

Το ελισαβετιανό θέατρο και ο Σαίξπηρ

ΜΑΚΜΠΕΘ

Η περίοδος από τα μέσα του 16^{ου} έως τα μέσα του 17^{ου} αιώνα σηματοδοτεί τη μετάβαση προς την ευρωπαϊκή νεωτερικότητα και βρίθει βίαιων ανατροπών, αντιθέσεων και αντιφάσεων:¹ μοναρχική αίγλη αλλά καταρρακωμένες λαϊκές μάζες· ανακαλύψεις καινούριων κόσμων αλλά εξαθλίωση ιθαγενών πληθυσμών· άνοδος καινούριων τάξεων αλλά καινούριες ανισότητες· αιματοκύλισμα και διχασμός λόγω της Μεταρρύθμισης· αποκρυπτογράφηση των ουρανών αλλά υποβιβασμός της Γης.² Στην Αγγλία, όλο αυτό το κλίμα αποτυπώνεται στην ελισαβετιανή δραματουργία.³ Στην εργασία αυτή, θα αναφερθούμε στα χαρακτηριστικά της και στις παραδόσεις που την επηρέασαν. Έπειτα περνάμε στον Σαίξπηρ, το όνομα του οποίου είναι συνώνυμο του ελισαβετιανού θεάτρου. Αναλύοντας ένα απόσπασμα από το σαίξπηρικό έργο *Μακμπέθ*, φωτίζουμε τα στοιχεία που καθιστούν τον ήρωα αυτόν τραγικό και σχολιάζουμε τις απόψεις του Μακμπέθ και της Λαίδης για τον άνδρα και την εξουσία.

Στη νέα εποχή που ανατέλλει, οι αλλοτινές βεβαιότητες του ανθρώπου ανατινάσσονται και διαρρηγνύεται η αρμονική του σχέση με τον κόσμο. Όλα τίθενται υπό αίρεση.⁴ Αναζητούνται νέοι τρόποι αναπαράστασης του κόσμου και της θέσης του ανθρώπου εντός του, οι οποίοι όμως απομακρύνονται από τις ακλόνητες μεσαιωνικές πεποιθήσεις και τις αισιόδοξες ουμανιστικές αξίες.⁵ Ποικίλες αναπαραστάσεις αναπλάθουν διαρκώς τον κόσμο, συχνά αντιφατικά, και ο άνθρωπος, απολαμβάνει την κεντρική θέση που του έδωσε ο ουμανισμός, αναγνωρίζει όμως και την αστάθεια της θέσης αυτής, καθώς απουσιάζει κάποιο σταθερό στήριγμα

¹ Ανατρέπονται τα πάντα: η ανερχόμενη αστική τάξη αντικαθιστά τον φεουδαρχικό κόσμο, η μοναρχία και ο εθνικισμός την Εκκλησία, η αναζήτηση της αλήθειας το δόγμα, η λογική τα μεταφυσικά αξιώματα, η επιστημονική έρευνα την αφηρημένη λογική. Επιπλέον, ο ατομικισμός, το κυριότερο αναγεννησιακό χαρακτηριστικό, αποκτά ολοένα μεγαλύτερη σημασία. Βλ. Μάριος Πλωρίτης, *Ο πολιτικός Σαίξπηρ, Η τραγωδία της εξουσίας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2002, σσ. 18, 20

² Γιώργος Βάρσος, *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Α', ΕΑΠ, Πάτρα, 2008, σ. 235-245 (εφεξής *ΙΕΛ*)

³ Η Αγγλία αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα αυτού του κλίματος, καθώς βιώνει δύο επιδημίες χολέρας (1592, 1593), οικονομική κρίση (1597), τη μακρόσυρτη σύγκρουση με την Ισπανία και τις ιρλανδικές εξεγέρσεις (1598-1602), θρησκευτικές διενέξεις. Η ελισαβετιανή περίοδος κλείνει σε κλίμα ανησυχίας, απογοήτευσης και κυνισμού, που γεννούν την περιβόητη «μελαγχολία». Βλ. Μάριος Πλωρίτης, *ό.π.*, σσ. 29-34

⁴ «Τι ξέρω», γράφει ο Μονταίν, ενώ η προσταγή του Ραμπελαί είναι «Ερεύνα!».

⁵ Μολονότι το ζήτημα της αναπαράστασης απασχολούσε πάντα, προσεγγίζεται πλέον με οξεία επίγνωση των περιπλοκών του και αποκτά ιδιαίτερα κρίσιμο και κεντρικό χαρακτήρα. Βλ. Γιώργος Βάρσος, *ό.π.*, σ. 253

βεβαιότητας. Όσοι αποδέχονται και εντείνουν τον αναπαραστατικό αυτόν πλούτο, εκφράζονται συχνά μέσω μπαρόκ τεχνοτροπιών.⁶

Σε μια εποχή έντονης ιδεολογικής διαμάχης και ρευστότητας, τα νέα κέντρα παιδείας και εξουσίας στρέφονται προς το θέατρο –την κατεξοχήν τέχνη της αναπαράστασης–, η παιδευτική δύναμη του οποίου έχει ήδη αποδειχθεί.⁷ Η νεότερη ευρωπαϊκή δραματουργία αναδύεται μέσα από την πρόσμειξη δύο διακριτών αναγεννησιακών παραδόσεων: το λαϊκό θέατρο –κείμενα σε δημώδεις γλώσσες, με έντονο το δραματικό στοιχείο ή τη φάρσα και την αλληγορική ηθολογία– και το λόγιο-ουμανιστικό θέατρο –ανάγνωση αρχαίας ελληνορωμαϊκής δραματουργίας αλλά και νέα έργα, γραμμένα στα λατινικά, βασισμένα στη θεματική και τεχνική της αρχαίας δραματουργίας.⁸

Τα πρώτα δείγματα του νεότερου θεάτρου προέρχονται από την Ιταλία, όπου έχουμε τη σημαντική παρουσία της Κομέντια ντελ Άρτε και τη δημιουργία της «ιταλικής σκηνής»⁹, και την Αγγλία, όπου αναπτύσσεται το ελισαβετιανό θέατρο.¹⁰ Το τελευταίο ακμάζει χάρη στην αυλική υποστήριξη αλλά και στην εμφάνιση λόγιων συγγραφέων, που η αισθητική των έργων τους προσελκύει πλέον και μορφωμένο κοινό.¹¹ Χτίζονται θέατρα με σκηνή σαν την ιταλική. Οι νέοι δραματουργοί γράφουν στις εθνικές γλώσσες έμμετρα κείμενα, χρησιμοποιούν όμως και τον πεζό λόγο. Επεκτείνεται, επίσης, η τάση του λεγόμενου «θεάτρου εν θεάτρω», μαρτυρώντας πως το θέατρο είχε ήδη αποκτήσει επίγνωση της σημασίας του.¹²

Οι θίασοι –αποτελούμενοι μόνο από άντρες– παρουσιάζουν κωμωδίες που πραγματεύονται τα ήθη της εποχής και «τραγωδίες εκδίκησης» (ιστορικά δράματα), που χαρακτηρίζονται από ένταση και βίαιες συγκρούσεις. Εκείνος, όμως, που

⁶ Το μπαρόκ είναι η αντίρροπη τάση στον γαλλικό κλασικισμό του 17^{ου} αιώνα. Αντιθέτως προς το μπαρόκ, ο κλασικισμός, προσπαθεί να δώσει έναν συγκεκριμένο προσανατολισμό, να ελέγξει και να τακτοποιήσει μέσω κανόνων τον κυκεώνα της αναπαραστατικής φαντασίας. Βλ. στο ίδιο, σσ. 253-255.

⁷ Βλ. στο ίδιο, σσ. 307-308.

⁸ Βλ. στο ίδιο, σσ. 222-223, 308.

⁹ Η θεατρική αίθουσα των νεότερων χρόνων με την υπερυψωμένη θεατρική σκηνή και τα ζωγραφιστά σκηνικά που θα επικρατήσει στην Ευρώπη. Βλ. στο ίδιο, σ. 314

¹⁰ Το πρώτο έργο ανεβαίνει το 1561 (η τραγωδία *Γκόρμποντιουκ*), ενώ το 1642, με νόμο του πουριτανικού Κοινοβουλίου διατάσσεται το κλείσιμο των θεάτρων. Βλ. Dominique Spiess-Faure, «Ελισαβετιανό θέατρο», στο *Πάπυρος Larousse Britannica*, τόμ. 19, Εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα, 2007, σσ. 229-232.

¹¹ Προγενέστερα, υπήρχαν περιοδευόντες θίασοι, οι οποίοι δεν έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης, διότι το ελευθεριάζον είδος ψυχαγωγίας που παρουσίαζαν αλλά και ο προκλητικός τρόπος ζωής των θεατρικών συγγραφέων συναντούσε τις επιφυλάξεις της κρατούσας ηθικής και, του προτεσταντισμού. Βλ. Γιώργος Βάρσος, *ό.π.*, σ. 314

¹² Δηλαδή θεατρικά δρώμενα, ως μέρος ενός θεατρικού έργου, όπως για παράδειγμα η αμλετική «Ποντικοπαγίδα», η παράσταση που σκαρώνει ο Άμλετ για να ξεσκεπάσει τον δολοφόνο του πατέρα του. Τον 17^ο αιώνα, η τάση αυτή χαρακτηρίζει τη δραματουργία του μπαρόκ. Βλ. στο ίδιο, σ. 308.

απογειώνει το ελισαβετιανό θέατρο, ενσωματώνοντας και ανανεώνοντας όλες τις προϋπάρχουσες τάσεις, είναι ο Σαίξπηρ.¹³

Η δραματουργία του Σαίξπηρ και των συγκαιρινών του ενέχει κάποια κλασικά χαρακτηριστικά αλλά πλησιάζει περισσότερο το μπαρόκ,¹⁴ το οποίο επικρατεί εκείνη την περίοδο.¹⁵ Έτσι, το κωμικό στοιχείο αναμειγνύεται με το τραγικό, απουσιάζει η χωρική, κυρίως, ενότητα και όλα βρίσκονται σε διαρκή κίνηση. Προϊόν της επιβλητικής συνδυαστικής φαντασίας του συγγραφέα είναι μια πλούσια εικονοποιία, στην οποία τίποτα δεν είναι καθαρό ή σαφές: φαινόμενο και ψευδαίσθηση, όνειρο και πραγματικότητα συγχέονται και συνυπάρχουν. Συχνά κυριαρχεί ο ζόφος και το μυστήριο. Τονίζεται το παράδοξο και χρησιμοποιούνται εκκεντρικά σχήματα λόγου που αποτυπώνονται έντονα στον νου του θεατή.¹⁶

Παράλληλα διαμορφώνεται και η τραγικότητα στον ευρωπαϊκό χώρο και ο Σαίξπηρ συμβάλλει καθοριστικά σε αυτό.¹⁷ Το τραγικό στοιχείο επανασυνδέεται με την αρχαία ιδέα του τραγικού, συγχρόνως όμως ενδιαφέρει και η πληθωρική ανθρώπινη πραγματικότητα. Συνεπώς, απομακρυνόμαστε από την κλασική τραγωδία και καλλιεργείται το μέσο ύφος και η ρεαλιστική λογοτεχνική ματιά.¹⁸ Σημαντική επιρροή ασκεί και ο ορθολογισμός: ο άνθρωπος, από έρμαιο ενός θεϊκού σχεδίου, γίνεται αυτεξούσιο υποκείμενο γνώσης και βούλησης και ορίζει πλέον το πεπρωμένο του.¹⁹ Ο σαιξπηρικός τραγικός ήρωας φθάνει στην τελειώσή του επί γης και όχι στο θεϊκό βασίλειο.²⁰

Το τραγικό στοιχείο προϋποθέτει τη σύγκρουση του ανθρώπινου υποκειμένου με δυνάμεις που συγκροτούν την υπόστασή του, τις οποίες αδυνατεί να ελέγξει.²¹

¹³ Βλ. στο ίδιο, σσ. 313-314.

¹⁴ Φυσικά υπήρχαν και εξαιρέσεις. Ο Μπεν Τζόνσον, για παράδειγμα, ήθελε να μετριάσει τις «υπερβολές» των συναδέλφων του, γι' αυτό εφάρμοσε κυρίως τεχνικές αρχαίων δραματουργών, πλησιάζοντας έτσι τις αρχές του κλασικισμού.

¹⁵ Ο όρος μπαρόκ, αφορούσε αρχικά την αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες. Στη λογοτεχνική κριτική και ιστορία χρησιμοποιήθηκε με αρνητική χροιά. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ωστόσο, απέκτησε πιο ουδέτερη σημασία, ως χαρακτηρισμός των τεχνοτροπιών της εποχής. Βλ. στο ίδιο, σ. 246.

¹⁶ Βλ. στο ίδιο, σσ. 246-247.

¹⁷ Έρικ Άουερμπαχ, *Η μεταμορφωμένη Δουλτσινέα*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, στο *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων*, επιμ. Αντιγόνη Βλαβιανού, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008, σ. 84

¹⁸ Μια στροφή, την οποία αργότερα ο κλασικισμός θα προσπαθήσει να ελέγξει Βλ. Γιώργος Βάρσος, *ό.π.*, σ. 318

¹⁹ Η ελεύθερη βούληση αποτέλεσε ένα από τα φλέγοντα ζητήματα του 16^{ου} αιώνα. Μία από τις μεγαλύτερες διαμάχες ήταν του Έρασμου και του Λούθηρου. Ο Λούθηρος αρνιόταν την ελεύθερη βούληση του ανθρώπου. Πίστευε στην παντοδυναμία του Θεού και θεωρούσε πως όλα είναι αποτέλεσμα της θείας βούλησης. Ο Έρασμος διαφωνούσε πλήρως. Υποστήριζε ότι μόνο η ελεύθερη επιλογή οδηγεί σε πράξεις ηθικές και αξιόπαινες. Βλ. στο ίδιο, σ. 318 και Maria L. Howell, *Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's "The Tragedy of Macbeth"*, University Press of America, United Kingdom, 2008, σ. 30.

²⁰ Βλ. Γιώργος Βάρσος, *ό.π.*, σ. 321.

²¹ Βλ. στο ίδιο, σ. 310.

Αυτή η εσωτερική πάλη αποτυπώνεται στον μονόλογο του Μακμπέθ, ο οποίος ανοίγει την έβδομη σκηνή της πρώτης πράξης στο ομώνυμο έργο.²² Οι πρώτοι σαράντα στίχοι²³ δημιουργούν την αίσθηση πως ο χρόνος έχει σταματήσει και μπροστά μας στέκει ένας άνθρωπος παγιδευμένος μεταξύ πρόθεσης και πράξης. Ενώ επιθυμεί την πραγματοποίηση του φόνου («Αν αυτό που είναι να γίνει [...], και πιο νωρίς το κάνεις εσύ να γίνει.»)²⁴, φοβάται τις συνέπειές του σ' αυτήν και στην άλλη ζωή («πώς να σκοτώσεις το μέλλον, που δεν πρέπει να έχει το έγκλημα; [...] στον φόνο, έχεις απέναντί σου [...] μακριά, σε δικαστές της γης»)²⁵.

Ωστόσο, η τιμωρός Νέμεση δεν έρχεται μόνο μετά αλλά και πριν από το έγκλημα, αφού το ψυχικό μαρτύριο του Μακμπέθ αρχίζει προτού εγκληματήσει. Περιγράφοντας την αλυσίδα της φιλαρχίας,²⁶ κλείνει με λόγια που προοικονομούν ότι «στο τέλος» θα πει αναπόφευκτα κι αυτός «το δηλητήριο» από το ίδιο «κύπελλο», που τώρα σκέφτεται να προσφέρει στο θύμα του²⁷. Κι αυτό δεν θα συμβεί από συγκυρία ή κακοτυχία αλλά θα το επιφέρει το σφάλμα που εκείνος θα διαπράξει.²⁸

Ο σαιξπηρικός τραγικός ήρωας διαπλάθεται μέσω του αυτοστοχασμού του εντός του έργου, υπό την πίεση των συνθηκών της ζωής του.²⁹ Δεν κατέχει την ύστατη αλήθεια αλλά την αναζητά απεγνωσμένα και, μάλλον, μάταια. Ο μονόλογός του –τυπική σαιξπηρική τεχνική που στον *Μακμπέθ* αποκτά νέα δυναμική–, είναι η περιπλάνηση της σκέψης του: αρχικά καταφάσκει υπέρ του εγκλήματος,³⁰ περνά στις συνέπειες που απλώνονται απειλητικά σαν «παραφυάδες λυμένες από τον θάνατο» και «σέρνονται ύπουλες βαθιά, στην ζωή»³¹ του κι έπειτα παίρνει αντίστροφη πορεία: αφού εκθειάζει το επικείμενο θύμα³², υποθέτει πως αν τελικά εγκληματήσει, η ζωή του «περιχυμένη τις κοπριές της» θα «αφηνιάζει»³³, γι' αυτό και απορρίπτει τελικά

²² Πρόκειται ίσως για τη σημαντικότερη σκηνή του έργου· είναι η τελευταία φορά που βλέπουμε τον Μακμπέθ να έχει την ελευθερία επιλογής μεταξύ καλού και κακού. (Το κείμενο στο οποίο βασίζεται η παρούσα ανάλυση και αρίθμηση των στίχων περιέχεται στο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Μάκβεθ*, μτφρ. Γιώργος Χειμωνάς, Κέδρος, Αθήνα 1996, Α' Πράξη, 7^η Σκηνή, σσ. 58-64)

²³ Βλ. στο ίδιο, σ. 58-59

²⁴ Βλ. στο ίδιο, στ. 1-8, σ. 58

²⁵ Βλ. στο ίδιο, στ. 13-14 και 18-25, σσ. 58-59

²⁶ Το «αιώνιο σχήμα» της λειτουργίας της εξουσίας, το οποίο αποτελεί τον ιστό του *Μακμπέθ* και επαναλαμβάνεται σε όλες τις ανάλογες τραγωδίες του Σαίξπηρ, είναι το εξής: φιλοδοξία και δίψα για εξουσία → κατάκτηση της εξουσίας με κάθε μέσο → άσκηση της εξουσίας μέσα στον τρόπο και την τρομοκρατία → γκρέμισμα από την εξουσία. Βλ. Μάριος Πλωρίτης, *ό.π.*, σσ. 63, 105

²⁷ «Κι όλα έγιναν, για να στάξεις [...] κάποια ηλίθια δικαιοσύνη». Βλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *ό.π.*, στ. 39-42, σ. 59

²⁸ Βλ. Γιώργος Βάρσος, *ό.π.*, σσ. 310-311

²⁹ Βλ. στο ίδιο, σ. 319

³⁰ Βλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *ό.π.*, στ. 1-10, σ. 58

³¹ Βλ. στο ίδιο, στ. 11-42, σσ. 58-59

³² Βλ. στο ίδιο, στ. 49-58, σσ. 59-60

³³ Βλ. στο ίδιο.

την ιδέα. Το καλό θριαμβεύει, ώσπου εμφανίζεται η λαίδη Μακμπέθ και όλα ανατρέπονται εκ νέου.

Ο Μακμπέθ δεν είναι η επιτομή του αριστοτελικού τραγικού ήρωα³⁴, είναι όμως εξίσου τραγική φιγούρα. Γίνεται έρμαιο της προφητείας των τριών μαγισσών αλλά, κυρίως, έρμαιο της γυναίκας του.³⁵ Η αδυναμία να αγνοήσει τα λόγια τους και να επιβληθεί στους ζοφερούς του πόθους είναι υπεύθυνη για τον εγκλεισμό του στον κελί του τραγικού του πεπρωμένου. Ο θεατής δυσκολεύεται να ταυτιστεί, ή έστω να συμπαθήσει έναν άνθρωπο που θέλει να πάρει (και να δώσει) ένα «μάθημα φόνου»³⁶, μόνο και μόνο επειδή εκεί τον οδηγούν τα «πέταλα της φιλοδοξίας»³⁷ του. Ένας τραγικός ήρωας, ωστόσο, πρέπει να γίνεται συμπαθής. Και τελικά το επιτυγχάνει, διότι δεν είναι ένας καθαρόαιμος κακός³⁸ αλλά ένας κανονικός άνθρωπος που αγωνιά και αμφιταλαντεύεται ως την τελευταία στιγμή. Μολονότι καταλήγει στην λάθος επιλογή, ο θεατής, ακούγοντας τις σκέψεις του Μακμπέθ, αναγνωρίζει στοιχεία του εαυτού του.

Στον *Μακμπέθ* αποτυπώνεται η απελπισμένη όψη της λεγόμενης «μελαγχολίας» που επικρατούσε τότε στην Αγγλία. Έργο γραμμένο αμέσως μετά τη «συνωμοσία της πυρίτιδας»³⁹, με τη φρίκη ακόμη νωπή, πραγματεύεται με αγωνία το θέμα του σφετερισμού της εξουσίας, του εγκλήματος και της προδοσίας για την εξουσία.⁴⁰ Σε μια κοινωνία πατριαρχική, η λαίδη Μακμπέθ ζητά από τον Μακμπέθ να σφετεριστεί την εξουσία του βασιλιά, σφετεριζόμενη την εξουσία του άντρα της. Ως άλλη Εύα, σπρώχνει το αρσενικό στο κακό, παραβαίνοντας νόμους αναγκαίους για την κοινωνική σταθερότητα.⁴¹

³⁴ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο τραγικός ήρωας δεν πρέπει να είναι ούτε πολύ καλός ούτε πολύ κακός, πρέπει να βρίσκεται σε προνομιούχο θέση και η πτώση του να οφείλεται σε κάποιο σφάλμα στο οποίο υποπίπτει. Ο Μακμπέθ μπορεί αρχικά να πληροί την παραπάνω περιγραφή, στην πορεία όμως κυριαρχεί μέσα του το απόλυτο κακό. Βλ. Γιώργος Βάρσος, *ό.π.*, σ. 310 και Τίνα Κροντήρη, *Μακμπέθ. Κριτικές προσεγγίσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2001, σ. 67

³⁵ Της τέταρτης και ακόμη χειρότερης μάγισσας, θα μπορούσαμε να πούμε. Το κακό ξεκινά μεν με τις τρεις μάγισσες, όμως το τελειωτικό χτύπημα δίνεται από γυναίκα του. Η ανθρώπινη επιρροή είναι αυτή που διαμορφώνει το πεπρωμένο και όχι η υπερφυσική παρέμβαση.

³⁶ Βλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *ό.π.*, στ. 47, σ. 59

³⁷ Βλ. στο ίδιο, στ. 61, σ. 60

³⁸ Δεν είναι ένας χαρούμενος εγκληματίας όπως ο Ριχάρδος Γ΄ αλλά ένας εγκληματίας δυστυχημένος, πριν και μετά τον φόνο. Για μια συγκριτική προσέγγιση Μακμπέθ και Ριχάρδου Γ΄ βλ. Μάριος Πλωρίτης, *ό.π.*, σσ. 105-107

³⁹ Η απόπειρα μιας ομάδας φανατικών καθολικών να ανατινάξει το Κοινοβούλιο ενώ συνεδρίαζε με επικεφαλής τον βασιλιά. Βλ. στο ίδιο, σ. 76

⁴⁰ Όπως όλα σχεδόν τα σαιξπηρικά έργα της δεύτερης δραματουργικής περιόδου (1600-1608). Βλ. στο ίδιο, σσ. 76-77

⁴¹ Η δολοφονία του βασιλιά που σχεδιάζουν είναι πράξη εθνικής προδοσίας. Βλ. Maria L. Howell, *ό.π.*, σ. 12

Αντιμετωπίζει τους ενδοιασμούς του Μακμπέθ με σκληρότητα και, απηχώντας τις απόψεις του Μακιαβέλλι,⁴² υποστηρίζει ότι η εξουσία απαιτεί βρώμικα χέρια.⁴³

Προκειμένου να τον πείσει, εκμεταλλεύεται τη σύγχυσή του και εκτοξεύει τα βέλη της εκεί ακριβώς που ξέρει ότι θα τον πονέσει:

«...Φοβάσαι να μ' έχεις –
σου φτάνει να με ποθείς»⁴⁴

και λίγο παρακάτω:

«θα ήθελα, κι αμέσως μετά:
δεν τολμώ»⁴⁵

Εξακολουθεί να προσβάλλει τον ανδρισμό του, λέγοντας ότι δεν είναι έμφυτος αλλά προκαλείται από εξωγενείς παράγοντες, όπως το ποτό.⁴⁶

Ο Μακμπέθ, ένας αποδεδειγμένα γενναίος και τιμημένος πολεμιστής, «πυροβολείται κατά ριπάς» από τη σύζυγό του: φόβος, ανικανότητα, αναποφασιστικότητα, ατολμία, δειλία –μέσα σε δεκαοκτώ μόλις στίχους.⁴⁷ Προς υπεράσπισή του, προβάλλει μιαν άλλη αντίληψη για τον ανδρισμό, ενώ συγχρόνως προσπαθεί να ελέγξει τα ένστικτα, τους πόθους και τη δύναμή του («...είναι προπάντων, να μην τολμάς να προχωρήσεις εκεί [...] τότε μονάχα είσαι – γίνεσαι, άνδρας») ⁴⁸.

⁴² Στον *Ηγεμόνα* ο Μακιαβέλλι, δέχεται τον πολιτικό φόνο ως μέσο ανάληψης της εξουσίας, υπό ορισμένες, βέβαια, προϋποθέσεις. Βλ. Νικολό Μακιαβέλλι, *Ο Ηγεμόνας*, μτφρ. Θεώνη Ταμπάκη, Ατραπός, ²2005, σ. 58

⁴³ «Πεινασμένο το γιατί· [...] πεντακάθαρο ψοφάει». Βλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *ό.π.*, στ. 99-101, σ. 61

⁴⁴ Βλ. στο ίδιο, στ. 82-83, σσ. 60-61

⁴⁵ Χωρίς να έχει ακούσει τον μονόλογο του άντρα της, μας μεταφέρει την όλη αμφιταλάντευσή του με δύο μόλις ρήματα (θέλω και τολμώ), αποδεικνύοντας έτσι πόσο καλά τον ξέρει. Βλ. στο ίδιο, στ. 90-91, σ. 61.

⁴⁶ «...γιατί φοβάται την ηδονή – και πρέπει / να μεθύσει για να την φαντασθεί· δεν έχει φόβο εκεί.» Βλ. στο ίδιο, στ. 88-89, σ. 61

⁴⁷ Βλ. στο ίδιο, στ. 77-95, σ. 60-61

⁴⁸ Αντίληψη που θυμίζει την προσέγγιση του Άουερμαπαχ για τον Άμλετ, ότι δηλαδή η αμλετική αναποφασιστικότητα και η απραγία δεν θα 'πρεπε να ερμηνευτεί ως ατολμία ή αδυναμία μιας ρομαντικής ψυχής να αναλάβει δράση, αλλά ως μια ιδιάζουσα εσωτερική δύναμη, μια ιδιαίτερα διαυγής επίγνωση των πραγμάτων. Βλ. στο ίδιο, στ. 105-112, σ. 61 και για προσέγγιση Άουερμαπαχ βλ. Γιώργος Βάρσος, *ό.π.*, σ. 322

Η λαίδη, όμως, όχι μόνο δεν επηρεάζεται από τα λεγόμενά του αλλά τον ακυρώνει τελείως ως άνδρα, λέγοντάς του πως «εκεί, που» σταματάει αυτός «από εκεί ξεκινάει ο άνδρας».⁴⁹ Στην προσπάθειά της να «σπιρουνίσει» τη φιλόδοξη και αιμοβόρα πλευρά του, μας λέει τι σημαίνει γι' αυτήν άνδρας και δύναμη («γιατί άνδρας, είναι εκείνος που αντέχει [...] μέχρι να εξαθλιωθεί· να αφανισθεί – να τρελαθεί!»)⁵⁰. Ποθεί τη δύναμη και την εξουσία με όποιο τίμημα, ακόμα κι αν αυτοκαταστραφούν αμφοότεροι. Ο αβάσταχτος πόθος της, όμως, αποτυπώνεται σε όλο του το μεγαλείο αμέσως μετά, με τον πλέον αποτροπιαστικό τρόπο, όταν λέει πως αν απαιτούνταν, θα τολμούσε ν' αρπάξει το μωρό της –ενώ θα θήλαζε και θα την κοιτούσε με γαλήνη κι ευτυχία– και να το τινάζει «με ορμή επάνω στον άγριο τοίχο»· θα άντεχε να βλέπει «ατάραχη» «το μαλακό του το κρανίο να γίνεται ζυμάρια», το «άσπρο και κατακόκκινο κουβάρια», τα «κόκαλα και» τα «παρθένα μυαλά».⁵¹ Ούτε ο ισχυρότατος δεσμός της μητρότητας δεν τροχοπεδεί τη φιλοδοξία της.

Οι ρόλοι έχουν πλέον αντιστραφεί. Ο Μακμπέθ εκθηλώνεται. Η αδίστακτη λαίδη, αποποιούμενη ακόμη και τη μητρότητα –δηλαδή τη θηλυκή υπόστασή της–, γίνεται μήτρα αρσενικής δύναμης που μεταπείθει τελικά τον Μακμπέθ και τον ωθεί στον εκφραλισμό του.⁵² Τον Μακμπέθ, που ενώ μέχρι την τελευταία στιγμή αντιστεκόταν, ξαφνικά, λες και του έκαναν μάγια,⁵³ υποκλίνεται στην αδάμαστη φύση της και παραδίνεται σαν παιδί στη «μητρική» της εξουσία.⁵⁴

Μεγάλη αμηχανία, ωστόσο, μας προκαλεί το γεγονός ότι, ενώ ο Σαίξπηρ μάς κάνει συμμετόχους στη διάπλαση του ήρωά του, στην περίπτωση της λαίδης Μακμπέθ μας εμφανίζει, δίχως την παραμικρή προετοιμασία, ένα πλάσμα σατανικό, ένα τέρας κακίας. Εύλογα, λοιπόν, γεννάται το ερώτημα: για ποιον λόγο φέρεται η λαίδη κατ' αυτόν τον τρόπο;

Μια πρώτη απάντηση ενδεχομένως να κρύβεται σε μια αντίφαση που ενυπήρχε στην πατριαρχική Αγγλία των νεότερων χρόνων. Επειδή τότε οι γυναίκες δεν διέθεταν δύναμη σε πολιτικό επίπεδο, ανέπτυξαν τη δολιότητά τους προκειμένου

⁴⁹ Βλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *ό.π.*, στ. 117-119, σ. 62

⁵⁰ Βλ. στο ίδιο

⁵¹ Βλ. στο ίδιο, στ. 138-154, σσ. 62-63

⁵² Η έντονη αντιπαράθεση του ζεύγους σε αυτήν τη σκηνή μπορεί να ειπωθεί και ως δραματοποίηση του εσωτερικού διχασμού που αποτυπώθηκε νωρίτερα στον μονόλογο του Μακμπέθ. Βλ. στο ίδιο, στ. 158-177, σ. 63 και Τίνα Κροντήρη, *ό.π.*, σ. 64

⁵³ Το ζήτημα της επίδρασης που ασκεί η λαίδη στον Μακμπέθ θίχτηκε και παραπάνω (βλ. υποσημείωση 35). Εδώ θα θέλαμε να υπενθυμίσουμε ότι την εποχή εκείνη η γυναίκα ενσάρκωνε τις εωσφορικές δυνάμεις που συχνά οδηγούν τον άντρα στην καταστροφή. Μέχρι το 1682, λίγες δεκαετίες μετά τον θάνατο του Σαίξπηρ, οι γυναίκες που χαρακτηρίζονταν «αιρετικές» θεωρούνταν μάγισσες και στέλλονταν στην πυρά. Βλ. Μάριος Πλωρίτης, *ό.π.*, σσ. 115-116.

⁵⁴ «Να ήμουν γιός σου, όχι άνδρας σου», της λέει ο Μακμπέθ θαμπωμένος από τη δύναμή της. Βλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *ό.π.*, στ. 178-182, σ. 64.

να πετύχουν στα κρυφά αυτό που δημοσίως τους στερούσαν. Να ασκήσουν, δηλαδή, πολιτική επιρροή.⁵⁵

Αν κοιτάξουμε, ωστόσο, λίγο πιο προσεκτικά τα λόγια της λαίδης, αν προσπαθήσουμε να βρούμε τους κρυμμένους υπαινιγμούς, τότε υπονιαζόμαστε πως πρόκειται για μια γυναίκα, κάτω απ' το αγκαθωτό κέλυφος της οποίας κρύβεται μεγάλη απελπισία. Μία γυναίκα λυτρώνεται, όταν αποκτά παιδί, λέει ο Νίτσε.⁵⁶ Η αρχομανία του Μακμπέθ και της Λαίδης ίσως αντισταθμίζει το ψυχικό κενό που δημιουργεί –στη λαίδη ακόμη περισσότερο– η ατεκνία τους.⁵⁷ Υπό αυτό το πρίσμα, η επίθεση της λαίδης κουβαλάει την απόγνωση που της προκαλεί η αδυναμία του Μακμπέθ να την κάνει μητέρα.⁵⁸

Στον *Μακμπέθ* βλέπουμε, μεταξύ άλλων, τι μπορεί να κάνει ο άνθρωπος όταν κυριευτεί από φόβο και ανασφάλεια, όταν πάψει να πιστεύει σε αξίες που τον εμπνέουν, όταν μείνει μετέωρος. Σήμερα, σε μια ανάλογη εποχή οικονομικής και αξιακής κρίσης, θρησκευτικής βίας, εθνικιστικών τάσεων, όπου όλα γύρω μας γκρεμίζονται, όλα είναι ρευστά, καλούμαστε να βρούμε νέα στηρίγματα. Αν καταφέρουμε ό,τι δεν κατάφερε ο Μακμπέθ, αν δεν επιτρέψουμε να γίνει η καταστροφή εντός μας, ίσως τότε μπορέσουμε να χτίσουμε ένα καλύτερο μέλλον. Ίσως και όχι.

⁵⁵ Βλ. Maria L. Howell, *ό.π.*, σ. 12

⁵⁶ Φρίντριχ Νίτσε, *Ecce Homo (Ίδε ο άνθρωπος)*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 78

⁵⁷ Στην περίπτωση του Ριχάρδου Γ', η εξουσία αντισταθμίζει τη σωματική του αναπηρία: όταν θα μπορεί «να διατάζει αυτούς που είναι από κείνον πιο καλοφτιαγμένοι», τότε η ασκήμια του θα γίνει ομορφιά. Βλ. Μάριος Πλωρίτης, *ό.π.*, σ. 110

⁵⁸ Τόσο το κομμάτι της ατεκνίας τους όσο και το θέμα της στειρότητας του Μακμπέθ δεν λέγονται ξεκάθαρα μέσα στο έργο, παρά μόνο μέσω υπαινιγμών. Εμείς πιανόμαστε από αυτούς και πλάθουμε εικασίες. Ενδεικτικά, ωστόσο, να πούμε, ότι στο υπό ανάλυση απόσπασμα, η σκέψη μας στράφηκε προς αυτήν την κατεύθυνση από το συνολικό τρόπο με τον οποίο επιτίθεται στον άντρα της και, κυρίως, από τη σκηνή με το μωρό. Διαλύοντας νοερά το κρανίο του μωρού της στον τοίχο, διαλύει μια και καλή το όνειρό της για ένα παιδί και παραδίνεται εξολοκλήρου στα αρχολάγνα σχέδιά της. Άλλωστε, τι έχει να χάσει; Σίγουρα όχι ευτυχισμένες ώρες, αφού αυτές, όπως η ίδια ομολογεί, ήταν πολύ λίγες κι έχουν παρέλθει προ πολλού. Βλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *ό.π.*, στ. 136-137, σ. 62

Βιβλιογραφία

1. Άουερμπαχ, Έρικ, *Η μεταμορφωμένη Δουλτσινέα*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, στο *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων*, επιμ. Αντιγόνη Βλαβιανού, ΕΑΠ, Πάτρα, 2008
2. Βάρσος, Γιώργος, *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Α΄, ΕΑΠ, Πάτρα²2008
3. Πλωρίτης, Μάριος, *Ο πολιτικός Σαίξπηρ, Η τραγωδία της εξουσίας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2002Σκιαδαρέσης, Γαβριηλίδης, Αθήνα (1947) 1988
4. Spiess-Faure, Dominique, «Ελισαβετιανό θέατρο», στο *Πάπυρος Larousse Britannica*, τόμ. 19, εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα, 2007
5. Howell L., Maria, *Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's "The Tragedy of Macbeth"*, University Press of America, United Kingdom, 2008
6. Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ, *Μάκβεθ*, μτφρ. Γιώργος Χειμωνάς, Κέδρος, Αθήνα⁵1996
7. Κροντήρη, Τίνα, *Μακμπέθ. Κριτικές προσεγγίσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2001
8. Μακιαβέλι, Νικολό, *Ο Ηγεμόνας*, μτφρ. Θεώνη Ταμπάκη, Ατραπός,²2005
9. Νίτσε, Φρίντριχ, *Ecce Homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2008