

Háskóli Íslands

Hugvísindasvið
Almenn bókmenntafræði

„Nú skal með valdi njóta hreinleikans“

Líkamar og þöggun kvenna í þremur verkum Shakespeares

Ritgerð til MA-prófs í almennri bókmenntafræði

Helga Guðmundsdóttir

Kt.: 020486-2609

Leiðbeinandi: Ásdís Sigmundsdóttir

Maí 2016

Ágrip

William Shakespeare er eitt þekktasta skáld Breta allra tíma. Nú í ár (2016) er mikið um að vera er tengist skáldinu þar sem 400 ár eru liðin frá því hann dó. Verk hans innihalda boðskap sem á enn við í dag og í ritgerðinni er kafað ofan í stöðu kvenna í hans verkum og hvernig ólíkar konur tókust á við stöðu sína innan feðraveldisins. Þau verk sem hér verða rædd eru *The Rape of Lucrece*, *Much Ado About Nothing* og *Titus Andronicus*. Þrjár konur innan þeirra verða greindar sérstaklega út frá þeim atburðum sem koma fyrir þær og túlkun þeirra og karlmannanna um þá. Einnig verður komið inn á aðrar konur í verkunum og hvernig þeirra aðstæður og gjörðir hafa áhrif á framvindu verkanna og stöðu þeirra þriggja sem um ræðir. Konurnar þrjár eru Lucrece, Hero og Lavinia, en allar eru þær notaðar sem tól í klækjum karlmannanna í kringum þær til hefnda eða einfaldlega til að ná sínu fram. Áhersla er lögð á almenna stöðu kvenna á tímum endurreisnarinnar en einnig heiður á þeim tíma og í hinni fornu Róm, þar sem tvö verkanna gerast þar. Að lokum er komið að því hvernig endalok verkanna hafa áhrif á stöðu kvennanna allra og áhrif karlmannanna þar á.

Efnisyfirlit

Inngangur	1
„Nú skal með valdi njóta hreinleikans“	1
Sögur Laviniu, Hero og Lucrece	5
Heiður og framkoma	8
Heimsveldi byggt á heiðri	8
Tími endurreisnar, heiður og hirð.....	10
Völd og staða konunnar	13
Hjónaband	15
Kynlíf kvenna, barneignir og mæður	17
Að giftast, eða giftast ekki.....	20
Tamora, ill móðir, svikul eiginkona	23
Góða konan og karlmaðurinn sem tekur	25
Eignarhald á líkama.....	26
Gapið	31
Orðin og þögnin	37
Hváið ei meir, dömur	41
Texti Balthasars og feðraveldið.....	41
Allt um ekkert- ys og þys út af engu	43
Líkaminn, feðraveldið og bannhelgi	45
Endurreisn í dauða/sannleika	51
Lokaorð –	54
„For man is a giddy thing, and this is my conclusion“	54
Heimildaskrá	57

*Imagine her as one in dead of night
From forth dull sleep by dreadful fancy waking,
That thinks she hath beheld some ghastly sprite,
Whose grim aspect sets every joint a-shaking;
What terror 'tis! but she, in worses taking,
From sleep disturbed, heedfully doth view
The sight which makes supposed terror true
(The Rape of Lucrece 449-455).*

Inngangur

„Nú skal með valdi njóta hreinleikans“¹

Líkamar kvenna hafa verið efni skáldverka árhundruðum saman. Merking þeirra og staða innan samfélagsins, sem og birtingarmynd þeirra í ólíkum verkum frá ólíkum tímum hafa áhrif á sýn lesenda á verkin sjálf og ritunartíma þeirra. Í verkum William Shakespeare er að finna hugmyndir um líkama kvenna og hér verður greind staða konunnar í nokkrum þeirra með líkama og þöggun í huga. Þöggun kvenna er að finna í verkum hans sem og annarra höfunda og er staða konunnar túlkuð með þöggun hennar og/eða orðræðunni. Orðræðan er iðulega karllæg og hefur það áhrif á sýn á konuna og stöðu hennar. Í ritgerðinni verður borið saman og rýnt í aðstæður og örlög þriggja kvenpersóna í þremur verkum af ólíkum toga úr smiðju William Shakespeare. Höfundur verkanna sem hér um ræðir er eitt þekktasta leikskáld Breta sem og allra tíma og nú í ár (2016) eru 400 ár liðin frá því hann dó, aðeins 52 ára að aldri. Eftir hann lifa 37 leikrit, 154 sonnettur og fimm sögulgjöld. Leikrit hans eru flokkuð á þrjá vegu, harmleikirnir eru oftast taldir vera 12, gamanleikirnir 14 og söguleikritin eru 11. En þess ber þó að geta að sum leikritanna eru undir áhrifum frá ólíkum flokkum. Eitt sem hér verður greint, *Much Ado About Nothing* er meðal þeirra þó það sé almennt flokkað sem gamanleikur. Shakespeare flutti frá fæðingarstað sínum, Stratford og fór til London þar sem hann starfaði í nokkrum leikhúsum og eignaðist hlut í leikhúsinu Globe þar sem hann var leikari og skáld þar til hann flutti aftur heim til Stratford í kringum 1614.²

Í þeim verkum sem hér verða greind verður sérstök áhersla lögð á þrjár konur, Lavinu, Hero og Lucrece, þær koma úr ólíkum verkum sem leggja áherslu á ólík þemu. Ásamt þeim þremur konum sem greiningin byggir á verður einnig komið inn á fleiri konur í verkunum sem renna stoðum undir þá sýn sem birtist lesendum á konurnar þrjár. Sérstakri athygli verður beint að stöðu líkama þeirra í tengslum við heiður karlmanna í lífi þeirra. Kvenlíkaminn og staða hans er miðlægt þema í verkunum og hefur áhrif enn í dag. Margar sterkar konur er að finna í verkum hans og sýn Shakespeare á hjónabönd og stöðu kvenna innan þeirra er oft áberandi eins og komið verður að. Ástarsambönd er að finna í flestöllum hans verka, sögulegu leikritunum, harmleikjunum og síðast en ekki síst, gamaneikjunum þar sem ástin er oft miðlæg. Hugleiðingar um stöðu kvenna er rauður þráður í persónusköpun hans, sumar bölvu

¹ Úr þýðingu Helga Hálfðanarsonar á Titus Andronicus

² Meira um ævi William Shakespeare má lesa í bók Lois Potter *The Life of William Shakespeare: A Critical Biography* sem og öðrum bókum um ævi skáldsins.

þær stöðu sinni eða læra að nýta sér hana, eða reyna að ná völdum á bakvið tjöldin. Þær konur sem birtast hér á næstu síðum eru þó ekki af þeim toga heldur eiga það sameiginlegt að allar falla þær í flokk hinnar einstöku konu og fullkomnu eiginkonu, sem nánar verður skoðuð. Þær konur sem hér um ræðir, dásama þá karlmenn sem gegna stærstu hlutverki í lífi þeirra, sakna þeirra er þeir eru fjarri, hafa áhyggjur af líðan þeirra og afkomu og eru trúar þeim og heiðvirðar.

Konurnar þrjár eru Lavinia, úr harmleiknum *Titus Andronicus* (1592), Lucrece úr ljóðinu *The Rape of Lucrece* (1593), og Hero úr gamanleiknum *Much Ado About Nothing* (1598). Öll þessi verk eru skrifuð á valdatíma Elísabetar I. Verkin eru ólík að ytra byrði en hugmyndir um kvenlíkamann og notkun karlmanna á honum eru keimlíkar í þeim öllum. Þessi verk voru valin til greiningar vegna þess hve ólík þau eru og bjóða upp á ólíka sýn á sama efni, líkama og kynlíf kvenna, jafnt sem stöðu þeirra í samfélaginu. Konan er eign föður síns og þegar hún giftist verður hún eign eiginmanns síns. Staða hennar er því ætíð háð stöðu karlmanna. Lucrece er sú eina sem er gift þegar sagan hefst en hinar tvær bera ýmis einkenni hennar og í tilviki Laviniu er henni jafnvel líkt við Lucrece oftast en einu sinni.

Áður en komið er að verkunum sjálfum er vert að skoða stöðu konunnar almennt á tímum endurreisnar og möguleika hennar er kemur að samfélagsstöðu og völdum, og jafnvel erfðum. Við þessa greiningu verður litið til hugmynda Söru E. Quay er kemur að lestri á verkunum, og grein hennar „Lucrece the Chaste: The construction of rape in Shakespeare’s *The Rape of Lucrece*“ (1995), sem er byggð á feminískri greiningu hennar á konum, líkama þeirra og nauðgunum. Hvernig líkaminn er táknrænn fyrir menningu, fjölskyldu og feðraveldi og misnotkun á honum hefur áhrif á þessi svið. Einnig eru ýmis skrif Michel Foucault miðlæg í greiningunni varðandi tungumál og málnotkun sem og alsæi og rými. Verk Giti Chandra kemur einnig nokkuð við sögu, *Narrating Violence, Constructing Collective Identities: “To witness these wrongs unspeakable”* (2009), sem fjallar um konur og pyntingar, þjáningu og tungumál. Einnig bók Merry E. Wiesner *Women and Gender in Early Modern Europe* (1993) sem er um konur og kynferði eins og nafnið gefur til kynna, en hún skoðar stöðu kvenna og réttindi á tímabilinu sem kallast nýöld. Bók Baldassare Castiglione *The Book of the Courtier* (1528) verður einnig notuð en talið er að Shakespeare hafi notað hana mikið við vinnu sína enda var hún vinsæl á hans tímum. Hún er sett upp sem kennslubók í hirðmennsku.

Einnig er mikilvægt að nefna að heiður skipti miklu máli, bæði hjá Rómverjum og í vakningunni sem kom með endurreisninni. Tengsl líkama og sálar eru áberandi á báðum tímabilum og hreinleiki einnig mikilvægur hjá báðum kynjum á þessum tímabilum. Heiður karlmanna og fjölskyldu var mikilvægur og líkami kvenna var að vissu leyti táknrænn fyrir

þann heiður, ef hann var talinn saurgaður eða óhreinn var heiðurinn í veði eins og sjást mun hjá konunum þremur sem hér verða ræddar. Það sem helst mætti telja ólíkt á þessum tveimur tímabilum er að skömmin var opinberari í Rómarborg þar sem eftirlitið var meira. Hjá efri stéttum Englands hefur ýmislegt getað gerst innan veggja heimilisins sem ekki mátti endurtaka utan þess. Tvö af þeim verkum sem hér verða skoðuð eru hluti af „rómversku verkum“ Shakespeare, leikritið *Titus Andronicus* og söguljóðið *The Rape of Lucrece*. Þriðja verkið *Much Ado About Nothing* gerist á Sikiley en á þeim tíma sem það á sér stað er Sikiley undir stjórn Spánverja. Það verk er einnig nær endurreisninni í tíma, en talið er að sagan eigi að gerast upp úr 1400³. Andstæðurnar og/eða tengingarnar milli þessara tveggja tímabila er áhugavert að skoða í tengslum við þessi þrjú verk. Heiður er miðlægt þema í þeim öllum og þar sem tvö þeirra eiga sögusvið sitt í Róm skal minnst á það að margt í hugmyndafræði endurreisnarinnar er byggt samfélagi og gildum hinnar fornu Rómarborgar.

Heiður karla og kvenna tilheyrir ólíkum sviðum en jafn mikilvægum. Í bók sinni *Roman Honor: The Fire in the Bones* (2001), skoðar Carlin A. Barton heiður Rómverja og ólíkar hliðar hans, muninn á heiðri karla og kvenna og hvernig fór ef vegið var að heiðri eða ef hegðun var af neikvæðum toga. Heiður á tímum endurreisnarinnar kallast um margt á við hugmyndir Rómverja um fyrirbærið enda var sú vakning sem við köllum endurreisn vegna áhuga og upphafningar Vesturlanda á hinn fornu Róm. En það liggur í nafninu endurreisn að reisa eitthvað upp að nýju, sem var hugmyndafræði Rómverja og Grikkja til forna. Í bók sinni *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness and Honour* (2006) lýsir Markku Peltonen heiðri og fleiru sem honum tengdist í Englandi og skoðar hugmyndafræðina á bakvið heiður frá tímum endurreisnar og um nokkrar aldir. Þar má finna ýmsar kenningar og hugmyndir um hvað þarf til að lifa heiðvirdu lífi, sérstaklega innan hirðarinnar. Einnig kemur hann inn á hvað skiptir máli fyrir hvort kyn fyrir sig.

Misnotkun á líkama kvenna til hefnda eða til að klekkja á heiðri þeirra karlmannna sem stúlkunni eru næstir verður skoðuð vegna stöðu konunnar og hvernig tekið var á þessari misnotkun af hálfu karlmannna. Kynlíf utan hjónabands var álitid syndsamlegt (nema hjónabandi hafi verið lofað og samþykkt af öllum aðilum) en nauðgun bar einnig skömm fyrir fjölskyldu fórnarlambins. Í þeim verkum sem hér verða skoðuð kemur fram hvernig reynt var að klekkja á heiðri feðra, eiginmanna og/eða fjölskyldu stúlkanna með misnotkun á líkama þeirra. Einnig verður komið inn á hvaða möguleika stúlkann hafði og hvernig karlmennirnir tóku á aðstæðum, hvort sem um nauðgun eða kynlíf með samþykki var að ræða. Orðræða er

³ Í byrjun verksins koma karlmennirnir heim úr stríði, ítölsku stríðin voru á seinni hluta 14. aldar.

einnig hluti greiningarinnar og komið verður inn á hvernig stúlkurnar nota tungumálið og tákni fyrir það til að tjá þá atburði sem þær hafa lent í bæði með orðum og með þögn. Einnig kemur orðræðan við sögu í umfjöllun um feðraveldið, en þar er sterk tenging á milli þess hvernig talað er um og til kvenna og hver staða þeirra var. Hér verður því farið nánar í orðræðu skáldsins um konur og staða þeirra innan samfélagsins könnuð. Áhersla er lögð á líkama og tungumál kvenna til að greina þessi þemu.

Sögur Laviníu, Hero og Lucrece

Þau þrjú verk sem farið verður í saumana á hér á eftir eru af ólíkum toga og birta því ólíka sýn á sömu þemu, líkama kvenna, heiður karla og nauðgun eða kynlíf utan hjónabands. Verkin voru öll skrifuð á valdatíma Elísabetar I, eða fyrir 1600. *Titus Andronicus* er elsta verkið sem kannað verður en það var skrifað árið 1592. Leikritið hefur fengið mikla gagnrýni fræðimanna vegna uppbyggingar og ófullkomins söguþráðar en á síðustu árum, eða áratugum hefur sýn á það breyst og bent verið á að í hinum volduga Títusi sé að finna einkenni margra konunga og persóna harmleikja Shakespeare, er Lér konungur dæmi um það. Eins og áður var bent á er að finna ólíka þræði í þessum verkum og hefðbundnar flokkanir eiga það til að tengjast, gamansemi að finna í harmleikjunum og miklar og sterkar tilfinningar í gamanleikjum. *Much Ado* er dæmi um það en hluti verksins er afar dramatískur og uppbyggingin gefur til kynna möguleika á tragískum endi. Einnig er það eitt einkenni verka Shakespeare að húmorinn á sinn skerf í harmleikjunum og er fífl Lés konungs og verðir Makbeð dæmi um það.

Í *Titus Andronicus* kemur titilpersónan heim sem sigurvegari eftir stríð við Gota. Hann hefur misst mikið í stríðinu en áður en yfir líkur mun hann missa meira, missa allt eins og harmleikjum sæmir. Dóttir Títusar, Lavinia er efni greiningarinnar svo hennar hluti sögunnar er sá sem mestu máli skiptir. Fyrir tilstilli bræðra hennar er hún gefin Bassianusi, bróður keisarans, gegn vilja föður hennar og keisarans Saturninusar. Títus drepur einn son sinn er sonurinn, Mutius, kemur í veg fyrir að Títus nái dóttur sinni frá Bassianusi. Lavinia er eign karlmannanna og staða hennar og valdleysi því augljóst frá byrjun. Keisarinn, sem vildi eignast Laviníu, gengur að eiga drottningu Gota, Tamoru og hrindir það atburðarrásinni af stað. Þarna kemur fram hin fyrsta skömm Títusar er varðar börn hans, synir hans vinna gegn hans orðum og skaða þar með orðspor hans. Hefnd og illska ræður ríkjum í gegnum allt verkið, ástmaður Tamoru, máninn Aron stjórnar atburðum á bakvið tjöldin og vinna aðrir verkin sem hann skipuleggur. Laviníu er nauðgað og hún er limlest. Skömm hennar vegna nauðgunarinnar er mikil, og heiður föður hennar í voða. Einnig er eiginmaður hennar drepinn og bræður hennar tveir teknir af lífi og sakaðir um morðið á honum. Endalokin er blóðug veisla þar sem synir Tamoru er matreiddir og bornir á borð fyrir hana og Saturninus. Einnig er Lavinia drepin af föður sínum, Títusi, til að ná aftur þeim litla heiðri sem hægt var. Blóðug morð fjölskyldanna tveggja skiptast á, þar til aðeins Lucius, eini eftirlifandi sonur Títusar stendur eftir. Nú er hann keisari Rómarborgar og refsar þeim illu, bæði lífs og liðnum.

The Rape of Lucrece var skrifað árið 1594, en það er söguljóð og endurritun. Sagan um Lucrece var byggð á gömlu minni og mörg helstu skáld Englands og víðar hafa skrifað um hana. Ljóðið er um nauðgun en endalok verksins koma inn á lausn undan einvaldi og upphaf lýðveldis í Róm og er Lucrece táknmynd þess. Ljóð Shakespeare byrjar á prósakafli sem ber heitið *The Argument*, eða málsatvik og segir þar í stuttu máli frá forsögu Tarquin fjölskyldunnar sem hefur öll völd í Róm og atvikið sem varð þeim að falli. Því næst kemur ljóðið sem er 1855 línur og segir svipaða sögu en er lagt í munn persónanna, þá einna helst Lucrece og Sextus Tarquin, fórnarlambins og gerandans. Líkt og *Titus* fékk ljóðið í langan tíma litla umfjöllun fræðimanna þar sem það var einfaldlega ekki talið eins gott og seinni verk höfundar en feminískir fræðimenn hafa tekið það upp á arma sína síðustu ár. Það er langdregið á köflum og mikið um lýsingar sem kannski koma málinu ekki mikið við. En sú innsýn sem Shakespeare birtir fyrst í huga gerandans og síðan fórnarlambis er einstök. Einnig á staða verksins sem tákn um upphaf lýðveldis þátt í vinsældum efnisins hjá höfundum bæði fyrir endurreisn og eftir.

Lucrece er hin hreina kona og henni er lýst á þá vegu í gegnum allt verkið, en eins og komið verður að hér í greiningunni á það þátt í falli hennar. Tarquin heillast af sögum um þessa stórfenglegu konu, sem Collatine á varla skilið, enda ekki af konungaættum. Tarquin fer heim til Lucrece þegar hann veit að hann mun hitta hana eina og ræðir við hana eina kvöldstund. Hann sér að allt sem var sagt er satt og meira til. Um nóttina læðist hann inn í herbergi hennar og nauðgar henni. Shakespeare leggur mörg orð í hans munn er hann deilir við sjálfan sig um verknaðinn. Eftir nauðgunina er það Lucrece sem hefur orðið og ræða hennar er löng þar sem hún reynir að koma orðum að reynslu sinni. Hún kallar á mann sinn heim, og hans féлага. Hún segir þeim hvað gerðist og drepur sig. Eina lausn eiginmannsins undan þeirri skömm sem fellur á fjölskylduna við nauðgun, er að hún fremji sjálfsmorð, eða deyi fyrir hans hendi, en hann hótar því er hann kemst að því hvað gerðist. Eftir mikinn grátur og sorg yfir dauða hennar og skömm, tekur félagi Collatine, Brútus til máls og hvetur mennina til að koma með sér gegn Tarquin og ná völdunum aftur. Tarquin og fjölskylda hans eru rekin frá Rómarborg, og líkami Lucrece borinn um stræti borgarinnar sem tákn um heiðarleika og lýðveldi. Dauði hennar er notaður til að losa borgarbúa undan oki og kúgun Tarquin fjölskyldunnar.

Much Ado About Nothing er yngsta leikritið sem hér verður fjallað um, en það var skrifað árið 1598. Það er ólíkt hinum tveimur verkunum á þann hátt að það er gamanleikrit. Lesandi veit að um gamanleik er að ræða og að lokum muni allt fara vel, þó að um tíma virðist allt annað vera uppi á teningnum. Hér er einnig önnur sýn á konuna birt og er það

kynlíf utan hjónabands sem veldur skömm tilvonandi eiginmanns og föður stúlkunnar sem um ræðir. Hero er lofuð Claudio og eru þau ung og ástfangin, framtíðin björt þar til bastardurinn Don John, bróðir prinsins Don Pedro segir Hero ekki vera jafn hreina og hún þykist vera. Hann segir hana lifa kynlífi með öðrum manni en Claudio og gengur lygin svo langt að Don John, fer með bróður sinn og Claudio að glugga Hero þar sem hún sést með öðrum manni. Þeir ákveða að segja sannleikann við brúðkaupið daginn eftir. Orð Claudio og Don Pedro eru hvöss og stóryrt, enda sáu þeir syndsamlega hegðun hennar sjálfir. Hero fellur í yfirlit og faðir hennar óskar þess að hún muni aldrei vakna, skömmin er svo mikil. Hún getur ekkert gert þar sem orð karlmanna vega þungt og reiði þeirra mikil. En með hjálp frænku Hero, Beatrice, prestsins og Benedick, félagi Claudio komast þau að hinu sanna og hreinsa nafn stúlkunnar. En það er skömmin, og syndin sem hún var talin hafa framið sem verður könnuð nánar hér og viðbrögð karlmanna í kringum hana sem sjá lausnina eina í dauða hennar. Það sem vekur einnig áhuga við þetta verk er þegar undirþráðurinn tekur völdin. Saga Hero og Claudio er það sem rekur atburðarrásina áfram en samband Beatrice og Benedick fær einna mesta athygli. Þau hatast í byrjun verks og eru miklir orðaleikir í samskiptum þeirra þar sem þau gera sitt besta til að gera lítið úr hvort öðru. Beatrice er einnig áhugaverð persóna í samanburði við Hero, og hinar tvær konurnar sem hér verða skoðaðar, þar sem hún brýtur reglur samfélagsins hvað eftir annað með ákveðnum skoðunum sínum og tali. Hún er samt heiðvirð kona, ólíkt andstæðu kvennanna sem er að finna í Tamoru í *Titus*.

Þessi ólíku verk innihalda öll sama þráðinn, stöðu kvenna og mikilvægi heiðurs á alla vegu og hjá báðum kynjum. Konurnar sem hér um ræðir og hafa verið nefndar eiga margt sameiginlegt en nauðsynlegt er einnig að skoða andstæðurnar sem er að finna í þeim, sem og stöðu þeirra gagnvart karlmönnum í kringum þær.

Heiður og framkoma

Heimsveldi byggt á heiðri

Heiður var mjög mikilvægur í borgarmenningu Rómur. Barton nefnir í fyrrnefndri bók að jafnvel lagabækur eða verk um stjórnarfar muni aldrei segja jafnmikið um völd í Róm eins og hugmyndir þeirra um heiður og skömm (Barton 2001, bls 19). J.E. Lendon er á sama máli og Barton og kemur inn á hvað skipti máli í tengslum við stjórnarfar borgarinnar í bók sinni *Empire of Honour: The Art of Government in the Roman World* (1997). Þar skoðar hann hvernig heiður tengist öllum öflum borgarinnar en einna helst hve mikilvægur heiðurinn er í augum efri stéttanna. „Heiður manns var ákveðin af samferðarfólki hans, og byggðist á eiginleikum hans og stöðu, séð utan frá“⁴ (Lendon 1997, bls 36). Það var ekki aðeins staða hans sem tryggði heiður heldur eiginleikar hans og framkoma. Þetta er greinilegt í ljóðinu um Lucrece þar sem Tarquin, sem sonur keisara var æðri öðrum en heiður hans var af skornum skammti vegna hegðunar hans gagnvart fólki sínu og Brútus bendir á kúgun þeirra undir lok ljóðsins. Brútus notar því tækifærið sem býðst þegar Lucrece er dáin og fær mennina með sér gegn Tarquin og hans fjölskyldu og stöðvar enn meiri kúgun.

Heiður var mikilvægur hjá báðum kynjum og tengdist allri fjölskyldunni. Karlmennska skipti máli en í tilviki kvenna var það hreinleikinn sem mestu máli skipti.

heiður í Róm krafðist viljastyrks, staðfestu og ákveðins krafts, af konum jafnt sem körlum. Hreinleiki og skírlífi var ekki dauflegt og tengt aðgerðarleysi í huga Rómverja líkt og það hljómar í eyrum nútímamanna. Fyrir Rómverjum var að vera *pura* (hrein) og *casta* (réttlát) merki um mikinn viljastyrk⁵
(Barton 2001, bls 37-38).

Þessir eiginleikar sem Barton lýsir hér eru sagðir tilheyra öllum konunum sem hér verða kannaðar. Þetta eru einnig þeir eiginleikar sem verða þeim flestum að falli, þegar karlmaðurinn sem tekur það sem hann vill, kemur og vill stúlkuna. Tarquin heillast af því sem er hreint og næstum heilagt. Hann tekur það sem hann vill og óhreinkar það. Heiður Lucrece

⁴ Þýðing mín „A man's honour was a public verdict on his qualities and standing, established publicly“

⁵ Þýðing mín „Roman honor required will, determination, and effective energy, of women as surely as of men. Purity and chastity were not as dull and passive sounding for a Roman as they are for a modern American. For the Romans, to be *pura* and *casta* required ardent will“

séð utan frá er enginn eftir nauðgunina. En Lucrece var ekki aðeins hrein og fögur, hún var einnig klók og áður en hún deyr segir hún við mennina sem komu með Collatine: „Knights, by their oaths, should right poor ladies‘ harms“ (*Lucrece*, lína 1694). Hún ákallar karlmennina og heiður þeirra, að hefna hennar. Þetta var alls ekki óþekkt og er að finna í fleiri sögum um heiður í Róm.

Hér er nauðsynlegt að benda á að í menningu Rómar, sem og menningum margra annarra borga, að það var ekki það sama að fæðast drengur og að verða að manni. Einstaklingur var verufræðilega karlkyns, en tilvistarstefnulega karlmaður. Hann gat verið fæddur drengur (mas) eða mennskur (homo), en gerði sig að karlmanni ⁶
(Barton 2001, bls 38).

Hér bendir Barton á að karlmennska var eitthvað sem þurfti að vinna sér inn eða öðlast, kyn tengist því ekki á allan hátt og þetta veit Lucrece er hún kallar til heiðurs þeirra sem karlmanna (sama gerir Beatrice í *Much Ado*). Annað sem Shakespeare gerir með þessari lokaósk Lucrece er að tengja við riddarahefðina þar sem heiður var mikils metinn og þekktar eru margar sögur á Englandi um riddara.

Barton segir að mikið hafi verið fylgst með högum fólks í Róm og að engin hegðun sem féll utan hins hefðbundna hafi verið leyfð. Segir hann vissa menn, í vissu starfi hafa haft leyfi til að kanna einkahagi fólks er kemur að hjónabandi, uppeldi og heimilishögum teldi hann það nauðsynlegt. Þessi maður gat valdið mikilli skömm kæmist hann að einhverju sem ekki þótti við hæfi, þó það væri ekki ólöglegt (Barton 2001, bls 21). Þetta voru ekki álitnar njósnir segir Barton og fullyrðir að: „Rómverjar töldu að manneskja sem hefði algert einkalíf myndi missa alla sjálfstjórn og verða blygðunarlaus“⁷ (Barton 2001, bls 22). Þessar njósnir voru því að einhverju leyti samþykktar af almenningi þeim til verndunar. Barton segir einnig refsingu oft hafa verið frekar á leikrænum nótum þar sem tilgangurinn var að gerandi myndi mikla skömm og að allir vissu að hér væri um mann að ræða sem tapað hefði heiðri sínum. Mikið eftirlit og þessi hugmynd um of mikið einkalíf er að finna í verkum Michel Foucault. Til dæmis hugmyndir hans um alsæi eru ríkjandi, að fylgjast með sér sjálfur því það er alltaf

⁶ Þýðing mín „Here it is important to point out than in Roman culture, as in very many cultures, a male was not necessarily a man. One was ontologically a male but existentially a man. Born a male (mas) or a human (homo), one made oneself a man“

⁷ Þýðing mín „The Romans believed that the person allowed excessive privacy would lose all self-control and become shameless“

möguleiki á að aðrir sjái eða komist að því sem maður gerir. Bendir Foucault á að þegar vísindin fóru að ryðja sér rúms hafi eftirlitið verið fært frá því að óttast órátt afl, Guð, eða álíka yfirboðara og yfir á fulltrúa valdsins, en þetta dæmi sem Barton talar um er því í raun á undan þeim tíma sem Foucault tengir við. „Stöðug aðgreining hins venjulega og afbrigðilega sem sérhver einstaklingur má sæta hefur haldið sínu striki allt fram á okkar daga og er dæmi um beitingu tvískiptingarinnar og útleigðar“ (Foucault 2005, bls 136). Þarna skoðar Foucault hvernig eftirlitið var notað, og er notað til að aðskilja þá sem ekki passa inn í ramma samfélagsins. Alsæið vofði yfir og eftirlitið var jafnmikið inn á heimilinu og utan þess. Þessi hugmynd um alsæji, á við um Lucrece og verður skoðuð nánar í næstu köflum. Einnig eru tengingar við hin verkin og alsæi Foucault er kemur að heiðri fjölskyldunnar.

Tími endurreisnar, heiður og hirð

Heiður, framkoma og siðferði voru mjög mikilvæg á tímum endurreisnarinnar. Mikið var og hefur verið skrifað um ólíkar hliðar orðspors eða heiðurs, þar sem hugmyndir annarra hafa áhrif á sýn samfélagsins á menn. Efri stéttir samfélagsins lögðu mikla áherslu á heiður og var framkoma stór hluti af því, en þau verk sem hér verða könnuð tengjast öll efri stéttum samfélagsins. Vinsæl bók á tímum Shakespeare, *The Book of the Courtier* eftir Baldassare Castiglione kennir ungum mönnum rétta hegðun til að komast áfram innan hirðar og vernda orðspor sitt. Þessi bók varpar ljósi á hegðun karlmanna á þessum tíma og hvað var talin æskileg hegðun. Áhugavert er að skoða hana ásamt fyrrnefndri bók Makku Peltonen þar sem hugmyndafræði beggja byggist á heiðri hirðarinnar og er staða konunnar umdeild í báðum, eins og komið verður að.

Líkt og í Róm er munur á heiðri milli kynja. Hegðun og siðferði skiptir miklu máli hjá báðum en í tilviki karlmanna er félagsskapur enn mikilvægari, hverja maður umgengst og hvernig þeirra orðspor er þar sem það endurspeglar manns eigin (Castiglione 2003, bls 103). Ótti karlmanna er kom að kynhegðun kvenna var þó nokkur og telur Castiglione því skírlífi vera nauðsynlegan eiginleika kvenna til að halda heiðri. Birtir hann hugmyndir sínar um efnið á rökvisan hátt og tryggir að grundvöllur sé fyrir þeim og byggir verkið á samtölum, eða skoðunum heiðvirðra manna sem voru mikils virtir. Sú aðferð var þekkt í kennslubókum er vörðuðu hegðun og heimspeki og eru *Síðustu dagar Sókratesar* eftir Platón gott dæmi um þá

hefð. Tilvitnunin hér að neðan er til dæmis sett fram sem samtal milli tveggja manna um nauðsyn hreinleika kvenna. En miklar efasemdir koma fram þar um getu kvenna á þessum sviðum. Þessar hugmyndir Castiglione koma einnig sterkt fram í leikritinu *Much Ado* þar sem efast er um hreinleika Hero og með því ekki aðeins hennar orðspor í veði, heldur einnig föður hennar, heitmanns og prinsins sem náði ástum hennar fyrir hönd vinar síns. Castiglione kemur inn á stöðu kvenna í fyrrnefndu verki og hann leggur orð í munn Ottaviano Fregoso:

Þar sem konur voru mjög ófullkomnar verur og lítils eða einskis virði í samanburði við karlmenn, og þar sem þær sjálfar gátu ekki framkvæmt virðuleg verk, var nauðsynlegt vegna ótta við skömm eða smán að leggja á þær höft sem gerðu þeim mögulega fært um einhverja góðmennsku, nánast gegn vilja þeirra. Skírlífi virtist nauðsynlegra en annað í þeim tilgangi⁸

(Castiglione 2003, bls 160-1).

Peltonen lýsir heiðri í bók sinni og skoðar bók Castiglione meðal annarra til að sýna fram á stöðu heiðurs innan hirðarinnar. Hann segir: „Heiður var álitinn vera heimspeki hirðarinnar og eins og Philibert setur það fram, strangari en hefðbundin lög“⁹ (Peltonen 2003, bls 41)¹⁰. Peltonen skoðar einnig hvernig almenn hegðun gat haft áhrif á heiður manns og segir lygar grunninn að óheiðvirdri hegðun. Tekur hann dæmi úr ýmsum verkum um efnið þar sem þetta kemur fram og segir alla sammála um mikilvægi heiðarleika og þess að segja ekki of mikið sem hægt væri að hrekja. „Versta móðgun sem hirðmaður eða herramaður gat fengið, var ásökun um lygar“¹¹ (Peltonen 2003, bls 41). Tengja má þessa hugmynd um lygar við fyrstu orð Sókratesar í málsvörn sinni í fyrrnefndri bók Platóns þar sem ásakanir um lygar hafa haft mikil áhrif á hans líf. En sú bók var einnig notuð sem kennslubók í siðferði og ýmis konar heimspekilegum eignum líkt og bók Castiglione.

⁸ Þýðing mín „For since women were very imperfect creatures and of little or no worth in comparison with men, and since of themselves they were not capable of performing any worthy act, it was necessary by fear of shame and infamy to lay upon them a restraint that might impart some quality of goodness to them almost against their will. And chastity seemed more needful for them than any other quality“

⁹ Þýðing mín „In so far as honour was concerned, the philosophy of the court, as Philibert presented it, was stricter than ordinary laws“

¹⁰ Philibert sem hann nefnir hér er Philibert de Vienne sem skrifað bókina *The Philosopher of the court* sem kom út 1547 í Frakklandi, en þar fjallar hann um einvígi og fleira meðal hirðarinnar.

¹¹ Þýðing mín „The gravest insult by far for a courtier or gentleman was the accusation of lying“

En af öllum lygum þeirra furðaði mig mest á þeim ummælum, að þér mættuð vara yður á því að láta mig ekki blekkja yður, af því að ég væri *skæður ræðumaður*

(Platón 2011, 29).

Hann er ekki aðeins sakaður um lygar heldur að hann geti skemmt orðspor annarra sem trúá lygum hans og lipri tungu. Sýnir þetta hve mikilvægt það var að halda heiðarleikanum á stalli meðal hirðarinnar. Lipur tunga er það sem illmenni verkanna hér eiga sameiginlegt og hafa þeir áhrif á framvindu verkanna með orðum sínum og lygum.

Peltonen vitnar í margar bækur frá aldamótunum 1600 fyrir herra menn og bendir á að kurteisi og heiður eru mikilvægir hlutar framkomu manna. Einnig bendir hann á tengsl milli líkama og almennrar framkomu: „Kristna hefðin er kemur að kurteisi (framkomu) lagði ætíð áherslu á þá staðreynd að líkaminn spegla sálina“¹² (Peltonen 2003, bls 30).

¹² Þýðing mín „The Christian tradition of courtesy had always emphasised the fact that the body was the outward reflection of the soul“

Völd og staða konunnar

Undanfari frekari rýni á fyrrnefndum verkum er stutt greinargerð á stöðu kvenna um aldamótin 1600; réttindi og völd sem og siðferðisleg sýn á konuna og líkama hennar. Merry E. Wiesner skrifaði bókina *Women and Gender in Early Modern Europe* (1993), og kannar stöðu konunnar og hvernig lífi hennar var háttað og hverju það var háð. Wiesner bendir á að hlutverk karla og kvenna voru ólík, og auk þess sem staða kvenna var yfirleitt tengd þeim karlmanni sem var henni næstur. Fyrst er það faðir hennar, því næst eiginmaður og ef allt fer að óskum bætist um síðir sonur í hóp þeirra karlmanna sem ákvarða, eða hafa áhrif á, líf konunnar. Wiesner segir hlutverk konunnar vera í þremur stigum, hrein mey, eiginkona, móðir (Wiesner 2000, bls 52). Greinilegt er á þessum þremur stigum ævinnar að öll tengjast þau karlmönnum á einn eða annan hátt, en nauðsynlegt er að taka fram að þessi hugmynd var almenn og gerði ekki ráð fyrir ofbeldi eða misnotkun.

Stúlkan, í þessari hugmyndafræði, er til að mynda, aðeins hrein mey þar til hún giftist karlmanni og verður þá að vera honum og stöðu hans trú. Wiesner bendir einnig á að hlutskipti konunnar var tengt þeim manni sem hún giftist, allt frá húsnæði, yfir í samfélagsstöðu og stundum jafnvel hverja hún umgekkst. Staða karlmanns breytist með æðri tign innan hers eða hirðar og er gerð sýnileg með fatnaði og merkjum sem tengjast stöðu hans og aldri. Wiesner kemur einnig inn á þann vanda sem listamenn sem mála vildu konur stóðu frammi fyrir.

Eitt gat vandað málið þegar listamenn vildu sýna merki um stöðu konu á fullorðinsárum, þar sem karlmenn báru tákni um aukna stöðu og völd í sínu starfi fram að elliárum, en fullorðnar konur á öllum aldri voru einfaldlega með snældu¹³

(Wiesner 2000, bls 52).¹⁴

Helsta breyting sem varð á fatnaði kvenna var við hjónaband en konur klæddust kjólum sem sýndu upplyfta, föla bringuna, þar til þær giftust. Flegnari kjólar voru fyrir meyjarnar en hefðbundnari fyrir giftar konur (Montrose 1988, bls 34). Þessu lýsir Louis Montrose í grein

¹³ Þýðing mín „The difficulties artists faced in trying to show status in an adult woman’s life, for though men are depicted as gaining status and authority in their occupations until old age, adult women of all ages are simply portrayed with spindles“

¹⁴ Þess má geta að þessi hugmynd hennar er unnin úr greinum Stephen Greenblatt, meðal annars þó hún nefni það ekki sérstaklega, en hann var einna fyrstur að benda á þennan mun kynjanna og vinna með þetta efni.

sinni „Shaping fantasies‘: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture“ og fjallar þá um lýsingar á klæðaburði Elísabetar I. Einnig kemur hann inn á nokkur verka Shakespeare og skoðar mun á kynjunum í þeim. Fatnaður er meðal þess sem hann skoðar og er Elísabet I áhugavert dæmi um það þar sem hún klæddist ávallt eftir hefðum ógiftra kvenna.

Erfðaréttur kvenna var lítil sem enginn, heldur var það ætíð elsti sonurinn sem erfði eftir föðurinn og lá því mikið við hjá vel stæðu fólki (og öðrum að sjálfsgöðu) að dæturnar giftust vel, eins og komið verður að. Dæmi um þetta í verkunum er í *Much Ado* en helsta áhyggjuefni Leonato er að koma dóttur sinni og frænku í hjónaband og skiptir það einna helst miklu máli í tilviki Hero þar sem hún er eini erfingi hans. Leonato bölvar því meðal annars að hafa ekki eignast son, þegar meint svik Hero koma upp, en komið verður að því síðar. Í tilviki Shakespeare sjálfs skrifaði hann erfðaskrá, þar sem hann var ágætlega efnaður en missti því miður einkasoninn, Hamnet, í barnæsku. Hann átti tvær dætur og erfði sú eldri, Susanna, megnið af auð hans en sú yngri, Judith, fékk einnig hlut. En báðar voru þær giftar svo auðurinn fór í hjónabandið. Eftirlifandi eiginkona Shakespeare, Anne Hathaway, erfði hinsvegar „næst besta rúmið“ eins og gert hefur verið frægt.¹⁵ Ágætt er að rýna í erfðaskrá hans þar sem hann hafði einungis konur næstar sér og lesa úr henni hug hans til dætranna sem og lagalega stöðu þeirra í samfélaginu. Samkvæmt A. Wigfall Green og hans riti „Shakespeare’s Will“ sem kom út 1932 og kom inn á lög í tengslum við erfðir og þá með erfðaskrá Shakespeare í huga. Þar skoðar hann tengsl Shakespeare við tengdasynina og hvernig arfur stúlnanna var bundinn þeim og þeirra innkomu. Einnig flækti það málið að Judith var yngri og fékk því minna, en það var sett fram sem skuld til eldri systur hennar, Susanna. Judith erfði aðeins hlut árlega svo lengi sem hún var gift Thomas Quiney (Green 1932, 278). Green segir um eignarhald Judith á arfi sínum: „tekjur sjóðsins sem skráðar voru á Judith að venju, verða að sjálfsgöðu að eign eiginmanns hennar“¹⁶ (Green 1932, bls 279). Hann segir greinilegt í erfðaskránni að Shakespeare mat tengdason sinn ekki mjög mikils og að hann hafði varann á og þurfti Quiney að sanna virði eigna sinna og tryggja þar með afkomu Judith og barna þeirra. Shakespeare hagaði erfðaskránni á þennan hátt til að tryggja hag dóttur sinnar og tekur Green fram að ef hún hefði fengið allan peninginn strax hefði Quiney fengið vald yfir honum öllum samkvæmt lögum (Green 1932, bls 280). Skoðun á erfðaskrá skáldsins

¹⁵ Grein A. Wigfall Green sem dæmi en einnig ljóð Carol Ann Duffy í bókinni *The World’s Wife*. En Green bendir á að margar ástæður geta verið fyrir því að hún fékk þetta rúm, t.d. gat það verið hluti af heimanmundi hennar og því skylda að nefna það í erfðaskrá sem hennar.

¹⁶ Þýðing mín „the income from the trust, which would go absolutely to Judith nominally, but would, of course, immediately become the property of her husband“.

gefur ekki bara til kynna hve aum staða konunnar var og hve réttindalaus hún var heldur einnig hugsun Shakespeare er kemur að konum sem birtist í mörgum verka hans.

Feðraveldið var við lýði og hafði völdin en viss jákvæð hugsun er kemur að stöðu og líðan kvenna var einnig til staðar og sjá má í þessum skjölum um Shakespeare sem Green kannar. Flest öll hjónabönd eða tilhugalíf í verkum hans voru byggð á ást beggja aðila en ekki félagslegri stöðu og hans leið til að tryggja öryggi dætra sinna og barna þeirra er greinileg í erfðaskránni. Lítið er vitað um hjónabönd dætra hans og það er ómögulegt að segja til um ástæður þeirra, en greining Green gefur í það minnsta til kynna að Shakespeare hafi borið hag þeirra fyrir brjósti.

Hjónaband

Þegar stúlka komst á giftingaraldur var það sjaldnast hennar val hverjum hún giftist. Að sjálfsögðu skiptu staða og stétt föður hennar miklu máli, en rétt er að benda á að á íslensku merkir orðið brúðkaup að kaupa eða selja brúði en á ensku eru mörg orð notuð um þetta tilefni og tengjast þau flest því að sameina tvo aðila (eða fleiri, ef um viðskipti var að ræða) og eru sumar skilgreiningar einnig notaðar um samninga af félagslegri eða stjórnmálatengdri gerð, orðið *union* eða sameining er dæmi um það.

Í grein sinni „Marriage Contracts and Farical Considerations in *Ignoramus*“ (2002) skoðar John Stone þau skilyrði sem liggja þurftu fyrir til að hjónavígsla gæti átt sér stað. Hann skoðar lög um efnið og tengir við leikritið *Ignoramus* eftir George Ruggle en vitnar einnig í nokkur önnur verk, þar á meðal eftir Shakespeare, en grunnur greinarinnar er á lögfræðilegum nótum. Þar segir hann orðalagið sem fylgdi *samningum* um hjónaband vera mikilvægt. Bendir Stone á að það að nota orðið samningur er áhrifamikið þar sem það orð felur í sér merkinguna að um viðskipti sé að ræða og gengur hann það langt að benda á að breyting á eignarhaldi sé það sem um ræðir. (Stone 2002, bls 335).

Hann skýrir það greinilega að um eign var að ræða þegar ábyrgðarmaður valdi maka fyrir skjólstaðing sinn. Stone bendir þó á að samkvæmt lagasetningu frá miðri 17. öld gat hjónavígsla ekki átt sér stað nema með frjálsum samþykki þeirra aðila sem áttu að giftast. Hann bætir svo við að þessi lagasetning kom fyrir dóm nokkrum sinnum á ólíka vegu þar sem ekki

var alltaf hægt að sanna að ekki var um kúgun ábyrgðarmanns að ræða gegn skjólstæðingi sínum (Stone 2002, bls 335-6).

En það þarf ekki aðeins að semja áður en hjónavígsla á sér stað. Samkvæmt Louis Montrose er eitt skilyrði góðs samkomulags að „hjónaband ýji að stigveldi: gott hjónaband á sér stað ef eiginkonan er hlýðin manni sínum“¹⁷ (Montrose 1988, bls 61) en þetta er að finna í fyrr nefndri grein hans þar sem hann skoðar muninn á stöðu kynjanna og hvernig hann birtist í nokkrum verkum Shakespeare. Merry E. Wiesner ræðir hjónabönd í fyrrnefndri bók og fjallar um það sem konan varð að koma með inn í hjónabandið.

Konur af öllum stéttum samfélagsins þurftu að koma með heimanmund í hjónabandið, en það gat verið allt frá fatnaði eða búsaðöldum hjá fátækum konum, yfir í háar fjárupphæðir, varning eða eignir hjá konum af ríkari ættum¹⁸
(Wiesner 2000, bls 73).

Tengja má þessa hugmynd við hvernig Collatine talar um eiginkonu sína, Lucrece sem hans mesta djásn og bestu eign hans, sem guði er líkust. En betur verður komið að því seinna. Eignir voru þó bundnar við það hvort sonur var meðal barnanna, dætur erfðu ekki eignir en mögulega fylgdu þær þeim í hjónabandið. Heimanmundurinn var miðaður við stöðu þeirra en þeim mun betri sem hann var, þeim mun líklegra var að giftast vel. Wiesner bendir líka á líkt og Green hér að ofan að eiginmaðurinn hafði rétt á arfi konu sinnar þó arfurinn væri í hennar nafni. Hennar eignir urðu hans við hjónaband. Wiesner kannar fræði er tengjast ást og hamingju í hjónaböndum og bendir á að ýmislegt megi lesa um þetta úr skjölum lækna, þar sem konur leituðu til þeirra vegna þunglyndis þegar hjónabandið gekk ekki sem skyldi.

Fólk, og þá sérstaklega konur, reiknaði með því að hjónabandið innihéldi alúð og félagsskap, og þær voru í miklu uppnámi þegar svo var ekki [...] líklegasta alhæfingin, og í raun sú augljósasta er að góð hjónabönd voru þegar hjónin voru nálægt hvort öðru í aldri og af sömu eða svipaðri stétt, einnig ef konan kom með góðan heimanmund

¹⁷ Þýðing mín „marital union implies hierarchy; marital harmony is predicated upon the wife’s obedience to her husband“

¹⁸ Þýðing mín „Women of all classes were expected to bring a dowry to their marriage, which might consist of some clothing and household items for poor women, or vast amounts of cash, goods, or property for wealthy ones“

í hjónabandið í formi fjár eða eigna en einnig þegar fjölskylda konunnar stóð með henni ef vandi kom upp¹⁹
(Wiesner 2000, bls 74).

Með þessari lýsingu er það gert greinilegt að aðeins ef stúlka átti gott bakland, góðan og vel stæðan föður, voru meiri líkur á góðu hjónabandi. Feðraveldið var eflt með þessu þar sem konan gat ekki staðið ein og óstudd. Þess ber þó að geta að þó skrif Wiesner séu á rökum reist og hún hafi lagabækur og fleira sér til halds og trausts er hennar túlkun á þeim viss alhæfing. Mikið hefur verið skrifað um konur endurreisnarinnar og allt sem hún segir er rétt upp að vissu marki en mismunandi aðstæður innan ólíkra fjölskylda sýna fram á ólíkar aðstæður. Til eru dæmi eru um konur í meiri rétti en Wiesner lýsir, og sem hafa fleiri möguleika en alhæfingar af þessu tagi og um þennan tíma er erfitt að eiga við. Þessar lýsingar hennar eiga að miklu leyti við þær konur sem hér eru til greiningar.

Í hjónabandinu voru einnig lagðar kröfur á konuna er koma að kynlífi og barneignum. Það mátti ekki spilla þeim fyrir hjónaband nema um langt tilhugalíf væri að ræða og samningum um hjónaband náð. Wiesner bætir við um kynlíf að: „það var almennt samþykki fyrir því að kynlíf var leyfilegt innan hjónabands og á „náttúrulegan hátt““²⁰ (Wiesner 2000, bls 58). Því er svo bætt við að hægt var að túlka „náttúrulegt“ á ólíka vegu. Hugmyndin um náttúrulegt kynlíf tengist þá því að reyna að geta barn, en ánægja aðilanna var ekki endilega hluti af því. Hugmyndir um kynlíf tengdust nánast eingöngu hjónabandi og barneignum.

Kynlíf kvenna, barneignir og mæður

Kynlíf utan hjónabands var ekki samþykkt í samfélaginu og Wiesner nefnir sem dæmi að ef stúlka undir lögaldri varð ólétt gat faðir hennar farið fyrir rétt og heimtað skaðabætur: „Faðir

¹⁹ Þýðing mín „people, particularly women, expected a marriage to include affection and companionship and were very distressed when it did not....the safest generalization that which also seems most obvious-the marriages appear to have been most egalitarian when husbands and wife were near in age, of the same or relatively the same social class, when the woman had brought some property or cash to the marriage as her dowry, and when birth family supported her in disputes with her husband“

²⁰ Þýðing mín „Generally agreed that sexual relations were permissible as long as they were marital and „natural““

hennar gat kært manninn sem um ræddi fyrir að ganga á rétt sinn og valda eignatjóni²¹ (Wiesner 2000, bls 60). Ef um nauðgun var að ræða var einnig hægt að leita réttar síns en málið gat verið flóknara en þegar faðir kærir eignatjón. Kæra mátti nauðgun utan hjónabands en refsingin var ekki hörð, og ef dómur féll yfir höfuð var það yfirleitt lítil sekt samkvæmt Wiesner. Þessu fylgdi einnig mikil skömm fyrir fórnarlambið og húsbændur hennar eða fjölskyldu svo oft var betra að láta kyrrt liggja, nema ef þvinga ætti fram hjónaband. Jafnvel konur sem voru fórnarlömb nauðgunar lögðu sumar fram þá kröfu að gerandinn væri neyddur til að giftast þeim. Í dag þykir fólki þetta óhugsanlegt og ranglátt, en fyrr á öldum var þetta oft eina leiðin fyrir stúlku sem misst hafði meydóminn á þennan hátt til að eiga möguleika á heiðvirðu lífi í augum samfélagsins (Wiesner 2000, bls 61). Nauðgun var glæpur en konan hafði tapað sínum heiðri við nauðgunina svo samfélagsleg refsing hennar gat verið harðari en refsing gerandans. Að giftast honum gat verið eina lausnin. Innan hjónabands var það flóknara þar sem heiður eiginmannsins var í veði, eins og sjá má á ljóðinu um Lucrece.

Eins og komið verður að í greiningu á verkunum hér á eftir var kynlíf utan hjónabands siðferðislega rangt og mikil skömm fylgdi því fyrir fjölskylduna alla. Sjá má á fyrrnefndri grein Louis Montrose að þetta var venjan í lögum og lífi fólks og endurspeglast í verkum höfunda tímabilsins. Hann tekur sem dæmi leikritið *A Midsummer's Nights Dream* eftir Shakespeare. Þar var feðraveldið staðfest með Teseusi og sigri hans á Amasónum og tilvonandi hjúskapar hans og drottningu Amasóna í byrjun verksins. En einnig þá staðreynd að þeir þrír möguleikar sem hann gefur Hermíu er kemur að hennar hjúskap eru; að hún giftist þeim manni sem faðir hennar valdi, deyi eða fari í klaustur. Hans völd, og í framhaldi af þeim, völd föðursins eru staðfest áður en komið er að samböndum og ástum kvenna verksins. Þess ber þó að geta að það er einnig tekið fram að ekki voru allar persónur verksins á eitt sáttar við þau miklu völd sem Teseus hafði. Með þessari byrjun bendir Montrose á að feður eða eiginmenn voru alltaf með völdin þó konurnar, eins og Titania í sama leikriti virki á lesendur og áhorfendur sem sterk kona. Oberon stjórnar atburðarásinni frá byrjun, bæði er kemur að skömm Titaniu og ástarmálum fjórmenninganna sem leikritið snýst um. Í framhaldi af því bendir Montrose á að mæður eru iðulega fjarverandi í leikritunum, þegar um stúlkur á giftingaraldri er að ræða, enda eru það feðurnir sem hafa völdin (Montrose 1988, bls 40). Það á einnig við í þeim verkum sem hér verða könnuð. Í *Lucrece* koma fram faðir og eiginmaður en ekki móðir. Í *Much Ado* er móðirin nefnd í skýringum tvisvar en segir ekkert og er lítið rædd, Hero og frænka hennar Beatrice treysta báðar á föður Hero, Leonato til að tryggja

²¹ Þýðing mín „her father could go to court and sue the man involved for ‚trespass and damages‘ to his property“

velferð þeirra.²² Sömu sögu er að segja í *Titusi* en þar er aðeins ein móðir í leikritinu og á hún beina sök á öllum þeim hamförum sem koma fyrir hina móðurlausu Laviniu og fjölskyldu hennar. En því má bæta við að Tamora á aðeins syni, engar dætur sem koma þarf í hjónaband. Þar sem mæður höfðu engin völd er kom að stöðu dætranna eða tilvonandi hjónaböndum eru þær í raun tilgangslausar söguþræðinum. Eins og Montrose bendir á þá eru það „tilvonandi mæður“ (Montrose 1988, bls 40) sem skipta máli í sögunni, enda var það stærsta hlutverk þeirra, að eignast börn.

Önnur hlið á þessu er að ef hjón áttu ekki börn en eiginmaðurinn feðraði barn utan hjónabands var það ekki talið jafn syndsamlegt og framhjáhald annars var, og ekki refsing við því, þó framhjáhald hafi verið ósiðlegt í augum samfélagsins. Konur voru í raun aðeins þær sem báru barnið, það var karlmaðurinn sem kom með lífið og kraftinn. Einnig lá það þyngra á konum ef ekki kom barn undir, því sökin var talin vera þeirra (Wiesner 2000, bls 78). Inn í þetta kemur einnig birtingarmynd mæðra og barnlausra kvenna í skáldskap 16. aldar sem var ríkjandi fram á 19. öld. Dæmi um þetta er að finna í *Macbeth* eftir Shakespeare, en Lafði Makbeð er ekki aðeins spillt og valdasjúk heldur er hún barnlaus. Hún segir í verkinu að ef hún ætti barn myndi hún rífa það af brjósti sínu og henda því frá sér ef það yrði til þess að þau hjónin fengu þau völd og tign sem þau töldu sig eiga rétt á (*Macbeth*.I.vii.58). Andstæða hennar er Lafði Makduff sem er trú manni sínum og er móðir. Í *Titus* er að finna eina móðir, Tamoru, en hún ásamt Aroni, á sök á því illa sem karlmenn inna af hendi, og gerir það til að hefna fyrir dauða sonar síns sem Títus tók af lífi í byrjun verksins. Sem illri móður er henni því viss vorkunn þar sem hún var ekki aðeins tekin til fanga eftir ósigur í heimalandi sínu, heldur er sonur hennar tekinn af lífi við komuna til Rómarborgar. Áhrif Arons eru einnig mikil á hana og syni hennar sem eftir lifa.

Móður ber að vernda börn sín og stúlkubörnum varð að halda frá heimi karlmanna þar til komið var á giftingaraldur og samningur um hjónaband formaður, þá sem heiðvirðum og traustum ungum konum. Wiesner bendir einnig á að konum sem sýndu of mikla kynlífsþrá eða einfaldlega mikið sjálfstæði var oft refsað í bókmenntum 16. og 17. aldar, þær voru myrtar eða hlutu slæm örlög (Wiesner 2000, bls 59). Tamora er slík kona, en bæði reynir hún að hafa áhrif á atburði í gegnum eiginmann sinn, auk þess að vera honum ótrú. Lavinia, Lucrece og Hero eru dæmi um konur sem fara eftir reglum samfélagsins og feðraveldisins, þær þekkja stöðu sína og gera ekkert til að ógna henni.

²² Í skýringum á verkinu er það lagt til að Innogen, móðir Hero hafi upphaflega átt að vera í verkinu en svo skrifuð út. Hún hefur engar línur og er aðeins nefnd tvisvar í skýringum, þá aðeins að hún er á staðnum.

Að giftast, eða giftast ekki

Kynlíf kvenna er miðlægt í þessari greiningu þó að í tveimur af verkunum sé um nauðgun að ræða. Lýsingarnar á Lucrece sem hreinni og nánast sem jómfrú þó hún sé gift gefa kynferðislegan tón um hana til kynna þrátt fyrir efnistökin. Þessi áhersla á jómfrúarlegan hreinleika gefur sterklega til kynna hvernig konur áttu að haga sér og óttinn sem fylgdi skömm kvenna á þessu sviði var mikill. Castiglione ræðir kynverund kvenna í fyrirnefndu verki, *The Courtier* og tengingar við verk Shakespeare eru margar en hér mun ég byrja á því að benda á tengslin við *Much Ado*. Philip D. Collington skoðar tengslin á milli verkanna í grein sinni „Stuffed With All Honourable Virtues: *Much Ado About Nothing* and *The Book of the Courtier*“ (2006) og bendir á að Shakespeare notaði bók Castiglione líkast til reglulega. „Castiglione er „allstaðar“ í *Much Ado*, menningarleg viðvera sem Shakespeare svarar á djúpan, og hingað til lítt rannsakaða vegu“²³ (Collington 2006, bls 284). Hann bendir á að það eru ekki aðeins líkindi með Beatrice í *Much Ado* og Emiliu í *The Courtier* heldur er hugmyndafræðin í bók Castiglione að miklu leyti grunnur að verki Shakespeare. Hann skoðar samskipti kynjanna og stöðu þeirra í verkunum og ber saman það sem þau eiga sameiginlegt, og jafnvel orðalag. Verk Castiglione er um heiður og líf innan hirðarinnar sem er að vissu leyti grunnhugmynd *Much Ado*. Prinsinn kemur til Leonato sem er landshöfðingi í Messina og öll umræða er um að halda heiðri og lifa heiðvirðu lífi. Þegar nokkrar persónur verksins skipta sér í hópa og ræða Benedick og Beatrice til að kynda undir ástir þeirra er umræðan sett fram á þann hátt að betra væri fyrir þau að forðast hvort annað, þar sem hitt myndi ógna heiðri þeirra og lífi. Þessi sena er sett fram á þann hátt að Beatrice og Benedick hlera samræðurnar og heyra, hvort um sig neikvæða umfjöllun um sig sjálf en jákvæða um hinn aðilann. Stúlkurnar, Hero og Ursula ræða frekju og yfirgang Beatrice, og að heiðvirður hermaður eins og Benedick ætti að ýta tilfinningum sínum til hliðar þar sem hún er ekki ástar hans virði. Sama segja þeir Claudio, Don Pedro og Leonato um Benedick og að betra væri fyrir Beatrice að gleyma honum. Heiður þeirra og virðing er engin og lítið gert úr eiginleikum hvors um sig. Þessi öfuga sálfræði sem þau beita er að vissu leyti til þess gerð að koma þeim báðum á réttan kjöl innan samfélagsins. Kona sem hrekur alla biðla á brott og gagnrýnir karlmenn fyrir hugsanir þeirra, gjörðir og jafnvel útlit, er ekki stolt heimilishaldsins og Leonato segir við Beatrice: „By troth niece, thou wilt never get thee a husband if thou be so shrewd of thy tongue“ (*Much*

²³ Þýðing mín „Castiglione is „everywhere“ in *Much Ado*, an intellectual presence to which Shakespeare responds on profound and hitherto unexamined ways“

*Ado.*II.i.17-18). Beatrice ansar því aðeins að hún vilji ekki mann og endar Leonato mál sitt með því að segja hana enda í helvíti með þessu áframhaldi.

Samtal Beatrice og Benedick um karlmennsku og stolt (*Much Ado.*IV.ii.326-335) er hægt að skoða sem framhald af þessari umræðu um hegðun kvenna er kemur að föður þeirra, en ræðan er greind nánar hér að neðan. Þessi ræða sem segja má vera feminíska um stöðu kvenna á þessum tíma. Uppbygging samtalsins er að hvetja karlmanninn til að styðja hana þegar hún getur ekki framkvæmt það sem hún telur nauðsynlegt sjálf, vegna kynferðis síns. Sú hugmynd Beatrice svipar til Lafði Emiliu í *The Courtier* og hennar orða í lok verksins um Gaspar:

Með því skilyrði að þegar að því kemur að L. Gaspar ásakar konur og leggur þeim til (eins og honum er líkt) falska sögu, mun hann einnig láta okkur svara til saka, en ég tel hann vera óreglulegan leikmann²⁴
(Castiglione 2003, bls 455).

Bók Castiglione endar á þessum orðum lafði Emiliu. Þar sem Gaspar hefur gagnrýnt og talað niður til kvenna reglulega í gegnum verkið fær Lafði Emilia sig fullsadda. Hún kallar hann óreglulegan liðsmann í þessum kappræðum þeirra er kemur að konum. Hún hvetur aðra karlmenn til að sjá hlutina frá öðru sjónarhorni, herramannslegu sjónarhorni. Collington bendir á að ræða Beatrice og krafa Emiliu eru settar fram á svipaðan hátt og af sömu ástæðu; rétti kvenna (Collington 2006, bls 285). Þær hafa sterkar skoðanir en geta ekki framkvæmt það sem þær telja nauðsynlegt. Þær þurfa hjálp karlmanna til að rétta sinn hag. Bæði Beatrice og Emilia eru konur sem segja sitt og hika ekki er kemur að því að andmæla hinu kyninu, konurnar þrjár sem hér eru greindar eru viss andstæða við þær. Orð Antonio til Hero er varðar hjónaband hennar og Claudio eru: „Well niece, I trust you will be ruled by your father“ (*Much Ado* II.i.49-50) svarar Beatrice þá fyrir frænku sína:

Yes, faith, it is my cousin's duty to make
Curtsy and say ‚Father, as it please you‘: but yet for
All that cousin, let him be a handsome fellow, or else
Make another curtsy and say ‚Father as it please me‘
(*Much Ado.* II.i.51-55)

²⁴ Þýðing mín „Upon condicion, that in case my L. Gaspar wyll accuse women, and geve them (as his wont is) some false reporte, he wil also put us in suretye to stand to triall, for I reckon him a waveringe starter“

Beatrice leggur til óhlýðni ef Hero líst ekki á ráðahaginn, sem Hero mun að öllum líkindum aldrei gera, þar sem ástin er miðlæg í gamanleikjum og ekki líklegt að nokkur giftist tilneyddur. Hegðun Beatrice, (og Emiliu í *The Courtier*) er af ólíkum toga en meðal annarra kvenpersóna Shakespeare verkanna sem hér eru til greiningar. En það eru þessir eiginleikar sem að einhverju leyti falla niður í lok *Much Ado* með hjónabandinu, orð þeirra eru gerð ómarktæk. Sama má segja um eiginleika Benedick sem er andsnúinn hjónabandi, en ekki konum, að hann finnur meðalveginn sem hentar hirðmanni prinsins af Arragon. Harry Berger segir í grein sinni „Against the Sink-a-Pace: Sexual and Family Politics in *Much Ado About Nothing*“ (1982) um þessar senur að Don Pedro, sem er yfirvaldið í verkinu sé að koma hlutum og fólki á réttan kjöl „með einföldum áhyggjum af ímynd sinni og fyrirhafnarlausri virkni samfélagsins“²⁵ (Berger 1982, bls 305). Það er allra hagur ef Beatrice og Benedick láta af þessum skoðunum sínum og hegðun sem stangast á við venjur samfélagsins. Hjónaband er endapunkturinn og skipti miklu máli í þessu samfélagi. Staða konu miðast við karlmanninn sem er henni næstur og feður, eða ábyrgðarmenn leggja mikla áherslu á að koma ungum konum í hjónaband, sérstaklega þegar um auðuga fjölskyldu, og engan son er að ræða. Í huga margra kvenna var staða innan samfélagsins einnig mikilvæg og að giftast vel skipti máli er kom að framtíð þeirra. Ást var jafnvel aukaatriði, eins og sjá má á Tamoru og hennar seinna hjónabandi við keisara Rómaborgar.

²⁵ Þýðing mín „with a fine concern for both her own image and the smooth functioning of society“

Tamora, ill móðir, svikul eiginkona

Staða Tamoru innan *Titus* er einstök miðað við hinar konurnar þrjár sem hér eru til greiningar. Hún er eina móðirin, hún hefur sterka stöðu, hún er ill, og hún er andstæða kvennanna þriggja að öllu leyti. Tamora giftist keisara Rómaborgar fljótlega eftir komuna til borgarinnar. Hún veit að fyrra val Saturninusar var Lavinia, en hún sjálf á viðhald í Aroni, máranum sem fylgdi henni til Rómar. Tamora er ákveðin og reiði hennar eftir að Títus drap son hennar er mikil og hefur áhrif á gjörðir hennar í framhaldinu. Aron leiðir hana áfram, hefur áhrif á allar hennar gjörðir og kemur hugmyndum fyrir í huga hennar. Þegar Bassianus hefur verið drepinn og hún veit að Aron lagði til að synir hennar nauðguðu Laviniu segir hún „So should I rob my sweet sons of their fee./ No, let them satisfy their lust on thee“ (*Titus* II.iii.179-180) Svar Laviniu við orðum Tamoru er ákall til hins kvenlæga „No grace, no womanhood?“ (*Titus*. II.iii.182). Lavinia grátbiður Tamoru um að sýna sér miskunn, og hún biðlar ætíð til Tamoru sem konu. Kvenlæg gildi skipta miklu máli innan hirðar, eins og Castiglione sýndi greinilega í *The Courtier*, til dæmis er Magnifico Giuliano segir: „Hann mun sýna fram á það að konur geta sýnt jafn mikla dyggð og karlmenn“²⁶ (Castiglione 2003, bls 166). Umræðan í því verki bendir þó á að dyggðir kvenna eru af öðrum toga en karla, eins og áður hefur komið fram. Heiður kvenna var mikilvægur á sviði líkamans, og það er það sem Tamora ræðst gegn er hún lofar sonum sínum að nauðga og limlesta Laviniu.

Bænir Laviniu hjálpa ekkert og Tamora sendir syni sína með hana með orðunum „and let my spleenful sons this trull deflower“ (*Titus*.II.iii.191) Tamora virðist telja sig hafa völdin og kokkálaði eiginmaðurinn hefur engan grun um samband hennar og Arons.

Þegar fóstura kemur á fund Arons, Chiron og Demetriusar með barnið sem Tamora eignaðist kemur í ljós að drengurinn er þeldökkur líkt og Aron. Þetta kemur sér illa fyrir hjónaband Tamoru og má Saturninus ekki komast að því að barnið er ekki hans. Tamora sendir skilaboð til Arons með fósturunni með ósk um skírni barnsins: „bids thee christen it with thy dagger's point“ (*Titus*.IV.ii.70). Aron neitar að drepa son sinn og vekur þá upp reiði eldri sona Tamoru, sem fylgt hafa honum hvert fótínál. „Thou hast undone our mother“ (*Titus*. IV.ii.75) segir Chiron og reyna þeir bræður að drepa barnið. Aron verndar son sinn og berst gegn orðum Tamoru. Hann sýnir í fyrsta skipti að hann ber hag annars en sjálfs síns fyrir brjósti. En ef upp kemst að barnið er hans og Tamoru er skömm hennar eilíf samkvæmt Demetriusi og Chiron en einnig fósturunni sem telur að keisarinn muni dæma Tamoru til

²⁶ Þýðing mín „he may plainly showe that women are as full of vertues as men be.“

dauða. En enn og aftur spilar Aron með atburðarásina með lipurri tungu og sannfærir bræðurna um að ganga svo frá málum að enginn viti af barninu. Staða Tamoru er ætíð undir hæl Arons og hans ráðabruggi.

Ótti var til staðar er varðar hreinleika kvenna og lagði Castiglione það til að helsta dyggð kvenna væri að vera hrein fram að hjónabandi og huga aðeins að eiginmanni sínum eftir það. Óttinn var sá að ef konur gerðu eins og karlmenn og stunduðu samlíf með öðrum en eiginmanni sínum væru blóðbönd afkvæma þeirra í voða og enginn maður gæti treyst því að afkvæmin séu hans eigin. Þessi ótti er raungerður í *Titusi* í barni Tamoru og Arons. Barnið eykur einnig á andstæðu hennar við hinar konurnar, lausaleiks barn er ekki hluti fjölskyldunnar, hvað þá þeldökkt barn. Tamora er ekki merkisberi hinnar góðu konu sem táknar hreinleika fjölskyldunnar, líkt og eiginkona á að gera heldur er hún tákn svika og blekkinga. Hugmyndir um blóðbönd eru einnig birt í *Much Ado* en komið verður að því síðar. Tamora reynir sitt besta að spila með framvinduna eftir að Aron er farinn með barn þeirra og fær syni sína með sér til Títusar með það í huga að blekkja hann. Títus sér í gegnum gervi þeirra og platar þau. Hann drepur syni Tamoru og býður henni til veislu. Tamora er ekki aðeins hin illa móðir og svikula eiginkona, hún er kona undir hæl karlmanna. Hún telur sig vera æðri þeim og geta sjálf spilað með alla þrátt fyrir að Aron sé farinn en hún getur það ekki og gjörðir hennar verða til þess að flest allir deyja.

Góða konan og karlmaðurinn sem tekur

Þegar hér er komið er vert að draga saman hvað það var sem gerði konu góða og jákvæða í augum samfélagsins. Eins og komið hefur fram í köflum hér að framan var hreinleiki hennar mikill kostur, en Wiesner segir hann mikilvægastan.

Í vinsælum bókmenntum tímabilsins sem kalla má nýöld er góðum konum lýst á þann hátt að þær eru hreinar meyjur sem vernda meydóm sinn með öllum ráðum, eða þá að þær eru indælar eiginkonur sem eru trúar einum manni²⁷
(Wiesner 2000, bls 59).

Þessi lýsing á vel við þær konur sem hér eru til umfjöllunar og vegna þessara eiginleika þeirra er glæpurinn sem framinn er gegn þeim enn hræðilegri. Þær gera ekkert rangt og heiðra sína menn í orði og á borði. Þær eru því líka auðveld bráð fyrir hinn illa karlmann, en komið verður að honum hér að neðan. Lavinia og Tamora eru andstæður á alla vegu í *Titusi*. Tamora er svikul og heldur framhjá, hún á sök á dauða margra og grimmd hennar, eða hefndarlosti er mikill. Lavinia hins vegar hlýðir þeim karlmönnum sem eru næstir henni og er trú þeim manni sem hún er gefin, eins lengi og hjónabandið endist. Glæpurinn gegn henni er grimmur og í raun ófyrirgefanlegur vegna stöðu Laviniu og hreinleika. Glæpur Títusar gegn Tamoru er af andstyggilegum toga en hún og synir hennar eiga sök á hræðilegum glæpum og svikum, sem gerir hana síður að fórnarlambi eins og Lavinia.

Öfugt við góðu konunnar í þeim verkum sem hér eru könnuð er hin hlið teningsins, illi karlmaðurinn, gerandinn, „sá sem tekur.“ Vel er gerð grein fyrir honum í *Macbeth* eftir Shakespeare. Lafði Makbeð segir eiginmann sinn ekki vera karlmann ef hann svíkur loforðið sem hann gaf henni og hún ýjar að því að sannur karlmaður taki það sem hann telur sig eiga rétt á. Svar hans er „I dare do all that may become a man“ (*Macbeth*.II.vii.48) og hann drepur Dúnkan konung og alla þá sem standa í vegi fyrir konungstign hans. Þetta dæmi um karlmennsku er að finna í öllum þeim verkum sem hér verða könnuð. Tarquin, sem dæmi, vill Lucrece svo hann tekur hana. Líkt og Makbeð þá virðist hann átta sig á því að þetta er syndsamlegt og gæti komið aftan að honum seinna, en sannur karlmaður tekur það sem hann vill og telur sig eiga rétt á, hverjar sem afleiðingarnar eru. Allir þeir karlmenn sem birtast í

²⁷ Þýðing mín „The women who are viewed positively in early modern popular literature are generally saintly virgins who guard their chastity at all costs, or sweethearts and wives who remain loyal to one man“

Titusi gera það sama, taka það sem þeir vilja. Góða konan, Lavinia gerir það sem ætlast er til af henni. Þessi hugmynd um manninn sem tekur er nátengd hugmyndum um vald og feðraveldið er valdið í lífi kvennanna.

Þessir illu karlmenn eru ekki hinir dæmigerðu menn sem er að finna í ástarsamböndum gamanleikja Shakespeare eða í *Collatine*, eiginmanni *Lucrece*. Góðir menn bera sigur úr þítum en hinum illu er refsað eins og sjá má í þessum þrem verkum. Mennirnir sem taka það sem þeir telja sig hafa rétt á og láta hefnd sína bitna á líkama kvennanna og heiðri þeirra og karlmannanna sem þær eru trúar. Hefnd þeirra er gegn öðrum karlmönnum en bitnar á konunum.

Góðu mennirnir eru þó ekki syndlausir því eins og komið verður að hér í næstu köflum þá líta þeir svo á að það sé konunum að kenna þegar brotið er á þeim. Þeir taka ekki það sem þeir vilja, og vegsama konurnar sem eru nánastar þeim þar til voðaverk hinna illu hefur verið framin. Í framhaldi af því má benda á að *Lucrece* sjálf vildi ekki vera notuð sem afsökun annarra kvenna í ósiðlegum gjörðum, hún var hrein og siðsöm og þessi nótt var hennar eini smánarblettur sem hreinsast, að vissu leyti, með sjálfsmorði. Skömm karlmannanna er mikil og fátt hægt að gera til að halda heiðri meðan þær lifa. Dauði þeirra er eina lausn karlmannanna undan eilífri skömm.

Eignarhald á líkama

Þeim þrem konum sem hér eru til umfjöllunar er lýst á svipaðan hátt, sem heiðvirðum konum sem sinna skyldum sínum innan fjölskyldunnar og/eða hjónabandsins. *Lucrece* fær þó meiri umfjöllun og fleiri lýsingar en hinar tvær þar sem lengsti hluti ljóðsins er eintal hennar. Orðið „chaste“ eða hrein, siðsöm kona er sérstaklega tengt við hana en *Lavinia* er til dæmis líkt við *Lucrece* til að gefa það sama til kynna. *Hero* er einnig sögð fögur og óspjölluð og í fyrstu senu tengd við heiður föður síns, *Leonato* af prinsinum *Don Pedro*. Það gefur til kynna bæði jákvætt viðhorf gagnvart fjölskyldu hennar og hve mikil skömmin er að bregðast og valda smán.

Eignarhald á konum er áberandi í öllum verkunum en staða *Lavinia* sem eign karlmannanna í kringum hana er staðfest frá fyrstu senu hennar í leikritinu. Hún er gefin

Saturninusi og samþykkir þann ráðahag sem faðir hennar telur henni fyrir bestu en bræður hennar leggja hníf að henni og draga hana burt þar sem hún var þegar lofuð yngri bróðir Saturninusar, Bassianusi. Næst þegar hún birtist á sviðinu er hún gift honum. Synir Tamoru telja sig einnig báðir eiga rétt á henni og segir Demetrius jafnvel að hans réttur sé meiri þar sem hann er eldri en Chiron. Réttur elsta sonarins er mestur í þessu erfða/réttindakerfi. Lavinia mótmælir ekki þeim mönnum sem hún er lofuð og þekkir sinn stað og sína stöðu innan fjölskyldunnar. Í *Much Ado* er ólík framsetning á Hero en hinum konunum tveim. Þar sem þetta er gamanleikur skiptir ástin miklu máli og má þar segja að Shakespeare hafi gefið konum möguleika á lífi sem var ekki alltaf að finna í harmleikjum hans eða sögulegu leikritunum, og jafnvel í daglegu lífi í sumum tilvikum. Áhersla er lögð á að bæði hún og faðir hennar samþykki ráðahaginn og fer Don Pedro, prinsinn af Aragon með málið og skipuleggur hjónaband Hero og Claudio, með samþykki Leonato. Með þessum ráðahag er það hagur þriggja manna að Hero standi undir væntingum er kemur að heiðri og framkomu.

Sara E. Quay skrifaði greinina „Lucrece the Chaste: The Construction of Rape in Shakespeare’s *The Rape of Lucrece*“ árið 1995 og kemur þar inn á feminískar hugmyndir um kvenpersónur endurreisnarinnar og líkama þeirra sem táknmynd fjölskyldu og burðarstólpa menningar og heiðurs. Quay skilgreinir hugmyndina um konu sem er eftirsóknarverð í augum nauðgara (e. rapeable) um Lucrece í fyrrnefndri grein. Þetta orð er merkingarþrungið á ýmsa ólíka vegu, og þá sem siðferðisleg ranghugsun.

Að skoða kyn í félagslegri merkingu, kemur á óvart þar sem það reiknar ekki með því að henni sé nauðgað vegna líkamlegra veikleika, heldur vegna þess að henni er lýst af samfélaginu sem einhverju sem hægt er að nauðga²⁸

(Quay 1995, bls 4)

Ástæðan fyrir því að Quay notar þetta orð er sú að lýsingar Collatine á eiginkonu sinni eru það sem kveikir í ímyndunarafli, og losta, Tarquin. Henni er ekki bara lýst sem hreinni heldur er hún tengd skírlífi eins mikið og mögulegt er með gifta konu. Orðin sem eru notuð til að lýsa henni og myndlíkingar sem bæði eigenmaður hennar og nauðgari nota tengjast skírlífi og hreinleika hennar jafnt sem fegurð. „Lucrece the chaste“ (*Lucrece*, lína 7) er sagt er hún er nefnd í fyrsta sinn í ljóðinu, þar sem Collatine talar um eiginkonu sína. Hún er „hin hreina“ og

²⁸ Þýðing mín „Positing gender categories as socially produced, this definition is startling for it assumes that woman is not a victim of rape because of any natural vulnerability, but because she is constructed by society as an object that is able to be raped“

er Tarquin hittir hana tekur hann eftir því að hún roðnar sem jómfrú er eiginmaðurinn kemur til tals. Þess má geta að sama lýsing er notuð á Hero, en við fyrra brúðkaupið bendir Claudio á að hún roðnar líkt og jómfrú þrátt fyrir að vera svikul. Einnig er Lucrece lýst sem hvítri sem lilju og með fleiri myndlíkingum sem tákna hreinleika. Að mati Quay eru það þessar lýsingar sem gera hana eftirsóknarverða í augum nauðgara. Losti Tarquin er ekki einfaldur heldur beinist að því að óhreinka það sem er hreint og Collatine á einn. Tarquin talar um mjólkurhvít brjóstin og segir meðal annars: „A pair of maiden worlds unconquered/ save of their lord no bearing yoke they knew“ (*Lucrece*, lína 408-9). Tarquin ætlar að sigra þennan heim og snerta það sem enginn má snerta. Þessi jómfrúarþrá til konu sem er ekki jómfrú en sýnir öll einkenni þess er það sem Tarquin vill sigra og eyðileggja. Þessar lýsingar má yfirfæra á hinar konurnar sem hér um ræðir, og þá sérstaklega Lavinu í *Titusi* þar sem henni var iðulega líkt við Lucrece er kemur að hreinleika og tryggð.

Í doktorsritgerð sinni skrifar Ásdís Sigmundsdóttir um Lucrece og bendir á hið svokallaða „eiginkonu-veðmál“ (e. the wife–bet) og hvernig túlkanir á sögu Lucrece telja þetta til sem nauðsynlegan hluta verksins. Það kemur fram í *The Argument* og einnig í byrjun ljóðsins þar sem ágæti Lucrece er lýst. Það lýsir sér á þann hátt að Collatine talar um hana sem gimstein og djásn af himnum ofan. Lucrece er eitthvað sem allir menn þrá en aðeins einn maður á. Hún var fullkomin eiginkona og ekki aðeins það heldur er hlutverk hennar að vissu leyti sem óvirk. „‘Eiginkonu-veðmálið‘ er iðulega sá hluti goðsagnarinnar um Lucrece sem einna mestu máli skiptir, jafnvel meira en nauðgunin og sjálfsmorðið“²⁹ (Ásdís Sigmundsdóttir 2015, bls 164). Hér bendir hún á að með „eiginkonu-veðmálinu“ séu mörk sýnd og hlutverk skilgreind sem hafa áhrif á það sem á eftir kemur. Einnig þá staðreynd að undir lokin er heiðri Lucrece ekki ógnað vegna gjörða hennar í kjölfar nauðgunarinnar. Frekar hvernig henni er lýst áður en lesandi kynnist henni og svo hvernig allar hennar gjörðir samræmast þeirri sýn sem Collatine birtir af henni. Það er greinileg tenging á milli „eiginkonu-veðmálsins“ og eftirsóknarverðri konu í augum nauðgara sem Quay skoðar þar sem í báðum tilvikum eru það lýsingar á konunni sem hafa áhrif á þá karlmenn sem nauðga þeim. Svipað er að segja um Lavinu, sem er sátt við hlutverk sitt og giftist þeim sem ætlast er til og lifir heiðvirðu lífi. Þó Hero í *Much Ado* sé ekki nauðgað á það sama einnig við um hana. Henni er lýst af karlmönnum sem heiðvirðri og hreinni ungri stúlku, og heillast Claudio af hreinleika hennar fyrst og fremst. Lýsingar á Beatrice gera það að verkum að hún er ekki jafn saklaus og hrein og frænka hennar Hero. Beatrice er ekki eftirsóknarverð í augum

²⁹ Þýðing mín „The ,wife bet‘ is usually the most important part of the myth of Lucrece, sometimes even more so than her rape and suicide“

nauðgara, þar sem hreinleiki og sakleysi hennar er ekki af sama toga og hjá hinum konunum þrem. Hún svarar fyrir sig og mótmælir karlmönnum ef hún telur þá hafa rangt fyrir sér. Einnig er hún mjög gagnrýnin á þá. Þetta gera hinar konurnar þrjár ekki og er að finna vissa andstæðu í Beatrice vegna þessa. Sömu sök væri ekki hægt að bera upp á hana og Hero.

Lavinia er sögð vera lík Lucrece á ýmsa vegu og talin jafn hrein og fögur og sú síðarnefnda. En þessi leið að líkja henni við Lucrece er merkingarþrungin í sjálfu sér þar sem staða Lucrece sem hin hreina er jafn mikil staðreynd og roði í kinnum meyja, hún er *orðin* lýsing, eða myndlíking sem notuð er á sama hátt og lýsingar á fegurð. Þessi líking sem hún er orðin að er vegna þess að henni var lýst á vissan hátt í byrjun verksins, af karlmönnum og er gerð af þeim eftirsóknarverð í augum nauðgara. Hún er ekki aðeins fögur kona, hún er eitthvað annað og meira. Með því að líkja Laviníu við Lucrece hefur það sama verið gert við hana, nú er Lavinia bæði hrein og eftirsóknarverð til nauðgunar í huga bræðranna. Á sama hátt er Philomela³⁰ notuð í *Titus* sem merki þess sem mun koma, nauðgun og limlesting Laviníu. Að nota konur úr sögu þjóðarinnar til að lýsa og sýna fram á stöðu kvenna verkanna er áhugavert og sérstaklega í huga persóna verksins þar sem það er nóg að nefna þessi nöfn til að skilja hvað gerðist.

Hero er einnig lýst á svipaða vegu, en fyrstu orð Don Pedro um hana er að heiður hennar sé á við föður hennar, Leonato. Hún er hrein og fögur mey, og táknmynd heiðurs föður hennar, enda stúlka sem þekkir sinn stað og fer eftir óskum föður síns eins og komið verður að síðar. Claudio spyr féлага sína hvort Hero sé ekki hæversk stúlka, sem hún er. Lýsir hann henni enn fremur sem gimsteini. En þegar að brúðkaupinu kemur og hún er sökuð um kynlíf við annan mann segir Claudio „Behold how like a maid she blushes here“ (*Much Ado*. IV.i.34) Svipuð orð eru notuð um Lucrece, þar sem hún er gift og þar af leiðandi ekki jómfrú, en roðnar í kinnum líkt og hrein mæ. Það eru þessar lýsingar á konunum sem hafa áhrif á verknaðinn sem beitt er gegn þeim. Ekki eingöngu að þeim er nauðgað eða vegið að heiðri þeirra heldur að þeim er lýst sem betri en öðrum konum, bæði ásjónu þeirra og hegðun. Þessi birtingarmynd á konurnar sem hér um ræðir hefur áhrif á lestur verkanna og bendir Ásdís Sigmundsdóttir á að þessi sýn á Lucrece setji hana í óvirka stöðu og atburðirnir gegn henni eru á milli karlmanna (Ásdís Sigmundsdóttir 2015, bls 165). Það er greinilegt í *Much Ado* þar sem Don John vill gera bróðir sínum, Don Pedro illt, sem og féлага hans Claudio og föður Hero, Leonato. Svikin eru alfarið á milli karlmanna þó Hero sé fórnarlamb þeirra. Í *Titusi* er

³⁰ Philomela er úr sögum Óvíds, en henni var nauðgað af eiginmanni systur sinnar og tungan skorin úr svo hún geti ekki sagt frá. Hún óf sögu sína í teppi og kom því til systur sinnar Procne. En þeirra hefnd var að drepa og elda son Procne og Tereiusar og láta föðurinn borða hann.

Það málinn Aron og bræðurnir Chiron og Demetrius sem vilja gera Títusi og hans sonum illt. Þeir hrífast af Laviniu og taka hana sem sína og notfæra sér hana, eða líkama hennar, en ráðabrigg Arons er gegn karlmönnunum, ekki Laviniu. Það eru ekki aðeins lýsingarnar á konunum sem eru úr munni karlmannanna heldur eru þær hlutlausar í gjörðum þeirra. Þær hafa engin áhrif og eru aðeins leiksoppar karlmanna. Sömu sögu er að segja af Lucrece, en þó Tarquin hafi upphaflega viljað sjá hana, þá var hugmynd hans um hana ætíð sú að hún var eign Collatine og hann átti hana ekki skilið. Nauðgunin var tvíbent, að komast yfir það sem enginn mátti snerta og að taka það sem Collatine átti. En báðar ástæður tengjast eiginmanninum meira en konunni sjálfri.

Gapið

Morguninn eftir brúðkaup Laviníu og Bassianusar í *Titus*, fara þau í veiðiferð og er brúðurin í skóginum ásamt manni sínum þegar þau hitta bræðurna Chiron og Demetrius. Þeir eru báðir hrifnir af Laviníu og telja sig eiga rétt á henni. Bræðurnir eru nú í þeirri stöðu að vera synir keisaraynjunnar og réttur þeirra innan samfélags Rómaborgar meiri en þegar þeir komu til hennar sem fangar Títusar. Chiron segist myndu drepa þúsund menn til að ná ástum Laviníu, sem Demetrius svarar með orðunum „She is a woman, therefore may be wooed;/ She is a woman, therefore may be won;/ She is Lavinia, therefore must be loved“ (*Titus*.II.i.84-6). Hann lýsir henni fyrst og fremst sem konu og öllu sem því fylgir en að lokum sem Laviníu, en nafn hennar er einnig merkingarþrungið ef staða hennar og lýsingar annarra eru skoðaðar. Þar á meðal sú hugmynd að hún sé eftirsóknarverð í augum nauðgara, líkt og Lucrece. Í sinni magnþrungnu ræðu í öðrum hluta verksins, yfir Chiron og Demetriusi, segir Aron að Lavinía eigi ekkert minna skilið í lýsingum á hreinleika og Lucrece. Þetta segir lesendum að þrátt fyrir þá staðreynd að hún sé nú gift og líkast til svipt meydómi er ásýnd hennar enn sem jómfrú. Ræðunni lýkur Aron á orðunum „There speak, and strike, brave boys, and take your turn;/ There serve your lust, shadowed from heaven’s eye,/ and revel in Lavinia’s treasury“ (*Titus*. II.i.130-2). Hugmyndin er ekki aðeins að óhreinika það sem áður var hreint líkt hugmynd Tarquin var, heldur er líkami hennar tættur. Þeir tæta hana að innan sem utan, þar sem þeir enda á því að skera úr henni tunguna og hendurnar svo hún geti ekki sagt til um hver gerði henni þetta. Limlestingar eru einnig merki þess að hún getur aldrei falið það sem kom fyrir, hún mun alltaf bera skömmina og ofbeldið utan á sér.

Giti Chandra skrifaði um konur, nauðgun og töfraraunsæi í bók sinni *Narrating Violence, Constructing Collective Identities: „To Witness These Wrongs Unspeakable“* (2008). Eins og sést á undirtitli bókarinnar kemur hún inn á verk Shakespeare, en þetta er tilvitnun úr *Titus*. Chandra skoðar *Titus Andronicus* sem grunnlýsingu á þjáðum og pyntuðum líkama og tungumálinu sem líkaminn stendur fyrir í verkum af ólíkum toga en tengjast öll stríði og pyntingum, oft af kynferðislegum toga. Hún bendir á að líkaminn tákna orðræðuna og þöggunina og er eilíf birtingarmynd ofbeldisins sem hann hefur orðið fyrir. Hún skoðar einnig Títus og þróun hans í gegnum verkið þegar allt sem hann þekkir hefur brugðist honum og valdið og trúin sem hann hafði eru horfin.

Vegna þessarar miskunnarlausu nauðgunar, hendur skornar af, tunga rifin út. Ákallar líkaminn án orða og almennar tjáningar, þar sem hún

getur ekki tjáð sig sjálf um árásina á neinn hátt. Þetta niðurbrot á gapinu milli myndlíkinga og hins líkamlega í *Titus Andronicus* nær frá hinu líkamlega og til myndhverfinga eða hliðstæðum tungumálsins um hann³¹

(Chandra 2009, bls 22).

Hér hefur Chandra bent á að líkaminn er ekki bara tákn fyrir atburðinn heldur krefst hann merkingar og tungumáls. Í tilviki Laviníu er merkingin sterk þar sem líkami hennar sýnir hvað gerðist, hún ber það utan á sér um alla tíð. Líkaminn verður myndhverfing fyrir verknaðinn, og tungan fyrir tjáningarleysið sem Lavinía stendur uppi með. Chandra gengur lengra með hugmyndina um gapið sem myndast og segir það vera bæði táknrænt og raunverulegt. Hún notar orðið gap bæði um það sem gerist í tungumálinu við ofbeldið og lausn frá því en einnig sem raunverulegt gap sem aðskilur menn. Í veiðiferðinni, daginn eftir brúðkaup Laviníu drepa Chiron og Demetrius Bassianus og varpa honum í holu, eða gap. Þeir hverfa síðan á brott með Laviníu og skilja eiginmann hennar eftir í holunni þar sem bræður Laviníu finna hann. Bassianus er í holunni, í gapinu og lýsingar á hryllingnum sem Quintus og Martius sjá eru miklar. „Í gapinu liggur hryllingurinn sem Quintus finnur fyrir og lokast með myrkri og skort á merkingu og ‚mennsku‘“³² (Chandra 2009, bls 23). Þarna er dauði þeirra og upphafið á endalokum Títusar. Þessi hola eða gap er að mati Chandra raungerð myndhverfing um gap tungumáls og líkama Laviníu (Chandra 2009, bls 23-4).

Gapið sjálft hefur merkingu ef orð viðstaddra eru skoðuð. Þegar Quintus fellur niður finnur hann Bassianus dáinn. Hann æpir upp til bróður síns og er ataður blóði vinar síns og mágs og myrkur er um allt. Martius kallar niður til hans: „What art thou fallen? What subtle hole is this,/ whose mouth is covered with rude-growing briars,/ upon whose leaves are drops of new shed blood/ as fresh as morning dew distilled on flowers?“ (*Titus*.II.iii.198-201). Þarna liggur eiginmaður Laviníu dáinn í pytti sem með þessum orðum bræðranna er líkt við afmeyjun og/eða kynfæri kvenna. Endalok karlmannanna eru í þessum kyngerða pytti sem tengja má við báðar konur verksins, en á ólíkan máta. Líkingarnar tengjast konunum, fyrst Laviníu og afmeyjun hennar sem hefur átt sér stað þessa nótt en halda áfram á ýmsa vegu og ná hámarki í orðum Quintusar er hann biður um hjálp að komast upp úr þessum pytti: „I may

³¹ Þýðing mín „the fact of her brutal rape, the cutting off of her hands and the ripping out of her tongue. Her body demands, in other words, that which she, herself, cannot speak and cannot inscribe in any communicable language, written or gestural. The breakdown of the gap between the metaphorical and the material in *Titus Andronicus* extends from the material body to the metaphorical or analogic languaging of it.“

³² Þýðing mín „In this gap lies the terror that Quintus feels; in its closing, darkness and the loss of representation and ‚humanity‘“

be plucked into the swallowing womb/ of this deep pit“ (*Titus*.II.iii.239-40). Nú er pytturinn móðurlíf og ógnandi sem slíkur. Hér má finna tengingu við barn Tamoru sem fæðist stuttu seinna, og hennar leg. Barnið táknað viss endalok líka, þar sem það átti að drepa það við fæðingu til að vernda heiður Tamoru. Barnið er einnig tákn framhjáhaldsins og þar með merki um niðurbrot heiðurs sem líkast til myndi leiða að dauða Tamoru og fleiri. Þar sem Tamora er eina móðirin í verkinu og er einnig sú sem skipar sonum sínum að nauðga Laviniu og drepa Bassianus er móðurlífið einnig táknmynd hennar í sjálfu sér. Gapið sem táknað móðurlíf með orðum bræðranna og er staðurinn þar sem þeir tapa lífi. Hún er móðirin sem tekur líf og pyntir, veldur angist og kvölum, líkt og pytturinn. Ólíkt almennu hlutverki mæðra að veita líf og vernda.

Barbara Creed skoðar kvenlæg-skrímsl (e. monstrous-feminine) í bók sinni *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) og segir þar um móðurlífið:

Táknmynd um móðurlífið sem hús/ herbergi/ kjallari eða annað afmarkað svæði er miðlæg myndlíking í hrollvekjum. Birting móðurlífs sem eitthvað kunnugt en á sama tíma óþekkt svæði“³³
(Creed 1993, bls 55)

Creed skoðar móðurlífið sem minni hryllingsmynda og það minni má yfirfæra á *Titus* þar sem verkið er blóðugur hrollur frá byrjun til enda. Þær myndlíkingar sem voru notaðar sem dæmi úr leikritinu hér að ofan gefa skýrt til kynna óhugnaðinn við holuna, eða gapið og hvernig hann tengist kynfærum kvenna og móðurlífinu. Sú staðreynd að þessir atburðir eiga sér stað morguninn eftir brúðkaupsnótt Laviniu eykur gildi táknmyndanna sem kvenlægt, vegna lýsinga bræðra hennar á umhverfi holunnar sem er loðið og blóð sem ný fallin dög á blómin.

Hreinleika og meydómi kvenna er oft líkt við blóm. En einnig sem myndlíking um kynfæri kvenna almennt. Í bók sinni *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature* (1994) skoðar Gordon Williams þessi tákn. Þar segir hann merkingu blóma vera „kynfæri“³⁴ (Williams 1994, bls 517). Hann skoðar ólíka notkun á orðinu og bendir á að samhengið og notkun á orðinu hefur áhrif á nákvæma merkingu. Ætíð merkir það kynfæri kvenna en samhengið gefur til kynna hvort um hreina mey sé að ræða, afmeyjun eins og sást í *Titusi* eða hreinleika eins og Lucrece er dæmi um. Í *Lucrece* er henni

³³ Þýðing mín „The symbolization of the womb as house/room/cellar or any other enclosed space is central to the iconography of the horror film. Representation of the womb as a place that is familiar and unfamiliar“

³⁴ Þýðing mín „Sexual organ“

iðulega líkt við blóm og segir Tarquin þegar hann horfir á hana sofa í rúmi sínu „Her lily hand her rosy cheek lies under“ (*Lucrece*, lína 386). Hann sér samspil hvítu liljunnar og rauðu rósarinnar í henni sem tákna hreinleika hennar og roða í kinnum, sem minnir hann á mey. Því næst segir hann hina hvítu hönd liggja ofan á grænni ábreiðu sem minnir helst á villt blóm, og nefnir holtasóley sem dæmi. Líkingarnar eru ekki aðeins af hreinleika hennar heldur einnig sakleysi og það er það sem Tarquin sér í henni.

Þegar kemur að *Much Ado* er það helst áberandi að lýsingar á Hero og frænku hennar Beatrice eru ekki af sama kynferðislega toga og Laviniu og Lucrece. Í verkinu er svo greinileg áhersla á heiður og hreinleika bæði kvenna og karla að slíkt tal kemst ekki að á sama hátt og í hinum verkunum. Þó má nefna eitt dæmi þar sem Claudio og Benedick ræða Hero í byrjun verksins. Claudio spyr hvort hægt sé að kaupa slíkan gimstein en samkvæmt bók Gordon Williams getur gimsteinn haft merkingu kynfæra beggja kynja. Í þessu tilviki er um kynfæri kvenna að ræða og bendir Williams á að orðið er oft notað um kynfæri kvenna áður en afmeyjun á sér stað (Williams 1994, bls 589-590). Svar Benedick við spurningu Claudio er einnig af kynferðislegum toga „Yea, and a case to put it into“ (*Much Ado*.I.i.176). „Case“ er samkvæmt útskýringum ritstjóra á verkinu sjálfu og bók Williams einnig orð yfir kynfæri kvenna. Þá er það notað í merkingu hulsturs fyrir kynfæri karlmanns (Williams 1994, bls 211).³⁵ Þetta stutta samtal þeirra skiptir þó mestu máli vegna þess að hreinleiki Hero er greinilegur í þeirra augum og það skiptir máli ef Claudio á að giftast henni. Orð Benedick eru ekki jafn áhrifamikil, ólíkt svipuðum lýsingum í hinum verkunum um kynferði kvenna. Einnig má ekki gleyma því að Benedick talar um það reglulega að hann hefur ekkert á móti samvistum við konur, hann vill bara ekki giftast þeim.

Smánin sem Hero verður fyrir er þeim mun meiri á brúðkaupsdaginn og yfirlýsingar Claudio og Don Pedro eru sterkar vegna ókyngerðrar hugsunar til kvennanna almennt. Í seinna brúðkaupinu, þegar Claudio telur sig giftast frænku Hero tekur hún slörið frá andlitinu og sem heit sitt á þessari stundu segir hún: „One Hero died defiled, but I do live,/ and surely as I live, I am a maid“ (*Much Ado*.V.iv.64-5), loforð hennar við vígsluna er hreinleiki og heiður, hann þarf ekki að lofa því sama. Það er hennar staða sem jómfrú sem skiptir máli.

Þessar tvær framsetningar, annarsvegar að þær eru kyngerðar á jómfrúarlegan hátt líkt og Lavinia og Lucrece og svo hinsvegar að þær eru mikils metnar sem hreinar og ókyngerðar jómfrúr, eru áhugaverðar. Þá sérstaklega með það í huga að allar eiga þær hreinleikann sameiginlega, hann er aðeins birtur á ólíka vegu og með ólíkum áherslum í hverju tilviki fyrir

³⁵ Í útskýringum í neðanmálgrein bókarinnar *Much Ado About Nothing* er að finna sömu útskýringar á orðunum Jewel og Case, þar er bent á að gimsteinn er merki fyrir meydóm.

sig. Lisa Jardine skoðar konur í verkum endurreisnar í bók sinni *Still Harping on Daughters: Women and drama in the age of Shakespeare* (1983) og kemur þar inn á þá sýn sem iðulega er birt af konum þessa tíma. Í fyrsta lagi bendir hún á að konur eru iðulega umkringdar karlmönnum og hafa ekki alltaf mikil samskipti við aðrar konur. Hero er líkast til helsta undantekningin á þessu þar sem hún hefur nokkrar konur í kringum sig en henni er þó ætíð lýst af karlmönnum líkt og Laviniu og Lucrece, en í gamanleikjunum er algengara að sjá nokkrar konur saman en í hinum verkum Shakespeare.

Allar þær lýsingar sem koma fram í verkunum af þessum konum eru lagðar í munn karlmannna, Jardine telur þetta hafa áhrif á sýn áhorfenda/lesenda á konurnar.

Þegar gagnrýnandi segir okkur að Jakobínskt skáld birtir einstaka innsýn á kvenpersónu og jafnvel sálfræðileg einkenni konu, ættum við að staldra við um stund. Það sem hann eða hún á við er að sannfærandi sýn er birt á kvenlega sálfræði frá *greinilegu sjónarhorni karlmannna*³⁶

(Jardine 1983, bls 69)

Hún bendir hér á að þrátt fyrir sterkar konur, er sýn okkar ætíð á þær með augum karlmannsins. Framsetning konunnar og lýsingar á þeim í verkunum er tengd sýn karlmannna á heiminn og stöðu kvenna innan hans. Öllum konunum, bæði góðum og illum er lýst af karlmönnum, og litar það sýn lesenda á þær. Það skiptir máli að gera sér grein fyrir því að lesandi/áhorfandi heyrir iðulega fyrst af konunum áður en hann sér þær, eða túlkar orð þeirra sjálfur. Lucrece er lýst af karlmönnum á vissan hátt og hefur það áhrif á sýn lesenda á hana. Hero er á sviði en hún er þögul og talað er um hana sem heiðvirða unga stúlku áður en lesandi sér þá hegðun sjálfur, sömu sögu er að segja af Laviniu.

Áhrifin sem túlkun karlmannna hefur á sýn lesenda skipti máli fyrir framvindu verkanna. Þá má bera þær þrjár saman við hinar tvær konurnar sem er að finna, Beatrice er einnig lýst af karlmönnum en hún talar frá fyrsta hluta og sannar orð karlmannanna sem segja hana fallega en óskammfeilna í hegðun. Tamoru er ekki lýst af karlmönnum, hún birtist sem fangi og er reið og grimm sem slík, en biður um miskunn er kemur að syni sínum. Fyrsta sýn lesenda á hana er ólík hinum þar sem hún birtir hana að miklu leyti sjálf. Orð hennar eru

³⁶ Þýðing mín „So when the critic tells us that the Jacobian dramatist shows peculiar insight into the female character, and even into female psychology, we should pause for a moment. What he or she means is that a convincing portrayal of female psychology is given from a distinctively male viewpoint“.

hvöss og grimm gagnvart Títusi. Orð Beatrice eru full háði gagnvart Benedick, og öðrum karlmönnum. En Hero, Lavinia og Lucrece eru þöglar og prúðar.

Orðin og þögnin

Í þessum verkum er ekki hægt að komast hjá því að kanna tungumálið og hvernig fólki og atburðum er lýst. Í ljóðinu um Lucrece er tungumálið einstaklega áberandi og henni gefin sterkari rödd en í flestum öðrum verkum um hana.³⁷ Ásdís Sigmundsdóttir bendir á eitt meginþema einræðu Lucrece: „Það er áhugavert, jafnvel háðslegt (e. ironic), að svo mælskt ljóð (e. eloquent poem) hafi skort á lýsandi orðum sem meginþema“³⁸ (Ásdís Sigmundsdóttir 2015, bls 172). Þarna bendir hún á, ásamt fleiri fræðimönnum, hvernig tungumálið birtist í þessu langa ljóði og hvernig Lucrece leitar að orðum til að túlka það sem hefur gerst. Lucrece reynir að sannfæra Tarquin um að ráðast ekki gegn sér en þegar orðin bregðast henni er fátt sem hún getur gert. Eftir nauðgunina reynir hún að finna orð til að lýsa líðan sinni en engin orð eru nógu öflug svo hún grípur á það ráð að tengja líðan sína við málverk, tíma og sögur. Hún sér tengingu milli sín og sögu Philomelu líkt og gert er í *Titus* varðandi Laviníu.

Í tilviki Laviníu í *Titus* eru orðin bókstaflega tekin af henni eftir nauðgunina með því að skera úr henni tunguna og mest allt leikritið er hún á sviði án orða. Hún grípur til svipaðs ráðs og Lucrece til að ná orðum utan um reynslu sína og bendir á bók um sögu Óvids um Philomel sem lenti í sömu reynslu og Lavinia, nema sú fyrrnefnda fékk að halda höndunum. Lavinia getur bent á sökudólgana sem ekki aðeins eiga sök á nauðguninni heldur einnig á dauða eiginmanns hennar og bræðra .

Hero í *Much Ado* er þögnuð á annan hátt. Líkamlega getur hún talað, en þöggun hennar er andleg og á sér stað á ólíkan hátt fyrir og eftir fyrri brúðkaupsathöfnina. Hún bíður spennt eftir brúðkaupi sínu þar sem hún mun giftast Claudio, en eftir vitneskju sína um atferli hennar ákveður hann að nota þá stund til að úthúða henni ekki aðeins fyrir framan fjölskyldu hennar heldur fyrir augum og eyrum samfélagsins alls. Þær lygar sem hann og Don Pedro saka hana um vekja sterk viðbrögð viðstaddra, Hero sjálf fellur í yfirlíð og Beatrice frænka hennar telur hana vera að deyja og bíður um aðstoð. Svar Leonato sýnir afstöðu hans eftir skömm Hero: „O fate, take not away thy heavey hand./ Death is the fairest cover for her shame/ that may be wished for“ (*Much Ado*.IV.i.120-122). Dauði hennar er það eina sem hann sér sem mögulega endurreisn heiðurs síns. Ósk hans um dauða hennar er áhrifamikil vegna þess hve mikil skömmin er fyrir hann ef þetta reynist satt. Hero er einkabarn Leonato og fram að þessari stundu hefur samband þeirra verið jákvætt og náíð. Heiður er mikilvægur í huga

³⁷ Sjá *Building and Rebuilding the Palace of Pleasure: Translation and Rewriting in Early Modern England* eftir Ásdísi Sigmundsdóttur bls 170-171

³⁸ Þýðing mín „It is, perhaps, ironic that such an eloquent poem should have as one of its major topics the deficiency of language“

Leonato og maður í hans stöðu, landstjóri í Messina, má ekki við því að slík skömm falli yfir heimilið. Dauði Hero á þessari stundu er eina lausnin í huga föður hennar. Prestinn í brúðkaupinu grunar að eitthvað óheiðarlegt sé í gangi og leggur hann til að það verði látið berast að Hero hafi dáíð. Hún er talin látin og rís ekki aftur fyrr en hún fær uppreisn æru, og hinir réttu sakamenn fundnir. Með þessari blekkingu er tungumálið tekið frá henni á táknrænan hátt. Hún er látin fela sig svo skömm föður hennar, ef sektin er sönnuð sé sem minnst en með þessu móti getur hún heldur ekki varið sig fyrir ásökunum. Þöggun kvennanna er margvísleg og áhrifin misjöfn.

Þessi hugmynd um skort á orðum er þekkt minni til að lýsa atburðum meðal fórnarlamba ofbeldisverka eftir stríð og eru útrýmingarbúðir nasista dæmi um það. Giti Chandra kemur inn á þetta í bók sinni *Narrating Violence* og spyr í innganginum:

er mögulegt að finna og skilja þetta gap, þögnina á þessu sviði, og er hægt að veita þögninni rödd og tjá hvers vegna þessi sársauki fellur í annan flokk og gerir túlkun á mannlegu ástandi erfiða?³⁹

(Chandra 2009, bls 8-9).

Þögnin er hluti þjáningarinnar og að geta ekki komið tilfinningum sínum í orð er reynsla kvennanna sem hér um ræðir. Þar sem tungumálið er mikilvægt, er þögnin einnig mikilvæg og lýsandi bæði fyrir stöðu kvenna og ástandið sem þær eru í. Almennt séð er þögn kvenna í verkunum sett fram sem jákvæð á alla vegu, einnig þegar um heiðvirða konu sem ber engan smánarblett er að ræða. Á það við Hero í byrjun verksins, þegar þögn hennar er tákn trúðmennsku og virðingar, einnig Laviníu í byrjuninni á *Titus* þegar hún segir fátt en samþykkir þann ráðahag sem aðrir velja. Tarquin lýsir jafnvelkvöldstund sinni með Lucrece á þennan hátt þar sem hann talaði og hún hlustaði. Þessi þöggun var almenn og sýndi stöðu kvenna sem þegja á jákvæðan hátt. Þær voru góðar dætur og eiginkonur. Staða konunnar innan hjónabands er sem hin fagra, hlýðna og þögla eiginkona. Þegar þeir atburðir sem hér hafa komið fyrir eiga sér stað breytist þögnin og er ekki lengur jákvæð, heldur kvöl. Þetta bendir Chandra á þar sem hún kallar þögnina gap sem ekki er hægt að lýsa eða útskýra. Það birtist allt í einu og hefur áhrif á bæði andlega líðan kvennanna, líkama þeirra og síðast en ekki síst, heiður fjölskyldunnar. Lucrece veltir því fyrir sér hvernig hún gæti sagt frá því sem gerðist, hvort hún eigi að segja frá því og hvernig hún gæti tryggt heiður eiginmanns síns.

³⁹ Þýðing mín „is it possible to identify and understand this gap, this silence within this field, and second, is it possible to voice this silence, to offer some theorisation as to why pain does, indeed, constitute a separate category in the problems of the linguistic articulation of human experience?“

Hún veit hver lausnin er þó hún eigi erfitt með að lýsa því sem gerðist. Áður en hún kallar Collatine til baka segir hún:

For if I die, my honour lives in thee;
But if I live, thou livest in my defame.
(*Lucrece*, lína 1033-4)

Henni er efst í huga að tryggja framtíð, og heiður eiginmannsins sem ekki má lifa í skugga synda hennar. Hún veit að dauði hennar veitir honum það, á sama hátt og Títus veit að með því að drepa Laviniu deyr skömm hennar með henni. Títus spyr keisarann hvort rétt sé að drepa stúlku sem hefur verið nauðgað og spillt, sem keisarinn játar og drepur Títus því næst dóttur sína og þaggar niður í henni og skömm hennar að eilífu.

Lýsingar skipta miklu máli í öllum verkunum þremur og hvernig konurnar takast á við það sem hefur komið fyrir þær og fjölskyldur þeirra. Hernaður kemur þarna inn og er miðlægur í verkunum þremur og sérstaklega í tali í *Much Ado* þar sem mennirnir eru að koma úr stríði og leikritið byrjar á tölu um hve góður sigurinn var. En einnig er að finna hernaðar hugtök í orðaforða persóna, „which is the lady I must seize upon?“ (*Much Ado*.V.iv.53) sem dæmi. Orðið *seize* hefur mikla hernaðar merkingu en í þessu tilviki er Claudio dapur vegna gjörða sinna og dauða Hero en neyðist til að giftast stúlku sem hann þekkir ekki (eða svo heldur hann).

Hernaður er einnig bakgrunnurinn í *Titus* enda byrjar verkið á sigri Rómverja á Gotum og afleiðingarnar eru í raun vegna þess að Títus tekur drottningu Gota og hennar nánustu með sér til Rómar. Quay bendir á að í ljóðinu um *Lucrece* er mikið af orðum sem lýsa eða tengjast hernaði og bendir á hvernig lýsingar gefa til kynna löngun karlmannna til að sigra og ávinna sér réttinn að vera með konu eins og *Lucrece*. Collatine er í raun ekki undanskilin þessari hugmynd þar sem hans lýsingar á eiginkonu sinni eru lýsingar manns sem sigrað hefur, eða á eitthvað sem aðrir girnast. „Or why is Collatine the publisher/of that rich jewel he should keep unknown/from thievish ears, because it is his own“ (*Lucrece*, lína 33-5). Því er bætt við að kannski talar hann um konu sína á þennan hátt þar sem hún er gimsteinn af konunglegum gæðum. Því má ekki gleyma að þó um sé að ræða menn sem álíta má sem góða og trausta menn þá eru þeir samt hluti af feðraveldinu. Þó Collatine meti konu sína mikils er hún samt sem áður hans eign. Quay bendir á þetta er kemur að dauða *Lucrece* þar sem bæði *Lucretius*, faðir hennar og eiginmaður hennar nánast rífast um eignarhald á líkama hennar og telja báðir sig rétthafa. Quay bætir svo við um föðurinn að „Hans missir er ekki aðeins barn hans, heldur

samfélagsleg staða hans, án Lucrece og alls þess sem hún stendur fyrir hefur hann engan möguleika annan en að snúa stöðunni við⁴⁰ (Quay 1995, bls 8). En þetta segir hann sjálfur og kemur að umkomuleysi sínu. Foreldrar eigi ekki að missa börn því þá snúist staða þeirra við og þeir verði í stöðu umkomulausa barnsins (*Lucrece*, lína 1756-7). Missir barns er ónáttúrulegur og hans staða, í hans huga, er óljós. Quay dregur fram þessi orð hans og bendir á þá merkingu sem Lucrece hafði í hans huga, en að vissu leyti ekki í huga samfélagsins þar sem hún var kona Collatine. Þeir gráta báðir, faðir Lucrece og eiginmaður og lofa hefnd en rétturinn á líkama hennar og í raun á henni, er enn spurning: „Who should weep most, for daughter or for wife“ (*Lucrece*, lína 1792). En þetta er ekki eina skiptið þar sem henni er lýst sem eign, en í byrjun ljóðsins talar Collatine um hana sem djásn sitt „priceless wealth the heavens had him lent“ (*Lucrece*, lína 17). Fleiri dæmi eru um hana sem eign eiginmannsins og á það einnig þátt í sýn Tarquin á hana. Bæði Collatine og Lucretius telja mestu sorgina vera sína og tapið sem fylgir öllu því sem á undan gekk er á ólíkum sviðum. Fjölskylduheiðurinn sem tapaðist með nauðguninni, samfélagsstaða sem tengd var við líkama konunnar, eins og faðir hennar bendir á, hefndin og hvernig á að inna hana af hendi. Einnig kemur þarna inn í hugmyndin um sjálfsmorð, dauði var það eina sem gat gert Collatine kleift að halda heiðri sínum en á sama tíma var það synd. Lýsingar Lucrece á aðstæðum eru miklar og áttakanlegar þar sem hún á erfitt með að finna leið til að tjá það sem hefur gerst og hvernig það bitnar á eiginmanni hennar, líkt og Chandra lýsir í bók sinni um þögnina og skort á orðum til lýsinga.

Lucrece fær ekki aðeins mörg orð til að lýsa því hvernig hún tekst á við nauðgunina, hún skeggræðir einnig við Tarquin og reynir að sannfæra hann að fara aftur til síns heima og gera henni ekki þetta.

My husband is thy friend- for his sake spare me;
Thyself art mighty- for thine own sake leave me;
Myself a weakling, - do not, then, ensnare me.
(*Lucrece*, línur 582-4)

Lucrece grátbiður hann um að fara og gera þetta ekki, en rökin sem hún notar eru tengd eiginmanninum, sem er sá eini sem hefur rétt á því að liggja með henni, og Tarquin sjálfur sem vill hér með taka sér þennan rétt. Hún segist einnig vera aum kona sem geti ekki stöðvað

⁴⁰ Þýðing mín „His loss is not just of his child, but of his own social position that, without Lucrece and what she represents, seems to have no choice but to shift“

svo mikinn mann. Orðin eru eina vörn hennar og þau bregðast henni. Karlmaðurinn tekur það sem hann telur sig eiga rétt á.

Hváið ei meir, dömur Texti Balthasars og feðraveldið

Sigh no more, ladies, sigh no more.
Men were deceivers ever,
One foot in sea, and one on shore,
To one thing constant never.
Then sigh not so, but let them go,
And be you blithe and bonny,
Converting all your sounds of woe
Into hey nonny, nonny.

Sing no more ditties, sing no more
Of dumps so dull and heavy.
The fraud of men was ever so
Since summer first was leafy.
Then sigh not so, but let them go,
And be you blithe and bonny,
Converting all your sounds of woe
Into hey, nonny, nonny
(*Much Ado*. II.iii.65-81).

Í leikritinu *Much Ado* er að finna slæman söngvara sem heitir Balthasar, sem fylgir Don Pedro og skemmtir fólkinu, meðal annars með þessum texta hér að ofan, sem vert er að nefna. Lagið er til kvenna og minnir þær á stöðu þeirra og muninn á karlmönnum og kvenmönnum. „Hváið ei meir dömur“, segir hann í byrjun lags og segir það löngu tímabært að konur átti sig á því hvernig menn eru og að best sé að hætta að stynja og kvarta⁴¹. „Be you blithe and bonny“ syngur hann, en *blithe* þýðir kát, eða áhyggjulaus og *bonny* að vera falleg. Í þessu verki má benda á að Hero og Beatrice eru ólíkar frænkur og áminning Balthasars á líklega meira við Beatrice en Hero. Sú síðarnefnda fer eftir því sem henni er sagt og fylgir venjum feðraveldisins og þekkir stöðu sína innan þess, sem dóttir föður síns. Hún heyrir, en ansar ekki þó hún sé efnið sem um er rætt, hún lætur sem hún hlusti ekki þar sem þetta eru orð karlmannna og ekki hennar að merkja. Beatrice aftur á móti ansar öllu sem er sagt með hvössum orðum og hefur ætíð svör við hverju orði karlmannna.

⁴¹ Orðið sigh, merkir að sjálfsögðu að stynja en ekki að kvarta. Hugmyndin á bakvið lagið er jú sú að konur eiga að þegja.

Balthasar biður konur um að hvá ei meir heldur breyta söng sínum í „nonny, nonny“ en þau orð hafa í raun enga merkingu (svipað og lalala). Það að orðin sem eru valin hafi enga sérstaka merkingu og séu í raun til uppfyllingar, sýnir lesendum/áhorfendum merkingarleysi stöðu kvenna, þögn Hero fyrri part verksins er einnig hluti af þessu. Með þessum merkingarlausu orðum er staða kvenna innan feðraveldisins staðfest, í það minnsta innan leikritsins. Það er óstöðugleiki og blekkingar karlmannna sem hafa áhrif á framvindu sögunnar en það einnig staða kvenna eins og Hero sem er að vissu leyti hlutlaus sem er staðfest. Og eins og áður hefur komið fram þá staðfestir Beatrice þessa stöðu með því að ganga í hjónaband og gerir orð sín um sjálfstæði og karlmennsku að vissu leyti ómerk. Harry Berger Jr. skoðar í grein sinni „Against the Sink-a-Pace: Sexual and Family Politics in *Much Ado About Nothing*“ (1982) stöðu kvennanna, Hero og Beatrice og segir um þá fyrrnefndu:

Hero, segir fátt í fyrstu tveim hlutum verksins, heyrir margt, og líklega meira en er henni hollt. Ef hún tekur eftir á sama hátt og við gerum, þá heyrir hún nóg til að átta sig á því að hennar örlög eru að vera hluti af sjálfsbjargarviðleitni föður hennar, vara fyrir markað, herfang í stríði ástarinnar⁴²
(Berger 1982, bls 303).

Hún heyrir og hún veit, og hún hlýðir. Hero kvartar ekki, en Beatrice gerir það, þar til í lokin þegar hún er orðin það sem hún gagnrýndi og gift þeim sem hún beindi hvassyrðum sínum einna mest að. Flutningur lagsins skiptir einnig máli og margar útgáfur til í kvikmyndum byggðum á leikritinu sem og uppsetningum verksins í leikhúsum. Shakespeare tekur fram að Balthasar sé slæmur söngvari og nefnir til dæmis Benedick það einu sinni í leikritinu. Í flutningi konu er meiri möguleiki á íróníu⁴³ en framsetning skáldsins er sú sem hefur merkingu innan leikritsins er varðar stöðu kvenna. Með orðum ljóðsins er viss þöggun kvenna einnig staðfest og tengja má fyrri greiningu að tungumáli og þöggun. Beatrice á að hætta að skipta sér af málefnum karlmannna og taka upp merkingarlaust tal, „nonny, nonny“ sem hæfir konum og þeirra stöðu.

⁴² Þýðing mín „Hero, who says almost nothing in the first two acts, hears a great deal, probably more than what is good for her. If she notes what we note, she hears enough to make her feel that her fate in life is to be her father’s passport to self-perputation, a commodity in the alliance market, the spoils of the love wars“

⁴³ Sjá *Much Ado About Nothing* leikstj. Kenneth Branagh (1993) í flutningi Emmu Thompson

Allt um ekkert- ys og þys út af engu

Titill leikritsins *Much Ado About Nothing* er áhugaverður ef kanna á tungumál og orðanotkun. Paul A. Jorgensen skoðar orðið „nothing“ eða „ekkert“ í grein sinni „Much Ado About Nothing“ (1954) og hve mikla merkingu það orð hafði í verkum Shakespeare og í huga samferðarfólks hans. Beatrice og Benedick nota orðið „ekkert“ eða álíka orð, til að dylja hug sinn þar til í lokin þegar bréf sem þau hafa skrifað hvort til annars eru notuð gegn þeim. Þeirra eigin rithönd notuð til að sýna fram á að það sem þau segja hvort við annað og halda fram um hvort annað er ekki það sem þeim í raun finnst. Þau geta ekki neitað eigin texta um ást hvors til annars og giftast að lokum. Þar með eru fyrri orð þeirra gerð ómarktæk.

Jorgensen skoðar þessa notkun Shakespeare og fleiri skálda á þessu orði og bendir á að í fyrstu verkum Shakespeare leikur hann sér með orðið er kemur að ástarmálum. Jorgensen vitnar í sonnettu 136 þar sem Shakespeare leikur sér að eigin nafni og orðinu „nothing“, *A Midsummer's nights dream* og *Much Ado* þar sem orðið „ekkert“ er notað í samtölum milli þara, til þess að þau geti sagt hug sinn án þess að viðurkenna of mikið. „Hann gerir ögrunina jafngilda er kemur að ást og öðrum gerðum sköpunar úr engu“⁴⁴ (Jorgensen 1954, bls 290). Þarna minnir hann á að sköpunarsagan segir okkur að allt hafi orðið til úr engu og það eitt og sér geri orðið merkingarþrungið en Shakespeare og fleiri samtímamenn hans hafi notað orðið til að ýta undir ímyndunaraflíð og vitnar þar til dæmis í fíflíð í *King Lear* sem sagði: „Can you make no use of nothing, nuncle?“ (*King Lear*.I.iv.117-8). Jorgensen telur þetta samtal hafa verið merkingarþrungið í eyrum samtímamanna Shakespeare vegna sögulegrar merkingar orðsins sem og kristilegrar. Bendir Jorgensen með þessu á mátt orðanna og hve miklu máli það skiptir að átta sig á orðanotkun Shakespeare og hvernig konum er lýst og stöðu þeirra innan orðræðunnar. Þess ber þó að geta að margoft hefur verið talið, meðal annars í skýringum á sumum útgáfum *Much Ado* að orðið „nothing“ sé einnig talið vera leikur með orðið „noting“. Jafnvel hefur einn fræðimaður sem Jorgensen nefnir, Richard Grant White haldið því fram að um stafsetningar, eða innsláttar villu sé að ræða og að orðið hafi alltaf átt að vera „noting“. En Jorgensen telur það ekki líklegt þar sem mörg dæmi eru í verkum Shakespeare þar sem hann notar orðið í margvíslegum tilgangi (Jorgensen 1954, bls 294). En „noting“ gengur vissulega upp í samhengi verksins þar sem það byggir að miklu leyti á því sem fólk heyrir á bakvið tjöldin og tekur úr samhengi. En leikur parsins að orðinu gefur

⁴⁴ Þýðing mín he is making the challenge equivalent, in terms of love, to the other types of creativity from nothing

aðra merkingu en White talar um. „Ekkert“ gefur einnig til kynna orðræðuna sem þekkt var á þessum tíma og byggir á stöðu karlsins að vissu leyti og markleysi orða kvenna hins vegar.

Líkaminn, feðraveldið og bannhelgi

Líkami konunnar er að miklu leyti táknrænn fyrir feðraveldið. Castiglione nefnir það í verki sínu *The Courtier* þar sem hann ræðir framkomu og heiður innan hirðarinnar og bendir á að heiður konunnar er hreinleiki fyrst og fremst. Þegar kynhneigð kvenna er rædd í bókinni leggur Castiglione þessi orð í munn Gaspar, en hann hefur frekar neikvæða sýn á hitt kynið:

Í kvenlegri óhófsemi koma mun fleiri illar gjörðir en karla. Þess vegna er það viturlegt að konur megi falla í freistni er kemur að öllu nema einni dyggð, þær mega nýta allan sinn styrk til að halda í þá dyggð sem hreinleikinn er; án hans eru tengsl barna óviss og þau bönd sem binda heiminn saman með blóði, rofin. Þess vegna eru fjárlst siðferði bannað konum en ekki körlum, sem bera ekki börn undir belti í níu mánuði ⁴⁵

(Castiglione 2003, bls 203-4).

Ótti við óhóf kvenna er kemur að kynferði er áberandi í texta Castiglione og er það efni miðlægt verkunum sem hér um ræðir. Þá sérstaklega í *Much Ado* og *Titus* en í því fyrrnefnda eru margir þræðir tengdir *The Courtier*. Blóðbönd Hero og Leonato eru sérstaklega nefnd í byrjun *Much Ado* til dæmis. Líkami kvenna, og þá oft dætra er birtur sem tákn fjölskyldu að vissu leyti, eða menningarleg birtingarmynd hennar. Hreinleiki Hero, Laviniu og Lucrece er stolt eiginmanna og feðra en einnig tákn fyrir heiður fjölskyldunnar. Líkami þeirra bregst því hlutverki sínu þegar þeim er nauðgað og þegar Hero er sökuð um kynlíf utan hjónabands, og það ekki með heitmanni sínum. Hvarf líkama þeirra eitt getur bætt stöðu eiginmannana og/eða feðranna. Þessi hugmynd er til í samtíma okkar enn og tengist þá heiðursmorði, en það er nákvæmlega það sem Títus gerir Laviniu en Leonato óskar Hero.

Í *Much Ado* eru það viðbrögð föðurins sem vekja áhuga er kemur að kynferði og skömm kvenna, en Beatrice og hennar reiði við atburði brúðkaupsdagsins eru áhrifamikil og sést á þessum orðum hennar til Benedick:

⁴⁵ Þýðing mín „from women’s incontinence countless evils result that do not from men’s. Therefore it is wisely ordained that women are allowed to fail in all othert hings without blame, to the end that they may be able to devote all their strenght to keeping themselves in this one virtue of chastity; without which their children would be uncertain, and that tie would be dissolved which binds the whole world by blood... Hence loose living is more forbidden to women than to men, who do not carry their children for nine months within them“.

Princes and counties! Surely, a princely testimony, a goodly Count Comfit, a sweet gallant, surely! O that I were a man for his sake! Or that I had any friend would be a man for my sake! But manhood is melted into curtsies, valour into compliment, and men are only turned into tongue, and trim ones too. He is now as valiant as Hercules that only tells a lie and swears it. I cannot be a man with wishing, therefore I will die a woman with grieving.

(Much Ado.IV.ii.326-335)

Þessi orð Beatrice um karlmennsku koma eftir að Benedick hefur neitað að drepa Claudio fyrir hana. Samband Beatrice og Benedick er áhugavert í þessu samhengi þar sem þau takast á í orðum frá upphafi og samband þeirra byggist á því að reyna að skaprauna hinu, og eiga síðasta orðið. En þegar hér er komið hafa þau á vissan hátt, með neitunum þó, játað hvort öðru ást sína. Lýsing Beatrice hér að ofan á karlmennsku og heiðri er beitt og hvöss og ýjar hún að því að þá karlmenn sem í kringum hana eru skorti þá karlmennsku sem sönnum herramönnum ber. Enda eru dæmi um það víðsvegar í leikritinu sem komið verður að síðar. Hún óskar þess að hún hefði karlmannslíkama og gæti tekið völdin í sínar hendur, eða að einhver tæki þau fyrir hennar hönd, og á hún þá við Benedick og með þessum orðum vegur hún að heiðri hans. Hann samþykkir að lokum að skora á Claudio í einvígi. Beatrice vegur að karlmennsku með það í huga að Benedick geri eins og hún óskar, en þetta er ekki eina skiptið sem hún vegur að karlmennsku í verkinu og orð hennar um hitt kynið og stöðu kvenna eru ætíð sterk. En hvers vegna kemst hún upp með að tala á þennan hátt? Hún er ein, býr heima hjá frænda sínum sem vill fátt annað en að koma henni og Hero í hjónabönd en tal hennar fælir alla biðla burt.

Michel Foucault bendir á í grein sinni „Skipan Orðræðunnar“ (1991) að viss bannhelgi býr yfir orðum og skiptir máli hver segir þau og hvar.

Orðræðan er ekki einfaldlega það sem endurspeglar baráttuna eða drottunarkerfin, heldur það sem menn berjast fyrir og það sem menn berjast með, valdið sem menn eru að reyna að ná tökum á

(Foucault 1991, bls 193).

Bannhelgin á við um orð Beatrice en valdið er einnig í orðunum og notar hún tungumálið og orðræðuna eftir bestu getu. Beatrice brýtur þó einna mest gegn þessu banni, og gerir það hvað eftir annað í leikritinu en með staðfestingu feðraveldisins í lok verksins er staða hennar gagnvart karlmönnum breytt og orð hennar gegn hinu kyninu því ómarktæk. Sömu sögu er að segja um Benedick, en hans staða er önnur sem karlmaður og af góðum ættum. Hann mótmælti hjónabandi en ekki konum yfir höfuð og jafnvel er sagt, eða ýjað að því að hann sé óvarkár er kemur að hinu kyninu. Í byrjun leikritsins sér Don Pedro Hero og spyr Leonato hvort þetta sé dóttir hans, svarið er:

Leonato: Her mother hath many times told me so.

Benedick: Were you in doubt, sir, that you asked her?

Leonato: Signior Benedick, no, for then were you a child

(*Much Ado*.I.i.101-4)

Oftar er ýjað að kynhegðun Benedick en ekki á neikvæðan hátt, enda karlmaður og því ekki syndugur þó hann stundi kynlíf utan hjónabands, þó það sé talin sök Hero og synd. Tvíhyggjan er mikil hér en áhersla er lögð á hreinleika kvenna á allan hátt, kynlíf utan hjónabands er synd sem erfitt er að fyrirgefa konum.

Foucault talar einnig um útilokunarhátt sem er ekki bann heldur markalína og útskúfun:

ég hef í huga andstæðu á borð við skynsemi og brjálæði. Allt frá því á miðöldum hefur brjálæðingurinn ekki mátt hafa mál sitt í umferð eins og aðrir: stundum eru orð hans dæmd dauð og ómerk

(Foucault 1991, bls 193).

Hann segir að þessi útskúfun eða marklína eigi við um þau mörk orðræðunnar sem ekki má fara yfir. Þessi útilokunarháttur sem Foucault skoðar með brjálæði í huga á einnig við um konur á þeim tíma er þær höfðu ekki sterka stöðu og má líkja við konur verkanna sem hér um ræðir og þá sérstaklega konur *Much Ado*. Orð Beatrice eru talin ómerk og kvartar Leonato undan því að hún fæli alla biðla frá með tali sínu. Sömu sögu er að segja um Lucrece, en hennar orð eru ómerk er hún reynir að sannfæra Tarquin um heiðvirða framkomu og að láta sig eina. Í lok ljóðsins segir hún: „The poison'd fountain clears itself again;/and why not I

from this compelled stain?“ (*Lucrece*, lína 1707-8). Sökin er ekki aðeins Tarquins, hún er líka hennar. Smánarbletturinn er á henni og hún spyr hvort hægt sé að ná þeim bletti af. Því næst fremur hún sjálfsmorð sem í sjálfu sér er synd en sögulega hreinsar hana af þeirri skömm sem orðið hafði. Carol Thomas Neely skoðar sjálfsmorð í grein sinni „Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare’s Tragedies and Early Modern Culture“ (1991) og bendir fyrst og fremst á að það var álitin synd. Því næst kannar hún aðstæður í kringum nokkur sjálfsmorð í verkum Shakespeare og hver áhrifin voru og hvaða máli það skiptir í tengslum við persónuna og hreinsun hennar. Neely skoðar Ófelíu í *Hamlet* og segir sjálfsmorð hennar, sem lýst var sem slysi, hafi hreinsandi áhrif en um lafði Makbeð segir hún: „Í *Macbeth* er ekki hægt að sjá sömu hreinsun í sjálfsmorði Lafði Makbeð og í sjálfsmorði Ófelíu, og merking þess er ekki rædd ítarlega,“⁴⁶ (Neely 1991, bls 327). Hún bendir hér á að aðstæður í kringum sjálfsmorð skipta máli og hægt er að taka eigið líf með hreinsun í huga. Lafði Makbeð var syndug kona og hennar dauði er lausn en ekki hreinsun. Í tilviki *Lucrece* er eingöngu um hreinsun að ræða, en ekki aðeins hennar eigin líkt og hjá Ófelíu, heldur eiginmannsins líka. Líkaminn sem var syndgaður fékk vissa aflausn í dauðanum.

Líkaminn sem hinn syndugi staður birtist í öllum verkunum þremur sem hér um ræðir. Líkaminn sem er eign karlanna, ekki þess sem býr í honum að öllu leyti. Völd kvennanna yfir líkama sínum eru takmörkuð, *Lucrece* nýtir sín völd best með sjálfsmorði, en hinar tvær fá aflausn á aðra vegu. Eftir nauðgunina líkir *Lucrece* líkama sínum við svæði sem ráðist hefur verið inn á:

She says, her subjects with foul insurrection
Have batter’d down her consecrated wall,
And by their mortal fault brought subjection
Her immortality, and made her thrall
(*Lucrece*, lína 721-4)

Líkaminn er svæði sem ráðist var inn á, óvinurinn braut niður vegginn og réðst inn. Hér er líkaminn rými sem einhver annar en réttmætur eigandi hefur komist inn í.

Í ræðu sinni „Um Önnur Rými“ (2002), skoðar Michel Foucault hvernig ólík rými hafa áhrif á manninn og sögu mannsins og hvernig við túlkum þau og hlutverk þeirra. Hann sýnir hvernig rými hafa breyst frá því á miðöldum og hvernig það gerðist og kemur inn á

⁴⁶ Þýðing mín „In *Macbeth*, Lady Mabeth’s suicide has none of the purifying and involuntary aspects of Ophelia’s, and its meaning is not interrogated“.

hugmyndir um rými nútímamannsins. Foucault bendir á muninn á félagslegu rými og persónulegu, og tekur hjónaherbergi sem dæmi um persónulegt rými. Hann segir þessar andstæður algjörlega gefnar og almennar (Foucault 2002, bls 134). Foucault kemur inn á persónuleg svæði sem eru breytileg og nefnir afmeyjun stúlkna í því samhengi.

Fyrir stúlkurnar var allt fram á miðja 20. öld til hefð sem kallaðist ‚brúðkaupsferð‘; þetta var ævafornt tilbrigði. Afmeyjun stúlkunnar mátti ‚hvergi‘ eiga sér stað og á þessu andartaki urðu lestin eða hótelið í brúðkaupsferðinni að þessum stað sem var hvergi, þessari heterópíu⁴⁷ án landamæra (Foucault 2002, bls 137).

Þessi einkarými gátu verið færanleg og er hugmynd hans um afmeyjun áhugaverð í því samhengi. Hjónaherbergi eins og komið var inn á er eitt af þessum rýmum sem ekki er opið hverjum sem er en bæta má við að Foucault sá það ekki sem stað afmeyjunar heldur samlífs hjóna eftir að afmeyjun hefur átt sér stað. Í tengslum við Lucrece má nefna að þar sem það var Tarquin sem fór inn í það lokaða rými, herbergi hjóna. Hann réðst þó ekki aðeins inn í lokað og helgað einkarými hjónaherbergisins heldur var hann með vissa afmeyjun í huga. Þar sem eiginkona var í lagalegum skilningi eign eiginmannsins er ekki svo fráleitt að líta á hana sem eitt af þeim persónulegu rýmum sem ekki mátti koma inn í. Tarquin margbrýtur gegn Collatine, fyrst með því að fara inn á heimili hans þegar hann veit að Collatine er ekki heima, því næst að fara inn í hjónaherbergið í skjóli nætur og að lokum brýst hann gegn persónulegasta rýminu og nauðgar eiginkonunni. Afmeyjun Tarquins tengist orðræðu Collatine og annarra um hreinleika Lucrece svo samlíf með henni er ekkert annað en afmeyjun orðræðunnar sem notuð er um hana. Rýmið er einnig afhelgað, en hjónaherbergi gefur til kynna hver má vera þar inni, og er Tarquin ekki einn af þeim. Einnig er áhugavert að kanna staðsetninguna á nauðgun Laviniu út frá rýmishugmynd Foucault. Eins og áður kom fram á afmeyjun sér ‚hvergi‘ stað og er hún er dregin í afmarkað rjóður skógarins, ‚shadowed from heaven‘’s eye‘‘ (*Titus*.II.i.131) segir Aron um staðsetningu nauðgunarinnar. Foucault talar um nokkur lögmál sem tengjast rýmum og tengslum þeirra. Lögmál fjögur tengist því að vera slitinn úr öllum tengslum við hefðbundinn tíma sinn og nefnir kirkjugarða sem dæmi um það.

⁴⁷ Heterópía er það sem Foucault kallaði blandaða sameiginlega reynslu, staðleysu, spegill sem dæmi. Lesa má nánar um þetta í greininni „Um Önnur Rými“

Foucault bætir við að þessi staðsetning tengist líka missi „hálfgildings eilífð þar sem endanlegt hlutskipti hans er upplausn og hvarf“ (Foucault 2002, bls 140).

Lavinia missir eiginmann sinn, Bassianus, í skóginum og að lokum ráðast Demetrius og Chiron gegn hennar einkarými og afhelga það. Rifja má upp hér að Merry E. Wiesner benti á að kynlíf var leyfilegt á náttúrulegan hátt, milli hjóna og á viðeigandi stað sem er hjónaherbergið. Skógurinn er í sjálfu sér félagslega opið rými þar sem veiðar eru stundaðar og hópar koma saman. En rými Laviniu er lokað öllum nema eiginmanni hennar. Lögmál fjögur sem nefnt var hér að ofan segir Foucault vera bundið við niðursneiðingu tímans þar sem heterópiurnar opnast inn í það sem hann kallar heterókróníur. Heterókrónía merkir annar (heteros) og tími (khronos) og merkir hugtakið að tími líkt og rými er sundurleitur (Foucault 2002, bls 139). Tími og staðsetning afmeyjunar í tilviki kvennanna er hluti áhrifa óhugnaðarins sem þessum brotum fylgir og hlutverki kvenna á þessum stöðum og tímum.

Ef afmeyjun og rými Hero er kannað má sjá svipaða hluti þó um ólíkar aðstæður sé að ræða. Afmeyjunin á sér stað inni í herbergi hennar, það er svæðið sem jómfrúin dvelur í fram að hjónabandi. Það er hennar einkarými og í raun aðeins opið henni og lagsmeyjum hennar, engum karlmönnum. Afmeyjunin á sér því stað þar sem hún ætti að vera bönnuð, þar sem þetta er fastur staður, ekki „hvergi“ eins og í brúðkaupsferðinni. Að vissu leyti má líta á þetta sem afmeyjun Ursulu líka, þar sem það er hún sem er inn í herbergi Hero ásamt Boracchio. Hennar afmeyjun er bókstafleg og í rými sem er ekki opið fyrir karlmenn og ekki fyrir kynlíf. Í tilviki Hero er um svik að ræða og ólíkt hinum konunum tveim er Hero hrein mey út verkið, afmeyjun hennar á sér stað í orðræðunni.

Endurreisn í dauða/sannleika

„Í heimi Shakespeare er lögmál athafnanna í mótsögn við lögmál siðgæðisins. Sú mótsögn er mannleg örlög. Hún verður ekki umflúin“ (Kott 2009, bls 52).

Með þessum orðum endar Jan Kott annan hluta verks síns *Shakespeare á meðal* vor þar sem hann fjallar um verk skáldsins og uppsetningar á þeim. Þessi orð eiga vel við þau verk sem hér hafa verið greind. Endalokin í *Titus* eru blóðug og grim, en á sama tíma nauðsynleg. Grimmdarverkin sem hafa verið framin af flestum persónum verksins eru gríðarleg og ná hámarki í veislu Títusar þar sem bræðurnir Chiron og Demetrius eru matreiddir og bornir á borð. Lavinia er því næst drepin af föður sínum fyrir framan viðstadda. Að lokum stendur Lucius, eini sonur Títusar og bróðir Laviniu eftir, nýr keisari í Róm og sá eini sem sýnt hefur einhvers konar siðgæði eða siðferðislegan þroska í verkinu. Hann lýkur verkinu með orðum sem segja til um hvar hinir látnu verða grafnir, eða ekki grafnir. Líkama Tamoru á til dæmis að kasta út svo dýr geti rifið hana í sig. En Lavinia og Titus eru borin til grafar í grafhýsi fjölskyldunnar. Það að Lavinia fái að liggja þar sýnir lesendum stöðu hennar í samfélaginu. Fyrr í verkinu neitaði Títus að láta son sinn liggja í þessu sama grafhýsi þar sem hans dauði var ekki af virðulegum toga. Mutius, sonur hans kom í veg fyrir að Títus gæti gefið Saturninusi Laviniu. Títus drap því son sinn og neitaði honum legu í grafhýsi fjölskyldunnar. Títus drap einnig dóttur sína og sagði um leið „Die, die, Lavinia, and thy shame with thee,/ and with thy shame thy father’s sorrow die“ (*Titus*. V.iii.45-46). Þegar Lucius lofar systur sinni að liggja í grafhýsinu lofar hann líf hennar og dauða, og á sama tíma refsar þeim sem gerðu henni illt. Hann tekur einnig fram, í ræðu yfir borgarbúum, hverjir það voru sem eiga sökina á þeim morðum sem hrintu atburðum lokabardagans af stað og að þeir bræður Chiron og Demetrius eiga sök á nauðgun og limlestingu Laviniu.

Endalok verkanna þriggja eru af ólíkum toga og áhrif þeirra ólík. *Much Ado* er gamanleikrit og endar því á jákvæðum nótum með hjónabandi og allir komnir á þann stað sem þeim er ætlaður í lífinu. Hero giftist Claudio og Don John er handtekinn er hann reynir að stinga af frá Messina. Endalokum Don John er lítið lýst, en eftir brúðkaupið kemur sendiboði með skilaboð og segir Don John vera handtekinn, Benedick ansar því og segist ætla að finna refsingu við hæfi, en nú skuli dansað (*Much Ado*. V.iv.131). Eins og komið hefur fram var um vissa þöggun að ræða í tilviki Hero er hún var sögð látin en var aðeins í felum. Endurreisn hennar er því tvöföld þar sem bæði er hún komin aftur líkamlega og endurreisn í huga Claudio,

en einnig hefur hún fengið röddina á ný og getur varið sig og lofað heiður sinn og hreinleika. Hún er sú eina af konunum þremur sem fær endurreisn og lifir, sannleikurinn veitir henni lausn.

Í tilviki Lucrece hafa hennar endalok meiriháttar áhrif á stjórnsmál borgarinnar og er nauðgata hennar refsað, sem og allri fjölskyldu hans. Lucrece verður að tákni fyrir lýðveldi og betra stjórnarfar, og nafn hennar tengt heiðri á ný. Brútus, félagi Collatine, reis upp og sór þess eið að refsa Tarquin og gjörðum hans og fjölskyldu hans gegn Róm og Lucrece.

Then they had sworn to this advised doom,
They did conclude to bear dead Lucrece thence.
To show her bleeding body thorough Rome,
And so to publish Tarquin's foul offence:
Which being done with speedy diligence,
The Romans plausibly did give consent
To Tarquin's everlasting banishment.
(*Lucrece*, lína 1850-56)

Í þessu lokaerindi ljóðsins eftir langar og miklar lýsingar á nauðguninni og eftirköstum hennar er málið afgreitt, og í einu erindi er Lucrece hefnt. Lík hennar er borið um stræti borgarinnar sem sönnun fyrir því illa sem Tarquin fjölskyldan stendur fyrir og allir sameinast um að reka þau á brott. Hennar endurreisn er í dauðanum og þó hún hafi aldrei talið sig geta endurheimt heiður sinn og fjölskyldunnar með því að lifa þá gerir hún það hér. Brútus segir að hún hefði ekki þurft að deyja: „To slay herself, that should have slain her foe“ (*Lucrece*, lína 1827). En þrátt fyrir þau orð hans er dauði hennar táknrænn og að vissu leyti nauðsynlegur til að ná fram þessari útkomu. Hún varð að vera píslarvottur til að knýja fram svo miklar breytingar. Lifandi er hægt að dæma hana en dauði hennar og refsing Tarquin hreinsar synd hennar og nafn hennar táknar nú heiður og lýðveldi.

Allar þrjár fá endurreisn í sannleikanum, nöfn þeirra eru hreinsuð og syndin líka. Þeim karlmönnum sem sök áttu á raunum þeirra er refsað og bíða þeirra ólík örlög. Barátta karlmannanna er útkljáð og hinir réttlátu standa uppi sem sigurvegarar í lokin. Lucius er í flóknari stöðu en hinir þar sem hann fær nýja tign og hefur misst nánast alla fjölskyldu sína. Claudio, Leonato og Don Pedro eru sáttir við þá útkomu sem þeir hafa fengið, og Claudio og prinsinn hreinsaðir af ásökunum, líkt og Hero. Þeir voru blekkir af Don John og telja þeir skömm sína nú enga. Öllum þremur fannst sem klekkt hafi verið á heiðri þeirra við skömm

Hero, þar sem allir höfðu á einn eða annan hátt tengst heiðri hennar og hreinleika. Endurreisn hennar er mikilvæg þegar kemur að hugmyndinni um þöggun kvenna. Þegar Claudio sér andlit hennar við seinna brúðkaupið, segir Leonato: „She died my lord, but whiles her slander lived“ (*Much Ado*.V.iv.67). Dáin á meðan heiður hennar var í voða, en lifir á ný sem hrein mey. Þó hennar endurreisn hafi verið á þennan hátt og hún lifi er endurreisn Lucrece áhrifameiri, á vissan hátt. Hennar nafn er ætíð tengt lýðveldi og hreinsun hennar er algjör. Lavinia, þó hún hafi verið drepin af föður sínum og því næst lofuð af bróðir sínum er líkamlega ekki heil. Hún var drepin vegna þeirrar syndar, eða skammar sem hún kallaði yfir fjölskylduna, og aðeins með dauða föður hennar, Títusar, er nafn hennar hreinsað og henni lofað að hvíla á helgum reit.

Endurreisn kvennanna er margvísleg og áhrif þeirra á hugmyndir um konur í þessari stöðu því ólíkar en miklar. Lesandi/áhorfandi, sér þær engjast um í kvölum eftir þær andlegu og líkamlegu pyntingar sem karlmenn veita þeim, en fá loks aflausn, eða endurkomu í dauða og/eða lífi.

Lokaorð –

„For man is a giddy thing, and this is my conclusion“

Undirtitill þessa lokakafla er tekin úr *Much Ado*, þessi orð eru lögð í munn Benedick þegar hann hefur gifst Beatrice og samfélagið komið á réttan kjöl. Það er mikið til í orðum hans, maðurinn er oft furðulegt fyrirbæri. Þeir menn sem hafa völdin í verkunum sem hér hafa verið rædd styrkja stoðir feðraveldisins með hegðun sinni, gjörðum og orðum. Þó flestir karlmennirnir séu ekki jákvæðar persónur, líkt og stúlkurnar þrjár eru, býður hver endir fyrir sig upp á réttlæti af hendi karlmanna. Sannleik sem réttlætir hag þeirra kvenna sem höfðu engin völd er ranglæti var þröngvað upp á þær til að útkljá eða hefna fyrir karllægar syndir. Konurnar voru tól í stríðsleikjum karlmanna. Verkin eiga það einnig sameiginlegt að líkami kvenna getur verið notaður til að hafa áhrif á stöðu og heiður fjölskyldu kvennanna sem um ræðir. Heiður var mikilvægur öllum ættum og margt byggði á því að hann væri sem mestur. Eins og fram kom í verki Castiglione, *The Courtier*, voru félagsleg tengsl mikilvæg í Englandi, og jafnvel mikilvægari en margt annað. Þessa sýn er einnig að finna í hugmyndum um heiður í Róm til forna, en hegðun út á við skipti miklu máli og eftirlit mikilvægt eins og komið hefur fram hér og í verkunum sem hér um ræðir.

Konunum í verkunum var nauðgað (eða misnotaðar á annan hátt) vegna þess hvernig þær voru framsettar af samfélaginu. Samfélagi sem var stjórnað af körlum. Harðar er barist í dag gegn þessum hugmyndum og skref hafa verið tekin til að breyta viðhorfi samfélagsins. En í tilviki þeirra kvenna sem hér um ræðir var hreinleiki þeirra ansi mikilvægur í huga þeirra karlmannna sem konunum voru næstir, vegna ásýndar samfélagsins á þær. Verkin sem hér hafa verið greind eru aðeins brot af þeim sem hægt væri að nota til að greina stöðu kvenna er kemur að heiðri fjölskyldunnar og feðraveldisins. Verk William Shakespeare bjóða flest upp á þetta þema á einn eða annan hátt. Konur eru notaðar í stríðum karla og brotið á líkama þeirra með pólitískan ágreining og hefnd í huga. Flestir fræðimennirnir sem hér hafa verið notaðir til greiningar á verkunum þremur eiga það sameiginlegt að sýna fram á þöggun kvenna á tímum endurreisnar. Tímabili þar sem mikið er skrifað um samfélagið og stöðu mannsins innan þess. Andlegt ástand einstaklinga er einnig þekkt efni verka Shakespeare, og sjá má kvöl og pyntingar bæði af líkamlegum og andlegum toga í flestum þeirra. Hér hefur verið lögð áhersla á þjáningu kvenna, en í framhaldi af því þjáningu karla. Þegar klekkt er á heiðri fjölskylduföðurins á þann hátt sem gert var í þessum verkum er angistin mikil og eina lausnin er dauði stúlkunnar sem brotið var á. Eins og sést á köflunum um stöðu kvenna almennt á Englandi um aldamótin 1600 er það áberandi hve lítil réttindi konur höfðu og hve

fáir möguleikar voru í stöðunni ef nauðgun eða kynlíf utan hjónabands hafði átt sér stað. Staða innan samfélagsins var mikilvæg og tap eða smækkun á henni hafði áhrif á alla fjölskylduna. Réttindin voru karllæg, jafnvel þegar brotið var á konum.

Hliðstæður og andstæður kvennanna þriggja sem hér um ræðir eru einnig mikilvægar en nauðsynlegt er að bera þær saman til að finna stöðu þeirra hreinu innan samfélagsins og feðraveldisins. Beatrice er viss hliðstæða við Hero, og hinar tvær, þar sem hún er hrein og vel uppalin stúlka, en hún er opinská og felur ekki skoðanir sínar. Hún er á skjön við hina hefðbundnu konu og er í raun komið fyrir á réttum stað í lok *Much Ado*. Tamora er viss andstæða við konurnar þrjár en hennar endir er af öðrum toga en Beatrice. Svik Tamoru eru það grimm og mikil að ekki er hægt að ljúka verki sem inniheldur svo illa móður á annan hátt en með dauða hennar. Hún er allt sem konur eiga ekki að vera og karlmenn óttast. Móðirin og móðurlífið var miðlæg hugmynd, og staða konu sem móður mikilvæg. Tamora brýtur gegn þessu og hefur það áhrif á þá myrku sýn á móðurlífið sem birtist í gapinu/holunni í *Titus*.

Karlmennirnir birta einnig áhugaverða sýn á samfélagið og á konur og þeirra líkama. Eiginmennirnir heiðra konur sínar og meta mikils en staða innan samfélagsins er viðkvæm og nauðsynlegt að viðhalda henni. Collatine talaði um eiginkonu sína sem eign, og það guðdómlega eign sem hann fékk einn. Tarquin lét undan löngunum sínum og tók það sem hann vildi. Einkenni þessara karlmannna er að þeir taka það sem þeir vilja án þess að skeyta um að afleiðingarnar og bitna þessar gjörðir á konunum, en að lokum á þeim líka. Þetta á að sjálfsögðu einnig við um karlmenn hinna verkanna og þeirra kvenna sem þar er að finna.

Það sem einna helst má draga fram eftir greiningu þessara verka, er ekki aðeins lögmál karla sem bitna á konum, heldur einnig þöggunin sem konurnar lifa við. Þöggunin er í raun tvöföld þar sem fyrir glæpin gegn þeim er ætlast til þess að þær séu þöglar og þrúðar, en eftir að nauðgunin eða ásökun um syndsamlegt líferni á sér stað er þöggunin í þeirra huga. Þær geta ekki tjáð sig um þá atburði sem hafa átt sér stað einfaldlega vegna þess að þær finna ekki orð sem fanga angist þeirra.

Líkami kvenna bauð upp á mikla hættu og ekki er lengra síðan en á byrjun tuttugustu aldar að veikleikar kvenna voru tengdir kynferði, hormónum og kynfærum kvenna. Enn í dag er eignaréttur á líkómum kvenna og „hreinleiki“ þeirra upp á teningnum, en hinar svokölluðu „druslugöngur“ og „#freethenipple“ herferðin og viðbrögð sem þær vekja sýna fram á það. Hver á líkama kvenna? Á hverjum bitnar hegðun kvenna og hverjum er það að kenna ef illa fer? Hugmyndir um útlit og hegðun kvenna eru enn til staðar.

„Shakespeare er sannari en lífið“ sagði Jan Kott og á það sannarlega við um þær tilfinningar sem konurnar í þessum verkum tjá.

Heimildaskrá

Ásdís Sigmundsdóttir. 2015. *Building and Rebuilding the Palace of Pleasure: Translation and Rewriting in Early Modern England*. Reykjavík: University of Iceland.

Barton, Carlin A. 2001. *Roman Honor: The Fire in the Bones*. Los Angeles: University of California Press.

Berger, Harry. 1982. „Against the Sink-a-Pace: Sexual and Family Politics In Much Ado About Nothing.“ *Shakespeare Quarterly* 302-313.

Castiglione, Baldassare. 2003. *The Book of the Courtier*. New York: Dover Publications.

Chandra, Giti. 2009. *Narrating Violence , Constucting Collective Identities: „To Witness These Wrongs Unspeakable“*. New York: Palgrave Macmillan.

Collington, Philip D. 2006. „Stuffed With All Honourable Virtues: Much Ado About Nothing and The Book of the Courtier.“ *Studies in Philology* 281-312.

Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous -Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. USA: Routledge.

Foucault, Michel. 1991. „Skipan Orðræðunnar.“ *Í Spor í bókmenntafræði 20.aldar*, 191-226. Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands.

Foucault, Michel. 2002. „Um Önnur Rými.“ *Ritið* 131-142.

Green, A. Wigfall. 1932. „Shakespeare's Will.“ *Georgetown Law Journal* 273-292.

Jardine, Lisa. 1983. *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the age of Shakespeare*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.

Jorgensen, Paul A. 1954. „Much Ado About Nothing.“ *Shakespeare Quarterly* 287-295.

Kott, Jan. 2009. *Shakespeare á meðal vor*. Þýtt af Helga Hálfðanarsyni. Reykjavík: Hið Íslenzka Bókmenntafélag.

- Montrose, Louis Adrian. 1988. „„Shaping fantasies“: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture“. Í *Representing The English Renaissance*, eftir Stephen Greenblatt, 61-94. Berkeley: University of California Press.
- Neely, Carol Thomas. 1991. „Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture.“ *Shakespeare Quarterly* 315-338.
- Peltonen, Markku. 2003. *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness and Honour*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Platón. 2011. *Síðustu dagar Sókratesar*. Þýtt af Sigurði Nordal. Reykjavík: Hið Íslenska Bókmenntafélag.
- Quay, Sara E. 1995. „Lucrece the Chaste: The Construction of Rape in Shakespeare's 'The Rape of Lucrece'.“ *Modern Language Studies* 3-17.
- Shakespeare, William. 2009. *Much Ado About Nothing*. England: Macmillan.
- . 1975. *The Complete Works*. London: Random House.
- . 1994. *The Poems and Sonnets of William Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.
- . 1984. *Titus Andronicus*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1991. *Títus Andronikus*. Þýtt af Helga Hálfðanarsyni. Reykjavík: Almenna bókafélagið.
- Stone, John. 2002. „Marriage Contracts and Farcical Considerations in Ignoramus.“ *SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portugese Society for English Renaissance Studies*, 12: 331-340.
- Wiesner, Merry E. 2000. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, Gordon. 1994. *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. London: The Athlone Press.