

Джийн Е. Хауард

Новият историзъм в изследванията върху Ренесанса

Напоследък в науката за Ренесанса все повече се утвърждава едно ново направление, един траен стремеж да се прочетат литературните текстове на Английския ренесанс в тяхната взаимовръзка с други аспекти на социалната формация от XVI и ранния XVII век. Това направление, наричано най-общо „нов историзъм“ и процъфтяващо както в Европа, така и в Америка, включва фигури като Стивън Грийнблат, Джонатан Долимор, Алан Синфийлд, Кийрнън Райън, Лайза Джардин, Лиа Маркъс, Луис Монтроуз, Джонатан Голдбърг, Стивън Оргел, Стивън Мълейни, Дон Е. Уейн, Ленард Тенънхаус, Артър Мароти и др.¹ Списания като „И Ел Ейч“, „Ин-

¹ Стивън Грийнблат е може би главната фигура от американския клон на това движение: вж. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago, 1980). В своя увод към тома, озаглавен *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance* (*Genre* 15 (1982), 3—6), той набелязва няколко спored него отличителни черти на „новия историзъм“. Ще разгледам подробно работата на Грийнблат и Монтроуз и техния принос към новата историческа критика по-нататък в своята статия. За представителни изследвания вж. Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Chicago, 1984); Sinfield, Alan. *Literature in Protestant England 1560—1660* (London, 1982); Ryan, Kiernan. *Towards a Socialist Criticism: Reclaiming the Canon*. — *LTP: Journal of Literature Teaching Politics* 3 (1984), 4—17; Jardine, Lisa. *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (New York, 1983); Marcus, Leah. *Childhood and Cultural Despair: A Theme and Variations in Seventeenth-Century Literature* (Pittsburgh, 1978), and *Present Occasions' and the Shaping of Ben Jonson's Masques*. — *ELH*, 45 (1978), 201—225; Goldberg, Jonathan. — *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne and Their Contemporaries* (Baltimore, 1983); Orgel, Stephen. *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley, Cal. 1975); Mullane, Stephen. *Strange Things, Cross Terms, Curious Customs: The Rehearsal of Cultures in the Late Renaissance*. *Representations*, 3 (1983), 40—67; Wayne, Don. E. *Drama and Society in the Age of Jonson: An Alternative View*. *Renaissance Drama* XIII (1982), 103—129 and *Penshurst: The Semiotics of Place and the Poetics of History* (Madison, Wis., 1984); Tennenhouse, Leonard. *The Counterfeit Order of *The Merchant of Venice**, in *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, ed. Murray M. Schwartz and Coppelia Kahn (Baltimore, Md., 1980), 54—69, and *Representing Power: Measure for Measure in Its Time in The Form of Power*, ed. Greenblatt, 139—156, and Marotti, Arthur. *Love is Not Love: Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order*. — *ELH*, 49 (1982), 396—428. Не твърдя, че списъкът е изчерпателен и че изброените критици имат единни интереси. Много от тях прилагат доста различни методологически и теоретични перспективи, а значението на разд-

глиш Литерари Ренесанс“, „Репрезънтейшънс“ и „Ел Ти Пи: Джърнъл ъв Литеръчър Тийчннг Политикс“ редовно печатат трудове на „новия истори- зъм“. Накратко, заражда се една нова критическа школа, която искам да разгледам тук, както за да обясня нейната популярност, така и за да се помъча да определя новото — ако то съществува изобщо — в нейния под- ход към историческото изучаване на текста, като след това разгледам някои работи, представителни за нея.

I

Разбира се, историческите изследвания, които свързват литературните творби на Ренесанса с нелитературния исторически контекст, сами по себе си не са нещо ново, макар че през последните тридесет години в някои области на ренесансовата наука започнаха да преобладават формалистичните под- ходи. Това се дължи отчасти на значението на лириката и отчасти на значе- нието на Шекспир в английската образователна програма. Поради твърде различни причини формализмът доминираше в изучаването и на едното, и на другото. В Америка лирическите поеми на Ренесанса осигуряваха мно- го от ония традиционни текстове, от ония словесни икони, които използваша „новите критици“, за да демонстрират своите критически методи, и няколко поколения студенти, обучавани в духа на новата критика, сега обучават днеш- ните студенти. Както в Англия, така и в Америка Шекспировите пнеси често се третираха не като продукт на определен исторически момент, а като твор- би за и на всички времена, като универсални шедьоври². Вследствие на това съвсем доскоро в критиката на тези текстове преобладаваха формалистич- ните изследвания на темата, жанра и структурата. В редките случаи, когато историята се прикачваше към изследването, тя обикновено биваше история на идеите както в прочутата книга на Е. М. Тилиард за значението на ели- забетинската „картина на света“ в ренесансовата литература³. В такъв слу- чай новият историзъм се оказва отчасти реакция срещу формализма, макар че би могло да се възрази, че някои много скорошни формализми — особено структурализмът и деконструктивизмът — не са били никога особено влия- телни в ренесансознанието. В повечето случаи примерните текстове на тези течения се осигуряват от романа и от романтичната и модерната епоха. Об-

ките между културния материализъм на много от английските критици и историческите изследвания на учен като Грийнблат започват да се изясняват едва сега с публикуването на книги като *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (Ithaca, N. Y., 1985). Настоящата публикация се интересува най-вече от мотивите на това връщане към историята и от теоретичните проблеми, поставени от подобно развитие, а не от вече оформящите се различия между хората, кои- то сега се занимават с историческа критика.

² За провокиращ коментар върху начина, по който Шекспир се кон- струира в британската култура на XX век като писателя, който най-добре разкрива извечните елементи на човешкото, вж. Derek Longhurst. — In: *Re-Reading English*, ed. Peter Widdowson (New York, 1982), 150—163.

³ Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture: A Study of the Idea of Order in the Age of Shakespeare, Donne and Milton* (London, 1943).

ратно, новият историзъм се възприема особено активно и отчасти се създава от изследователите на Ренесанса⁴.

Защо това е така? Струва ми се, в известен смисъл, защото много преподаватели по ренесансова литература просто са се уморили като мен да разглеждат текстовете като безплътни създания, витаещи над историческите кризи и противоречия, и да търсят в тях по-скоро безкористното изразяване на абсолютната истина, отколкото изказа на ония разриви, които лежат в основата на всяко конструиране на реалността. И все пак една чисто формалистична педагогика сигурно е изтощителна за преподавателите не само по ренесансова, но и по която и да е литература. Тогава защо именно критиците на ренесансовите текстове намират в новия историзъм отговор на своето недоволство?

Смятам, че причината отчасти се крие в неестествения начин, по който в *настоящия* исторически момент анализът на ренесансовата култура би започнал да кореспондира с вълненията на културата от края на ХХ век. Дълго време Ренесансът като културна епоха се конструираше според установените от Якоб Буркхарт критерии: това беше епохата на откриването на човека като индивид, на възраждането на класическата култура, на секуларизацията на живота⁵. Сега е ясно колко тясно преплетена с идеологията на ХІХ век е тази картина, но вероятно не е така ясно какво обединява проблемите на ХХ век със съживения напоследък интерес към Ренесанса. Вземете например работите на Джонатан Долимор, особено заинтересован от т. нар. от него „същностен хуманизъм“ и от начина, по който той доминира в изучаването на английската литература през ХХ век, и предетвъртава прозрението, че човек не толкова притежава някаква същностна природа, колкото се изгражда от социалните и историческите сили. Отправяйки поглед назад, Долимор вижда ХVІІ век като някакво привилегировано време между християнския есенциализъм на средновековието, който разглежда човека като единно същество, взел своята същност от Бога, и хуманизма на Просвещението, който за пръв път провъзгласява идеята за човека индивид — единното, отделно и завършено цяло, чието ядро на идентичност се излъчва отвътре. Късният ренесанс е за Долимор епоха на скептицизъм, когато можем да открием — най-вече в драмата — документирано признанието за лишена от цялостност природа на човешката идентичност и нейното социално конструирание⁶. Не е трудно да се доловят сходствата на тази картина на Ре-

⁴ Не искам да кажа, че *само* ренесансовите учени се интересуват от историческите подходи към текста. На форума на МЛА през 1983 г. Джонатан Калър посвети един от основните доклади на една атака от страна на Тери Игълтън по отношение на материализирането на историята в голяма част от съвременните критически изследвания. Приемам Калъровия интерес към този проблем като проява на изключителната професионална важност, която започват да придобиват днес историческите проучвания в много области на тази наука. Съвършено различни критици, като Тери Игълтън в *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis Minn., 1983) и Франк Лентриchia в *After the New Criticism* (Chicago, 1980) започнаха по едно и също време да твърдят, че най-сериозният недостатък на основните критически направления от последните няколко десетилетия е тяхното неприемане на историята и че този недостатък вече започва да се поправя.

⁵ Буркхарт, Я. Култура и изкуство на Ренесанса в Италия. С., 1987.

⁶ Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy*, esp. Chap. 10, "Subjectivity and Social Progress", 153—181.

несанса с някои съвременни разбирания за собствения ни исторически момент като постхуманистична епоха, в която „същностните“ представи за „а-за“ вече не са жизнеспособни.

По-късно пак ще се върна на теоретичните проблеми, произтичащи от факта, че когато един нов историк се вглежда в миналото, много е вероятно той или тя също като стария историк да види там не друг, а собствения си образ. Засега обаче продължавам да следя как новото разбиране на Ренесанса се изгражда вътре в конфигурацията от периоди, съставляваща скелета, използван от литературния историк, за да направи миналото понято за нас. Вътре в този скелет на Ренесанса обикновено се отреждаше междинното място между средновековието — смятано за обременено от монолитна християнска идеология и от статична и дълбоко неисторична представа за самото себе си — и съвременната епоха, белязана от възхода на капитализма с присъщата му буржоазна идеология на хуманизма, прогреса и свръхценната вътрешна същност и себеприсъствие на индивида. Почти неизбежно тази конструкция на миналото пораждаше въпроса: точно колко съвременен и колко средновековен е този преходен период?⁷ Гледайки към Ренесанса от Германия от средата на XIX век, Буркхарт изтъкна неговата модерност, себепризнаването му като период, подчертано различен от предходните исторически епохи. Други автори показаха същностната непрекъснатост между средновековието и Ренесанса. Сега обаче, когато критиците и историците усещат отминаването на модерната ера и първите прояви на раждащото се ново знание, Ренесансът се усвоява с малко по-различни термини: той не е нито модерен, н и т о средновековен; той е граница или пространство между два по-монолитни периода, където може да се наблюдава сблъсък на парадигми и идеологии, игра със знакови системи, авторефлексивност и повишено съзнание за крехката устойчивост на човешката идентичност, в които резонират някои доминанти на постмодерната култура.

Казано накратко, аз ще поддържам тезата, че разглеждан като последното убежище на прединдустриалния човек, Ренесансът е толкова интересен за учените от постиндустриалната ера, защото тези учени конструират периода с понятия, отразяващи собственото им чувство на опиянение и страх от пребиваването им в един исторически разлом, когато изграждалите миналото парадигми изглеждат повърхностни, а новите — неустановени. Очевидно този зараждащ се прочит на Ренесанса е възможен благодарение на традиционното акцентирание върху факта, че Ренесансът е преходен период. Преди критиците наблягаха върху континуитета — върху начина, по който периодът се свързва с миналото или предуща бъдещето. Сега ударението пада върху дисконтинуитета, доловим най-ясно може би в Долимововото настояване, че ранният XVII век е своего рода обособен период, свободен от ортодоксиите на средновековието и Просвещението. Но отликата от предходните и миналите концепции за Ренесанса става ясна и от начина, по който новите историци толкова често обясняват периода с описания на разриви, напрежения и противоречия. Така например Грийнблат говори за пропастта между ренесансовия идеал за човешка свобода и действителния ренесансов

⁷ Вземете например дългия спор около сър Томас Мор и това, дали неговата „Утопия“ отразява предимно една средновековна и клерикална концепция за живота (вж. *Chambers, R. W. Thomas More (London, 1953)*, или пък е просветено предчувствие за съвременната схоластика (*Kautsky, Karl. Thomas More and His Utopia. N. Y., 1927*).

човек като субект на определящи властнически отношения⁸, а Луис Монтроуз, както ще видим по-нататък, подчертава огромните противоречия в социалната формация, между които се опитва да посредничи ренесансовата литература. И както се помъчих да внуша, тези описания на прекъснатост и противоречия дължат много на начина, по който човекът от края на ХХ век конструира собствения си исторически статус⁹.

След всичко казано дотук смятам, става ясно, че не виждам нищо странно във факта, че новата историческа критика избира за свой основен обект на изследване епохата на Ренесанса. Ясно е, надявам се, и това, че според мен „новата история“ поне в едно отношение прилича на някои минали форми на исторически проучвания: и тя, и те поне отчасти разглеждат миналото с помощта на понятия, предоставени им от настоящето. Нещо повече, това наблюдение поставя един още по-същностен въпрос: какво точно е „новото“ на „новата историческа критика“? Дали нейната новост се състои просто в разрива ѝ с формализма, който дълго време властвуваше в изследванията на ренесансовата литература? Дали новостта ѝ се дължи най-вече на това, че тя рисува малко по-различна картина на Ренесанса от Буркхартовата? И съществува ли някакво принципно различие между нейните методи и схващания за историческото изследване на текста и тези на предишната историческа критика?

За да отговоря на тези въпроси, ще нахвърля една по необходимост опростена картина на някои положения, залегнали в основата на историческата критика на един Тилиард. Тези положения са: историята е познаваема; литературата отразява, или поне косвено е съзвучна, и с историческата реалност; историците и критиците могат обективно да възприемат фактите на историята. (Последното твърдение е особено парадоксално, понеже то се основава на допускането, че литературата се включва в историята, а историците и критиците — не¹⁰.) Произтичащата от такива предпоставки критика често водеше до тривиализиране на литературата, до нейното свеждане до просто отражение на нещо извън нея и до тривиализиране на критиката — до нейното свеждане до един способ за обясняване (а не четене) на текстовете от гледна точка на връзката им с установен контекст, например монархическите похвати на Джеймс I, английския империализъм или пуританската теология. В най-лошия си вид такава критика свеждаше литературното изследване до търсене на алюзии със съвременната на творбата епоха; в най-добрия тя осветляваше връзката на определените текстове с великите личности, събития или идеи на дадена епоха, но във всички случаи характерен неин белег беше твърдението, че литературата е огледало, което отразява нещо по-истинско и значимо от нея самата¹¹.

⁸ Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, esp. 1—9.

⁹ Тази идея присъства в много от ранните работи на Монтроуз. Вж. в частност *The Place of a Brother*: — In: *As You Like It: Social Process and Comic Form*. — *Shakespeare Quarterly*, 32 (1981), 28—54.

¹⁰ Полезна критика на наивния историзъм е есето на Дейвид Каръл *Mimesis Reconsidered: Literature, History, Ideology*, *Diacritics* 5, (1975), 5—12.

¹¹ Може би най-прословутият пример за свеждане на ренесансовия текст до очертанията на неговия предполагаем исторически референт е изследването на Дж. У. Бенет *Measure for Measure as Royal Entertainment* (New York, 1966). Но дори в една толкова нова и толкова интересна работа като книгата на Филип Едуърдс *Threshold of a Nation: A Study in English and*

Теоретичните разработки на нашето време поставиха, струва ми се, под въпрос много от тези твърдения. Така например голяма част от рецептивистската критика и критиката, занимаваща се с реакцията на възприемателя, се противопоставиха пряко на идеята, че читателят /интерпретиращият може въобще да преодолее своята историчност, за да посрещне обективно историческите различия, кодирани в текста. Следователно статусът на „знанието“ за миналото, произвеждано от историка или от исторически ориентирания критик, става доста съмнителен. Това напомня за начина, по който Сосюрювата лингвистика отпрати предизвикателство към твърдението, че езикът функционира референциално. Една разновидност на историческата критика приема, че литературата е свързана с историята, понеже нейните образи са преки отражения на историческата действителност, но трябва да се запита какво става с това твърдение, когато се поставя под въпрос референциалността на самия език. Ако литературата не се отнася към нещо извън самата нея, каква може да бъде природата на отношението ѝ към един исторически контекст или към материалната действителност? Всъщност, ако приемем някои тенденции в постструктуралистичното мислене, можем ли въобще да си представим такова нещо като „историческа критика“?

Една нова историческа критика би се разграничила от по-старите и по-позитивистични критически похвати само ако поведе диалог с такива и редица други неотложни теоретични проблеми. Няма да е чудно, ако новият историзъм се окаже важно продължение на теоретичния кипнеж от последните две десетилетия, направление, което ще преосмисли из основи нашето изучаване на текстовете в историята. От друга страна, съществува реална опасност от зараждащи се интерес към историята да се възползват онези, които искат да потушат или изличат теоретичната революция от последните няколко десетилетия. Иронично е, че „новата история“ може просто да подеждва като засечка: тя може да се окаже бягство от теорията или пък програма за произвеждане на „нови прочити“, подходящи за статия от 25 страници или за шейсетминутния час¹². В края на краищата прочитите си остават преобладаваща форма на научната продукция по специалността, и, както открива мнозина, беглото прелистване на Лорънс Стоун или Кийт Томас може да предостави многобройни възможности за нови прочити, основани на видимата структура на семейството, икономическите дилеми или политическите възмущения на XVI и XVII век. Принципно няма нищо нередно в това да произвеждаш „прочити“, но ако тези прочити се основават на незащитими или непроучени предпоставки по отношение на литературата и историята, то те са само форма на носталгия, но не и сериозен опит да се изследва природата на историческата критика в постмодерната епоха.

За да преценим точно колко „нови“ са историческите разработки, които сега се правят върху ренесансовата литература, искам да предприема две неща. Първо, искам да изследвам много по-подробно някои теоретически проблеми, стоящи днес пред новия историзъм, и второ, ще отделя известно

Irish Drama (Chicago, 1979) можем все още да забележим оперирането на идеята, че литературата е огледало, отразяващо обществения живот и че историческият подход към нея предполага възстановяването на тази социална основа.

¹² За провокиращ коментар върху господството и условностите на „прочита“ като вид критика срв. Levin, Richard. *New Readings vs. Old Plays: Recent Trends in the Reinterpretation of English Renaissance Drama* (Chicago, 1979).

внимание на работите на двама от най-изявените представители на новата история — Стивън Грийнблат и Луис Монтроуз, — за да видя как те въвеждат или пренебрегват проблематиката на начинанието си. Надявам се, че това двойно проучване ще ми даде възможност да подсказва някои от направленията, които трябва да следва подобна критика, ако иска нейната новост да бъде същностна, а не козметична.

II

За да разберем какво съставлява или би могло да съставлява ядрото на една наистина нова историческа критика, трябва, смятам, да започнем с основния въпрос — схващането за природата на човека, съществуването, чиито дела, мисли и култура са в центъра на повечето исторически изследвания. Една от най-поразителните тенденции в съвременната мисъл е всеобщата атака срещу идеята, че човекът притежава една трансисторична вътрешна същност. Сега всичко — от майчинския „инстинкт“ до представите за аза, се разглежда по-скоро като следствие от определени взаимодействия и социални процеси¹³. Това е много по-радикален възглед за степента, в която човекът е творение на историята от всеки, до който миналото някога е достигало. Има доста голяма разлика между твърдението, че човекът няма основна същност, и това, че докато през различните периоди хората проявяват различни обичаи и социални уредби, те все пак притежават едно непроменливо ядро от човешки черти, което присъединява всички тях към „човешкия род“¹⁴.

Идеята за трансисторичната човешка същност може да се открие в прекрасното изследване на Джонас Барिश за т. нар. антиатеатрален предрассъдък в западната култура. Според него, макар и да приема различни форми от античността до наши дни, този предрассъдък отразява един страх или едно недоверие, вродени или вкоренени в човешкото съзнание¹⁵. Барिश ще допуска сериозно вероятността явление от един период, което изглежда аналогично на явление от друг, да се породи сред толкова различни социални условия и да играе толкова различна роля в системата на властта и дискурса през този период, че двете явления да не могат да се разглеждат в своята непрекъснатост или като продукти на все същата човешка природа.

¹³ Cf. Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley, 1978), която твърди, че майчинството не е вродено или физиологично, а е продукт на социално структурирани психологически механизми, предавани чрез културата. За едно поразително изследване на относително късната поява на идеята за човек като пълноценно, автономно същество, владяно от вътрешната си същност и собственото си присъствие вж. Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1966, N. Y. 1970), esp. Chap. 9, 'Man and His Doubles', 303—343, etc. Важен опит за теоретизиране на социалния и езиков продукт на субективността откриваме у Henriques, J., W. Hollway, C. Urwin, C. Venn, V. Walkerdine. *Changing the Subject* (London, 1984).

¹⁴ За сантиментални и антиисторични употреби на понятието „човешки род“ (човешко семейство) вж. есето на Роланд Барт 'The Great Family of Man', in *Mythologies*, trans. A. Lavers (1957; rpt. New York, 1972).

¹⁵ Barish, Jonas. *The Anti-Theatrical Prejudice* (Berkeley, 1981), esp. p. 2.

Обратно, в изследването си върху трагедията на XVII век Джонатан Долимор взема като изходна точка идеята, вписана според него в ренесансовите текстове, че човекът не притежава същностна природа, никакви черти, които не са продукт на социалните сили при определени исторически обстоятелства¹⁶. В резултат на това, докато Бариш допуска съществуването на основно ядро от човешки качества, които историята може да видоизменя или оформя по различни начини, Долимор приема, че не съществува нищо преди с т ъ т в о р я в а н е т о на човешкия субект от историята. Следователно една историческа критика, която работи с предпоставките на Долимор, би открила огромен диапазон от теми за историческо изследване — как не само икономическите структури и политическите убеждения, но също и емоциите, и това, което наричаме инстинкти, се произвеждат от определена, исторически специфична социална формация и, разбира се, как участва литературата в този конструктивен процес.

Можем да приемем на теория, че не съществува обща човешка същност, която да свързва съвременния човек с ренесансовия. Това обаче не би решило въпроса за начините на приемане и разпознаване на радикалната „различност“ на миналото. Както вече споменах, налице е силна тенденция за усвояване на миналото с оглед на настоящето и съвременните теоретици на възприемателската реакция остроумно привлякоха вниманието на литературните критици към степента, в която интерпретиращият и неговият исторически момент присъствуват в интерпретациите на литературни творби от минали епохи¹⁷. Може би най-красноречивият изразител на възгледа, че това важи и за историците, е Хайдън Уайт. Според Уайт интерпретацията е ключов момент в работата на всеки историк и тя в голяма степен се състои в намирането на „сюжетна структура за дадена поредица от събития, така че тяхната природа като разбираем процес се разкрива от оформянето им като определен вид разказ“, т. е. като повествование, понятно за читателите от дадена епоха¹⁸. Уайт изтъква, че историческата наука изцяло се различава от простата описателност и че тя дължи много на литературното изкуство, понеже с доминиращите си тропи и повествователни структури тя придава на „историята“ форма, която дължи толкова на конструкциите на понятността, предлагани на историка от собствената му култура, колкото и на тези от някой отминал век.

По подобен начин в новата си книга за завладяването на Централна Америка от испанците Цветан Тодоров се интересува предимно от това, как ис-

¹⁶ Dollimore, *Radical Tragedy*, 17—19.

¹⁷ Това чувство се изказва ясно по най-различни начини. Норман Холанд например пише от гледната точка на американската психология на аза и постоянно вижда как читателят проектира темата за своята идентичност върху произведението на изкуството (*Unity Identity Text Self*. — *PMLA*, 90(1975), 813—822. В последните си работи Станли Фиш разглежда своиствата на текстовете и техните значения като производни на условностите на исторически специфичните интерпретиращи общности, към които спадат читателите (*Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, 1980). А Ханс Роберт Яус твърди, че смисълът на дадена творба в голяма степен зависи от различните „хоризонти на четенето“, които определят във всяка една епоха достъпа на читателя до текста (*Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis, Minn., 1982).

¹⁸ White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, Md., 1978), p. 58.

панците се справят с „различността“ на американските индианци, представайки ги или за нечовеци или зверове, а значи и подходящ дивеч за всякакъв геноцид, или пък за европейци в зародиш, които се нуждаят единствено от испанско образование и испанска религия, за да се превърнат в копия на белите си „братя“. „В нито един от двата случая различността на индианците не се толерира и на нея не ѝ се позволява да поставя под въпрос европейските обичаи. Вместо това индианците или не се включват в категорията на човешките, или пък биват изцяло асимилирани от испанската представа за човек.“¹⁹

Изпитвайки наново трудността на едно бягство от настоящия момент и култура в името на осъзнаването на историческото и културното „друго“, как трябва да процедира съвременната историческа критика? Един от основните приноси на Мишел Фуко в съвременните исторически изследвания е осъзнаването и борбата с тенденцията да се проектира настоящето върху миналото и така да се конструират повествования на историческата непрекъснатост. Той противодействува на тази тенденция, като постулира идеята за радикалните прекъсвания между историческите епистеми. Той се отказва да търси континуумите, предшествениците на една епоха в миналото, а се опитва да накара другото, различното да заговори с едно солидно изследване на ситуираните изкази на отделните клонове на познанието²⁰. Фуко процедира предпазливо и стига до забележителни резултати. Но това съвсем не обезсмисля факта, че не съществува никакво трансцендентално пространство, откъдето миналото може да се възприема „обективно“. Нашата гледна точка винаги се влияе от положението ни в настоящето, а обектите, които разглеждаме, са достъпни само в своята неустойчива текстуализация. Струва ми се, че това не отрича идеята за историческо изследване, но то действително задействува едно видоизменено отношение към него. Най-напред, изглежда, трябва да се откажем от мита за обективността и да признаем, че цялото историческо знание се постига от пристрастна и точно локализирана гледна точка. По-нататък, вместо да създаваме представата за една монолитна и репресивна „история“, трябва да приемем съществуването на множество „истории“, създадени от субекти с различно положение в настоящата социална формация и мотивирани от доста различни представи за *настоящите* нужди и *настоящите* проблеми, върху които изучаването на миналото ще хвърли светлина и на които то ще придаде нови очертания²¹.

¹⁹ Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other.* (trans. R. Howard) (New York, 1984).

²⁰ За увод към идеята на Фуко за историческата прекъснатост вж. Nietzsche, *Genealogy, History.* — In: *Language, Counter-Memory, Practice.* Ed. D. Bouchard (Ithaca, New York, 1977), 139—164. За по-пълна характеристика на епистемата вж. *The Order of Things.* Полезна като цялостен преглед на приноса на Фуко за историческите изследвания е *The Future According to Foucault: The Archaeology of Knowledge and Intellectual History.* — In: *Modern European Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives.* Ed. Dominick La Capra and Stephen L. Kaplan (Ithaca, 1982), 111—152.

²¹ Пишейки за Валтер Бенямин, Тери Игълтън смята, че Бенямин предусеща настоящаването на Фуко за необходимостта от една прекъсната история, която да разпръсне митовете за континуитета, постоянно заглушаващи разнородността на миналото. Но Бенямин много по-силно настоява, че намесата на критика, чрез която следите от миналото се освобождават от потискащия

Когато говори за повеждането на съзнателен „диалог“ с миналото, историкът на идеите Доминик Ла Капра отчасти успява да предаде трудностите, които среща съвременната историческа критика. Използвайки понятието „диалог“, той иска да покаже, от една страна, невъзможността да възстановим обективните исторически фактори, и от друга, нежелателността на един „презентистки“ опит да се освободим от товара на историята посредством неограничено фикционализиране и митологизиране²². Ла Капра съзнателно вика на помощ езика на психоанализата, за да може да поясни своята идея за процеса на пренасяне, в който минало и настояще остават отделени и все пак се сливат, като осъзнаването на едното произтича само от преднамереното ангажиране с другото. Разбира се, целта на такъв диалог не е самоволното възпроизвеждане на настоящето в огледалото на миналото, но той неизменно включва признаването на факта, че миналото не е прозрачно и че изучаването на историята не е нито обективно, нито безпристрастно.

В такъв случай ще приемем като начало, че новият историзъм се базира на две постановки: 1. човекът не е същност, а конструкт, и 2. историкът също е продукт на историята и не е в състояние никога да различи „другото“ в чистата му форма, а само частично, и то чрез построенията на настоящето. Последната идея ни отвежда може би до най-заплетения проблем на всяка историческа критика, а значи и до проблема за нашите представи за историята — царство на възстановимите факти или конструкт, сглобен от текстуализирани находки, събрани в различни конфигурации от историка или интерпретатора. Хейдън Уайт изтъква основния нерешен проблем, твърдейки, че историята не се открива, а се прави, и показвайки как синтезиращите истории, които се опитват да опишат някой период, са исторически обусловени конструкти. С това той поставя под въпрос един от начините за прилагане на историята в литературната критика — като царство на фактите, което може да обоснове привидната множественост или многозначна природа на литературната творба. Уайт пише: „Също така не е необичайно, когато литературният критик говори за „контекста“ на литературното произведение, той да приема, че този контекст — „историческата среда“ — се характеризира с конкретност и достъпност, каквато самото произведение никога не притежава, като че ли е по-лесно да се възприеме реалността на един минал свят, сглобен от хиляда исторически документа, отколкото да се проникне в дълбините на една-единствена литературна творба, представяща се пред своите изследвачи.“²³

Смятам, че тук се крие нещо повече от обикновената наивност на професорите по литература относно труда на историка. По-скоро представата за историята като нещо прозрачно и обективно познаваемо е *полезна* за литературния критик, защото тя може да служи като средство за разбулването

историзъм на континуитета, за да поставят под въпрос съществуващата историческа формация, е политическа и по необходимост належаща, тъй като натискът на капиталистическата система, целещ създаването на монолитна непрекъсната история, е огромен, а неговото премахване е изключително трудно. Срв. E a g l e t o n, Terry. *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (London, 1981), esp. ch. 3., *History, Tradition and Revolution*, 43—78.

²² La Capra. *Rethinking Intellectual History and Reading Texts*. — In: *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (Ithaca, N. Y., 1983), p. 63.

²³ White. *Tropics of Discourse*, p. 89.

на упоритата и смушаваща непроницаемост на литературния текст и за стабилизирането на неговия децентриран език. Точно това е един от разпространените начини да се говори за литература и история: литература и история, текст и контекст. При тези бинарни опозиции, ако единият от термините е устойчив и прозрачен, а вторият го отразява по някакъв начин, тогава и този втори термин може също да бъде стабилизиран и прояснен. Това е от особено значение във време, когато идеята за текстуалното отправя предизвикателство към традиционните схващания за комуникативната яснота и миметичната природа на литературната творба. Обяснявайки литературата с основания извън самата нея, с основанията на една отразена от литературата история, критиката се отървава от проблема за непрозрачността. Но на известна цена. Едно следствие от възприемането на литературата и историята точно по този начин е неизбежното нивелиране на литературната творба. Използувана като трамплин към нещо друго, като прост показалец към една извънтекстуална действителност — например както в случаите, когато херцогът Винченцио се интерпретира просто като *изображение* на Джеймс I, а цялата „Мяра за мяра“ се свежда до коментар върху убежденията и действията на този монарх — литературната творба се изправя от цялото богатство на потенциалните си значения. Така самата литература се превръща не в нещо за *четене*, а в нещо, което подлежи на *обясняване*. На второ място, такава стратегия рядко се отказва да поставя въпроса, защо даден исторически контекст е избран за осветляване на литературния текст като че ли такъв избор не е често пъти крайно произволен и настроен враждебно към мисълта, че литературната творба съществува в мрежа от интертекстуални връзки. Трето, тази практика свежда литературата до прост миметичен обект. Не мисля, че една сериозна историческа критика може да избегне факта, че собственото ѝ упражняване поставя въпроса за връзката между литературата и нещата извън нея. Основният въпрос е: каква е природата на тази връзка? Текстът поглъща ли в себе си историята? Отразява ли той някаква външна реалност? Произвежда ли той реалното? Все повече изглежда, че сблъсквайки се с тези проблеми, новата историческа критика трябва първо да приеме, че „историята“ не е обективна, прозрачна, единна или лесно познаваема, и следователно, че тя е изключително проблематично средство за обосноваване на значението на литературния текст; второ, че самата бинарност, която непреднамерено потвърждаваме всеки път, когато заговорим за литература и история, текст и контекст, е непродуктивна и подвеждаща. Литературата е *част* от историята; литературният текст е толкова контекст на други аспекти от културния и литературния живот, колкото са негов контекст самите те. Вместо да зачеркваме проблема за текстуалността, трябва да го разширяваме, за да видим, че *и* социалните, *и* литературните текстове са непрозрачни, раздвоени и пропускливи, т. е. отворени за взаимни интертекстуални въздействия. Това означава да се даде на литературата истинска власт. Вместо да отразява пасивно външната действителност, литературата участва в изграждането на чувството за реалност в рамките на дадена култура. Тя е част от много по-широк символен ред, чрез който светът се концептуализира в даден исторически момент и чрез който дадена култура си представя своята връзка с реалните условия на съществуването си. Накратко, вместо йерархично отношение, в което литературата присъствува като отражател на историческия факт, ние си представяме сложна текстуализирана вселена, където литературата участва в историческите процеси и в политическото управление на действителността.

Един сбит характерен пример за това е ролята на пиесите на Бен Джонсън в създаването на идеологията на предкапиталистическата епоха. Уейн твърди, че докато привидно Джонсън си остава апологет на старата феодална идеология, която подчертава приоритета на социалната общност над индивида, в пиеси като „Алхимикът“ и „Панаирът на Св. Вартоломей“ той е в парадоксалното положение на изразител на договорните права, гарантиращи прерогативите на индивида, включително и правата на индивидуалното авторство²⁴. Очевидно Джонсън реагира на нещо в собствената си социална формация — на раждащата се възможност отпечатването на текста да бъде индивидуално начинание, на рухването на чувството за национална общност в епохата на Стюартите, на изкушенията на предприемаческия дух, активиран от пуританството и от нарастването на лондонските търговски и професионални съсловия. Основната идея на Уейн обаче е, че чрез драматичните си текстове Джонсън твори самия начин на мислене, насърчаващ и в известна степен създаващ тези други промени, така че става почти невъзможно да се фиксира източник или единствена причина на социалната промяна. Много аспекти на социалната формация, включително и литературните текстове, функционират по най-различни начини и с най-различна скорост и така пораждаат онова пъстро единство, което наричаме история.

Ето защо основна черта на една нова историческа критика трябва да бъде подозрителността към безпроблемната бинарност на литературата и историята, както и готовността да се изследва как литературата се превръща в нещо повече от отражение на някакъв външен контекст и вместо това става сила, която твори историята. Всъщност, докато наистина не се освободим от миметичната теория на литературата, някакото проблема, които характерно затормозяваха нейното историческо изучаване неизбежно пак ще надигнат глави. Така например винаги е интересно да се наблюдава как хората четат написаното от Лорънс Стоун за ренесансовото семейство и после се мъчат да свържат прочетеното, да речем, с Шекспировите романтични комедии. Стоун твърди, че поне що се отнася до браковете на средните и богатите класи, те се сключвали късно, били уговаряни от родителите, главната им подбуда била не любовта, а изгодата и това водело често до лишени от топлота и интимност отношения между съпрузи и родители и деца. Какво общо има всичко това с описанията на романтична любов и с бунта срещу родителската власт в комедиите на Шекспир? Видимо почти нищо, но тогава какво означава това противоречие? Че Стоун разбира нещата погрешно? Че литературата е независима от социалната сфера? Че Шекспир е универсален гений, който открива вечните истини на живота, а не аномалните на определения исторически момент? Че в крайна сметка литературата е четиво за автобуса, чисто бягство от действителността? Само когато се сблъскаме точно с тези проблеми, ние започваме да осъзнаваме нуждата от нещо повече от простата миметична теория на литературата. Дискурсът на дадена култура върху любовта и семейството не непременно, а и навярно много рядко, съответствува точно на живота на нейните представители. (Същото може да се каже за политиката, икономиката или личната идентичност.) По моему една от особено силните страни на Фуко е в ясното съзнание, че дискурсивните текстове на една епоха, макар и да създават и правят възможни определени типове поведение, всъщност никога не съвпадат напълно с тях. Винаги съществува някаква пропаст между утвърденото от дискурса и от човешката практика, макар че тя може никога да не бъде разкрита от историята. Важното

²⁴ Wa y n e. *Drama and Society in the Age of Jonson*, 103—129.

е как и защо културите създават и въвеждат определени конструкции на реалността, какви противоречия неутрализират или разкриват те, какви икономически или политически цели преследват, какъв тип властнически отношения се проявяват в тях. Литературата е един от многото елементи, участващи в изграждането на образа на реалността от една култура за нея самата, които допринасят за формирането на нейния дискурс за семейството, държавата, индивида, а той, макар и да не допринася за „точното“ представяне на света, все пак го прави понятен.

Да видим във всеки отделен случай как функционира един текст в тълкуването на реалността, означава да установим неговото място в една интелектуална система със значителна историческа специфичност. За да разберем например какво е ренесансовото схващане за жената, не можем просто да се придържаме към „социални факти“ като броя на децата, болестите и възрастта, на която тя е умирала. Трябва също да вземем предвид и ролята на медицинската, юридическата и религиозната сфера за създаването на дискурс върху жената, който може да я представи по начини, свършено противоположни на това, което виждаме *ние* като безспорни *факти* за нейното положение. Целият въпрос е в това да схванем условностите на този дискурс, който ни дава възможност да погледнем на фактите по определен начин, всъщност изобщо да възприемем определени явления *като* факти. Само тогава ще започнем да разбираме как един друг период формира индивидите като исторически субекти. За да си изясним ролята на литературата в този процес, трябва да поставим литературното изображение на доста по-широк контрастен фон, който би ни дал възможност да наблюдаваме *как* то съответствува или се противопоставя на други конструкции на реалността и *как* заема своето място в определена конфигурация от дискурсивни практики и властнически отношения.

Струва ми се, че при такова преосмисляне на мястото на литературата в историята голяма част от исторически ориентираната литературна критика може да изпита благоприятното влияние на някои съвременни тенденции в марксистката мисъл. Досега, макар че предлагаше един от малкото теоретически цялостни подходи към историческата критика, марксизмът страдеше от своята собствена разновидност на бинарността между литература и история: той виждаше в литературата и другите елементи на „надстройката“ отражение на преобладаващия икономически начин на производство и на подхранваната от него класова борба. С други думи даваше се особено предимство на икономическата сфера като определящ фактор във всеки вид културна продукция и във формирането на човешкото съзнание. На това схващане може би най-влиятелно се противопостави Луис Алтусер, който защити идеята за *относителната* автономност на надстройката от материалната база и за значението на образователния апарат, литературната институция и други фактори за формирането на човешкото съзнание. Накратко, Алтусер приема, че не съществува такава хомологова връзка между всички нива на културата, че идеологите на надстройката да се съотнасят еднозначно с някаква икономическа база. Следователно оказва се, че проблемът за причинно-следствената връзка е по-сложен, отколкото се смяташе досега (вече изтъкнах това във връзка с Уейнското изследване върху Джонсън), и трябва да приемем по-сериозно отколкото досега ролята на литературата за промените

²⁵ Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500—1800*. (New York, 1977).

в човешкото съзнание, а значи не само нейното повлияване от, но и въздействието ѝ върху другите материални актове²⁶.

По-нататък, докато обикновено въпросът за връзката на литературата с идеологията се изучаваше най-настойчиво именно от марксистката критика, съвременният марксизъм създаде по-сложни подходи към този въпрос. Тъй като „идеология“ е спорен термин със сложна история, може би ще бъде полезно да разграничим две от най-разпространените му дефиниции: първо, фалшивото съзнание, натрапено на трудещите се от господстващата класа; второ, начина на действие, чрез който си представяме своята връзка с действителните условия на своето битие²⁷. Тази втора, алтусерианска дефиниция на идеологията, не приема, че идеологическото е просто продукт на група властващи заговорници. По-скоро идеологията е навсякъде: тя присъства във всяко представяне на реалността и във всяка социална практика, тъй като всички те неизбежно потвърждават или ввеждат една или няколко конструкции на реалността. Следователно идеологията не би могла по никакъв начин да отсъства от литературата и от която и да е дискурсивна практика. Джонатан Долимор смята, и аз приемам това, че би било полезно да запазим и двете разбириания за идеология: да съхраним възможността да гледаме на дадена литература като на съзнателен и пряк продукт на опита на определена властваща класа или група да контролира друга класа или група чрез неверното интерпретиране на нейното историческо положение, и в същото време да признаем, че в повечето случаи властващите класи и групи са и по-малко монолитни и с по-прътлено самосъзнание, отколкото предполага подобна формулировка и че по-сложният подход към проблема за идеологията изисква признаването на широката разпространеност, недомирираността (т. е. непризнаването на единствен източник), а често и хетерогенността на идеологическото.

След като идеологията е навсякъде и тя преминава през литературата, както и през други начини за изобразяване, въпросът е: има ли литературата свой специфичен начин за третиране на идеологическото? Това, разбира се, известно време беше един от най-мъчителните проблеми за марксизма. През 60-те години Пиер Машери поддържаше тезата, че отделена от науката и идеологията, литературата неизбежно създава *пародия* на идеологията, трактовка, която неизбежно дистанцира читателя от третирания идеологически материал, като разкрива противоречията му и разголява изкуственото му създаване²⁸. Но наистина ли литературата тълкува идеологическото точно така? Смятам, че не или най-малкото не всякога. Първо, както показва Тони Бенет неотдавна, такова гледище се основава на предпоставката (в ХХ век произтичаща съвсем пряко от руския формализъм), че литературата е специфичен и неповторим вид писане със свои вътрешноприсъщи и универсални особености, една от които е начинът на придобиване на вътрешна дистанция от присъстващата в нея идеологическа материя²⁹. Но както може да демон-

²⁶ Cf., in partic., Althusser. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. — In: *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York, 1971), 127—186.

²⁷ За първото разбиране на идеологията вж. К. Маркс и Фр. Енгелс. *Немска идеология* (1845—1846), за второто — Althusser. *Ideology and Ideological State Apparatuses*.

²⁸ Mache Rey, Pierre. *A Theory of Literary Production* (London, 1978), esp. 51—65.

²⁹ Bennett, Tony. *Formalism and Marxism* (London, 1979), esp. ch. 2, *Formalism and Marxism*, 18—43.

стрира всеки литературен историк, литературният канон не е емпирична даденост, а социален конструкт. Както показват сега множество гранични случаи, някои текстове редовно се третират като литература и като нещо друго. Например литература или философия са Бейкъновите есета? Дневниците литература ли са, или нещо друго? Литературата за пътешествия действително ли е литература, или е история, или даже философия? Докато практически можем да говорим за литературен канон, съвсем друго нещо е да приемем, че текстовете в този канон са там благодарение на някаква загадъчна вътрешна особеност, обща за всички тях. Те са там поради множество причини, свързани с толерирането на определени произведения на изкуството от влиятелни групировки, и техните „свойства“ са в голяма степен резултат от действията, на които са ги подлагали поколения критици³⁰. Така че, докато запазването на категорията „литература“ може да се окаже полезно по стратегически или практически причини, струва ми се неправилно да приписваме на обединените под такава рубрика текстове единно, универсално отношение към идеологическото.

Всъщност смятам да поддържам тезата, че една нова историческа критика, която се опитва да каже нещо за идеологическата функция на литературата през даден период, може най-успешно да осъществи това, като разглежда дадена творба релационно — т. е. като проследи как се отнасят нейните изображения към тези на други специфични творби и видове дискурс. Можем да твърдим, че едно произведение отрича, подрива, възпроизвежда или възстановява някоя господстваща идеология (а то може да прави всичко това), само ако успеем да го съотнесем — поне условно и стратегически с други такива произведения.

И както изтъкнах по-горе, най-многозначителните отпратки не биха били към други литературни творби. Нека се върнем към примера с изображаването на жената: за да разберем примерно идеологическите функции на определени пиеси, писани за популярния театър, може да се окаже важно да видим тяхното изобразяване на жените в светлината на изображенията, предложени от маските, наръчнитеци по добри маниери, медицинските трактати и пуританските полемики, писани все приблизително по същото време.

Нещо повече, оказва се важно да приемем, че както литературните текстове, така и другите културни продукти не са монологични, органично свързани цялости. Те сякаш проявяват единна идеологическа перспектива или общ код само когато тяхната хетерогенност се потиска от някой проникнат от идеята за органично единство критически подход. Може да се окаже порезултатно да ги разглеждаме като място за взаимодействие на различни културни гласове и системи на разбираемост. Доминик Ла Капра отбелязва това и ни отправя към работите и на Жак Дерида, и на Михаил Бахтин, обединявайки деконструктивизма и марксистката демистификация в името на идеята да се натроши цялостната повърхност на текста, за да се чуе множествеността на неговите социални гласове. Той открива, че за тази цел са особено полезни два Бахтинови термина, „полифония“ и „карнавализация“ (според превода на М. Холкунст), тъй като първият подчертава, че романният дискурс е поливалентен, изпълнен с „неофициални“ гласове, които се съпротивляват на, подриват и пародират доминантния дискурс, а вторият — че появяват на тези „неофициални“ гласове в текста притежава революционния заряд на разобличението на произволния характер на официалния конструк-

³⁰ Bennett, p. 9, and Eagleton, T. An Introduction to Literary Theory, esp., Introduction: "What is Literature?", 1-16.

ции на реалността³¹. Но важно е да имаме предвид, че за Бахтин не цялата литература има карнавализираща функция или пък е диалогична и поливалентна. Не съществуват вътрешноприсъщи закони, които да управляват функционирането на текстовете, наричани от нас литература. Следователно едно от най-големите предизвикателства към всяка нова историческа критика е намирането на начин да се говори за и да се прави разлика между многото различни начини, по които литературата се пропива от — и създава — идеологичните на своето време.

III

Дотук изложих някои полезни за историческата критика принципи, които не само биха сумирали свършеното от позитивизма на ранния ХХ век. Някои от тези идеи вече проникват в практиката на определени представители на новия историзъм в литературната критика върху Ренесанса. Искам да завърша своя анализ с един поглед към действителните разработки, които ни дават възможност да говорим за нов историзъм в ренесансознанието, както за да признаем тяхната значимост (доколкото тя дава известен стимул за по-нататъшни теоретични разсъждения и проучвания), така и за ги предизвикам да си дадат точна сметка за още нерешените или в някои случаи дори непоставени теоретически и методологически проблеми.

Основните ми резерви към много от тези разработки произтичат от тяхната неспособност да осмислят самите себе си. Възприемайки формата на обсъждания текст, значителна част от тази критика потиска всякакво обсъждане на собствената си методология и предпоставки. Тя възприема отговори на самите подлежащи на дискусия въпроси: например защо при обсъждането на един текст трябва да даваме предимство на един контекст пред друг, дали едно произведение на изкуството само отразява, или също по някакъв важен начин преработва, пресъздава или дори произвежда идеологичните и социалните текстове, предполагаемо изобразявани от него, и дали самият контекст, който се свързва с литературния текст, има статус на нещо повече от фикция. Практичните умове може би ще отхвърлят такива въпроси просто като пречки за истинска работа и за благоразумното правене на това, което можеш, което значи да вземеш някой исторически източник, например Джордж-Пътнамовото „Изкуство на английската поезия“ или елизабетинската проповед за подчинението, и да го свържеш някак с литературни творби, писани по времето на Елизабет I и Джеймс I. Такова нещо може да се направи и то може да се окаже стимулиращо и плодотворно. Но можем да възразим, че най-успешната критика осъществява едновременно две цели: практическия прочит на един друг текст и критическото обяснение на условията на този прочит. Особено когато изпробваме нов критически подход, смятам, че е важно да обясним проблематиката и перспективността на това начинание и да покажем, че правим нещо повече от простото пренасяне на стари подходи и постановки под маската на новата терминология. Добрият прочит може да бъде шедьовър, но обикновено той има статуса на изолирано събитие. Ра-

³¹ За възгледа на Ла Капра за множествеността и противоречията вж. *Rethinking Intellectual History and Reading Texts*, esp. 2—55 and 58—61. Бахтиновите идеи за хетероглосията и карнавализацията могат да се открият в *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. M. Holquist (Austin, 1981), 259—422.

ботите, които обясняват как и защо четем и трябва да четем по определен начин, са и по-богати и по-рисковани, тъй като те не се опитват да избягат от полемика с помощта на претенции за непреходно благоразумие, а показват трудното и решаващото в „създаването на знания“ в този исторически момент.

Като два примера за най-доброто в историческата критика на Ренесанса понастоящем ще разгледам изследванията на Луис Монтроуз и Стивън Грийнблат, критици, които обединяват своето внимание към собствената си методология с очевидната радост от внимателния прочит на сложни текстове. Моята цел не е да правя цялостен обзор на работата на всеки от тях, а да подбера оттам неща, които дават ясна представа и за многообразните възможности, и за ограниченията на историческите подходи към ренесансовите текстове.

Луис Монтроуз е автор на поредица от великолепни публикации, в които от една широко марксистка и антропологическа гледна точка той отнася литературните текстове на Сидни, Спенсър и Шекспир към определени социални явления от късния XVI и ранния XVII век. Някои от ранните му работи в частност предлагат относително локални прочити на специфични текстове в специфични социални контексти. Например в една от тях той разглежда Сидниевото пасторално шоу „Майската кралица“, представено в Уанстед през 1578 или 1579³². Монтроуз интерпретира това шоу като сложен сидниевски коментар върху дворцовата система на Елизабет и върху собственото си място в нея. Два персонажа, горски жител и пастир, представят два различни вида придворни. Подобно на Синди горският жител е дързък, самоуверен и агресивен. Пастирът — сластолюбец, който се прави на съзрещател, служи за принижаване на прекалено услужливия придворен, който според Сидни се радва на по-голямото благоразположение на Елизабет от собствената му по-независима, разпалено протестантска позиция. Публикацията е проникновен прочит на сложните социални взаимодействия между Елизабет I и Сидни по време, когато отношенията им са доста отегнати; тя показва освен това как едно стилизирано пасторално представление може да се намеси в социалните връзки и ситуации от действителността.

Според мен обаче подобна работа не представлява най-доброто от изследванията на Монтроуз. Предназначени за крайно обособена аудитория, дворцовите маски и придворните представления са богати на злободневни значения и насърчават прочити с оглед на локалната ситуация. Много по-решаващо е настояването на Монтроуз, че отделни произведения на изкуството, и даже цели жанрове като елизабетинския пасторал, са изпълнявали много по-важни функции на социално посредничество. Той например изказва мисълта, разработена в серия неговии трудове, че „основна функция на елизабетинския пасторал е символичното посредничество в социалните взаимоотношения и че дълбоката същност на тези социални отношения е властта“³³. Той добавя: „Те (пасторалите) са символични средства за победа над богинята Фортуна, за преодоляването на ендемичните тревоги и житейски кризи в едно общество на амбицията и съревнованието. Функцията на пасторалите, които утвърждават идеала на задоволството, е да изкажат — и

³² Montrose, L. A. Celebration and Insinuation: Sir Philip Sidney and the Motives of Elizabethan Courtship, *Renaissance Drama* N. S. 8 (1977), 3—35.

³³ Montrose, L. A. Eliza, Queene of Shepherds, and the Pastoral of Power. — *English Literary Renaissance*, 10 (1980), 153—182 at 153.

може би така да укроят — недоволството“ (155). С други думи той вижда такава пасторална литература като средство за надмогване на тревогата и противоречията, породени от дадена обществена формация. Така например той твърди, че „Както ви харесва“ е пиеса за тревогата на младшите синове в семейството, породена от факта, че в Англия много повече отколкото на континента правото на първородния е било почти универсален факт, начин за запазване на целостта на натрупаното богатство и така за повишаване на семейния престиж, макар че това иронично е водело до пауперизирането на някои членове на същото това семейство³⁴. Докато принципът на правото на първородния син остава непокътнат в „Както ви харесва“, утопичният импулс на пасторала чудотворно отвежда младшия син Орландо при стария Херцог, у когото той открива втори и любящ баща, който ще му даде ония награди — съдружа, богатство и благосклонност, — които се полагат на най-голямото дете. Нещо повече, естествените права на самия Херцог като старши брат се потвърждават без всякакво насилие от внезапното абдикиране на по-младия му брат от узурпирания от него трон.

В такива есета Монтроуз загатва, че литературата изпълнява социалната задача да замъглява противоречията на дадена социална формация и да подпомогне възвездането на произволни социални уредби, които облагодетелствуват определени групи и класи. В случая с „Както ви харесва“ например правото на първородния се представя не като произволно социално съглашение, а като „природна сила“, узаконена от Бога. Когато божествената истина споходи братята узурпатори, те виждат цялата егоистичност на миналите си постъпки. Нещо повече, ясно изказана в началото на пиесата от Орландо, болката, която такава социална условност причинява на младшите братя, накрая е вече заглушена напълно. Достойният младши син намира обществено положение, съдружа, втори баща и това премахва неговата алиенация. В други случаи, подсказва Монтроуз, пасторалните произведения облекчават болката, причинена от неравенствата на една жестоко йерархична социална система, като показват, че всяко послушание и подчинение ще се възнаградят добре с даровете, покровителството и благосклонността на доброжелателния монарх³⁵. С други думи от безропотното подчинение произтичат и подходящи награди, които навярно компенсират неравенствата в силата и престижа.

Тази представа, че литературната форма е посредник в преодоляването на противоречията и конфликтите, породени от определени икономически и политически институции, е неясен отзвук на марксизма. Казвам „неясен отзвук“, понеже Монтроуз е забележително недоктринерен критик и той предлага специфичен обяснителен модел на подхождане към проблема за функцията на литературата в историята само в своите най-нови разработки. Марксисткият оттенък в ранните му произведения се разкрива преди всичко от отделни ключови термини, като *посредничество*, който той очевидно предпочита, и от тенденцията да дава предимство на икономическите структури и на класовите и социално-статутните системи на периода като обяснителния контекст за неговата литература. Силата на неговите изследвания е в умелата работа с детайлите на специфичните текстове, в отчитането на важните

³⁴ Montrose, L. A. The Place of a Brother, 28—54.

³⁵ Montrose, L. A. Gifts and Reasons: The Context of Peele's *Ayaygment of Paris*. — ELN, 47 (1980), 433—461, esp. 454, където Монтроуз твърди, че за Пийл „Йерархичните социални отношения са определени ритуално и се потвърждават в предлагането и приемането на дарове“.

разлики между произведения от различни жанрове и във внимателното справяне с идеологическата схема, от която са проникнати всички те. В ранните работи обаче често пъти долавяме липсата на едно кратко обсъждане на основните възгледи на Монтроуз относно ролята на литературата в историята и на кратко обсъждане на идеологията: какво е тя, как се създава, дали някои литературни произведения успяват да се изплъзнат от хватката ѝ, или поне да се противопоставят на нейната власт. Аз например се питам дали „Както ви харесва“ постига точно описания от Монтроуз ефект; иначе казано дали преувеличеният характер на преобръщанията и абдикациите, които бележат последните ѝ действия, в голяма степен не разваля точно това, което според Монтроуз се постига по отношение на утвърждаването на традиционното право на първородния син и заличаването на неговите произволни и несправедливи страни. По същество Монтроуз гледа на комедийната форма като на средство за изразяване и отстраняване на противоречията на определена социална формация. Бих просто възразила, че текст като „Както ви харесва“ е по-подривен спрямо формулировките на всеобщо помирение, отколкото допуска прочитът на Монтроуз, и че това би могло да се свърже с други текстове, които на повърхността предприемат видими стъпки на социално посредничество.

Въпроси от подобен характер изникват и във връзка с други работи на Монтроуз. В „Целта на играта: разсъждения върху Шекспировата антропология“ Монтроуз разкрива силното влияние, което са оказали върху него културни антрополози като Виктор Търнър и Клифърд Гиърц и социални историци като Кийт Томас. Там той твърди, че Шекспировите драми (драми за популярият театър) запълват една празнина в елизабетинския обществен живот, изникнала след забраната на католическите ритуали и народните обичаи. Както изтъква Томас, магията отчасти е запълвала тази празнина. Същото според Монтроуз прави и театърът, на чиято сцена се изиграват в лицето на Принц Хал, Розалинда или Лир ония „ритуали на прехода, които придават на човешкото съществуване социална форма, подреденост и легитимност. Чрез преходните ритуали социалните граници се налагат символично върху жизнения цикъл и могат да бъдат безопасно преминавани; тези ритуали посредничат между прекъснатостите, създадени от самите тях“³⁶. Погледнато повърхностно възгледът на Монтроуз за драмата сякаш остана непроменен: тя посредничи на социалните проблеми, прикрива прекъснатостите. И все пак идеята, че драмата изиграва ритуалите на прехода в жизнения цикъл може да я откъсне изцяло от историята, в случай че, както Монтроуз, изглежда, неведнъж иска да внуши, тези преходни пунктове се разглеждат като универсален и вечен аспект на човешката природа, а не като продукти на определени културни формации. С други думи Монтроуз се доближава до гледището на идеализма, според което литературата се занимава не с проблемите на определена историческа епоха и материална организация, а с вечни и всеобщи въпроси. Но контраходът на това есе е предположението, че особено през елизабетинския период сцената е била място за предизвикателства към традиционните ортодоксии. Заемайки термина от Виктор Търнър, Монтроуз говори за елизабетинските пиеси като за „антиструктури“, които освобождават зрителя от обикновените структури на познанието и правят възможни културните нововъведения.

³⁶ Montrose, L. A. The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology. — *Helios*, 7 (1980), 51—74 at 63.

Очевидно е необходимо едно пространно обсъждане на подривността и противопоставянето. В голяма част от своите работи Монтроуз твърди, че литературата участва в разпространяването и утвърждаването на преобладаващите идеологии. Но есето върху антропологията на театъра приема, че драмата най-малкото може да се противопостави на доминиращите идеологии. Дали само драмата притежава такъв потенциал? И откъде идва импулсът за оспорване? От самия език? От противоречията в социалната формация, които в процеса на писане неизбежно излизат на повърхността и се съпротивляват на окончателното си разрешаване? От маргиналността на определени групи, чиито гласове се вписват в преобладаващите начини на изразяване? От маргиналността на театъра като институция? Нещо повече, трябва да се запитаме до каква степен творби, които *привидно* са скъсали с доминиращите ортодоксии, всъщност участвуват в онова неуловимо възстановяване, чрез което преобладаващата идеология се разпространява допълково, че да гарантира собственото си същностно репродуциране³⁷.

Това, което харесвам в работите на Монтроуз, е тяхното непоклатимо убеждение, че литературата или драматичните текстове имат социална функция. В своите нови публикации, особено в „За джентълмени и пастири: политиката на елизабетинския пасторал“, „Да оформиш фантазии: контурите на жанра (?) и властта в елизабетинската култура“ и „Елизабетинският поданик и Спенсървият текст“, този автор още по-отчетливо теоретизира върху своята критическа практика и в известна степен видоизменя нейния импулс³⁸. В тези по-нови разработки ми правят впечатление три особено важни теоретични тенденции. Първо, Монтроуз все повече изтъква относителната автономност на културните продукти. В „За джентълмени и пастири“ той по характерен начин показва как изследването му се отнася към по-късните работи на Реймънд Уилямс, който отхвърля модела на културата като „надстроечно отражение на една икономическа база“ и възприема модел, в който „културата се представя като едновременно по-автономна в своето развитие и по-материална в производствените си средства и отношения“ (с. 419). Ако ранните есета на Монтроуз доста настойчиво се движат от света към литературния текст и така, макар и косвено, внушават, че литературното творчество е преди всичко *реакция* спрямо извънлитературния свят, по-късните му изследвания започват действително да подчертават отосителната автономност на културата и нейната *продуктивна* роля в рамките на социалната формация. Това означава, че започва да се отделя повече внимание на начина, по който литературата, формирайки културния дискурс за „реалния живот“, се превръща в една от многото дискурсивни практики, определящи условията на вероятността за мислене и действие вътре в културата на Ренесанса³⁹. Второ, работите на Монтроуз все по-често подчертават включ-

³⁷ Cf. Bourdieu, P., J.-C. Passeron, esp. *Reproduction in Education, Society and Culture*. (Trans. R. Nice) (London, 1977).

³⁸ *Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan pastoral Form.* — ELH, 50 (1983), 415—459; „Shaping Fantasies: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture“ — *Representations*, 2 (1983), 61—94. Професор Монтроуз беше така любезен да ми изпрати есето си *The Elizabethan Subject and the Spenserian Text*, което ще излезе в *Critical Theory and Renaissance Texts* (to be publ. by Johns Hopkins UP).

³⁹ В *Shaping Fantasies*, с. 62, Монтроуз пише: „независимо дали кралица Елизабет е присъствувала физически на първото представление на „Сън в лятна нощ“, или не нейното настойчиво *културно присъствие* е

ването на историка в произвежданото от него или нея знание и на критиката в това, което тя хипотетично просто транскрибира⁴⁰. Имам чувството, че тази констатация смекчава Монтроузото предимно безкритично уповаване на синтезиращите истории на учени като Кристофър Хил, Стоуни Томас за целите на едно адекватно или обективно описание на социалния текст в ренесансова Англия. Трето, в тези по-нови работи Монтроуз все повече теоретизира върху проблемите на дейността и свободата. Признавайки огромната степен, в която субектите се създават от дискурсите на своята култура, той също иска да изследва как те запазват някаква степен на автономност в рамките на тези дискурси, използвайки ги за своите цели точно когато самите те се използват от тях. Така, когато дискутира Спенсъровото явно подчинение на политическата власт, Монтроуз пише: „В Спенсървия текст и другаде можем да наблюдаваме начин на оспорване, който е активен в самите прояви на подчинение на официалните фикции, характерни за елизабетинския поданик. Можем да назовем този начин на оспорване апроприативен, понеже той не отхвърля утвърдените фикции на властта, а по-скоро действа вътре във и чрез тях, вписвайки ги повторно в културата като фикции на говорещия или пишещ субект.“⁴¹ Като се опитва да докаже съществуването на една ограничена, но реална роля на човешката дейност, Монтроуз веднага се противопоставя на по-песимистичните възгледи на Грийнблат относно възможността за човешка автономия и за откриване на нови територии за дискусии. Накратко, работите на Монтроуз ни показват как една относително нетеоретична критика става все по-саморефлексивна в методологическо отношение и, бих казала, все повече се отдалечава от един „стар“ историзъм и доближава до нещо, на което по-заслужено можем да сложим етикета „ново“.

В трудовете на Стивън Грийнблат можем да открием малко по-различна и по-разнообразна историческа критика от тази на Монтроуз, но най-новите изследвания на Грийнблат в крайна сметка също ни карат да преценяваме подривната или оспорващата роля на литературата в цялостната култура. До своята забележителна книга „Ренесансовото себизграждане“ включително Грийнблат се занимава предимно с формирането на идентичността. В тази своя книга той показва как условията за изграждане на аза в Англия през XVI век се определят от историческия момент. В поредица внимателни анализи той изследва как през XVI век аз-ът се формира във взаимоотношението с определени авторитети и с културно-производната антитеза или демоничното „друго“ на всеки от тях⁴². Сред многобройните влияния, които търпи тази книга, е и Лакановата неофройдистка психология със своето допускане, че аз-ът не е единен и автономен, а е един условен и противоречив продукт на дискурса. В резултат на това книгата отхвърля хуманистичната идея, че човекът, актьорът-Протей, контролира формирането на

било условие за съществуването на въображаемия свят на пиесата. Това не значи, че „Сън в лятна нощ“ е само един пасивен „продукт“ на елизабетинската култура. Тази пиеса е по-скоро нова *постановка* в елизабетинската култура, която разширява измеренията на културната сфера и изменя силовите линии в нея. Така че в смисъла, че кралското присъствие е представено в самата пиеса, може да се каже, че оттук нататък тя създава условия за художественото представяне на кралицата.“

⁴⁰ The Elizabethan Subject, esp. 4—5.

⁴¹ The Elizabethan Subject, p. 48.

⁴² Greenblatt, Renaissance Self-Fashioning, esp. p. 9.

собствената си идентичност; по-скоро в работите на Грийнблат той се представя като продукт на безлични исторически сили, в голяма степен враждебни на индивидуалния контрол.

Една забележителна страна на тази книга е начинът, по който тя прилага една съвременна теория за формирането на идентичността с нещо, подобно на неохота. Усеща се известна носталгия по изучаването на индивидуалния живот, по мистифицирането на идеята за личностната автономия дори след като Грийнблат недвусмислено е отхвърлил представите за автономията и за органично единния „аз“. Но по-важен за сегашната ни цел е начинът, по който Грийнблат се движи между анализите на живота на исторически личности (като Мор и Спенсър) и анализите на литературните „човеци“ (Отело, Тамерлан). Изглежда, че Грийнблат не изпитва желание да гледа на тези две сфери като на противоположни или да говори за една като за основание на другата. По-скоро той изглежда смята, че дискурсът за аза няма единствен източник, а се развива постоянно в отговор на различните форми на културен авторитет, проявяващ се както в литературните парадигми, така и в конструирането на действителния човешки живот. Накратко, подчертавайки, че иска да „изследва както социалното присъствие на литературния текст пред света, така и социалното присъствие на света в литературния текст“ (с. 5), Грийнблат започва да замества метафорите, свързани с отражението и основи с модел на взаимните въздействия, който показва как се отнасят помежду си литературният и социалният текст.

Макар че намирам този аспект на неговата методология за продуктивен, смятам за проблематично друго измерение на неговия подход, а именно използването на илюстративни примери. Той постоянно представя историческите личности и събития като изображения на големи групи хора, действия или умствени нагласи. Но как се установява, че Шекспир е представител на група хора в Англия от времето на Късния ренесанс, чиято характерна позиция спрямо авторитета е покорната подривност⁴³? Статистически ли се доказва това, или като се цитират множество примери, *показателни* за разпространеността на тази тактика? Като признаем, че не знаем или не можем да узнаем колко представителна е била дадена стратегия, но като заявим, че нашият прочит на Шекспир — подплатен от теория за човешката реакция спрямо авторитета — може да ни подсказва нови и важни пътища за осъзнаване на възможността за самоопределение през Късния ренесанс? Когато се стигне до определяне на собственото му отношение към тези въпроси, Грийнблат избягва да отговори. Той продължава да използва езика на изобразителността и да говори за определени личности (онези хора, неизбежно от мъжки пол, върху които вече е било съсредоточено доста голям критическо внимание) като за носители и изразители на стратегите за себензграждане, характерни за този период. Все пак той всъщност не си задава въпроса, дали неговата представа за значимостта на тези фигури е следствие от критическото внимание, на което те са се радвали през всичкото това време, или пък израства от тяхната вътрешна същност; при това той не прави никакъв сериозен опит да докаже някаква тяхна статистическа представителност, която би задоволила един емпирик, нито пък изтъква безсмислението на подобни критерии, така че евентуално да задоволи тези, за които „фактите“ на историята са в голяма степен продукт от действието на определен дискурс или на определена теоретична намеса. Накратко, Грийнблат превръща въпроса за изобразителността в отсъствие на проблем, докато за мен той е кри-

⁴³ Greenblatt, 222—254.

тически проблем. Но критиката на Грийнблат оказва такова влияние, че понастоящем цяла лавина от статии започват с най-подробни описания на някое историческо събитие, място или преживяване и въз основа на този предпологаемо парадигматичен момент скицират някой културен закон. Тази процедура носи белезите на антропологията, но често пъти в нея липсва наблюдението или отчитането на цялата система от значещи практики в рамките на дадена култура, които биха ни позволили да преценим значението и ролята на даденото събитие в отношение с други такива. Накратко, не става въпрос нито за обосновката на метода, нито за статуса на полученото знание. Именно този вид теоретични апории трябва да бъдат компенсирани от страна на новоисторическите критици.

Междувременно обаче Грийнблат се интересува от кръг от проблеми, малко по-различни от ония, които го занимаваха в предишната му книга. Понастоящем той изследва подривността: как и защо дадена култура произвежда и се справя с предизвикателствата към господстващите в нея идеологии. Изглежда, че той все повече се влияе от Фуко, тъй като неговите трудове отвеждат Грийнблат в ония дълбочини, където се изяснява как културата се поддържа, като изключва, прогонва или изпраща в изгнание предизвикателствата към нейните доминиращи идеологии или форми на знанието. Негова е тезата, че такава литература от времето на Ренесанса, особено литературата, предназначена за театъра, съзнателно произвежда подривност, за да я включи в себе си⁴⁴. Той отстоява идеята, че този специфичен начин за произвеждане и включване на подривността „не е теоретична потребност от театрална власт въобще, а исторически феномен, специфичното средство на тази специфична култура“ (с. 57), която не притежава високоразвит апарат за репресии и надзор като този на XIX век, а вместо това е зависима от „владетелка, чиято власт се проявява в театралните чествания на кралското величие и в театралното насилие, спохождащо неговите врагове“ (с. 57). Това предположение ме поразява със забележителното си прозрение, че текстовете от XVI век често обслужват по-общите интереси на идеологическата власт. То освен това е сродно с по-ранното твърдение на Грийнблат, че авторитетът се поддържа от съществуването — или създаването на един демоничен ред. Тогава обаче възниква въпросът, колко монолитна е тази практика на създаване и демониране на чужди идеологии по времето на Ренесанса. Например съществуват редица ренесансови текстове, в които идеологическите оргодоксии, изглежда, се подхранват не само от собственото си произвеждане и пропъждане на своите подривни противоположности, но и от тяхното възобновяване — т. е. чрез усвояване и включване на чужди елементи, които по такъв начин губят подривната си мощ. Мисля си например за това, как пиеса като „Жена, убита с доброта“ се справя със заплахата, която представлява сексуално активната, немономатна жена Ан Франкфорд. Потенциално тя е едно предизвикателство към патриархата и към цялата идеология на мъжкото притежание, на женската сексуалност и следователно-правата му над родените от нея деца. Но разбира се, нейната функция не се изчерпва само с това. Накрая тя се разкайва за своето „престъпление“, умира от сърце, разбито от садистичната „доброта“ на нейния съпруг, и се превръща в свидетелство за правилността на господството на мъжа. Накратко, подривните елементи в нейната сексуалност се възкресяват от християнската идеология, която тълкува сексуалната независимост на жената като грях и нарушение

⁴⁴ Greenblatt. *Invisible Bullets; Renaissance Authority and Its Subversion*. — *Glyph*, 8 (1981), 40—61, esp. 50—53.

на природния порядък, в услуга на патриархата. И в крайна сметка самата жена е представена като съгласна с това.

Друг въпрос, с който Грийнблат още не се е заел напълно, е въпросът, дали ренесансовата литература винаги или дори обикновено контролира — дали „обуздава“ — подривните елементи, които се предполага, че произвежда, и дали съществуват произведения, които истински предизвикват ортодоксалните конструкции, или достигат пространство, което е извън всяка идеология. Изглежда тази последна възможност е смисълът на заключителното изречение на едно кратко есе на Грийнблат, в което той обсъжда „Крал Лир“ и Харснетовия трактат върху пропъждането на зли духове. Той твърди, че докато пиесата се съдържа напълно в „мрежата от социални условия, парадигми и практики“ на Шекспировата епоха, все пак „идеологическата и историческа ситуация в „Крал Лир“ създава колебанието, едновременното утвърждаване и отрицание, постоянното подриване на собствените постулати и съмнение в собствените прийоми — накратко, онова висше естетическо себосъзнаване, което ни кара да се възхищаваме на нейната универсалност, нейната литературност и нейното извисяване над всякаква идеология“⁴⁵. Но това, което трябва да установим, са точните условия, при които проникнатата от идеология творба може да се извиси над нея. Дали това е качество на няколко велики текста? Дали то е резултат от особената природа на литературния език, определен като по-различен от другите начини на употреба на езика? Дали е резултат от материалния и институционалния контекст на създаването на текста? В една по-късна, разширена версия на есето си за Лир, Грийнблат отива по-далече в отговора, си на тези въпроси и в обясненията си как тази пиеса във функцията си на театрално произведение служи на по-различни интереси от ония, които обслужва Харснетовата яростно антикатолическа полемика⁴⁶. И двете разкриват празната театралност на пречистването от зли сили, но „Крал Лир“ осъществява това в сферата на самия театър, където не само ритуалното пропъждане на тези зли сили, но и всички прояви на вяра в „чистите божества“ са изпразнени от своето значение. Следователно Шекспир съвсем лоялно повтаря официалното становище по този въпрос, но това става в контекст, който превръща пиесата в нещо по-различно от една апология на триумфиращия протестантизъм. По моему такъв прочит на „Лир“ не поставя пиесата над идеологията, а просто установява нейната амбивалентност и нейното оспорване на идеологията на източника, с който я сравняват. Изглежда обаче, че Грийнблат все повече се отдалечава от схващането, че подривността неизбежно се включва в елизабетинската култура и се приближава към идеята, че посредством известни културни практики, като поставянето на театрални пиеси, може да се създаде пространство за нещо повече от едно обикновено подчинение на преобладаващите идеологии. Такава позиция очевидно подтиква към по-нататъшни размисления. Дали „Крал Лир“ е особен случай, или пиесата е типична за начина, по който пиесите за елизабетинската популярна сцена изпразват от съдържанието им централни за културата идеологически позиции?

При това, развивайки възгледите си върху подривността, Грийнблат като че ли създава метод за определяне на историческата ситуация, в която е

⁴⁵ Greenblatt. *King Lear and Harsnett's 'Devil-Fiction'*. — *Genre*, 15 (1982), 239, 242.

⁴⁶ Greenblatt. *Shakespeare and the Exorcists*, in *After Strange Texts: The Role of Theory in the Study of Literature*. Ed. Gregory S. Jay and David L. Miller (University, Alabama, 1985), 101—123.

написан даден текст, като го съотнася пряко с други видове културни текстове, вместо да го датира въз основа на вторичните истории на периода. Той редовно говори за един културен текст, например гравюрите на Дюрер, в пряка съпоставка с друг, например Сидниевата „Аркадия“, тъй като и двата допринасят за създаване на културния дискурс по даден проблем и за разиграване на определени стратегии на включване⁴⁷. Методът придава голяма непосредственост на изследването на разнородни по характер културни текстове. Когато се въвеждат като първични документи на една подлежаща на конструиране история, те едва ли могат да се сведат до илюстрации на исторически „фон“. Но отново, както при Грийнблатовото използване на илюстративните примери, на нас ни се иска да научим повече за процеса, чрез който се подбират за противопоставяне и обсъждане отделните феномени. Съпоставката може да се стори произволна на хора, привикнали с идеята за „покриването на материала“, т. е. с представата, че преди да можем да заявим със сигурност, че които и да са два документа заемат някаква ключова културна позиция, трябва да прегледаме всички текстове и всички документи. Критическата практика на Грийнблат се противопоставя вътрешно на този начин на мислене, но бихме се радвали да открием ясен израз на неговото несъгласие с всичко това.

IV

Разгледах някои аспекти от трудовете на Монтроуз и Грийнблат, тъй като ми се струва, че всеки от тях при своята практическа работа с текстове гласа историческото изучаване на литературата в нови посоки, въпреки че е ясно, че тези два вида историзъм се различават един от друг и всеки от тях поставя още неизследвани докрая и нерешени теоретични проблеми. Всеки от тези критици ми изглежда типичен американец в нежеланието си да дискутира теорията, която формира неговата практика. Всеки понякога натурализира критическите си подходи и така замъглява многобройните жизненоважни теоретични въпроси, поставяни или пренебрегвани на всеки етап. Поради това винаги е трудно да се различи новото в тези изследвания, извън тяхното настояване, че чисто формалистичният подход към ренесансовите текстове е недостатъчен. Ясно е, че в работите и на двамата критици действително има съвършено нови идеи, но колебливото изтъкване на тези различия намалява техния потенциал да променят представите ни за това, какво възнамеряваме да правим, когато заявим в едно постструктуралистично време, че искаме да изучаваме литературата исторически.

Самата аз смятам, че за да представлява истинска постструктуралистична критика, новото историческо изучаване на ренесансовите текстове трябва да предприеме известни стъпки. Първо, то все по-малко трябва да съсредоточава цялото си внимание върху литературата, както за да признае произволния характер на обозначението „литература“, така и понеже е ясно, че идеологическото значение и историческият контекст на текстовете, които определяме като литературни, могат да бъдат разбрани само в тяхната връзка с други типове изобразение от същата епоха и с други дискурсивни практики.

Второ, изглежда се налага някои критически умения, прилагани от литературните критици при изучаването на литературни текстове да бъдат въведени спрямо някои аспекти на социалния текст и на онова, което нарича-

⁴⁷ Greenblatt. *Murdering Peasants: Status, Genre and the Reproduction of Rebellion*. — *Representations*, 1, (1983), 1—29.

ме нелитературни форми. Тези умения включват техниките на деконструкцията, при които се разкриват вътрешната противоречивост на текста и марксистките техники на демистификация, които разкриват нейните социални и идеологически елементи. Всичко това би помогнало да преодолеем схващането, че социалните и писаните текстове, които четем, за да почувствуваме духа на миналото, на историята, са или прозрачни, органично единни, или са въвн от идеологията и системата на отношения, свързани с властта.

Трето, новият историзъм трябва във всеки момент по-отчетливо да осъзнава собствените си методи и теоретическите си предпоставки, понеже нашите открития за историческото място и роля на литературните текстове е в голяма степен функция на ъгъла, от който ги анализираме, и на предпоставките, от които се осъществява самото изследване. Това означава да се изследват открито и пряко някои от въпросите, поставени във втората и третата част на това есе, въпроси като този, дали литературата отразява или произвежда, или не нашето разбиране за реалността, как може тя да се свърже най-добре с други аспекти на обществената формация и какъв статус ще определим за изолирания текст или творба, след като съдържанието на категориите като „представително“ и „важно“ също е продукт на конкретна политическа история на кананообразуване.

Накрая, струва ми се, че интересуваният се от история критик трябва да бъде все по-готов да признава необективността на собствената си позиция и неизбежния политически характер на своите интерпретации, и дори описания. Себезаличаването, неутралността, безпристрастието са все предпочитани от академизма черти, но не са ли претенциите да ги притежаваме нищо повече от един хитър начин да прикрием необективността, пристрастността и политическия характер на собствената си критика? Не твърдя, че е желателно да се вглеждаме в миналото с нарочното намерение да открием в него собствените си предразсъдъци и проблеми. И все пак след като чистата обективност въобще не съществува, нека признаем този факт, а също и че всяко навлизане в историята е едно *вмешателство*, опит да достигнем миналото от позицията си в настоящето, за да спасим и едното, и другото от безсмислената баналност. Надяваме се, че такава среща, може би по-неотложна, отколкото се предполага от Лакапровото понятие „диалог“, би довела до преосмислянето и на настоящето, и на миналото. Но тези срещи започват отнякъде, а това става с активната намеса на исторически ориентирания критик. Ако приемем това, навярно по-лесно ще се избавим от останалите позитивистки представи, които все още потискат „новотата“ на новия историзъм.

Превод от английски Евгения Панчева