

Ο *‘Αμλετ* και γιατί ακόμα μας αφορά
Ασπασία Βελισσαρίου, καθηγήτρια ΤΑΓΦ

Η αφάνταστη δυσκολία του να μιλήσει κανείς για τον *‘Αμλετ*, ή μάλλον η αμηχανία που γεννά ένα τέτοιο εγχείρημα, έχει σχέση με την κοινότοπη διαπίστωση ότι για το έργο του Σαίξπηρ, και μάλιστα για την συγκεκριμένη τραγωδία, έχουν γραφεί τα πάντα.. Και παρόλα αυτά, υπάρχει πάντα μία περίσσεια, ένα προκλητικό πλεόνασμα, που ο Σαίξπηρ συνεχώς παράγει παρά (ή και εξαιτίας) της *ad infinitum* πολυσημίας και πληθώρας ερμηνειών που έχουν τελικά συμπίεσει και σχεδόν εξαφανίσει την ιστορική σημασιодότησή του έργου του, δηλ. την συνάρτησή του με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής, τον ρόλο του θεάτρου, την έννοια της αισθητικής απόλαυσης κλπ. Ειδικότερα ο *‘Αμλετ* έχει αποτελέσει τον προνομιακό χώρο κατασκευής της φιλελεύθερης αστικής εκδοχής της τέχνης ως αποτύπωσης μίας πανανθρώπινης και δια-ιστορικής ουσίας, ανεπηρέαστης από πολλαπλές κοινωνικές, πολιτισμικές, φυλετικές και κυρίως ιστορικές διαφορές. Αυτές οι τελευταίες συνήθως εμφανίζονται ως «ιστορικό πλαίσιο», το οποίο όμως δεν συγκροτεί συγχρονική ανάγνωση διότι η απομόνωση του κειμένου από τις συνθήκες παραγωγής του θέτει τον χρόνο εκτός ιστορίας· εξου τα περί τέχνης ως υπέρβασης. Ο *‘Αμλετ*, όπως και ο Οιδίπους, είναι ο κατεξοχήν τραγικός ήρωας δια του οποίου η αστική κοινωνία για αιώνες είχε φαντασιωθεί τον εαυτό της σε υπαρξιακό, ψυχολογικό, αισθητικό, σεξουαλικό και πολιτικό επίπεδο. Από το τέλος περίπου των '70 ο ήρωας-αστικό φαντασιακό αποδομείται από την σύγχρονη κριτική η οποία αποκαλύπτει τον βαθύτατα πολιτικό χαρακτήρα της ηγεμονικής αναγωγής του Σαίξπηρ σε ιερή αυθεντία και του έργου του σε αδιαμφισβήτητη απόδειξη ενός πανανθρώπινου αισθητικού και υπαρξιακού προτύπου.

Το μεγάλο θέμα που τέθηκε, ειδικά από τους Αμερικανούς Νέο-ιστορικιστές, και πολύ σωστά, είναι η ανίχνευση της ιστορικής διαφορετικότητας του αναγεννησιακού θεάτρου και της εποχής αλλά και της ανακατασκευής της αρχικής σημασιодότησης τόσο των κειμένων όσο και της παραγωγής νοημάτων δια μέσου της παράστασης. Είναι σαφές όμως ότι δεν μπορεί να υπάρξει μία «καθαρή» ιστορική ανάγνωση στο βαθμό που κάθε ανάγνωση διατρέχεται και φέρει σημεία του σήμερα, δηλαδή είναι κατανάγκη συγχρονική. Σημασία επομένως έχει να κατανοήσουμε ότι η αντίσταση αυτών που αποκαλούμε «κλασσικά» κείμενα στο πέρασμα του χρόνου, μακράν από το να είναι αποτέλεσμα της έκφρασης κάποιας αναλλοίωτης ανθρώπινης ουσίας, είναι ακριβώς η δυνατότητα που παρέχουν σε διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες να

αναζητήσουν και σε κάποιο βαθμό να βρουν σε αυτά τις δικές τους σημασιοδοτήσεις. Με αυτήν την έννοια, πρωτίστως η τραγωδία *‘Αμλετ*, και λιγότερο ο ομώνυμος ήρωας, ακόμα μας αφορούν. Η διάκριση αυτή είναι θεμελιώδης διότι η τραγωδία ως είδος εκφράζει την συγκρουσιακή ένταση μεταξύ του ήρωα και της κοινότητας ή της τάξης πραγμάτων της οποίας αυτός είναι αναπόσπαστο μέλος. Άρα αυτό που ενδιαφέρει είναι όχι τι συμβαίνει στον *‘Αμλετ* αλλά τι αυτός εκφράζει ή επιτελεί δια της σύγκρουσής του με το βασίλειο της Δανιμαρκίας.

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, μιλώντας για την τέχνη θεωρεί μία από τις προεξάρχουσες λειτουργίες της «την διατύπωση ενός αιτήματος το οποίο όμως *μόνον αργότερα* μπορεί να ικανοποιηθεί πλήρως.»¹ Οι Μαρξ και Έγκελς, σε μία προσπάθεια να ορίσουν την έννοια του τραγικού, εντοπίζουν ως τραγική την σύγκρουση μεταξύ ενός ιστορικά αναγκαίου εγχειρήματος και της πρακτικά αδύνατης πραγματοποίησής του. Ο τραγικός ήρωας αφενός εκπροσωπεί ένα παλαιότερο σύστημα ή τάξη, η οποία βρίσκεται σε διαδικασία διάλυσης.² Στη σύγκρουσή του με το υπάρχον σύστημα ή μάλλον με τη νέα του μορφή ο ήρωας συντρίβεται. Αφετέρου, ο τραγικός ήρωας εξαιτίας ακριβώς των ιστορικών συνθηκών των οποίων είναι και αποτέλεσμα, αδυνατεί να συγκροτήσει με πληρότητα μία νέα ταυτότητα, εναλλακτική ως προς τις κυρίαρχες ιδεολογικές συνιστώσες ακριβώς διότι οι παραπάνω συνθήκες είναι ρευστές, μεταβατικές, άρα το μέλλον αδιευκρίνιστο. Ταυτοχρόνως όμως λόγω των συγκρουσιακών στοιχείων που πρώιμα αναδεικνύονται από την δόμηση της τραγικής συνείδησης και τα οποία μπορούν ως νέο αίτημα να διατυπωθούν στην ολότητά τους μόνον σε μία μετέπειτα εποχή, τελικά το τραγικό έργο φέρει εν δυνάμει τα σπέρματα του μέλλοντος. Το ερώτημα που γεννάται είναι κατά πόσον είναι δυνατόν (και εάν είναι) ο δραματουργός να «βλέπει» κάτι που είναι ακόμα ακαθόριστο πέραν από τις ιστορικές συνιστώσες που επικαθορίζουν τον ίδιο.

Στην περίπτωση του Σαίξπηρ αυτό το ερώτημα είναι δυνατόν να διατυπωθεί ως η πιθανότητα «η πρώιμη νεωτερική φαντασία του να μπορούσε να προβλέψει τις μορφές που η ύστερη νεωτερικότητα θα προσλάμβανε».³ Η προσέγγιση αυτή ενδεχομένως να εξηγεί γιατί το σαικσπηρικό έργο συνεχίζει να απευθύνεται στο σύγχρονο κοινό με έναν τρόπο πολιτικό διότι ως υποκειμενικότητες έχουμε συγκροτηθεί από τις δυνάμεις της ύστερης νεωτερικότητας, οι οποίες έμελλε να αναπτυχθούν πλήρως τετρακόσια χρόνια αργότερα. Δεν είναι τυχαίο επομένως ότι η μεγάλη αγάπη του Μαρξ για τον Σαίξπηρ, πέρα από την αισθητική απόλαυση που του έδινε το έργο του, είναι απόρροια ακριβώς της πεποίθησής του ότι αυτός *ήξερε* πριν από αυτόν. Σε δυο σημαντικά έργα του, τα *Οικονομικά και φιλοσοφικά χειρόγραφα του 1844* και την *Γερμανική ιδεολογία*, ο Μαρξ δανείζεται την φωνή του Σαίξπηρ για να μιλήσει για την φύση του χρήματος (*Τίμων ο Αθηναίος*, 4^η πράξη, σκ. 3), και ειδικότερα για την «θεϊκή του ικανότητα» να μεταμορφώνει όλες τις ανθρώπινες και φυσικές ιδιότητες στα αντίθετά τους και, επομένως

να συγγέει και στρεβλώνει τα πράγματα δια της λειτουργίας του ως η κοινή έννοια της αξίας.⁴ Το μέγα ζητούμενο είναι αυτό που επέτρεψε στον Σαίξπηρ να καταγράψει με ακρίβεια σε κείμενο του 1607 την λειτουργία και ιδιότητα του χρήματος, τις οποίες ο ίδιος ο Μαρξ διακόσια χρόνια αργότερα επικαλείται ως θεμελιώδεις στην θεωρία του περί αξίας (ενώ, όπως λει ο ίδιος, οι σύγχρονοί του μικροαστοί θεωρητικοί εξακολουθούν να μην βλέπουν όσα είχε πει ο Σαίξπηρ). Αυτό δεν είναι άλλο από την συγκεκριμένη τοποθέτηση του άγγλου δραματουργού με την διπλή έννοια της λέξης, δηλ. του χώρου αλλά κυρίως της ατομικής του ενόρασης, στο κατώφλι μίας νέας ιστορικής πραγματικότητας, της νεωτερικότητας.

Η σημαντική παρατήρηση ότι στην ιστορική συγκυρία η νεωτερικότητα ως μία καινούργια και άγνωστη δύναμη εμφανίζεται τερατώδης⁵ δεν εξηγεί μόνον γιατί η λογική της αγοράς και της συσσώρευσης, τόσο στον Σαίξπηρ όσο και στον Κρίστοφερ Μάρλοου, αναιρεί τις ηθικές αξίες και ισοπεδώνει διαφορετικές ανθρώπινες ποιότητες. Κυρίως θέτει το πρόβλημα της συγκρουσιακής, αντιφατικής αλλά και αναπόφευκτης μετάβασης της Αγγλίας από μία παραδοσιακή κοινωνική τάξη πραγμάτων, που διατηρεί ακόμα μεσαιωνικές ιδεολογικές και κοινωνικές πρακτικές, σε νέες μορφώματα του πρώιμου καπιταλισμού που ιδεολογικοπολιτικά αναδεικνύουν με έμφαση μία επίσης νέα έννοια: τον αστικό ατομικισμό. Για τον David Margolies ο *‘Αμλετ* σηματοδοτεί μία καινούργια στροφή στο έργο του Σαίξπηρ διότι είναι το πρώτο του έργο όπου ως θεματικός πυρήνας εμφανίζεται η δραματική σύγκρουση μεταξύ παραδοσιακών και ατομικιστικών στάσεων ζωής. Το παρελθόν για τον ήρωα ταυτίζεται με το καλό, που απουσιάζει παταγωδώς από το παρόν, η σκέψη του διατρέχεται από την νοσταλγία ακριβώς για αυτό που χάθηκε, ενώ γεμίζει αηδία για την ηθική παρακμή που συμβολίζεται από το βασιλικό ζευγάρι και την αυλή του.⁶ Στην ρίζα όμως της βαθιάς αηδίας, του ηθικού ξεσηκωμού και της ψυχολογικής παλινδρόμησης του *‘Αμλετ* βρίσκεται η απέχθειά του για τον αχαλίνωτο ατομικισμό που διατρέχει και καθορίζει τις σχέσεις των ανθρώπων γύρω του. Άρα το πρόβλημά του είναι η νέου τύπου πολιτική συγκρότηση των σχέσεων εξουσίας στην αυλή του βασιλιά ο οποίος και κατεξοχήν τις προσωποποιεί.

Ο ατομικισμός αναδεικνύεται μέσα από τον Κλαύδιο ως η πλήρης ακύρωση των ηθικών ενδοιασμών, ένας τυφλός εγωκεντρισμός που διαλύει κάθε έννοια νομιμοφροσύνης, αναιρεί κώδικες τιμής και νομιμοποιεί στην πράξη την διαφθορά. Η δολοφονία του βασιλιά *‘Αμλετ* από τον αδελφό του είναι ένα διπλά τερατώδες έγκλημα διότι προσβάλλει την ίδια την έννοια της θεϊκής και ανθρώπινης τάξης εφόσον ο Κλαύδιος εγκληματεί κατά του βασιλιά (που είναι ιερό πρόσωπο) αλλά και συγχρόνως κατά του αδελφού του. Παρά την ταυτόχρονη και αιματηρή διάρρηξη των οικογενειακών και πολιτικών δεσμών, που ιδεολογικά καθορίζονται από μία σχέση αυστηρής συνέχειας, ο *‘Αμλετ* με φρίκη διαπιστώνει ότι ο μοιχός, σφετεριστής

και δολοφόνος θεός του είναι ο απόλυτα νόμιμος βασιλιάς. Αυτό συμβαίνει όχι τόσο διότι κανένας δεν τον υποπεύεται αλλά διότι κανένας δεν ενδιαφέρεται να θέσει ηθικά και πολιτικά ερωτήματα που αφορούν στον βιαστικό γάμο του Κλαύδιου με την Γερτρούδη, που τυπικά είναι αιμομιξία, και στον σφετερισμό του θρόνου από τον ίδιο το νόμιμο διάδοχο, 'Αμλετ. Στη πραγματικότητα, όπως φαίνεται στην πολύ σημαντική 1^η πράξη, σκ. 2, με την καταλυτική παρέμβαση του Πολώνιου το Συμβούλιο των Λόρδων συναινεί, και αυτή η συναίνεση στην διακυβέρνηση του Κλαύδιου σηματοδοτεί ουσιαστικά τη νομιμοποίηση της ατομικής αυθαιρεσίας που συνολικά διατρέχει τους τραγικούς χαρακτήρες. Ο ατομικισμός εμφανίζεται να είναι μια συντριπτικά αρνητική δύναμη διότι ταυτίζεται με την πολιτική και ηθική διαφθορά όπως στην πασιφανή περίπτωση του Πολώνιου, των Ροζενκραντζ και Γκίλντενστερν, που προδίδουν την φιλία τους με τον 'Αμλετ για την προσωπική τους ανέλιξη, αλλά όμως και του Λαέρτη. Ο ευγενής κώδικας της εκδίκησης παραβιάζεται από τον Λαέρτη διότι στην μονομαχία του με τον 'Αμλετ με μακιαβελικά δόλιο τρόπο θα προσπαθήσει να σκοτώσει τον πρίγκιπα. εμβαπτίζοντας την μύτη του ξίφους του στο δηλητήριο.

Η αχαλίνωτη προσωπική θέληση, η επιθυμία για γρήγορη επίτευξη ατομικών σκοπών, στηριζόμενες από ένα πολιτικό σύστημα ελέγχου και επιτήρησης που έχει με επιτυχία παγιώσει ο Κλαύδιος, έχουν μετατρέψει, όπως λει ο 'Αμλετ, τον κόσμο σε μία φυλακή με «κρατητήρια, κελιά και κατώγια. Ένα από τα χειρότερα είναι η Δανία» (1^η πράξη, σκ.2)⁷. Το αδιέξοδο όμως του πρωταγωνιστή δεν είναι προσωπικό, παρόλο που παίρνει ψυχολογική μορφή, ή μάλλον δεν είναι μόνον προσωπικό. Η πρώτη φράση του 'Αμλετ είναι η κατ' ιδίαν αντίδρασή του στον Κλαύδιο που τον αποκαλεί ανιψιό και γιο του: «λίγο περισσότερο από συγγενής (kin), και κάτι λιγότερο από φιλικός (kind)». Το λογοπαίγνιο μεταξύ του kin και kind έχει να κάνει με το ότι και οι δύο λέξεις στα αρχαία αγγλικά είχαν κοινή ρίζα που σήμαινε «είδος/γένος» (species), ενώ kind την εποχή του Σαίξπηρ σήμαινε επίσης «φύση».⁸ Το αδιέξοδο του ήρωα είναι ότι δεν μπορεί να βρει έναν ορισμό για το τι συνιστά πλέον την έννοια του υποκειμένου. Μπορεί μόνον να επικαλεσθεί αναδρομικά την παραδοσιακή σημασία, δηλ αυτού που μετέχει του ιδίου «είδους», της ανθρωπίνης, σε αυτήν την περίπτωση, φύσης, αλλά το πρόβλημα είναι ότι αυτός και ο εγκληματίας θεός του δεν είναι το ίδιο πράγμα. Ο Κλαύδιος είναι «αφύσικος» διότι έχει συγκροτήσει την υποκειμενικότητά του ενάντια στην φυσική τάξη πραγμάτων όπως αυτή καθορίζεται από την σχέση υπακοής του υποκειμένου (subject) στον νόμιμο βασιλιά, τον αδελφό του.

Ο 'Αμλετ συγκρίνει στην μητέρα του τα πορτραίτα του πατέρα και του θείου του, και σε αντιδιαστολή με τον Κλαύδιο, «κατασκευάζει» έναν βασιλιά-πατέρα ταυτόσημο με την αγνότητα, ένα εξαϋλωμένο σύμβολο του καλού που κυβερνούσε τον κόσμο όσο ο πατέρας του

βασίλευε.⁹ Η εικόνα του αγαθού βασιλιά ιδεολογικά υποστηρίζεται από την θεϊκή νομιμοποίηση της εξουσίας του, η οποία ταυτόχρονα επιβεβαιώνει τον ορισμό του ανθρώπου: «ένα πλάσμα, όπου έχει βάλει / κάθε θεός, θαρρείς, και τη σφραγίδα του, / για να δώσει στον κόσμο τη βεβαίωση / του ανθρώπου» (3^η πράξη, σκ. 4). Αν λοιπόν ο πατέρας του πληροί τον ορισμό του βασιλιά και του ανθρώπου τότε τι είναι ο Κλαύδιος, που είναι πλέον ο νόμιμος βασιλιάς; Ο 'Αμλετ αδυνατεί να δώσει έναν θετικό ορισμό του τι είναι ο Κλαύδιος αλλά μπορεί να τον περιγράψει μόνο κατά αντιπαράθεση προς το απόλυτο καλό, τον πατέρα του. Η αδυναμία του να ονοματίσει το «είδος» που αντιπροσωπεύει ο θεός του είναι απόρροια της συνολικής αποδιάρθρωσης της έννοιας «βασιλιάς» αλλά και κυρίως των υποκειμενικοτήτων που αυτή διαμορφώνει μέσα από την διάρθρωση των σχέσεων εξουσίας. Το πρόβλημα για τον 'Αμλετ όμως είναι ότι η λέξη διατηρεί από μόνη της τη νομιμοποιητική ισχύ της εφόσον, για να χρησιμοποιήσουμε την κατά τον Λουί Αλτουσέρ λειτουργία της ιδεολογίας, ο βασιλιάς, αδιάφορα από την ουσία του (στην περίπτωση του Κλαυδίου), συνεχίζει να εγκαλεί ιδεολογικά τα υποκείμενα ως υποκείμενα/υπηκόους του. Η βασική διαφορά είναι ότι το περιεχόμενο της απεύθυνσης διαφέρει στο ότι ο πατέρας του εγκαλούσε εν ονόματι της συνολικής αρμονίας και κοινού καλού του κοινωνικού σώματος, το οποίο εκπροσωπεί και παραδειγματίζει, ενώ ο θεός του στην πραγματικότητα απευθύνεται στην άναρχη ατομική θέληση, την οποία επίσης προσωποποιεί.

Θα ήταν λάθος όμως να θεωρήσουμε ότι ο 'Αμλετ άγεται αποκλειστικά από την συντριπτική του νοσταλγία για την παλαιά τάξη πραγμάτων όπως αυτή καθόριζε το φεουδαρχικό υποκείμενο. Αντίθετα, και εδώ έγκειται ο βαθύτατος διχασμός και η αντιφατικότητά του, ο ίδιος ο 'Αμλετ προβαίνει σε μία σειρά από χειρονομίες που εγγράφουν μία υποκειμενικότητα που παραβιάζει και αντιτίθεται στην πειθαρχία και υπακοή που οφείλονται στην φυσική και θεϊκή τάξη που ο ίδιος επικαλείται για τον πατέρα του. Αυτήν ακριβώς την τάξη επισημαίνει και ο Κλαύδιος (1^η πράξη, σκ.2.) σε σχέση με την «αφύσικη» εμμονή του στο πένθος, την οποία σωστά ο βασιλιάς ερμηνεύει ως απείθεια ή ένδειξη αντίστασης στην νέα κατάσταση των πραγμάτων. Με τον ίδιο τρόπο η «τρέλα» του πρίγκιπα εγγράφει μία ανεξέλεγκτη ατομικότητα που είναι σαφές ότι στερεότυπες αιτίες (ερωτική απόρριψη, καταπιεσμένη φιλοδοξία) αδυνατούν να εξηγήσουν διότι πάνω από όλα εγκαθιστά ένα χώρο αταξίας στην καρδιά του κράτους. Το βασικό θέμα όμως έχει τεθεί από τον Francis Barker με καθοριστικό τρόπο: ο 'Αμλετ προβάλλει μία εγγενή εσωτερικότητα, «έναν διαχωρισμό που έχει ήδη αρχίσει να αναδεικνύεται μεταξύ της εσωτερικής πραγματικότητας του υποκειμένου ... και μίας μη αυθεντικής εξωτερικότητας: και, σε αυτόν τον χώρο που ανοίγεται, αρχίζει να αναδύεται πριν την ώρα της εκείνη η φιγούρα που έμελλε να κυριαρχεί και

οργανώσει την αστική κουλτούρα», το νεωτερικό υποκείμενο. Όπως όμως ο ίδιος τονίζει, αυτή η υποκειμενικότητα είναι μία χειρονομία που παραμένει άδεια, παρά τις μεταγενέστερες αναγνώσεις που προσπαθούν να γεμίσουν το κενό στην καρδιά μίας παραπλανητικής περίσσειας. Η ουσία του 'Αμλετ απλώς διαγράφει ως χειρονομία «ένα 'χώρο' για υποκειμενικότητα αλλά και τα δύο είναι αναχρονιστικά και ανήκουν σε μία ιστορική τάξη της οποίας το περίγραμμα έχει μόνον αναδειχθεί.»¹⁰

Ο Σαίξπηρ λοιπόν θέτει δια του 'Αμλετ το πρόβλημα του υποκειμένου ως πολιτικό θέμα ακριβώς επειδή ο 'Αμλετ ενσωματώνει έναν διχασμό, μία διαίρεση. Αφενός οι παλιές βεβαιότητες που αφορούν στην υποκειμενικότητα είναι πλέον πασιφανώς ανεπαρκείς, αφετέρου όμως ο νέος ορισμός του υποκειμένου είναι ακόμα μη αναγνώσιμος ενώ ταυτίζεται αρνητικά με τον επιθετικό ατομικισμό. Αυτό που καταγράφεται στην συγκεκριμένη τραγωδία είναι τα ίχνη εκείνου που θα συγκροτήσει αργότερα τον αστικό ατομικισμό. Η ενορατική αυτή καταγραφή δείχνει την εποχή στην οποία ζούμε τώρα, η οποία επίσης αντιμετωπίζει την υποκειμενικότητα ως πολιτικό πρόβλημα, γιατί στεκόμαστε ενώπιον μίας βαθύτατης κρίσης αυτής της έννοιας.¹¹ Όπως και ο 'Αμλετ αδυνατούμε ακόμα να ορίσουμε την νέα και διαφορετική μορφή της υποκειμενικότητας, αλλά για τον αντίθετο λόγο: επειδή «είμαστε τα τελικά προϊόντα της ιστορίας του αστικού ατομικισμού πέρα από τον οποίο μόνον στα τυφλά ψάχνουμε να βρούμε τον δρόμο μας.»¹² Όμως στον 'Αμλετ εμφανίζεται το φάντασμα του πατέρα για να ζητήσει από τον γιο να ορκισθεί εκδίκηση. Ο πρίγκιπας αντιδράει με έναν απρόσμενο και ανοίκειο τρόπο αποκαλώντας τον πατέρα του γεροτυφλοπόντικα: «Μα πόσο / γοργά μέσα στη γης δουλεύεις! / Είσαι άξιος σκαπανέας» (1^η πράξη, σκ.5). Στην *Δεκάτη Ογδόη Μπρυμαίρ του Λονδοβίκου Βοναπάρτη* ο Μαρξ, γράφοντας για την επανάσταση που δουλεύει μεθοδικά στην Γαλλία του 1851 και είχε ήδη διανύσει το πρώτο μισό του έργου της, τονίζει ότι όταν θα έχει τελειώσει και με το υπόλοιπο μισό, τότε όλη η Ευρώπη θα αναπηδήσει και θριαμβευτικά θα αναφωνήσει: «καλά έσκαψες, γεροτυφλοπόντικα...»¹³ Το φάντασμα του πατέρα του 'Αμλετ είναι η επανάσταση που στοιχειώνει την Ευρώπη όπως και το έργο του Μαρξ, αλλά επίσης και το δικό μας παρόν εφόσον η ιστορία και κυρίως οι ανατροπές της ενυπάρχουν πάντα ως ζώσα δύναμη στην παρούσα στιγμή.

¹ Walter Benjamin, *Illuminations*, όπως αναφέρεται στον Kiernan Ryan, “*Measure for Measure: Marxism Before Marx*,” *Marxist Shakespeares*, eds. Jean Howard and Scott Cutler Shershow (London: Routledge, 2001), 229 (δική μου μετάφ.).

² Επιστολές των Μαρξ και Έγκελς (1859) στον Γερμανό σοσιαλιστή και συγγραφέα Ferdinand Lassalle για την τραγωδία του τελευταίου Franz von Sickingen. *Karl Marx—Frederick Engels on Literature and Art*, eds. Lee Baxandall and Stefan Morawski (New York: International General, 1977), 106-12.

³ Kiernan Ryan, “*Measure for Measure: Marxism Before Marx*,” *Marxist Shakespeares*, 230 (δική μου μετάφ.).

⁴ *Marx – Engels: On Literature and Art* (Moscow: Progress Publishers, 1976), 134-39 και 260-61. «Ο Σαίξπηρ ήταν η Βίβλος στο σπίτι μας. Σε ηλικία έξι χρονών ήξερα απέξω όλες τις σκηνές», λει σε επιστολή της η κόρη του Μαρξ, Eleanor. Βλ. επίσης και την επιστολή του Paul Lafargue (438-42).

⁵ Hugh Grady, *Shakespeare’s Universal Wolf: Studies in Early Modern Reification* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 22.

⁶ David Margolies, “*Monsters of the deep*,” *Social Dissolution in Shakespeare’s Tragedies* (Manchester: Manchester UP, 1998) 43-49.

⁷ Γουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Άμλετ*, μεταφ. Κωνσταντίνος Θεοτόκης (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1977), 100. Θα αναφέρομαι στο εξής σε αυτήν την έκδοση στο κείμενο.

⁸ William Shakespeare, *Hamlet* (London: Longman, 1968), 14, σημ. 65. Δική μου μετάφραση διότι η παραπάνω, «πλιότερο από ανιψιός σου και πλιο λίγο / από παιδί δικό σου», (1^η πράξη, σκ. 2) δεν αποδίδει σωστά το λογοπαίγνιο.

⁹ Ο Άμλετ εξαγνίζει τον πατέρα του, απωθώντας την σαρκική του υπόσταση, διότι πρέπει να επινοήσει έναν αγνό βασιλιά ο οποίος διατάζει από «κάπου αλλού» έξω από το σάπιο βασίλειο της Δανίας (Richard Halpern, “An Impure History of Ghosts: Derrida, Marx, Shakespeare,” *Marxist Shakespeares*, 36-37).

¹⁰ Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000), 31-33 (δική μου μετάφ.).

¹¹ Terry Eagleton, *William Shakespeare* (Oxford: Blackwell, 1995), 75

¹² Eagleton, 75 (δική μου μετάφ.).

¹³ Karl Marx, “The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte,” *Surveys from Exile*, ed. David Fernbach (Harmondsworth: Penguin, 1977), 236-37. Το στοιχείο αυτό το οφείλω στον Peter Stallybrass, “Well grubbed, old mole”: Marx, *Hamlet*, and the (Un)fixing of Representation,” *Marxist Shakespeares*, 16-30, ο οποίος εντοπίζει και σε άλλο κείμενο του Μαρξ την ίδια ακριβώς αναφορά στην επανάσταση ως γεροτυφλοπόντικα και σκαπανέα αλλά και ως τον Robin Goodfellow από το *A Midsummer Night’s Dream* (22). Στο Κομμουνιστικό Μανιφέστο το επαναστατημένο προλεταριάτο ξεσπάει σαν φάντασμα πάνω από την Ευρώπη