνος* μας παρείχε με πολλά ωραία παραδείγματα της τέχνης του Σαίξπηρ να μπορεί να ενσωματώνει την εικονογραφία στον χαρακτήρα και έδειξε πώς ο Σαίξπηρ την χρησιμοποίησε ως μέσο για να εξατομικεύσει τον λόγο.

Ο συγγραφέας γνωρίζει ότι σε αυτήν τη μελέτη έπρεπε να υπάρχει μια συμβιβαστική λύση ανάμεσα στην ανάγκη για λεπτομερή ανάλυση των έργων και μια πιο κατανοητή έρευνα. Αυτή λοιπόν η συμβιβαστική λύση πάντα θα είναι ανεπαρκής κατά κάποιο τρόπο και κατά συνέπεια πολλοί αναγνώστες μπορεί να νιώσουν ότι κάτι λείπει. Μερικοί θα στενοχωρηθούν επειδή τόσο μεγάλα έργα όπως ο *Μάκβεθ* ή ο *Τρωίλος και Χρυσίδα* δεν είχαν δικά τους κεφάλαια, άλλοι μπορεί να παραπονεθούν

ότι λίγα ειπώθηκαν γενικά για την *Δωδέκατη Νύχτα*, για το *Τέλος Καλό Όλα Καλά*, για το *Πολύ Κακό για το Τίποτα* και για τον *Ερρίκο Δ'*. Άλλοι πάλι θα υποστηρίξουν ότι ίσως θα ήταν καλύτερα να είχαμε ακολουθήσει συστηματικά μια γραμμή προσέγγισης από την αρχή ως το τέλος (π.χ. η σχέση των εικόνων με το περιεχόμενό τους ή η τεχνική του Σαίξπηρ στο να χαρακτηρίζει τα πρόσωπα του έργου μέσω της εικονογραφίας) αντί να καταπιανόμαστε με τόσα θέματα και να θίγουμε τόσα προβλήματα που είχαν ήδη συζητηθεί εκτενέστατα. Όμως, οποιαδήποτε τέτοια συστηματική και ολοκληρωμένη έρευνα θα κατέληγε σε εξαιρέσεις σχετικών και τροποποιημένων απόψεων και θα απομόνωνε αρκετά το συγκεκριμένο φαινόμενο που θα μελετούσαμε. Φαίνεται ότι μια μελέτη πάνω στα έργα του Σαίξπηρ κινδυνεύει να χωριστεί σε διάφορους τρόπους προσέγγισης που θα διαχωρίζονταν μεταξύ τους, αντί να συντονιστούν και να συνδυαστούν. Αυτοί που μελετούν την δραματική τέχνη του Σαίξπηρ ενδιαφέρονται κυρίως για την πλοκή και για τους χαρακτήρες και έτσι μπορεί να αγνοήσουν το ύφος και την εκφορά του λόγου. Και οι μαθητές της γλώσσας του, της εικονογραφίας του, δεν ασχολούνται κατά κανόνα με την πλοκή ή τους χαρακτήρες ή με άλλα στοιχεία που περιλαμβάνονται σε μια ολοκληρωμένη μελέτη ενός έργου δηλαδή τις πηγές, το θέμα, τα προβλήματα που παρουσιάζονται, τον ρόλο του ηθοποιού κτλ. Όμως, καθώς όλα αυτά τα στοιχεία είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους και εξαρτώνται το ένα από το άλλο, κάποια πολύ εξειδικευμένη έρευνα, που θα συγκεντρώνει όλη την προσοχή και όλες τις διαθέσιμες πηγές της έρευνας σε ένα και μόνο στοιχείο, είναι πολύ πιθανόν αυτό το στοιχείο να το δούμε ως κάτι μεμονωμένο και να ξεχάσουμε την συνεχή του εξάρτηση από άλλους παράγοντες του θεάτρου. Ο διαχωρισμός λοιπόν της εικονογραφίας σε μια πολύ εξειδικευμένη μελέτη φαίνεται να οδηγεί σε υπερβολική έμφαση στις φιλοσοφικές μορφές του Σαίξπηρ από διάφορες πλευρές με σκοπό να δείξει τη σχέση των πολλαπλών απόψεων της δραματικής τέχνης, από την άλλη, επισύρει τον κίνδυνο μιας μη συστηματικής και ίσως ακατάστατης παρουσίασης για την οποία ο συγγραφέας ζητάει επιείκεια. Φαίνεται, όμως, ότι μια σωστή εκτίμηση της εξέλιξης της τέχνης του Σαίξπηρ θα μπορούσε να επιτευχθεί, αν οι ξεχωριστές μέθοδοι της έρευνας συσχετιζόνταν και αν μπορούσαμε να δείξουμε την αλληλοεξάρτηση του ύφους, της εκφοράς του λόγου, της εικονογραφίας, της πλοκής, της τεχνικής των χαρακτηρισμών και όλων των άλλων συστατικών στοιχείων του θεάτρου. Η παρούσα μελέτη πρέπει να κατανοηθεί ως μια πρώτη δοκιμαστική προσπάθεια στο να δείξουμε κάποιες κατευθύνσεις σύμφωνα με τις οποίες, η εξέταση της εξέλιξης της



εικονογραφίας του Σαίξπηρ θα μπορεί να μελετηθεί σε βάθος και η ανάπτυξη της δραματικής του τέχνης δεν θα έχει εξαντλήσει το θέμα της με κανένα συστηματικό ή άλλο κατανοητό τρόπο.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Δεδομένου ότι το παρόν κείμενο αποτελεί τον τελευταίο δεσμό μου με τα φοιτητικά δρώμενα αισθάνομαι πολύ τυχερός που αποφάσισα να αποχαιρετίσω αυτόν τον κύκλο έχοντας προσφέρει σαν επιστέγασμα των προσπαθειών μου αυτή την εργασία. Θέλω να πιστεύω ότι συνέχισα έτσι έναν επιτυχημένο κύκλο αξιόλογων εργασιών που θα αποτελούν βοήθημα για τις επόμενες γενιές.

Από προσωπική πλέον εμπειρία θεωρώ ότι η μελέτη του Σαίξπηρ και των έργων του μπορεί να μαγέψει κάθε αναγνώστη σχετικού ή μη, λάτρη ή όχι, φανατικού ή ακόμα και ασυγκίνητου με την ποίηση, τη θεατρολογία ή τη λογοτεχνία.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ**

Κεντρωτής, Γ., *Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης*, εκδόσεις Δίαυλος, Αθήνα, 1996.

Μπατσαλιά Φ./ Σελλά-Μάζη Ε., *Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης*, Αθήνα, Εκδόσεις Έλλην, 1997.

Μπαμπινιώτης, Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002.

Τεγόπουλος-Φυτράκης, Μείζον Ελληνικό Λεξικό, Εκδόσεις Αρμονία, Αθήνα, 1997.

### **ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ**

Newmark, P., *A textbook of Translation*, London, Pergamon Press, 1981.

*Oxford Dictionary of Current English* third edition, Oxford University Press, 2001.

*Oxford Dictionary of English* second edition, Oxford University Press, 2003.

OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY of Current English, (sixth edition), A S Hornby, Oxford University Press, Oxford, 2000.

OXFORD ENGLISH-GREEK LEARNER'S DICTIONARY, (second edition), D N Stavropoulos & A S Hornby, Oxford University Press, Oxford, 1998.

### **ΠΗΓΕΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ**

Google [www.google.com](http://www.google.com)

Wikipedia [el.wikipedia.org/](http://el.wikipedia.org/)

[http://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Shakespeare](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare)

<http://shakespeare.mit.edu/>

<http://www.shakespeare.com/home.html>

<http://www.clicknotes.com/>

<http://www.komvos.edu.gr/>