

Alnes, Nora Lerkerød

"From her melodious lay to muddy death"

Hvordan forvrenger Shakespeare
pastoralmodellen i Hamlet 4.7.?

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Martin Wåhlberg

Juni 2024



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Alnes, Nora Lerkerød

"From her melodious lay to muddy death"

Hvordan forvrenger Shakespeare pastoralmodellen i Hamlet 4.7.?

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap
Veileder: Martin Wåhlberg
Juni 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

Innholdsfortegnelse

Introduksjon til Hamlet	1
Pastorallitteraturen og <i>As You Like it</i>	4
Fremstillingen av Ofelias drukning	8
Forvrengningen av det pastorale gjennom naturen og vannet	11
Konklusjon	16
Referanseliste	18

Introduksjon til Hamlet

Den britiske renessanseforfatteren William Shakespeare (1564-1616) er mest kjent for sine skuespill og sonetter. Shakespeare er i dag kjent over hele verden og en av de viktigste forfatterne innenfor den vestlige litteraturen, da hans verk har hatt en enorm innflytelse og resepsjon. Et av hans mest berømte skuespill er *Hamlet, Prince of Denmark* som ble skrevet på starten av 1600-tallet. Det er ikke så enkelt å tidfeste når den nøyaktige utgivelsen av dette stykket var, da flere utgaver av det samme skuespillet ble utgitt over en kort periode. Jeg har valgt å henvise til tredje utgave av Cambridge University Press sin utgivelse av *Hamlet, Prince of Denmark* i denne teksten. Der fremlegges denne utfordringen i forordet skrevet av Heather Hirschfeld: «All editions of *Hamlet* must grapple with the play's significant textual challenges. These challenges result from the existence of three distinct early editions of the play: the quarto of 1603 (Q1), the quarto of 1604/5 (Q2), and the text supplied in the 1623 First Folio (F). » (Hirschfeld i Shakespeare, 1985, s. ix) Hirschfeld bemerker også at de tre utgavene har ulikt innhold, der Q2 har 200 linjer som ikke finnes i F, F har 80 linjer som ikke finnes i Q2, og Q1 har en hel scene som ikke nevnes i de to andre utgavene, til tross for at den er halvparten så liten. Dette tyder på forandringer som har blitt gjort underveis som skuespillet ble satt opp, og dette gjør jobben for redaktører av moderne utgaver av *Hamlet* betraktelig vanskeligere. Når jeg henviser til *Hamlet* i denne oppgaven vil jeg konsekvent henvise til tekstens utgivelsesår som 1603/2019, siden 1603 er det tidligste utgivelsesåret, og 2019 da det er året den redigerte utgaven jeg vil henvise til er utgitt. For enkelhetens skyld vil jeg også omtale selve skuespillet som kun *Hamlet*, slik som Hirschfeld gjør. Navnet på skuespillet vil forbli kursivert og navnet på karakteren Hamlet står uten kursiv.

Tragedien *Hamlet* tar for seg livet på det danske hoffet i etterkant av kongens død og viser hvilke ettervirkninger dette dødsfallet ville ha. Skuespillet viser oss ulike maktforhold og mellommenneskelige relasjoner på en måte som er typisk for renessansen, og som vanlig i Shakespeares skuespill fører misforståelser til store avgjørende handlinger. Stykket ble skrevet under Elisabethansk tid, og mye av Englands realhistoriske konflikter kan sees gjenspeilet i stykket, samt i mange andre av Shakespeare verk. Denne tiden var en storhetstid innenfor britisk litteratur og poesi, og Dronning Elisabeth 1. skal selv ha vært en stor tilhenger av Shakespeare. *Hamlet* setter lys på problemer ved den kongelige arverekken og viser til hvordan den har råtnet og forvridt seg i Danmark, noe som også hadde nådd et kritisk punkt i England på 1600-tallet. «There is something rotten in the state of Denmark» (Shakespeare, 1603/2019, 1.4.90) er et av de mest kjente sitatene fra skuespillet. Dette blir sagt av Marcellus

når spøkelset til den gamle kongen, også ved navn Hamlet, dukker opp. Denne replikken kan tyde på at det ikke akkurat er hverdagskost å møte på spøkelser for Marcuellus, og at dette dermed er veldig rart og derfor også litt råttent. Utsagnet refererer også til noe råttent i Danmark som stat, og viser til kongens dødsfall som starten av denne forråtnelsen. Man kan i overført betydning knytte dette til Claudius som mistenkes for å ha forgiftet og drept den tidligere kongen, for så å ha overtatt hans plass på tronen. Om kongen er råttent, i den grad dette betyr at han er forvrengt og ondskapsfull, vil dette påvirke hele staten i *Hamlet*. Dette sitatet har fått en realhistorisk betydning i sin resepsjon som et betegnende uttrykk for korrupte eller fordømte statsmakter, og det kan tenkes at akkurat dette utsagnet var ment som en kommentar på Shakespeares samtid.

Hamlet hører til dramajangeren tragedie, mye fordi de fleste av karakterene i skuespillet, inkludert Hamlet selv, dør i løpet av stykket. Tragedien fikk sitt opphav i antikken, mye forsterket ved Aristoteles *Om diktetkunsten* der han førte opp visse regler for dramaets ulike sjangre. Den greske tragedien hentet «ofte sin handling fra mytisk stoff omkring legendariske mennesker og slekter. De store tragediene handler altså om menn og kvinner hvis skjebne var kjent av alle.» (Helland og Wærp, 2011, s. 24) Dette var et av punktene Shakespeare tok med seg og lekte med for *Hamlet*, da skuespillets handling er inspirert av realhistorie hendelser og myter fra Norden. «It relies for its core narrative on the Nordic legend of Amleth, the clever, as well as vengeful, son of a valiant father slain by his own brother.» (Hirschfeld i Shakespeare, 1603/2019, s. 4) Allikevel skiller Shakespeares tragedie seg tydelig fra den tidligere greske. Han blander inn komiske elementer i sørgelige scene, noe som for meg gjør de tragiske elementene sterkere, og også at menneskeligheten i stykket forsterkes. I «Å lese drama» av Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wærp legges det frem at *Hamlet* er «en såkalt hevntagedie», og at selve hevnplikten i stykket blir satt under tvil. (2011, s. 27) Hamlets handlinger og forsøk på hevn får ved flere anledninger fatale konsekvenser, enten dette var gjennom mangel på handling eller ved en forhastet beslutning.

Hamlet handler om prins Hamlet og tiden som fulgte etter at hans far, kong Hamlet, døde. Stykket åpner med et møte mellom soldater på nattevakt utenfor slottet og gamlekongens spøkelse. Denne åpningen forklarer den politiske bakgrunnen som setter grunnlaget for resten av skuespillets handling. Prins Hamlet er selvfølgelig trist og sørger over sin fars død, og dette virker det som at han er alene om. Hans mor, Gertrud, gifter seg raskt på nytt med Hamlets onkel, Claudius. Hamlet mistenker at Claudius har skyld i farens drap, og bruker i løpet av skuespillet flere utspekulerte metoder for å avsløre dette for folket. Et av de mest gjengående problemene i stykket er at Hamlet er såpass innstilt på å hevne sin far at han

glemmer alt og alle rundt seg. Han handler kun i tråd med det han tenker er lurt for å avsløre Claudius som morder, noe som får konsekvenser for menneskene rundt han. En av de som blir ufrivillig påvirket av Hamlets mange rare valg i dette stykket er Ofelia, kvinnen han har et romantisk forhold til. Ofelia er datteren til Polonius, som er kongens rådgiver. Polonius blir drept av Hamlet ved en feiltagelse, og denne handlingen utløser en mektig og altoppslukende sorg hos Ofelia. Ofelias sorg utvikler seg raskt til en slags galskap, noe som får henne til å virke forvirret og fraværende for resten av hoffet. Farens død og Hamlets innvirkning i den fører henne til sin tidlige drukningsdød. Om hun gjør dette med vilje eller ikke er ikke sikkert, og siden vi kun får gjenfortalt denne hendelsen er det ikke godt å vite hva som faktisk fikk Ofelia til å gjøre dette.

Ofelias drukning blir gjenfortalt av Gertrud i akt 4, scene 7. Drukningen blir fortalt om over 20 linjer helt mot slutten av selve scenen, og er det dramatiske høydepunktet før akt 5 begynner. «One woe doth tread upon anothers heel, So fast they follow. Your sister`s drowned, Laertes.» (Shakespeare, 1603/2019, 4.7.163-164) Gertrud forteller Claudius og Laertes videre i detalj om hendelsene hun har vært vitne til nede ved elven. Gjenfortellingen av dette bryter med store deler av resten av stykket, da det skildrer naturen og omgivelsene rundt hendelsen på en helt unik måte. Måten naturen skildres på her kan minne om hyrdediktning, da den skildrer naturen på en detaljert og idyllisk måte. Dette blir ikke gjort i andre gjenfortellinger av hendelser som foregår av scenen i Hamlet. De andre tilbakeskuende hendelsene som blir gjenfortalt blir gjort det på andre måter, eller med en annen bruk av språk. Et eksempel er måten spøkelset til kongen gjenfortalte hvordan Claudius forgiftet han:

Sleeping within my orchard,
My custom always of the afternoon,
Upon my secure hour thy uncle stole
With juice of cursèd hebona in a vial
And in the porches of my ears did pour
The leprous distilment, whose effect
Holds such an enmity with blood of man
That swift as quicksilver it courses through
The natural gates and alleys of the body,
And with a sudden vigor it doth posset
And curd, like eager droppings into milk,
The thin and wholesome blood. (Shakespeare, 1603/2019, 1.5.59-70)

Her er språket svært lyrisk, og beskrivelsen av giftens påvirkning på kroppen er detaljert. Samtidig dekker ikke denne beskrivelsen av hendelsen omgivelsene rundt, slik som Gertrud gjør i 4.7., noe som lett kunne vært inkludert da kongen nevner at han sov i frukthagen sin. Her vil jeg trekke frem at frukthagen kunne vært beskrevet mer i detalj, men det er nok noe

Shakespeare ikke ville legge vekt på, da hovedpoenget med denne scenen ikke er naturen, men heller forgiftningen. Ellers blir tilbakeskuende hendelser ofte fortalt gjennom brev. Shakespeare har valgt å la Gertrud gjenfortelle denne hendelsen på akkurat denne måten, og det er i seg selv interessant. Om poenget med Ofelias drukning var at hun kun skulle dø, kunne hun like greit ha stukket seg med kniv eller forgiftet seg selv på scenen. Da kunne hun gjennom en monolog fortalt om sine innerste følelser og begrunnelser for valget hun tok. Siden dette ikke er det som skjer, må det være noe mer som ligger bak drukningen og hvorfor den fortelles om på akkurat denne svært pastorale måten.

Pastorallitteratur og *As You Like It*

Pastoral diktning tar for seg det enkle, landlige livet. Det kan også kalles hyrdediktning på norsk, da tema for mye av litteraturen innenfor denne sjangeren tar for seg det idylliske gjeterlivet. Pastorallitteratur kan gjenkjennes ved denne fremstillingen av det landlige som et frihets paradisi, der en slags enklere tilværelse står i sentrum. «The purpose of pastoral, as it developed from Theocritus, is to create an ideal existence in contradistinction to the real world.» (Heninger, 1961, s. 255) Litteraturen tilbyr en slags virkelighetsflukt der de mest menneskelige og naturlige faktorene ved livet står støtt. Ved å skrelle vekk det urbane livs komplikasjoner og hofflivets innviklede dramatik står man ofte igjen med de mer menneskelige problemstillingene.

Als Gegenmoment zu [...] rhetorischen Elementen erscheint die gleichfalls rhetorisch konstruierte pastorale Einfachheit: «natural surroundings, simple characters and [...] simple styles. [...]Thematisch ist die Schäferdichtung um die Trias Liebe – Glück (Fortuna) - Zeit zentriert. (Jakob, 1986, s. 313)

Her viser Michael Jakob også til de tre elementene som ofte står igjen i renessansens pastorale romanser, nemlig: kjærligheten, lykken og tiden. Det kan være at renessansens forfattere enten så ned på det landlige livet, og dermed valgte å gjøre karakterene enklere og «dummere», men dette nok heller et symptom på det pastorale heller enn et definerende trekk. Begrepet «pastoral» er allikevel vanskelig å nedsette, da kritikere av sjangeren har ulike betegnelser for hva som er sjangerbetegnede og hva som ikke er det. I sin tekst *What is Pastoral?* legger Paul Aplers frem viktigheten av å skille mellom ulike former for pastoral diktning. Han legger frem hvordan en kritiker ved navn Renato Poggioli ser på pastoralen som «reductive and simplistic. The pastoral longing is but the wishful dream of a happiness to be gained without effort, of an erotic bliss made absolute by its own irresponsibility" (p. 14).» (Alpers, 1982, s. 438) Da sjangeren kan dreie seg om å fremstille gjeterlivet som en forenklet

levemåte i forhold til bylivet vil denne betegnelsen være passende, men den vil ikke innvirke i alle tiders ulike fremstillinger av det pastorale liv. Store deler av pastorallitteraturen dreier seg rundt en flukt fra bylivet, og det mer urbane arbeidslivet, som vil fordre at det også finnes et enklere liv utenfor byen. Slik mange kritikere fremstiller pastoralen, ifølge Alpers, vil ikke det ene eksistere uten den andre. Han siterer Frank Kermodes argumentasjon rundt pastoralen som en antitese til det urbane slik: «Pastoral flourishes at a particular moment in the urban development, the phase in which the relationship of metropolis and country is still evident, and there are no children (as there are now) whom have never seen a cow. [P.15]» (Alpers, 1982, s. 439) Argumentasjonen her går ut på at den pastorale litteraturen blomstret under urbaniseringen som en slags virkelighetsflukt, men at det oppstod før skillet mellom det landlige og det urbane virkelig ble for hardt. Det pastorale kan, etter denne tankegangen, altså eksistere som en slags bro, og ikke helt som en uvirkelig idyll slik som Poggioli fremstiller den.

Den pastorale tradisjonen starter tilbake i antikkens hellas, og i dag kan «gresk pastoral» sees som sin egen undersjanger innenfor det pastorale. Stephen Harrison argumenterer gjennom Kathryn Gutzweiler i sin anmeldelse av *Brill's companion to Greek and Latin Pastoral* for Theokrits syn på «earlier Greek herdsmen and their symbolic role as 'an emblem of order, harmony and peace'.» (Harrison, 2008, s. 400). Ved dette legger han frem at Theokrit kan regnes som en av skaperne av den pastorale litteraturens opprinnelse. Den antikke greske tilnærmingen til det pastorale var koblet til en filosofisk løsrivelse og større poetisk innlevelse, ifølge Harrison. Vergils *Ekloger* betegnes ofte som en etterkommer av Theokrit i denne tradisjonen, da Vergil «makes explicit the pre-existing and complex tradition in which he places himself» (p.264)» (Harrison, 2008, s. 402) Eklog kommer av det greske «ekloge», og betyr utvalg. Vergils *Ekloger* bestod av ti hyrdedikt som tok utgangspunkt i den pastorale sjangeren slik den var kjent fra grekerne. Rent historisk vet vi at det romerske imperiet tok mye inspirasjon fra den greske diktningen og mytekretsen for å gjøre den til sin egen, noe Vergil selv er kjent for å gjøre med *Aeneiden*, som henter inspirasjon fra den greske *Odyseen*. Vergil utgjør seg som et mellompunkt mellom den greske pastoralen og den kommende renessansepastoralen, da han hyppig alluderer til Theokrits pastorale diktning gjennom imitasjon. Dette kan vi igjen koble til Shakespeare gjennom hans underliggende politiske kommentarer i flere av hans verk. Det verket som er mest relevant å trekke frem hos Shakespeare når man snakker om det pastorale er utvilsomt *As You Like It*.

As You Like It, eller *Som dere vil ha det* er en pastoral komedie skrevet av Shakespeare rundt år 1599. Det er verdt å merke seg at komedien ble skrevet på omtrent samme tid som *Hamlet*, men at vi heller ikke her har noen eksakt utgivelse. Stykker skal ha vært av del av First Folio, slik som *Hamlet*, men flere kilder peker på at stykket ble fremført i 1599, altså før *Hamlet*. *As You Like It* handler i korte trekk om adelige som jages ut i skogen etter dramatikk ved hoffet, forså å finne fred, lykke og kjærlighet i «the Forest of Arden». Her kan det tenkes at Shakespeare har tatt litt inspirasjon av den bibelske «Garden of Eden», altså Edens hage, for å alludere til enda flere pastorale elementer. I Edens hage i bibelen er alt godt og ingen kan ta skade av noe som helst. Det er først når menneskene velger å synde at ting går galt, noe vi kan koble til helt vanlige menneskelige feil som ikke finnes i naturen. Disse menneskelige feilene som griskhet, hovmod og maktsyke fører oss vekk fra de idylliske idealene som naturen, her vist ved både Edens hage og the Forest of Arden, innehar naturlig. I *As you like it* foretar karakterene en påtvunget virkelighetsflukt som ender med å faktisk forbedre livene til karakterene.

Pastoral depends upon this distinction between ideal and reality; but equally important, it insists upon juxtaposition of the two worlds. [...] This intercourse between actual and ideal, for another example, is the point of Shakespeare's *As You Like It*. The banished Duke and his retainers live blissfully in the Forest of Arden, where there are also Silvius and Phebe, Arcadian rustics, contrasted with Audrey and William, realistic rustics. At the end, all return to the court and to happiness, having benefited from a pastoral interlude. (Heninger, 1961, s. 256)

I *As You Like it* kan vi se hvordan denne foreningen med naturen er god for menneskene, og stykket som man i begynnelsen vil tro handler om makt, status og hofflivet kaster oss rundt da det egentlig handler om å finne kjærligheten, og å sette pris på det gode i livet. Som vanlig i Shakespeares stykker skjer det misforståelser med store konsekvenser her også, men siden *As You Like It* er en komedie vil ikke disse konsekvensene være fatale.

Renessansepastoralen var ofte en forvrengning og satirisk fremstilling av den tidligere pastoralen fra antikken og middelalderen. Hyrdediktningen ble fremstilt mer som en litt tullede fasede enn en faktisk oppnåelig idyll. Som nevnt tidligere er det ikke helt visst om dette idealet ble fremstilt på en narrete måte eller som et faktisk drømmeideal man bare ikke klarer å oppnå. Kanskje dette er en konsekvens av å vite at idealet er uoppnåelig? At man da i stedet for å hige etter det og forsøke å fremstille det som et paradys heller vil gjøre narr av det og menneskene i det.

The context is harmonious nature, animate and inanimate, described in realistic detail but without unpleasantness. The prevailing tone approaches the serious mock-heroic, if I may be permitted an oxymoron: our gravest griefs and most earnest joys are presented with straight-

faced intensity in the silly activities of shepherds. [...]The purpose of pastoral was easily corrupted to satire because it contained a ready-made mechanism for personal allusion. (Heninger, 1961, s. 257)

Her legger Heninger frem hvordan pastoralen nesten litt for lett ble korrumpert i renessansen, da menneskene kanskje ikke var like åpne for en idyllisk og urealistisk fremstilling av virkeligheten lengre. Selv i de mest lyrisk vakre og beskrivende øyeblikkene i *As You Like It* kan man begynne å undre seg rundt fremstillingen av naturen:

[...]Are not these woods
More free from peril than the envious court?
Here feel we not the penalty of Adam,
The seasons' difference, as the icy fang
And churlish chiding of the winter's wind,
Which when it bites and blows upon my body
Even till I shrink with cold, I smile and say
"This is no flattery. These are counselors
That feelingly persuade me what I am." (Shakespeare, 1599, 2.1.3-11)

Disse linjene blir sagt av den bannlyste hertugen selv, som jeg vil minne om at ikke har valgt å flytte ut i skogen av eget ønske. Man kan lese disse linjene på flere ulike måter, enten som at Hertugen forsøker å finne det gode i en litt kjip situasjon, som at han faktisk har funnet lykke i skogen, eller som fullstendig ironi. Det å fryse om vinteren kan absolutt være en påminnelse på naturens mektige krefter, og det kan jo være en mektig følelse. Hertugen fremstiller det her på en måte som minner han om at han kun er et menneske på lik linje med alle andre, og at den kalde vinden ikke kjenner forskjell på hertug og gjetergutt. Kanskje Shakespeare gjør narr av hertugen mellom linjene her, for hva er poenget med å føle seg som et likestilt menneske om man uansett er død? Den mest anerkjente lesningen av utsagn likt dette i skuespillet er at hoffet faktisk føler seg mer menneskelige og naturlige, uavhengig om man som leser synes dette er tåpelig eller ei. Linjen «Here we feel not the penalty of Adam» viser også til syndefallet og straffen Adam og Eva fikk for det. Dette forsterker dermed tilknytningen til de bibelske elementene.

As You Like It følger en typisk pastoral ramme til punkt og prikke, på en måte som virker for mye til tider. Personene i hyrdeverdenen oppførte seg likt dannede mennesker gjorde på det virkelige 1500-tall, selv om vi med sikkerhet kan vite at faktiske hyrder på denne tiden ikke gjorde dette. De snakket et kultivert språk og atferden stemte overens med samtidens aristokrati, og tilbakevendingen til hoffet og det urbane endte i en lykkelig slutt. (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007, s. 214). Vi har et par, Rosalind og Orlando, som forelsker seg tidlig i skuespillet, men forholdet deres kompliseres når hun må forkle seg som en mann.

Han ender med å erklære sin kjærlighet for kvinnen han elsker til henne, uten at han vet det selv. De går i ukesvis rundt hverandre i skogen, og når Orlando er redd håpet er ute for han avslører Rosalind at det er henne han har snakket med. Hun har så klart blitt sjarmert av hans utbroderinger om hvor perfekt og vakker hun er, og de forelsker seg lever lykkelig alle sine dager. Vi møter også gjetere som innvikles med paret fra hoffet, og her ser vi også eksempler på komplisert forelskelse i likhet med et annet av Shakespeare skuespill, nemlig *Twelfth night*, eller *Helligetrekongersaften*. Her kler en kvinne seg også ut som en mann og forelsker seg i noen de ikke burde, imens en annen kvinne forelsker seg i kvinnen forkledd som mann. Poenget mitt her er å vise hvordan denne kvinnelige forandringen til noe mer naturlig, dermed ofte en mann, ofte utføres i pastoraldiktningen. Denne overgangen fra kvinne til natur er også noe vi kan se at hentes frem igjen hos Ofelia.

Fremstillingen av Ofelias drukning

Ofelias drukning blir fortalt om av Gertrud i strofeinje 163 til 183 i akt 4 scene 7 av Hamlet. Hendelsen inntreffer plutselig mot slutten av scenen, som ellers består av en lengre samtale mellom Claudius og Laertes om makten i kongeriket. Samtalen er et resultat av Laertes sinne mot tronen og hans sorg over farens død. Når Gertrud trer inn på scenen er dette overraskende, og det hun skal fortelle kommer som et sjokk på publikum. Hun henvender seg kun til Laertes når hun forteller om hans søsters død, og hans umiddelbare respons på beskjeden er «Drowned! Oh where?» (Shakespeare, 1603/2019, 4.7.165) Denne reaksjonen kan virke veldig merkelig. Han uttrykker ikke sjokk, gråt eller vantro, han er mest opptatt av hvor dette har funnet sted. Denne reaksjonen er interessant for stemningen i skuespillet i øyeblikket, for Laertes har mye å tenke på for øyeblikket. Hans far er død, han vil hevne seg på Hamlet og er sint, og nå får han høre at søsteren hans også er død. Det kan være at replikken heller leveres med et ønske om oppklaring, da et nytt dødsfall kanskje ikke var så uventet i øyeblikket allikevel. Gertrud svarer slik:

There is a willow grows askant a brook
That shows his hoar leaves in the glassy stream. (Shakespeare, 1603/2019, 4.7.166-167)

Her bemerker jeg meg ordene Gertrud bruker, for i stedet for å svare «by the willow that grows askant a brook» begynner hun heller å fortelle om omgivelsene rundt hendelsen. «There is» er en mer fortellende og lyrisk vakker måte å åpne skildringen av hendelsen på, samtidig som den gir oss et bilde av stedet det skjedde på. Det er ikke gitt av hverken vi som lesere eller Laertes selv for den saks skyld vet om dette selje-treet, dermed forteller Gertrud

oss dette. Ved å fortelle oss om treet og bekken kan vi kjapt forstå hva som har hendt. Ved den neste setningen «That shows his hoar leaves in the glassy streams» så males det er bilde av scenen. Hvordan bekken og løvene på treet så ut er ikke i utgangspunktet viktige detaljer å fortelle når man skal dele en så sørgelig beskjed med noen, men det hjelper oss med å visualisere hendelsen. Disse visuelle beskrivelsene stryker også fortellingens pastorale elementer, da slike skildringer av natur og omgivelser er et typisk kjennetegn på denne modellen.

Videre forteller Gertrud:

Therewith fantastic garlands did she make
Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do “dead men’s fingers” call
them. (Shakespeare, 1603/2019, 4.7.168-171)

Her nevner Gertrud blomsterkransene Ofelia hadde laget og tatt med seg eller på seg. Alle blomstene nevnes med navn, og deres symbolikk er tydelig. Dette vil jeg komme tilbake til senere. «That liberal shepherds give a grosser name» er en setning som direkte knytter avsnittet til den pastorale diktningen, da det velger å bruke hyrder som eksempel. Hvorfor er dette informasjon Gertrud velger å gi? Det at hyrdene kaller denne blomsten noe annet, mer vennelig kan virke litt malplassert, men denne ene setningen sier oss mye. «The usual common name today is Early Purple Orchid. The ‘grosser name’ may be ‘Dogs Stones’, from the testicle-like tubers. » (Dwyer, 2012, s. 7) Det at hyrdene kaller blomsten noe så direkte som hundetestikler kan vise til at de har et enklere syn på blomster enn det Gertrud, og kanskje resten av de adelige, har. Det å nevne noe slik kan alludere til Ofelias seksualitet, som om hun tok med seg noe kroppslig fra naturen inn i døden. Samtidig blir Ofelias faktiske grunn til å ta med seg disse plantene forklart, da Gertrud forteller at hun kalte de «dead men’s fingers». Et dystert plantevalg, som igjen trekker morbide linjer til ellers vakre blomster. Akkurat denne setningen er et veldig godt eksempel på hvordan Shakespeare forvrenger de pastorale elementene. Han viser til hva hyrdene ville kalt blomsten, altså hunde-testikkel, noe som virker litt tullete. Hyrdene er mer vulgære i denne fortellingen, i det minste slik Gertrud velger å fremstille de. Dette kan også være et valg fra Shakespeares side for å gjøre narr av det pastorale nok en gang. Som vi så i *As You Like It* ble hyrdelivet fremstilt som enkelt, og menneskene i det ble vist som simple og relativt summere enn menneskene ved hoffet. Liberal betyr i denne sammenhengen frittalende og viser til det enklere hyrdelivet. Samtidig tegnes det opp en kontrast ved å si at «our cold maids do «dead men’s fingers call them.» Et skille

skapes mellom Ofelia og hyrdene, da hun ikke assosierer blomstene med noe vittig og seksuelt, men heller noe dystert og morbid.

There on the pendant boughs her coronet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. (Shakespeare, 1603/2019, 4.7.172-175)

Slik fortsetter Gertruds fortelling. Ofelia skal ha holdt seg fast i de hengende grenene da en av de brakk og sendte henne ut i elven. «Clamb'ring to hang» er også et interessant ordvalg her. Kan det være at Ofelia ikke hadde planer om å drukne i elven, men heller å henge seg i treet? Her er det faktum av at dette fortelles av Gertrud essensielt, siden hun kun forteller det hun så. Samtidig kan det hinte til noe hun så, men ikke ønsker å fortelle videre. Ved å bruke Gertrud som forteller av denne hendelsen i stedet for å vise det gjør at Gertrud får et friere rom i form av uttrykkelse. Det kan også være at alt hun sier er løgn, og at Ofelia ble drept. Samtidig er det usannsynlig basert på Gertruds karakter i resten av stykket, der hun har vist omsorg og medfølelse til Ofelia. Personifiseringen av både treet og elven må også bemerkes her. Treet blir gitt all «skyld» i Ofelias død, da det er misunnelig på Ofelia. «An envious sliver broke» vil si at grenen Ofelia klamret seg fast i var ondsinnet, og ønsket henne død. I den tradisjonelle pastorale litteraturen er trær majestetiske og fredelige. De er konstante faktorer da de står støtt i bakken, og de er tilsynelatende forutsigbare. I denne ene linjen brytes dette bildet ned og treet blir en misunnelig morder. Samtidig blir elven den uskyldige medsamsvorne i Ofelias død. Den ønsker ikke å ta liv, men til slutt er det elven selv som tar livet hennes. Elven beskrives som gråtende, «weeping», noe som også kan vise til klukkelyden elver lager. Vann er vanligvis livgivende, en absolutt nødvendighet for å vokse og leve. Her tar det liv i stedet for å gi.

Fortellingen avsluttes slik:

Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds,
As one incapable of her own distress
Or like a creature native and endued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (Shakespeare, 1603/2019, 4.7.175-183)

Selv i sine siste øyeblikk skal Ofelia ha sunget gamle hymner. Det kan ha vært fordi hun var forvirret, eller kanskje en del av hennes galskap som vises tidligere i *Hamlet*. «From her

melodious lay to muddy death» gir oss også et tydelig bilde på hvordan hun så ut i elven og hvordan hennes sinnstilstand var. Ordleggingen her vil tyde på at hun fløt på vannet en liten stund før hun ble dratt ned i undervannsgjørmen. I stedet for å rope etter hjelp var hun fredelig, hun sang til og med. Hymenene kan også peke mot bibelske innslag i scenen, og igjen peke på det pastorale og bibelske med naturen. Sangen var knyttet mot en tro på livet og Gud, og døden var ikke en tanke i hodet hennes. Til slutt er det klærne hennes som fylles opp av vann og som trekker henne ned fra hennes syngende tilstand til gjørmete død. Det at klærne hennes blir «heavy with their drink» viser oss både det fysiske bildet av klær som blir tunge og våte, men også at de i overført betydning blir tunge og dystre. De er en forlengelse av Ofelia selv, og hennes psykiske tyngde er det som til slutt trekker henne fysisk ned i elven.

Forvrengningen av det pastorale gjennom naturen og vannet

Ofelia blir vist sammen med blomster i flere ulike scener i *Hamlet*, og deres symbolikk er tydelig. På Elisabethansk tid var det å kunne lese blomsterspråket en selvfølge, og bare ved å nevne en blomst eller plante i en tekst kunne forfatteren vise til underliggende meninger. For publikum på den tiden var det sikkert som å få et lite frempek for handlingens videre gang eller en forklaring på forhold mellom to personer, men dette virker dessverre ikke like åpenbart for oss i dag. Den første gangen vi blir vist en blomst i *Hamlet* er også første gang vi møter Ofelia. Dette er i akt 1, scene 3, når Laertes sier farvel til Ofelia før han skal reise vekk fra landet. Han advarer henne mot å være med Hamlet, og sier:

For Hamlet, and the trifling of his favor,
Hold it a fashion and a toy in blood,
A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting,
The perfume and suppliance of a minute,
No more. (Shakespeare, 1603/2019, 1.2.6-11)

Fioler står for trofasthet og gis ofte til nygifte. Når Laertes gir denne til Ofelia betyr det at han regner med at hun ikke vil gjøre noe dumt og bli sammen med Hamlet, spesielt ikke når han har advart henne mot akkurat det. «Forward, not permanent, sweet, not lasting» viser også til hva Laertes tenker om Hamlets intensjoner ved å være med Ofelia. Han er nok bare ute etter noe kortvarig og sukkersøtt, ikke et varig forhold. Dette kan også være et tydelig frempek, da fioler ofte er «associated with death, especially with the death of the young. (Dwyer, 2012, s. 6)

Scenen med mest blomstersymbolikk kommer i akt 4, scene 5, da Ofelia skal ha blitt gal etter sin fars død. Gertrud, Claudius og Laertes diskuterer Ofelias galskap og Polonius

død, og midt i det hele kommer Ofelia inn i rommet, syngende og tilsynelatende fra vettet av seg. «There's rosemary, that's for remembrance. Pray you, love, remember. And there is pansies, that's for thoughts.» (Shakespeare, 1603/2019, 4.5.174-175) Dette sier Ofelia til Laertes, og hun gir han blomstene. Man kan lese disse strofene som en forvirring hos Ofelia, og mange lesninger peker på at hun forveksler Laertes med Hamlet, «and therefore gives him rosemary to remember her, keeping pansies for her own loves thoughts.» (Lever, 1952, s.124)

There's fennel for you, and columbines.
There's rue for you, and here's some for me; we
may call it herb of grace o' Sundays. You must wear
your rue with a difference. There's a daisy. I would
give you some violets, but they withered all when
my father died. They say he made a good end. (Shakespeare, 1603/2019, 4.5.177-181)

Det må også nevnes at det å bryte inn i en samtale for å gi bort blomster er ganske absurd, og dermed fanger sinnsstemningen hennes på en svært god måte. Hun skal ha gitt fennikel og akeleie til Claudius, noe som i blomsterspråket skal ha vært en dyp fornærmelse. Fennikel er for det første en plante som er svært godt likt av slanger, noe som i seg selv sier litt om hva Ofelia tenker om Claudius. «Fennel was also emblematic of sorrow, as shown by the old English proverb 'They that sow fennel sow sorrow'. The Elizabethans saw columbines as an emblem of worthlessness [...]» (Dwyer, 2012, s. 6) Fennikel kan altså bety sorg og også smiger. Bare ved å gi Claudius to blomster har Ofelia sagt tydelig ifra til han at hans smiger og sorg er verdiløs. Om det å gjøre et stikk mot han var intensjonen hennes med dette må det også bety at hun til sin død var trofast mot Hamlet og trodde på hans forklaring av brodermordet.

Videre gir Ofelia blomsten vinrute til Gertrud, og følger opp med setningen «You must wear your rue with a difference.» Vinrute symboliserer sorg og anger, som forså vidt også er store gjengående tema i stykket. Ofelia bemerker også at vinrute betyr noe annerledes for Gertrud og henne selv, der hun mener Gertrud burde sørge mer over sin avdøde ektemann slik Ofelia sørger over sin døde far. Gertrud var også til stede under drapet på Polonius, noe jeg tror Ofelia ikke vil slippe tak i med det første. Det kan være hun mistenker at Gertrud hadde planlagt det hele og dermed hadde en falsk sorg. Ofelia gir videre en tusenfryd til enten Gertrud eller Claudius. Det er ikke helt tydelig hvem av de den er til, der Lever mener hun gir tusenfryden til Gertrud for å unnskyldte krassheten hun nettopp kom med om vinrutene. (1952, s. 128) Her er jeg forså vidt uenig med Lever, da han mener det ikke ligger mye symbolikk bak denne handlingen. Tusenfryd er små hvite og gule blomster som kan vise til en ny start, renhet og uskyld. Jeg tror denne overrekkelsen er Ofelias måte å si til de, enten det er

Claudius eller Gertrud som får blomsten, at håpet ikke er ute, og at det enda er mulig for de å starte på nytt. Kanskje tusenfryden symboliserer Ofelia selv, siden hun kanskje er den mest uskyldige karakteren i skuespillet, og at hun dermed gir seg selv til de? Elaine Showalter skrev i sin tekst *Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism* at

Her flowers suggest the discordant double images of female sexuality as both innocent blossoming and whorish contamination; she is the «green girl» of pastoral, the virginal «Rose of May» and the sexually explicit madwoman who, in giving away her wild flowers and herbs, is symbolically deflowering herself. (1994, s.81)

Ofelias egne symbolikk i teksten er lik den vi finner hos tusenfryden, lik en ren og uskyldig hvit blomst. Hun fremstilles som en seksuell skapning uten å egentlig være det. Hun balanserer mellom det uskyldige og det tøysete og seksualiserte, ifølge Showalter. En annen faktor mye diskutert i skuespillets resepsjon er om Ofelia var gravid på dette tidspunktet.

We are accustomed to finding multiple layers of meaning in Shakespeare, but modern readers may not realise that most of the plants mentioned by Ophelia were widely known and used in Elizabethan England to induce abortions and control fertility. Lucille Newman, in a paper published in *Economic Botany* (1979), has suggested that Ophelia's references to these herbs and flowers should be read as 'a shocking enumeration of well-known abortifacients and emmenagogues' which would have been recognised as such by Elizabethan audiences. (Dwyer, 2012, s.6)

Mye tyder på at denne oppramsingen av blomster og urter faktisk peker på noe større enn kun galskap, og at hun forsøkte å gi en beskjed med blomstene sine. Om Ofelia var gravid eller ikke kommer ikke frem i skuespillets hovedtekst, og dermed er det vanskelig å trekke en slik konklusjon uten videre. Samtidig vil jeg tro at alle. Valg tatt av Shakespeare når det kommer til valg av hvilke planter hun ga ut var neppe tilfeldig. Her vises igjen den forvrengte naturen, der ellers vakre blomster får grufulle meninger og gjennom sin kraft kan brukes til å ta liv.

Den siste gangen vi får høre om Ofelia er når hun drukner omgitt av blomsterkranser. «Therewith fantastic garlands did she make Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples, [...]» (Shakespeare, 1603/2019, 4.7.168-169) Som nevnt tidligere har «long purples» allerede mye symbolikk knyttet til seg, derav særlig seksuell. Dwyer argumenterer for at crowflowers kan være blomsten «ragged robin» eller hanekam på norsk. (2012, s.6). Disse blomstene kan vise til entusiasme og humor. Hun har også brennesle i blomsterkransene sine, noe man med en gang vil assosiere med en sviende kløe og en stikkende smerte. Til slutt har hun tusenfryd i blomsterkransen. Dermed tar hun med seg sin uskyld, sin seksualitet, sin smerte og sin livsentusiasme ned i bekken og ut av livet. Blomstene forsterker også det morbide bildet av en

druknet kropp i et ellers vakkert landskap, noe som skjærer i våre forrentninger av hva som er vakkert og hva som er vemmelig.

Ofelias drukningsdød viser oss en fatal sammensmelting mellom det menneskelige og naturen. In boken *Water and Dreams* skriver Gaston Bachelard: «Water is the *element* of young and beautiful death, of flowery death, and in the dramas both of life and literature, the *element* of a death with neither pride nor vengeance – of masochistic suicide.» (1983, s. 82) Vannet er ifølge humoralpatologien det kvinnelige element, og kvinnen vil alltid være assosiert med det våte. Vannet kan assosieres med det livgivende, nevnt av Bachelard gjennom Showalters analyse: «Drowning too was associated with the feminine, with female fluidity as opposed to masculine ardity.» (Showalter, 1994, s. 81) Den kvinnelige våtheten er videre koblet til de fire væskene kvinnen skal sies å bestå av, nemlig blod, melk, tårer og fostervann. Kvinnekroppen vil gjenforenes med vannet og dermed i døden gå i ett med sin natur igjen. «A man contemplating this feminine suicide understands it by reaching for what is feminine in himself, like Laertes, by a temporary surrender to his own fluidity – that is his tears; and he becomes a man again in becoming once more dry – when his tears are stopped.» (Showalter, 1994, s. 81) Slik legger Showalter frem måten Laertes reagerer på beskjeden om Ofelias selvmord, nemlig ved at han gråter ut kvinneligheten i sorgen. «Too much water hast thou, poor Ophelia, And therefore I forbid my tears. But yet It is our trick: nature her customs holds, Let shame say what it will. When these are gone the woman will be out.» (Shakespeare, 1603/2019, 4.7.185-189) Laertes vil ikke legge til mer vann i Ofelias allerede svært våte grav, og ønsker derfor å ikke gråte over henne. Samtidig kan tårene han feller sees som en hyllest eller et offer gitt til naturen og dermed til Ofelia selv. Han gråter ut det kvinnelige i seg selv, for husk at han står i en svært beklemt politisk situasjon når han får høre nyheten og Ofelias død. Han har ikke mulighet til å være kvinnelig, så han må gråte det vekk. Her vil jeg også minne om at elven også gråt for Ofelia, selv om de forenes som to deler av samme element. Den flytende kvinnen i elven, omgitt av blomster og tilslørt av våte klær utgjør det ultimate bildet på «The Ophelia Complex» i følge Bachelard. (1983, s. 83)

Vannet som det kvinnelige element kan i sin resepsjon knyttes mot økofeminismen. «Ecofeminists argued that women, nature, and the Third World are all victims at the hands of the exploitative male capitalist technology, and ecofeminist frequently use the image of `the web of life` to express the themes of co-operation, interdependence, and harmony.» (Tolan, 2006, 325) Om man velger å lese *Hamlet* med et økofeministisk blikk vil man fort se at kvinnene i historien, altså Gertrud og Ofelia, ikke kan eksistere uten menn. Gertrud kan kanskje knyttes til giften som helles i øret til kong Hamlet, og dermed være en fordervet

kvinne. Hun er korrumpert av de mannlige rundt seg, og eksisterer kun som en brikke i deres maktspill. Ved å gifte seg med henne etter sin brors død oppnår Claudius mer makt, noe som fremstiller Gertrud som kun en gjenstand som må eies. Her vil jeg også nevne at flere lesninger av *Hamlet* inkluderer Gertrud i forgiftningen av kong Hamlet og leser henne som med-konspiratør sammen med Claudius. Jeg vil ikke se vekk ifra at de faktisk har et kjærlighetsforhold, men hennes karakter vil forbli ganske uforandret uavhengig av om Claudius faktisk elsker henne eller ikke. Gertrud er også fortelleren av det pastorale i skuespillet, som igjen knytter det kvinnelige opp mot den idylliske naturen.

Ofelia eksisterer heller ikke uten menn, og går igjennom flere faser i stykket, der hver og en av de er knyttet til en mann: i starten er hun bundet til sin far og sin bror, og lover å ikke gå sammen med Hamlet. Deretter er hun knyttet til Hamlet, og går imot sin families ønsker. Så er hun i sterk sorg over sin fars død og knyttet til Laertes som hans ansvarsobjekt, før hun til slutt drives til vanvidd, delvis av Hamlet. Ofelias største egne beslutning i stykket er faktisk å ta sitt eget liv, noe som igjen kan leses som et resultat av å være korrumpert av menn. «Shakespeare gives us very little information from which to imagine a past for Ophelia. [...] her tragedy is subordinated in the play; unlike Hamlet, she does not struggle with moral choices or alternatives.» (Showalter, 1994, s. 78) Her vil jeg også kommentere at jeg ikke er uenig i Showalters utsagn, men at jeg heller vil utdype litt. Man kan absolutt lese *Hamlet* og gi Ofelia et dilemma der valget står mellom familien og kjærligheten. Problemet med dette er at det ikke egentlig er det som står i teksten. Dette valgte blir tatt for henne, der hun velger å føye seg til mannen som står nærmest henne der og da. Jeg tviler så absolutt ikke på at hun virkelig elsket Hamlet, men hans romantiske følelser ovenfor henne setter jeg min tvil i.

Konklusjon

Gjennom utforskning av pastorale elementer kan vi tydelig se hvordan Shakespeare har valgt å forvrengte de. Den pastorale modellen fremviser naturen som ren og idyllisk, og fordervede menneskene vil kunne føle seg fri og renses etter et møte med den plettfriske natur. Slik går det ikke med Ofelia, da hennes sammensmelting med naturen fører til hennes død. Drukningen vises som en symbolsk tilbakevending til sitt sanne egentlige element, og fører mennesket vekk fra det tilgriset urbane hofflivet. Kanskje denne formen for renselse var eneste utvei for Ofelia? Allikevel gjør dødsfallet de pastorale elementene forvrenget, da det vakre bildet av trær, bekker og blomster heller knyttes til død og sorg enn til nytelse og renselse. Skuespillet *Hamlet* viser oss et tydelig skille i kjønn, der den lyriske pastorale

drukningen av en kvinne fortelles gjennom en annen kvinne. Mennene i stykket viser sjeldent medmenneskelighet, ved unntak av Laertes når han feller en tåre for sin søster etter hennes død. Samtidig er dette unntaket knyttet til vannet, som igjen er knyttet til en feminitet hos menneskene, ifølge Bachelard. Fokaliseringen i 4.7. gjøres som sagt gjennom Gjertrud, og fører til at linjene 163-183 skiller seg fra resten av skuespillet. Gjenfortellingen har flere pastorale elementer, og de idylliske naturbeskrivelsene fører til en skjærende kontrast da vi blir fortalt om hvordan Ofelia trekkes ned i vannet til sin våte og gjørmete grav.

Referanseliste:

- Alpers, P. (1982). What Is Pastoral? *Critical Inquiry*, 8(3), s. 437–460.
<http://www.jstor.org/stable/1343259>.
- Bachelard, G. (1983). *Water and Dreams: An essay on the Imagination of Matter*. Pegasus Foundation.
- Dwyer, J. (2012). Garden plants and wildflowers in Hamlet. *Australian Garden History*, 24(2), s. 5–34. <https://www.jstor.org/stable/24918848>.
- Harrison, S. (2008). Pastoral - (M.) Fantuzzi (T.) Papanghelis Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral. Pp. xxvi + 654. Leiden and Boston: Brill, 2006. [Review of *Pastoral - (M.) Fantuzzi (T.) Papanghelis Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Pp. xxvi + 654. Leiden and Boston: Brill, 2006. *The Classical Review*, 58(2), s. 400–403. <https://doi.org/10.1017/S0009840X08000371>.
- Helland, F., Wærp, L. P. (2011). *Å lese drama – innføring i teori og analyse*. Universitetsforlaget.
- Heninger, S. K. (1961). The Renaissance Perversion of Pastoral. *Journal of the History of Ideas*, 22(2), 254–261. <https://doi.org/10.2307/2707836>.
- Haarberg, J., Selboe, T. og Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur: Den vestlige tradisjonen*. Universitetsforlaget.
- Jakob, M. (1986). *Pilar Fernandez-Cañadas de Greenwood: "Pastoral Poetics: The Uses of Conventions in Renaissance Pastoral Romances - Arcadia, La Diana, La Galatea, L'Astrée" (Book Review)* [Review of *Pilar Fernandez-Cañadas de Greenwood: "Pastoral Poetics: The Uses of Conventions in Renaissance Pastoral Romances - Arcadia, La Diana, La Galatea, L'Astrée" (Book Review)*]. 21(3), s. 312-314. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/pilar-fernandez-cañadas-de-greenwood-pastoral/docview/1297888410/se-2>.
- Lever, J. W. (1952). Three Notes on Shakespeare's Plants. *The Review of English Studies*, 3(10), s. 117–129. <http://www.jstor.org/stable/510907>.
- Shakespeare, W. (1985). Phillip Edwards (red.) *Hamlet, Prince of Denmark*. (3.utg.). Cambridge University Press. (1599)
- Shakespeare, W. (n.d.) B. Mowat, P. Werstine (red.) *As You Like It*. The Folger Shakespeare. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/as-you-like-it/read/>.
- Showalter, E., Shakespeare, W., & Wofford, S. L. (1994). *Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism*. Macmillan.
- Tolan, Fiona. (2006). Feminisms. I Waugh, Patricia (red.), *Literary Theory and Criticism*. (1.utg) (s. 319-339). Oxford University Press.

