

Джонатан Голдбърг

## Умозрения: „Макбет“ и източникът

**Н**астоящата статия (или поне така подсказва заглавието ѝ) противопоставя множествеността на умозренията и предполагаемата единственост на източника, като по този начин се докосва до проблема за разбягването на изворите. Тя се интересува от източника с неговата хетерогенност и в последна сметка се стреми да определи отношението между Шекспир и „Макбет“. Но бихме могли да приемем, че не съществува друг пряк път към автора като източник на текста освен чрез едно ретранслиране на умозрения, като накрая дори предполагаемият окончателен източник, авторът, трябва да бъде разглеждан в рамките на хетерогенното разбягване<sup>1</sup>.

Това разбягване може да се нарече „история“, така че настоящата публикация си поставя за цел да опише мястото на „Макбет“ в рамките на някои известни исторически дадености — източниците на пиесата в „Хрониките“ на Холинshed, връзката ѝ с управлението и реториката на Джеймс I, близостта ѝ с Джонсъновата „Маска на кралиците“. И все пак при описването на подобни исторически дадености като хетерогенни самите дадености губят своята определеност. Статията ще разгледа именно такива пробиви вътре в еднородността, а тропите, с които тя описва подобни ситуации, са свързани с отразяването и умозрителността: това е представата, че вътре в езика на хегемонното наслагване от първи и втори порядък дублирането освобождава фантама на неконтролираната прилика, който прави различieto проблематично, т. е. който превръща определените различия в неопределени.

Подобно на други представители на това направление — например Джонатан Долимор и Стивън Грийнблат — аз се интересувам от изследването на границите на подривността, от способите за представяне на официално отречени позиции. Становището, което изказвам, се основава на схващането, че преобладаващият дискурс допуска собственото си подриване именно защото хегемонният контрол е само неосъществима мечта, една самопроверга-

<sup>1</sup> Това е становището на Мишел Фуко в „Какво е автор?“ (В: Език, контрапамет, практика. Итака, 1977) — авторът трябва да се замени от „авторска функция“, ограничена от и станала възможна благодарение на историческите формации. Сред признаците на „разсейването“ на драматичния автор от времето на Шекспир са неговата неспособност да публикува пиесите си и състоянието, в което се намират поне някои от текстовете, събрани във фолио от 1623 г., които говорят за постоянни преработки (а не за стабилизирани на един авторитетен авторски текст); в случая с „Макбет“, както се отбелязва по-долу, текстът на фолио не е изцяло Шекспиров, условие, което не е попречило на Хеминг и Кондел да го публикуват. За някои пронищателни анализи по този въпрос вж. „Какво е текстът“ на Стивън Оргел (Research Opportunities in Renaissance Drama, 24 (1981), 3-6).

ваша се фантазия. По-нататък ще защитавам възгледа, че тази фантазия обикновено се свързва с източника, с вярата в съществуването на единствен и единствено авторитетен първоизвор. Тук можем да доловим просто една абсолютистка фантазия, и то такава, каквато таят не само кралете. Различните литературни критици също са склонни да се поддадат на съблазънта ѝ, когато например предположат, че съществуват известни неоспорими факти, вместо да признаят, че онова, което минава за фактично, е самото продукт на дискурс, или когато си представят, че текстът и неговият автор се радват на някаква автономност на замисъла. Смятам да подложам на съмнение методите на такива критици и практиката на историческата и формалистичната критика и на критиката на текста. Методът, който предлагам в замяна, дължи много на постструктурализма и в настоящата статия на работите на Жак Дерида, тъй като в основата на собствената ми работа са именно неговите изследвания върху проблемите на източника<sup>2</sup>.

Споменаването на името на Дерида в подкрепа на становище, което се стреми да възстанови историята — па макар и историята като продукт на дискурса, — ни отвежда до основния методологически проблем на настоящото изследване. Дерида е бивал прекалено често заобикалян като неангажиран с историзма критик, докато всъщност за него историята е нещо проблематично именно защото тя е бивала свързвана с определени метафизични понятия, които не биха устояли на по-задълбочено анализиране. Последните включват идеята за настоящето като момент на пълно себеприсъствие, за миналото като момент на чиста дословност и бъдещето като необходим резултат на подобни преходни моменти. Той обобщава тези свои интереси в „Позиции“, очевидно силно подражен от някои марксистки критици: „Трябва ли да напомням, че още в първите си публикувани текстове съм се опитвал да систематизирам една деконструктивистка критика, насочена именно срещу всесилността на смисъла като *трансценденталното означаемо* или *телоса*, с други думи, срещу историята, определена в крайна сметка като история на смисъла, историята в нейния логоцентричен, идеалистически, метафизически вид...“<sup>3</sup>

Да гледаме на историята като на хетерогенно разсейване, нещо, което се мъчи да правя в тази си публикация, означава да поставим под въпрос такива способности за „логоцентрично, метафизическо, идеалистическо“ представяне на историята, които приписват определена сила на хегемоническата реторика и които приемат, че идеологическите означения наистина имат оная си-

<sup>2</sup> Вж. напр. „Qual Quelle: Източниците на Пол Валери“ (В: *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982, 273-306; *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974, 1976), а именно „Има допълнение към източника“ (304) и по-нататъшното разглеждане на изобразяването и допълнителността или бележките относно самовлюбеността и майката (152—7) като първоначална допълнителност.

<sup>3</sup> *Positions*, trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981, 49-50. Вж. също с. 57—60 за коментар върху един нов начин за разбиране на историята и нейните трудности. Считаю, че този коментар е представителен по отношение на задачите, които си поставя критиката, определена от Стивън Грийнблат в неговия „Увод“ към „Формите на властта и властта на формите през Ренесанса“ (*Genre*, 15 (1982), 5-6) като „нов историзъм“.

ла, за която претендират. Вместо това в тази статия се твърди, че идеологията бива обладана от онова, което сама е елиминирала, и подривана от онова, което е подчинила. При все това изложеното становище не приема възможността за съществуването на някакъв друг дискурс, понеже това би се равнявало на подмяната на един вид идеализъм с друг. И така термините, които се налага да бъдат използвани в тази статия, когато става дума за текстове, автори и събития, могат да се възприемат единствено като тропи, като умозрения с аргументи против, изпълвани от дискурса, но неподдаващи се на овладяване. Зали с огледала, където приликите не секват. В такъв смисъл тази статия може да бъде наречена „Огледалото на кралете“. Макар че становището, което излагам, ми се вижда съзвучно с тезата на „Джеймс I и политиката на литературата“, в тази публикация е налице известно изместване на акцента. В книгата си аз се интересувах от регистрирането на ония стратегии на пресъздаването, които са общи за якобинските автори и техния монарх. Настоящата работа отпраща поглед към тъмната страна на това пресъздаване. Акцентът тук пада върху онова „ре“ в художествената реконструкция, върху оня натрапчив призрак на удвояването, който освобождава текстовете и събитията от позитивисткия възглед за историята или литературата. В такъв случай *реалното* е именно това „ре“, което навярно е претокриване на онова нищо, в което се разтварят всички неща. В основата на френското „rien“ стои латинското „rem“.

„Шекспир борави свободно със своя източник“ — така пише Франк Кърмоуд, разглеждайки отношението на „Макбет“ към Холинshed. „Истинският текст на Холинshed се следва отблизо, особено в IV. II (!), но Шекспир борави свободно със своя източник, като прави Дънкан стар и достопочтен вместо млад и безвълвен човек. Това е част от общото очервяне на Макбетовия характер.“<sup>4</sup> Джефри Булоу се удивлява на „Шекспир, с тази негова невероятна памет, винаги готова да изкара на повърхността, макар и несъзнателно, асоциации от прочетени или дочути неща“<sup>5</sup>. И така, твърдят тези критици, Шекспир се движи свободно из Холинshed, черпейки от различни негови разкази, за да изгради своята по думите на Булоу „съставна картина“<sup>6</sup>; и докато у Холинshed Дънкан е едновременно добър и слаб крал, а Макбет първоначално му е предан, а после го предава, Шекспир — или поне така твърдят всички — рекомбинира и опростява своя материал, за да ни предложи един свят крал и неговия убиец злодей, и по този начин очертава ясно различията. Понеже Холинshedовият разказ мотивира Макбетовия бунт, като признава недостатъците на Дънкановото царуване — в края на краищата Дънкан е

<sup>4</sup> Кърмоуд, Ф. Въведение към „Макбет“. — The Riverside Shakespeare. Boston: Houghton Mifflin, 1974, p. 1308.

<sup>5</sup> Bullough, G. (ed.). Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, vol. 7. London: Routledge and Kegan Paul, 1973, p. 444.

<sup>6</sup> Bullough, G. Цит. съч., с. 448. Стивън Бут твърди, че съчинението на Холинshed е „съставно“ в „The Book Called Holinshed's Chronicles“ (Book Club of California, 1968). Неговата теза е, че Холинshed се опитва да „включи всички описания в едно“ (45) и че „Хрониките“ са онова произведение в английската литература, което най-пълно споделя най-неповторимо Шекспировата от Шекспировите черти — способността непрекъснато да се изменя възприятието на читателя или публиката от една група принципи на преценката към друга (с. 72).

пречка за Макбетовото законно право да наследи короната — той се извърта на 180°, когато Макбет се превръща в тиранин; Макбетовата предишна вяроност към краля се определя като „престорена“ (498). Според Кърмоуд Холиншедовият проблем не съществува у Шекспир; Шекспировият Макбет е „очернен“ от самото начало. От самото начало? Къде е източникът на един „съставен“ текст?

Бих казал, че повдигането на този въпрос е просто неизбежно, а заедно с това и че можем вече да започнем изучаването на общоприетите представи за Шекспир, заложили в тези описания на отношението на „Макбет“ към Холиншед. Защото представата за независимото въображение на автора е свързана с описанието на един текст, забележителен със своята морална яснота и своя политически консерватизъм — описание, което може да ни разкрие повече неща за критиците, отколкото за самата пиеса.

За да проверим тези банални твърдения, нека вземем например Дънкановите размисления за предателството на Кодорския тан:

Няма способ, с който  
да разбереш човека по лицето.  
Във този свой васал аз хранех пълно  
доверие!<sup>7</sup>

(I. IV)

Тези стихове, прекъснати от появата на Макбет, обикновено се разглеждат като доказателство за невинността на Дънкановия ум. Кой е техният източник? У Холиншед думите на Дънкан се изричат от една вещица. Тя предсказва, че верният слуга на крал Натолок, посетил я от негово име, ще убие монарха си. Кралят, казва тя, ще бъде убит от човек, „към когото той е изпитвал пълно доверие“ (478).

Дънкановите думи, особено както обикновено се четат, подсказват наличието на ясно очертани морални различия. И все пак тази друга Шекспирова привичка, „свободната асоциация“, може да ни накара да се запитаме дали е от значение това, че Дънкан произнася думи, казани другаде от една вещица. Този въпрос зазвучава с удвоена сила, ако допуснем да се чуе друго едно ехо, където ж на приветствието на вещиците към Макбет — „Привет, Макбет, привет, Кодорски тане! /Привет, Макбет, от който крал ще стане!“ (I. III), което ще бъде сложено в устата на Дънкан. Само няколко стиха след приветствията на вещиците пристигат пратеници на краля, на които е наредено да наричат Макбет „Кодорски тан“ (105—106): „Той каза ми към теб да се обърна със званието Тан на Кодор. С него/ приветствам те, защото то е твоето!“; една сцена по-късно Дънкан назовава бъдещия крал: „Наследник наш на този царствен трон / ще бъде първородникът ни Малком“ (I. IV). Самият текст на „Макбет“ е „съставен“, защото той преразпределя репликите на вещиците.

Трябва ли да отдаваме на авторовото свободно третиране на материала факта, че думите на Дънкан имат за свой източник — в Холиншед и в пиесата — устата на вещиците? Бихме могли също да отбележим, че там, където Дънкан се отклонява от текста на Холиншед, описвайки краля като „питаещ особено доверие“, той го замества с *дейността по изграждане на абсолютно доверие*, и да си спомним, че Шекспир се отказва от Холиншедовото описание на Макбет като човека, изградил Дънсинеин, всъщност единственият епизод от кариерата на Макбет, неповторен от пиесата, и вместо това кара Дънкан да коментира архитектурата на Инвернес, като така превръща Дънкан в

<sup>7</sup> Всички цитати от „Макбет“ са от Шекспир (Избрани трагедии, прев. Валери Петров. С., Нар. култура, 1983).

конструиращия ум на пиесата. Накратко, абсолютните разлики и моралната яснота, които критиците откриват у Шекспир, са поне в тези случаи притежание на Дънкан. Монарх на *абсолютното*, Дънкан конструира различията на фона на демоничния източник на своите думи, изречени от вещица, при това към персонаж, който служи за модел на Макбет. Дънкановите разсъждения за предателството на Тана на Кодор винаги са допускали онова иронично ехо, което се простира до новотитулвания Тан Макбет; тези стихове, бих казал аз, могат да се разглеждат и като авторефлексивни. „Няма способ, с който / да разбереш човека по лицето“; не се ли е подвеждала винаги критиката — почти без всякакво изключение — от Дънкановата лъскава външност<sup>8</sup>?

Тази външност отново се пропуква, ако се върнем към извора на Дънкановите думи у Холинshed. Защото Холинshed също описва крал Дъф като човек, който „храни особено доверие към Донуалд“ (481), верния васал, който го убива. Холинshedовият крал Дъф е изтерзан от мисли и безсъние човек, който изпраща своя предан слуга да узнае причината на неговата болест. Донуалд попада на една вещица, „набучила на дървен шиш край огъня в осъчно изображение, което всячески уподобява кралската особа“ (480). Болестта на краля е резултат от това демонично шаманство, от това призрачно отъждествяване и той оздравява веднага щом Донуалд разрушава въсьното изображение. Едва ли е нужно да казваме, че Холинshedовият крал Дъф е — с изключение на думите, казани от Дънкан — версия на Макбет. Дали призрактът на отъждествяването, почерпан от въвеждането на Холинshed в „Макбет“, е значим за тази пиеса? И Дъф, и Донуалд са версии на Макбет. Дънкан е по-нататъшна призрачна емалация на източник, по-малко заинтересован от *абсолютните различия*, отколкото от приликите. Когато крал Дъф оздравява, той отпразнува изцелението си, като организира „спектакъла“ (481) с обесените бунтовници. Сред тях са родствениците на Донуалд и верният царедворец, излекувал краля с разрушаването на неговия призрак, се обръща срещу краля, организирал спектакъла. И така „Макбет“ започва с вестта, че Макбет е очакил главата на един бунтовник на крепостната стена (I. II), и завършва със собствената му отсечена глава, внесена от Макдъф (V. IX), схема, вписана и генерирана в рамките на огледалността: във всеки от тези случаи един предполагаемо свят крал е оставил някой друг да свърши черната работа вместо него.

Като друг случай на огледална контаминация можем да разгледаме следния епизод от Холинshed: крал Кенет, приемник на крал Дъф и убиец на неговия син и наследник е мъчен от безсъница и чувство за вина; пророчески гласове му съобщават, че той ще умре и че назованият от него наследник няма да заеме престола. Убийството му се осъществява от Фенела, която откъщава за смъртта на своя син, друго дете, станало жертва на кървявия монарх. Знаейки, че „кралят се радва безмерно на красивите сгради“ (486), тя построява пищна кула, покрита с гравирани цветя и други изображения. „В средата на къщата имаше също хубав бронзов лик, който уподобяваше особата на краля Кенет“ (487), със златна ябълка в ръце, която, ако някой я докосне, задействува насочени към него стрели. Кралят се хваща на примамката и бива убит. Чия история е това в „Макбет“ — на Макбет или на Дънкан?

<sup>8</sup> Любопитно изключение е Хари Бърджър-младши с „Ранните сцени на „Макбет“: предговор към една нова интерпретация“ (English Literary History 47 (1980), 1-31), публикация, на която настоящата статия дължи много.

Макбет се вглежда в съвестта си, разкъсан от демонични образи и от Дънкановата подкрепа на техните замисли; монологизирайки, той сътворява — като огледало — образа на благочестивия крал. „Дънкан носеше тъй кротко / върховната си власт и толкоз чист / докрай опази кралския си сан, / че добродетелите му подобно / на ангели със тръбни гласове / ще заклеят убиенца“ (I. VII). Дънкановата лъскава външност: изображение на една абсолютна власт или огледало на приликата?

Дънкан разчленява и конструира абсолютните различия, но двусмислието произлиза от източника. „На хората им се щеше, пише Холинshed, склонностите и привычките на тези двама роднини да бяха така смекчени и по равно дадени им от бога, че там, където единият проявяваше прекомерно снизхождение, а другият — жестокост, да може да царува добродетелната среда между тези две крайности, които двамата са си поделили“ (488). И така лейди Макбет се опасява, че съпругът ѝ е „просмукан / от млякото на топлата човечност“ (I. V), а както убедително доказва Хари Бърджър, началните сцени на пиесата разиграват една изкусно прикрита враждебност между Дънкан и Макбет, т. е. това са сцени на съперничество между характери, които по думите на Холинshed изразяват онази трудно пренебрежима „подялба“, която „царува“ в „Макбет“<sup>9</sup>. „Коренът на лудостта“ е скрит в източника; у Холинshed Дънкан изважда въстаниците от строя, като им дава отровно питие, което ги приспива. „Гледай с поглед чист“, съветва съпруга си лейди Макбет (I. V) и той поглежда в огледалото, за да види там Дънкан, „толкоз чист във кралския си сан“ (I. VII). В тази пиеса наследственото право на кралете може да се осъществи единствено в някое огледало. Макбет измисля краля светец; той не може да бъде открит в репликите, които произнася сам. След като Макбет го убива, той разказва, че сребърната кожа на Дънкан е била поръбена от златна кръв<sup>10</sup> (III. II). Подобни образи се оказват основните пречки по Макбетовия път; те са също и източник на узаконяването на собствената му власт, когато той заема мястото на Дънкан. Макбет е наследникът на краля в образния репертоар на „Макбет“.

И така, когато се спрем на сцената, която най-очевидно преповтаря източника — претворяването на Холинshedовия диалог между Макдъф и Малком в IV. III, откриваме, че нещо се е намесило в отношението между източ-

<sup>9</sup> Без да коментира това, Доувър Уилсън отбелязва един вариант в своя „Увод“ към „Макбет“ (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1947), когато констатира, че Холинshedовата фраза „с твърде много милосърдие“ започва да се свързва в неговото (на Шекспир) съзнание със самия Макбет. По-точно лейди Макбет я пренася върху мъжа си. Д. У. Хардинг отбелязва, че източникът на млякото на лейди Макбет у Холинshed се крие в метежническата характеристика на Дънкан като „мамино синче“; вж. Женски фантазии за мъжествеността. — Spakespeare Quarterly, 20 (1969), 246-7.

<sup>10</sup> Срв. Berger. English Literary History, 47 (1980), 16: „От момента в 1.7, когато Макбет започва да гледа на убийството като на реална възможност, виждаме как нараства неговата привързаност към фигурата на Дънкан. Конструирането продължава и когато Макдъф назовава Дънкан „божият помозан Храм“ (II. III. 67), „най-пресвят крал“ (IV. III. 109). Никой не говори за Дънкан по този начин преди неговата смърт и кралят е представен като ограден от размирници владетел, в обтегнати отношения с тях — и с такива като Макбет, които са зависими от неговата щедрост, и деспотичен при именуването на своя наследник.“

ника и нея. Пътят на директния пренос се блокира от текста на самия „Макбет“: Малком и Макдъф постоянно повтарят думи и фрази, звучали и преди, думи, които сме чували най-често от устата на Макбет. Над този текст не владува различие, а приликата; Макбет се опитва със свои сили да овладее овладялото го, чак до края „замаян . . . от отминали неща“ (I. III).

„На хората им се щеше склонностите и привичките на тези двама роднини да бяха смекчени и по равно дадени им от бога“, така пише Холинshed; дали това желание, ясно изказано в източника, е и Шекспирово? Дали това са случайните и произволни асоциации на неговата „чудесна памет“? Свободното реене на подсъзнанието му? Съзнателно намерение? За да отговорим на тези въпроси, трябва да разгледаме един друг източник. Този източник е поводът за написване на пиесата, защото друга разпространена критическа баналност гласи, че авторът на „Макбет“ е човек, който се подчинява на неотложните нужди на историята, и че пиесата е отправен към краля комплимент: Едуард Изповедник лекува с докосване царската болест, нещо, което прави, макар и неохотно, и Джеймс, а Банко е основателят на Джеймсовия род<sup>11</sup>. Нещо повече, текстът на „Макбет“, с който разполагаме, води началото си от едно дворцово представление. Възможно ли е Шекспир да е показал пред Джеймс контаминациите на призрачната прилика? Съзнателно ли го е направил? Или може би тайно? Тези въпроси за източника водят до онова, което Фредрик Джеймсън би нарекъл „политическото безсъзнателно“ на пиесата, по-скоро една дефинирана хетерогенност, отколкото свободната игра на ума<sup>12</sup>. Какви, трябва да се запитаеме ние, са политическите условия на изобразяването, в които се разполага „Макбет“?

Един показател за тези условия е самият текст на „Макбет“, защото той, както отбелязва Стивън Оргел, е палимпсест<sup>13</sup>, обединяващ поне два варианта на пиесата, единият от времето на Барутния заговор<sup>14</sup> — споменът за който присъства например в двусмислиците на Пазача (II. III) и в V. V. 43, и друг, създаден няколко години по-късно, който се отличава с песните, взети от Мидълтъновата пиеса „Вещицата“, която навярно се появява след Джонсъновата „Маска на кралиците“ от 1609 г. След трето действие, ако не и преди него, текстът на „Макбет“ показва признаци на вмешателство: разместени сцени, накъсани стихове, цялостни включвания на песни и танци. Застрашителната мощ на вещиците е тривиализирана и за да се намали въздействието на показаната от тях сцена с кралете, те предлагат да „развеселят Макбет“:

Елате, бродници-сестри,  
такива юдински игри  
пред гостенина да извием,  
че със любезния ни прием

<sup>11</sup> Такива връзки се изтъкват от Кърмоуд и Мюр. Те са част от отдавнашната традиция да се чете пиесата заедно с Джеймс I, за която дава пълна представа Paul, H. N. *The Royal Play of Macbeth*. N. Y., 1950.

<sup>12</sup> Най-малкото, ако обясняваме композицията на „Макбет“ чрез действието на Шекспировите неосъзнати асоциации, трябва да признаем, че безсъзнателното е исторически феномен, който никога не оперира свободно и в крайна сметка е обвързан със социалните структури (т. е. семейството, държавата), които насърчават и ограничават автономността.

<sup>13</sup> Оргел, Ст. Шекспир си представя театър. — В: Shakespeare, *Man of the Theater*, ed. K. Muir, J. Hallio and D. J. Palmer. Newark: University of Delaware Press, 1983, p. 43.

<sup>14</sup> Заговорът на Гай Фокс срещу крал Джеймс I от 1604 г. (бел. пр.).

за дълги времена подред  
да ни запомни крал Макбет!  
(IV. I)

Кой е този гостенин (в оригинала „велик крал“, там името Макбет не се споменава — бел. пр.), към когото е адресиран комплиментът, ако не монархът сред публиката? Чрез този комплимент, както и чрез формалните модификации, които правят „Макбет“ така подобен на дворцова маска, текстът загатва за присъствието на крал Джеймс. Но дори тези тривиални редове на несръчно приветствие към краля разиграват една любопитна драма на подобието. Редакторът на Ардънското издание например приема, че изразът „този велик крал“ се отнася до Макбет. Един крал преминава в друг, разсейване, което може да се забележи и на друго място във втората половина на „Макбет“, при оттеглянето на лейди Макбет и нейното заместване с лейди Макдъф или пък в английските сцени на пиесата с техния отзвук на ужасите в Шотландия; с развитието на пиесата виждаме все по-рядко Макбет и чуваме все по-често за него. Колкото и да разстройва първоначалните и невъзстановими предначертания на драматурга, присъствието на крал Джеймс в текста на Макбет като че също се вписва в тях. Дали може да се каже, че по-ранната взаимовръзка между Макбет и Дънкан се повтаря във връзката между Макбет и крал Джеймс? Че в текста има място само за един крал? Че двамата монарси са преследвани от призрочно отъждествяване? Едно огледало в буквалния смисъл на думата дава отговор на тези въпроси. По време на представлението с кралете Макбет поглежда в огледалото, в което се отразява образът на Джеймс I:

А ей го  
и осмия! В ръката с огледало,  
в което ми показва много други  
и някон — със двоен кралски глобус  
и троен скипър! О, страхотна гледка!  
(IV. I)

При тази конфронтация идеята за ясните отлики още веднъж се смущава от проблема за източника, тъй като представлението с кралете се режисира от „подли врачки“ (115), и колкото и тяхната следваща самоувереност да се мъчи да размие спектакъла, той запазва своята смущаваща сила. Стивън Мълейни описва чудесно както този момент, така и обвързването на демоничното с езиковото излишество. Както казва той, в момента на огледалното отражение „генеалогията и пророчеството приемат видими образи, но във въздуха витае още една генеалогия, по-скоро чута, отколкото видяна. Противопоставени на отнасящата се до Джеймс стих, гатанките на вещиците привнасят в ласкателството нещо, което се оказва генеалогия на двусмислицата и предателството.“<sup>15</sup> Ако преди това Дънкан произнасяше думи на ве-

<sup>15</sup> Мълейни, Ст. Лъжи като истини: гатанките, изображенията и предателството в ренесансова Англия.— В: English Literary History, 47 (1980), 41. За политическия смисъл на вещиците вж. богатото на внушения есе на Питър Сталибрас „Макбет“ и магията на вещиците“ (В: Russel Brown (ed.), Focus on Macbeth). Сталибрас рязко противопоставя вещиците на патриархалното управление като антидържавна и антисемействена; особено съм му дължен за идеята, че поставената от тях дилема се „разрешава“ от опита да се създават семейства без жени (с. 198). „Нормалността“ на тази патриархална фантазия и нейните исторически преосмисляния са тема на книгата на Ив Кософски Седжуик „Между мъже: английската литература и мъжкото хомосоциално желание“ (New York, Columbia Univ. Press, 1985).

щици, тук кралят е пренесен на сцената вътре в самото представление на вещиците, хванат в капана на умозренията. Ако преди това Дънкан раздаваше дарове и титли, за да именува едно вече именувано „бъдно“, тук Джеймс ще ги „запомни“ „със любезния им прием“ за дълги времена<sup>16</sup>. Както показва Джеймс, озаглавявайки трактата си върху кралската власт „Базиликон дорон“, кралят съществува, за да връчва „кралския дар“. Неговият дар е собственото му присъствие и наследникът, който е създал; това е изразяване, което се превръща в изобразяване. Налице е икономия на умозрителността.

Подривно ли е представлението с кралете? Дали призрачните отждествявания подсказват присъствието на Шекспир в контекста на една революционна политика? Би ли могла подобна политика да избегне отраженията в огледалото, долавяни от краля на сцената и извън нея? Съществува ли независима сфера, достъпна за изобразяване, която не би била уловена в капана на изобразяването? Както смята Франко Морети, тази автономна сфера съпада с властта на монарха, схващана като власт, „която има източник в самата себе си“<sup>16</sup>. В случаите, когато Джеймс представлява тази власт, както в уводния сонет на „Базиликон дорон“, той се провъзгласява за бог, като заявява, че „Бог ненапрасно дава на кралете прозвището богове“; кралят, който дава всичко на поданиците си, е получил собствената си власт като прозвище и като отекващо име<sup>17</sup>. Той стои *вместо* „небесния Крал“, неговия „Командир“. Дънкан също облича Макбет в чужди дрехи и така го превръща в свое шаманно подобие. „Помни, съветва Джеймс своя син и наследник, тронът, на който седиш, е божи, а не твой“ (БД 39). Като изгражда такава представа, като претендира, че цялото кралство е негова собственост — той заявява неведнъж, че кралството е негово тяло, и съпругът — самият Джеймс, гледа на себе си като на изображение, като на крал актьор, чието поведение представя жив „образ“ на собствената му личност. Изображение е самото кралско съществуване. „Нека самият ти живот бъде законник и огледало за народа ти“ (30), убеждава Джеймс сина си в книгата, в която е изобразил така самия себе си, и го съветва да се изгради като „живия образ“ на „добродетелния нрав“ (51). Подлагайки се на парламентарно обсъждане, кралят обича да заявява, че гърдата му е кристално огледало, повърхност, която едновременно отразява и е прозрачна за околното. Какво ли би представлявал „самият твой живот“ в такива формулировки на самоличността — на абсолютната самоличност дори, — схващана като отражение? Не би ли подобен огледален ефект включил и представата за „една власт . . . , която произхожда от самата себе си — независимо дали ще свържем подобна представа за автономност с краля, или пък с всемогъщия автор на „Макбет“? Възможно ли е тези умозрения да имат край или първоизточник?<sup>18</sup>

Предназначените за крал Джеймс Бен-Джонсънови маски често се основават на подобни абсолютистки постановки и те са нашият най-добър пътеводител за условията на абсолютисткото изображение през яacobинския период. Когато през 1620 г. Джонсън пише маска по случай рождения ден на Джеймс, в нея кралят се явява в ролята на Пан, защото „Пан“ значи „всичко“. „За нас е всичко Пан, чрез него сме, / живеем, дишаме, вървим“ (170—171). И все пак в предложения на краля от Джонсън спектакъл са включени смущаващи отражения на самия крал и неговите придворни, особено в лицето

<sup>16</sup> Морети, Фр. Гигантско затъмнение: трагичните форми и профанизацията на властта. Genve, 15 (1982), 9.

<sup>17</sup> „Базиликон Дорон“ (БД) се цитира по: The Political Works of James I, ed. Charles H. McIlwain. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1918.

на дворцовия клоун, който невъздържано пародира кралския двор. Като хока пародиста в маската, Джонсън показва на Джеймс как да гледа на тази атака. На пародиста му казват: „Глупостта ти заслужава прошка, защото ни носи радост, но внимавай да не прекалиш или пък когато измисляш сравнения за хора, които са толкова близко до боговете. Ето ги тези, които сега ти простиha, но ако пак ги предизвикаш така, те справедливо ще накажат това, което сега презрително пропускат покрай ушите си.“ В този момент дворът и неговият пародист застават лице в лице, за да се огледат взаимно в рамките на един спектакъл на „сравнения“ и подобия; на подигравателния спектакъл трябва да се гледа с подигравка. Ако всичко е отражение на Джеймс, той ще трябва да прости всичко, защото ще бъде пределният източник на всяко изображение. В Джонсъновите маски изображаването на кралските претенции за цялостност предлага възможност за безкрайни дублирания в рамките на системата на отразяващата власт, в която се намира кралят<sup>18</sup>.

Това може да се демонстрира и чрез маската „Видението на насладата“ (1617), която, както личи от заглавието, е разказ за едно видение. В тази маска спектакълът на кралската Аркадия, образ на идеалното кралство, се представя от фигурата на Фантазията от антимаската. Според антимаската царството на Фантазията е съмнителната зона на причудливите мечти:

Сънища днешни, но и от вчера,  
сънища кухненски и от килера;  
има джуджета, има и стройни,  
благоприлични, но и непристойни,  
скрили във себе си всякакви тайни,  
както и други, напълно случайни.

(55—56)

Какъв вид сън представя Фантазията, когато тя в ролята си на участник в антимаската въвежда краля и създава следното кулминационно видение за кралството му в същинската маска:

Ей този крал  
е вечна пролет в себе си събрал,  
чиято дивни красоти край нас  
са знаци за могъщата му власт.

(189—192)

Дали това видение на кралското величие не е още една от високите мечти? Не могат ли обърканите думи на Фантазията от антимаската да се открият и в огледалния образ на краля и въображаемата му аркадска държава? Какъв вид спектакъл представя тя — който крие в себе си всякакви тайни или пък напълно случаен? Елементът на нарушено благоприличие, който е налице в самия факт, че за предложения ни образ на краля е отговорна Фантазията, задействува една игра с двойни значения и с ония подривности, които витаят в огледалото на подобията.

<sup>18</sup> Този момент от маската разглеждам от малко по-различен ъгъл в „Джеймс I и политиката на литературата“ (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1983, 130-1). Всичките цитати са по: Jonson, B. *The Complete Masques*, ed. Stephen Orgel. New Haven: Yale UP, 1970. Тропата на тази публикация и моето тълкуване на маската се основават на Оргеловото описание на формата като „огледало пред кралското съзнание“ (*The Illusion of Power*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 77).

„Годишнината на Пан“ или пък „Видението на насладата“ могат да се посочат като примери за близостта между ласкателството по адрес на краля и неговото подриване, конструирана от Джонсън пред очите на неговия монарх. До източника на „Макбет“ можем да се доближим, ако се вгледаме в Джонсъновата маска, която стои някъде зад онова маскоподобно движение, което в крайна сметка се възприема от тази пиеса. Особено подходяща за разглеждане в този случай е „Маската на кралиците“, защото, както и „Макбет“, тя съсредоточава интересите си върху борбата между кралската и демонишната власт, и по-специално върху въпроса за източника на властта.

Джонсъновата „Маска на кралиците“ е подчертано дуалистична по замисъл. Тя започва с „контрапункт или лъжлива маска“ (12), в която единадесет вещици призовават своята Господарка. Тя пристига и вещиците се събират като „верни заговорници“ (120), които ще „всвят смут“ в забавленията и което е още по-страшно, ще се противопоставят на постиженията на един „Златен век“ (129) и пак ще върнат в хаоса всички неща. Господарката излага техните планове в следните думи:

Да ги смутим и духнем светлината,  
 Ад с Рай да смесим, хода на нещата  
 природни да обърнем, та накрая  
 в началото си да се върне края.

(134—137)

Като събира всички природни сили, нужни на тяхната власт, Господарката се опитва да призове дух, който да осъществи задачата им. Начинанието ѝ се проваля и в разгара на лудешкия им танц гръмка музика и внезапна смяна на мястото на действието бележат появата на Персей, олицетворението на Героичната Добродетел, който известява за пристигането на Славата; тя на свой ред води със себе си група от дванадесет велики кралици, които завършват маската със своя танц. Добродетелта е победила Порока; както отбелязва Джонсън, в момента на кулминационната смяна на сцената старите вещици изчезват, „като едва оставят спомен след себе си“ (337).

„Едва оставят“ — значи почти не допускат мисълта за тях, но все пак не я заличават съвсем. Защото, както се вижда дори от краткото обобщение на действието на маската, силите на доброто и злото поразително си приличат — дванадесет вещици, дванадесет кралици, — а структурата на двете части е също в голяма степен успоредна — призовавания на духове, магически появи, танци. Може да ни се стори, че дуализмът има огледален ефект. При това в „Кралиците“ езикът преминава през огледалото, като преодолява различията. Макар и очевидно двете части на маската да са свързани само чрез своето противопоставяне и макар че втората ѝ част изличава всичките следи, които първата е оставила, в езика на маската не личи никакво механично сглобяване. Всъщност неговата основна тропа включва източници и първоизвори, които внушават несломима енергия. Джонсън заявява, че тема на маската е „истинската слава, родена от добродетелта“ (6). И все пак пораждането, появата, генезисът са видими навсякъде в маската и те поставят под въпрос отношението между двете ѝ части. Дали втората произтича от първата? Дали неуспешният опит на Господарката да призове духа е довел до появата на Героичната Добродетел? Съществува ли някакъв начален принцип?

Ето я непрекъсващата нишка: когато се появяват, вещиците казват, че идват от страна, изпълнена със смърт (45—54) и като пробват разни заклинания, които назовават всичките им магични оръдия (бухали, виещи кучета, крастави жаби, шамански изображения и тем подобни), те призовават своята

Господарка. Следват нови заклинания, изпълнени с отвличане, събиране, изгубване, подбор, хапане, смучене, добиване и майсторене — едно изчерпване и разчленяване на природата, насочено към нейното възобновяване чрез оня призрак, който те искат да призват. Земята се превръща в гроб, те заравят (230) събраното в нея и се мъчат да го накарат да възкръсне обновенно. Тук открито е използван езикът на раждането, който лежи в основата на всички тези дейности:

Ще се разтресе земята  
и ще люшне пак къщата,  
в силни болки ще се мята,  
да изкара чудесата  
на утробата си свята.

(200—204)

Отначало те не успяват — „трудът ни плод не дава / и нашата творба не възкресява“ (269—270) — и те отново опитват своето „магично раждане“ (298). Тогава обаче, както гласи ремарката, „вместо“ (338) адът на вещиците израства Къщата на Славата. Персей се обявява за „родител“ на Славата; тя идва, разпознава „баща“ си (431) и съобщава, че ще „повика“ (439) дванадесетте кралици, които пеят в чест на „Славата, родена от Добродетелта“ (487) и на това „прославено рождение“ (500).

Тези връзки сякаш потвърждават предназначението на Господарката, което смесва ада с небето, освобождава основанията на нещата и кара всеки завършек да търси произхода си в някое хаотично начало — почти забравените, изличени следи на едно предназначение, което се преповтаря от маската дори тогава, когато тя се е отказала от него. Ако се запитаме защо този призрак на подобие е нужен на маската, можем да приемем, че отговорът е свързан с абсолютистката власт. Маската третира властта като нещо, което създава първоизточници. Персей е и родител, и сила (356); подобно на вещиците той твори живот от смъртта: „Шом Добродетел покоси Страх, роди той Слава. / . . . роди се Славата, Страхът умря“ (351—352). Както и вещиците, той трябва да разчлени, за да създаде. Силите на сътворяването са обвързани с изчерпването — и това също отразява начина, по който е конструирана самата маска, която „едва пази“ спомена за останалите в миналото вещици, но в същото време никога не го изтрива напълно. По такъв начин под въпрос се поставя и актът на сътворяването у самия Джонсън. Макар и Персей да сочи към колоните, крепящи Къщата на Славата, които са „човекотворящи поети“ (362), поетът на маската се мъчи да отрече своята власт, като казва на читателя си (принц Хенри), че идеята за представлението идва от Кралицата (9—10), съобразяването с жанра — от Хораций (7—8), кралиците и вещиците — от инвентара на изчетените от него класически и съвременни автори, и накрая, че дори зрителите вдъхват живот на кроежите му: „писателят трябва винаги малко да разчита и на способностите на зрителя, особено при подобни спектакли“ (95—96).

Привилегираният зрител в случая естествено е Кралят, а спектакълът цели да отрази и разкрие мислите на този Крал. Ето защо, когато Персей представя дванадесетте кралици, той завършва с краля и макар че Бел-Ана (ролята на кралица Ана в маската) е първа сред кралиците, тя трябва да подчини „цялата си чест / на оня, който ѝ я даде“ и „който съхрани / във спомен имената им“ (402—404). Местонамието тук може да се отнася до поета; малко по-късно то обозначава краля, източник на целия „растеж“ (410), който дарява щедро с благодат всичко, което е „сбрано“ в самия него. Кралят, казва Персей, ще „прегърне“ „спектакъла“. От един, както описва

Джонсън антимаската, „спектакъл на странностите, пораждащ многобройни жестове“ (17—18), се ражда „странността и красотата на спектакъла“ (466), истинската маска на кралиците. Произведеното от текста бива обвързано с кралското око.

Това, което битува в кралското око, и тук, и в „Макбет“ е генеалогията, чийто родоначалник е кралят; и тук, както и в „Макбет“ кралят съществува, за да дарява, да прави подаръци, които са сътворени вътре в него и се разпростират навън. Кралският абсолютизъм съвпада с пълното притежание и разстилане над всичко, така че нищо и никой освен краля не е автономен; и все пак това означава, че и неговият, както и Дънкановият абсолютизъм, значи също непрозрачност. Кралят, който дава всичко, бива обсебен от онова, което обсебва сам. Строейки и изграждайки всичко във всеобемашия си поглед върху света, неговата власт е в същото време негова слепота. Могъществото му се крие в огледало, чийто отражения не се поддават на контрол. Подобни умозрителни капиталовложения могат да изчерпат източника на всички блага. Когато Дънкан и Макбет се срещат за пръв път в пиесата, Дънкан дава израз на онова изчерпване, което е част от раздаването на блага, на ужасното чувство, че изявите на тяхното общуване са призрачни отъждествявания, вземания и давания, подобни на шаманската магия между краля и неговото подобие:

Достойни братовчедо,  
добре дошъл! Неблагодарността  
тежеше ми до днеска като грях.  
Ти в своите подвизи излитна тъй,  
че даже най-крилатата отплата  
не може да те стигне! Ах, защо  
не са по-скромни твоите заслуги,  
та със признания и със награди  
да мога да изляза срещу тях!  
Остава ми да кажа: всичко мое  
ще бъде малко, за да ти плати  
голямото, което свърши ти!

(I. IV)

Колкото повече дава той, толкова по-малко притежава; желанието му е „защо / не са по-скромни твоите заслуги“. Няколко стиха по-нататък Дънкан прави опит да нарече „бъдното“ „грижа, избързала напред“.

На 27. VIII. 1605 г. по време на посещението им в Оксфорд Джеймс и семейството му са посрещнати в колежа „Сейнт Джон“ с академична пиеса на латински, която възславя изпълнението на предречената от съдбата генеалогия (линията на Банко), вплътена в краля, кралицата и техните наследници. Репликите на трите горски същества, наречени „quasi Sibyllae“, момчета, преоблечени като богоподобни същества с женска природа, са поздрав към монарха:

Мълвата казва, че фаталните сестри  
веднъж предсказали на теб, кралю велик,  
и на рода ти славен власт без край.  
Приветстваме те днес така: „Здравей,  
ти, който властваш над Шотландия, здравей,  
кралю английски и ирландски, о, здравей!<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Bullough, G. Цит. съч., с. 471. Връзката на този спектакъл с „Макбет“ беше забелязана от Е. К. Чеймбърс (Уилям Шекспир. Оксфорд, 1930) и бе проследена от Джон Никълс в „The Progresses of King James I“ (London: J. B. Nichols, 1828, vol. I, p. 543).

Така приветствуват Макбет и вещиците, така и Дънкан дава титли на новия Тан на Кодор. Банко се пита дали вещиците могат да казват истината, но отзвучите се простират и по-нататък. Приветствията на вещиците бележат началото на Макбетовата кариера, като обсебват мига на отправения към краля комплимент. Още от самото начало огледалото на изображението не признава никакви граници; представената за обща полза на Макбет и крал Джеймс сцена с кралете се явява *вътре* в тези изображения. Вън от тях не съществува нито източник, нито даже всемогъщ автор, а значи и начало или край на тези умозрения.

Вътре в „Макбет“ опасната разноликост на произволното дублиране, която заплашва автономността на властта, се въплъщава от вещиците. В характерното за пиесата тревожно чувство по отношение на жените бихме могли да открием по-нататъшно отражение на смущаващите въпроси за източниците на Шекспировото въображение<sup>20</sup>. В това отношение Джонсъновата „Маска на кралиците“ е също поучителна, понеже, за да изобрази върховната власт, тя приписва на краля женския контрол над природата и раждането. Персей декларира своята способност да ражда и я отдава на кралската щедрост. И все пак онова, което се представя пред очите на краля, е един парад на въоръжени жени, които заемат мястото на армията на вещиците, една натраплива разновидност на кралското изказване за патриархалните присвоявания. Думите на човеците и техните актове на утвърждаване на властта са застрашени от питанията за една сила, чиито „лъжи приличат на истини“ (V. V. 43). Застрашени в такъв случай се оказват и кралете, и авторите.

В „Макбет“ различната природа на жената, нейното функциониране като Другото се внушава от сцени на четене и писане, които биха могли да бъдат умозрителни размишления за шекспировското авторство и неговите източници. „Макбет, вестта за твоята победа / зарадва краля“, съобщава Рос и описва четящия Дънкан:

Когато той

узна, че сам на смърт си се изложил  
във битка със метежника, у него  
хвалебствия и думи на почуда  
се сбориха кое да вземе връх.

(90—94)

<sup>20</sup> Въпросът за мъжкото и женското начало в пиесата е бивал често разискван; срв. например Harding, *Shakespeare Quarterly* 20 (1969), 245-53; Berger, *English Lit. History* 47 (1980), 26-8; *The Text Against Performance in Shakespeare: the example of Macbeth*. Genre, 15 (1982), 49-79, 64-74. М. Голке твърди, че пиесата съсредоточава вниманието си върху изкореняването на женските и мъжките фантазии за себизграждането в „Ухажвах те с меч: Шекспировите трагични парадигми“ (B: *Representing Shakespeare*, ed. C. Kahn and Murray Schwartz, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), но тя е склонна да абсолютизира и сантиментализира идеята за женското начало, възглед, който, както твърди Ан Розалинд Джоунс в „Да пишеш тялото: към гълкуването на L'écriture Feminine“ (*Feminist Studies* 7 (1981), 247-63, 255-61), може да се коригира само ако отдадем нужното внимание на историческите особености, които стоят в основата на психичните установки.

Спорът за притежанието на текста обаче бива, както ще заяви след малко Рос, „лишен от глас“ и представен като неразрешим; текстът, който Дънкан се опитва да овладее, овладява самия него, една новина за успех, която не се подава на никакъв контрол:

И ето че преди денят да свърши,  
те вижда да пресрещаш в грозен бой  
норвежките пълчища, без да трепнеш  
пред страшните картини на смъртта,  
създавани от теб!

(94—98)

Вътре в това същото (в оригинала „този същият ден“ — бел. пр.) се надига призрактът на погълнатото различие<sup>21</sup>; Дънкан открива Макбет „във битка със метежника“, сред „норвежките пълчища“ и разбира, че сам е вплетен в действията на Макбет. Дватама се срещат в „страшните картини на смъртта“, от които не трепват нито монархът, нито неговият пълководец. И така разказът на Рос за вкопчването на краля и Макбет в схватката за тълкуването на един текст завършва с Дънкановото примирение с онова, което „се сипе като градушка“, с вестта за успеха на Макбет и с призрака на престолонаследнието, преминаващо от краля у бунтовника, краля, зашеметен от това писмо. Две сцени по-нататък епизодът с четенето се повтаря буквално. Макбет изпраща писмо до жена си, считайки, че е добре тя „да се сдобие с него“, сякаш думата ще получи живот, така както се ражда дете. „Сложи го до сърцето си“, заръчва той (I. V.10—14). Лейди Макбет се взира в сърцето си и открива, че Макбет е „просмукан / от млякото на топлата човечност“ (17); чие мляко намира тя в словото, нейното или неговото? Крал Джеймс заявява, че неговите дарове за поданиците му са тяхното „хранително мляко“ и че той е „любещият отец-хранител“ на кралството си (БД 24), един патриарх, който е мъжка майка, лакомо изсмукван до капка. Разказите за Макбетовия успех, казва Рос, се „изливат“ пред краля и всеки „добива“ онова, което „носи“:

Като градушка  
вестители се сипеха и всеки  
изливаше пред него нови хвали  
за тебе като доблестен бранител  
на кралството му.

(I. III)

А в писмото до жена си Макбет описва и слива в едно частите на предишната сцена: „пристигнаха кралски пратеници, които ме назоваха „Тан на Кодор“, а пък преди това вещиците ме бяха приветствували със същата титла.“ И така писмото поема по своята обменна верига. (Дали градушката не е всъщност едно разпространение на градушката от приветствия?) Мъжките опити за обсебване на властта срещат по пътя към изобразяването една различна природа: съгласението между жените и техните слова. Макбетовото писмо задушаваше успеха, обещан на Банко от вещиците, точно както и самата пиеса се съсредоточава върху конфликта между Макбет и Макдъф и наследяването

<sup>21</sup> По въпроса за същото и различното у Шекспир вж. Джоуел-Файнмановото много успешно доразвиване на термините на Рене Жирар от „Братоубийство и рогаосничество: Шекспировите двойници“ (В: Kahn and Schwartz (ed), Representing Shakespeare, 70-109, 89, 103).

на престола от Дънкан до Малком. Нейната огледална структура е една абсолютна фантазия, която бива надмината от представлението на вещиците<sup>22</sup>.

Както и „Маската на кралиците“, свръхмъжественият свят на „Макбет“ се обитава от изобразената във вещиците сила; мъжествеността в пиесата е канализирана в агресивен опит за осигуряване на власт и съхраняване на сполуката и наследственото право за сметка на жените. Както и повечето Шекспирови трагедии, пиесата е съвсем бедна на женски характери и семейните връзки в нея се оказват нарушени: Дънкан и Банко имат и двамата наследници, но не и жени; Макбет и лейди Макбет нямат живи деца. Единственото напълно неоправдано деяние на Макбет е убийството на лейди Макдъф и нейните деца, деяние, в което Макдъф е пълен съучастник: той е изоставил жена си и тя го обвинява в измяна. Макдъф се съюзява с Малком в сцена, в която бъдещият монарх представя своите акредитиви, като първо се преструва на прекалено сладострастен — и Макдъф охотно откликва като реален доставчик, който ще задоволи похотта му, — а после на прекалено непорочен; и в двата случая мъжествеността и властта се оказват насочени срещу жените. Когато в крайна сметка Макбет претърпява поражение, той бива заместен от двама души, осигурили си власт чрез поражението на жените. И наистина Макдъф не само е изоставил жена си и семейството си: самото негово раждане е триумф над майчината му утроба. Битката отбелязва идването на власт на новите сили в Шотландия със Сиуъртовата възхвала на ритуалното убийство на неговия син. Макбет не е единственият, който противостои на плодовитостта или иска да изличи нейния източник. И лошите, и добрите шотландци еднакво искат да си осигурят власт, а значи и изцяло да завладеят територията на жените. Защото в пиесата Шотландия е кървяща майка, а тяхната цел е да „яхнем падналата си родина“ (IV. III. 4). „Гробница е тя / за своите чеда“ (165—166), ще продължи Рос. В тези парадигматични изказвания раждането и смъртта са човешкото падение, предели на началото и края; те, тези неограничени граници, надживяват неговите победи. Завладяването и разгромът на жените са проява на стремеж към безсмъртие, към притежанието на никога незалязваща власт.

Формите на тази фантазия се отразяват в сцената с огледалото: в него се ражда цяла поредица от крале. Мъжете създават мъже, също както Банко и Дънкан могат да имат наследствено право над трона сякаш без намесата на жени. „О, виж лика си в своето огледало, / той вече трябва други да роди“,

<sup>22</sup> В своето изследване на ограничаващите аспекти на мъжествеността „Бъди жесток, решителен и смел: трагичното действие и сексуалните стереотипи в „Макбет“ (Studies in Philology, 78 (1981), 153-69) Каролин Асптвърди, че безчовечният план на Макбет може да бъде свързан със сексуалната недиференцираност на вещиците (с. 165); според нея край на пиесата възпроизвежда началните ѝ стереотипи, възглед, който се споделя и от Хауърд Фелперин (Shakespearean Representation. Princeton: Princeton University Press, 1977). Както отбелязва Ричард Хоридж в „Цялостната личност в „Макбет“: търсенето на „единственото състояние на човека“ (Shakespeare Quarterly 29 (1978), 365-73), Малком признава грехове, които всъщност са на Макбет (IV. III), и „може да се счита потенциално като един Макбет в зародиш“ (с. 371). Без съмнение не е случайно, че накрая неговото положение, което дублира Дънкановото, така както Макдъф дублира Макбет, се представя като успех, предначертан от вещиците за потомците на Банко.

така започва третият сонет на Шекспир, утвърждавайки перспективата за удвояване на образите, която, ако се присъединим към Лус Иригарей, може да се нарече основна патриархална фантазия, лъскавата фасада на „върховното господство на преструвката“<sup>23</sup>. Макбет поглежда в огледалото и вижда отражението си в поредицата, която стига до Джеймс; в огледалото липсва Мери Шотландска, фигурата, която натрапчиво преследва патриархалните претенции на „Базиликон Дорон“, и майката, на която се основават *Джеймсовите* претенции към английския трон и която той жертвува, за да си осигури пълна власт.

Човек може да се оглежда в огледалото, да съществува в него; в „Макбет“ обаче призрактът на удвояването е под друга власт. И тук, както и в „Маската на кралиците“, спектакълът на държавното управление се режисира от вещиците. Всички усилия на мъжете да лишат жените от техните права — включително и желанието на лейди Макбет да се откаже от своя пол — в крайна сметка завършват с провал. Нравствеността не може да бъде унищожена. Онова, което не се поддава на контрол, бива представено чрез вещиците; със своите емблематични бради и езикови двусмислия те представляват според блестящото определение на Хари Бърджър „текстовата изява на удържаното излишество на значенията“<sup>24</sup>. Техните думи стигат до „пукването на Праведния съд“ (IV. I. 117), она краен разлом, в който впоследствие ще намерят своето място и Макбет, и Малком.

Сблъсквайки се с източника — и края, — пиесата регистрира излишество, което постоянно замества с безучастието си възпроизвеждане един крал с друг, Макбет с Малком, израсъл от тялото на възплътената в текста жена. Съдружието на безучастието започва и завършва със съперничеството за писмото: Дънкан чете писмото за Макбет, лейди Макбет чете писмото на Макбет, а Банко се среща с вещиците:

Разбирате ли от човешки говор?  
Навярно — да, понеже пръст попукан  
поставяте на сухите си устни.  
Жени изглеждате, но тез бради  
ми пречат да ви считам за такива!

(I. III)

Брадите на вещиците и пръстите, които те са поставили на устата си, забраняват тълкуването и водят отвъд света на думите и изказа до излишеството на първоизвора. Генератори на текста, те внушават идеята, че в „Макбет“ фантазията за мъжа може да има свой двойник във фантазията за автономността на творческото въображение — Просперовата фантазия в „Бурята“ на-

<sup>23</sup> Irigaray, L. Des marchandises entre elles.—In: Ce sexe qui n'en est pas un. Paris: Minuit, 1977, p. 189; L'empire de semblant, trans. C. Reeder.—In: New French Feminisms, ed. E. Marks and I. de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981, p. 107. Вж. също избраното от *Amante marine*: de Friedrich Nietzsche (Paris: Minuit, 1980), „Veiled Lips“ (Mississippi Review, 33 (1983), 93-131), където може да се открие необичайно разглеждане на патриархалното узурпиране на майчинството. Подобно на Иригарей и аз използвам тази терминология в духа на Лакан. Това не е опекунтуващата майка от психологията на егото (аза). Надявам се, че съм успял да отчета историческите особености, които влияят на ренесансовите конструкции на женското.

<sup>24</sup> Genre, 15 (1982), 52.

пример, когато той изявява властта си чрез режисирането на маска, чиито божества са все от женски пол — а те са предупреждение за оня критик, който би описал пиесата като волните конструкции на един ум, който си играе със своите източници. В най-умозрителен аспект те внушават идеята, че огледалата на „Макбет“ са среща на автор и авторитет, погълната от своя източник. Такава текстуална ситуация може да се нарече Волумния<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Въпросът за автономността на текста може да се разглежда от много различни страни. Едва ли е случаен фактът, че „Макбет“ беше твърде рано узурпиран от новата критика в лицето на К. Брукс — „Голият младенец и наметката на мъжествеността“ (В: *The Well-Wrought Urn*. New York: Harcourt, Brace and World, 1947), като особено наситен текст, подходящ за подробен прочит; и нищо чудно, че в повечето случаи такъв прочит се е оказвал силно консервативен. Ценен обаче в това отношение е Арнолд-Стейновият „Макбет“ и словесната магия“ (*Sewanee Review*, 59 (1951), 271-84) с неговия акцент върху езиковата колебливост на Макбет.

**Р**оден през 1924 г. във Виена, г-н Волфганг Краус е доктор по философия, който от 1946 г. работи във виенски издателства, сътрудничи на австрийската телевизия, на различни радиостанции, на вестници и списания. Автор е на многобройни книги, посветени на важни морално-етични, естетически, философски и историко-философски проблеми: „Петото съсловие“, „Тихите революционери“, „Култура и власт“, „Завръщането на индивида“, „Следите на рая. За идеалите“, „Новият континент телевизия. Култура или хаос“. Предлаганите глави са от книгата му „Нихилизмът днес, или Търпението на световната история“ (1983). Тези, които първи ще се докоснат до идеите на д-р Краус тук, навярно биха разбрали и дълбоко благородните му подбуди да оглави и проведе докрай (със съдействието на Австрийското министерство на външните работи) инициатива, донесла на Софийския университет прекрасна австрийска библиотека, дарение на стойност 1 милион австрийски шилинга, открита на 29. V. 1991 г.

И. М.