

БОЖИИТЕ ИМЕНА

ЕВГЕНИЯ ПАНЧЕВА

Ако класическата култура е култура на нагледа, то християнството е религия на чуването. Вярно е, че върховното антично божество се явява под различни видимости — бик, лебед, златен дъжд — а и, както показва съдбата на Семела, истинският му образ е рушителен за смъртния. И все пак, богоявлението си остава често срещан, макар и двусмислен¹ сценарий в митологичното конструиране на реалността — Аполон и Дафне, Венера и Адонис, Тетида и Пелей, Диана и Актеон. На този фон християнската старозаветна епифания е изключителна — тя се случва само на малцина избрани — „възнесен като Илия (4 Царст. 2:11), удостоен с богоявление като Мойсей (Изх. 2:3, 19:20, 33:18-23)”². При това, дори когато се явява, Бог остава скрит зад преграда или показва само свой знак, подобие, отражение, сянка:

*„Съзрях Бог изотдире (Изх. 33:23), и то закрит от Камъка (Изх. 33:22)... И леко привеждайки се, видях не първата и несмесена природа..., която е зад първата завеса и се закрива от Херувимите (Изх. 26:31), а тази най-последната, простираща се към нас. ...Това е „Бог изотдире” (Изх. 33:23) — което е след Него и ни дава указания за Него (Изх. 33:22-23), както сенките и отраженията върху водната повърхност показват на слабите очи слънцето, неможещи да го зрят пряко поради чистотата на светлината, която одолява сетивото.”*³

Преграда е мракът:

„И мрака направи свое покривало” (Пс. 17:12), мракът — т.е. плътското в нас, отвъд което успяват да прозрат малцина, и то ненапълно.⁴ „А Мойсей се приближи към мрака, гдето беше Бог.” (Изх. 20:21)

Знаци са горящата къпина, огненият стълб, вятърът. Срещата с чистата божествена същност се оказва непосилна за обикновения човек:

*„Невъзможно е... за телесното съществуване да се отречи от телесността и напълно да се приобщи към умопостигаемото. Защото и когато нашият ум възможно най-много се е отстранил от видимото и, оставайки сам по себе си, се опитва да се съедини със сродното и невидимото, винаги се вмесва нещо от телесността в нас.”*⁵

Разбира се, Новият завет конструира наратива за човекобога и неговата тотална видимост. В същото време обаче той ясно заявява, че и в човешката си ипостас бог е най-вече логос, Слово, станало плът. (Йоан. 1:14)

¹ Много от тези срещи с горния онтологически слой завършват трагично за смъртните.

² Григорий Назиански. Пет богословски слова, XXVII, 24 А.

³ Пак там, 29 А-В.

⁴ Там, XXVIII, 41 А.

⁵ Пет богословски слова, с.45.

В контекста на християнството богоявлението е и акт на себеименуване, а виждането на бога се мисли в голяма степен като чуване:

„А Мойсей рече Богу: Ето, когато отида при израилтяните и им река: Бог на бащите ви ме изпрати при вас, и те ми кажат: Как му е името? що да им кажа? И Бог рече на Мойсей: Аз съм Оня, Който съм. Рече още: Така ще кажеш на израилтяните, Оня, който съм, ме изпрати при вас.” (Изх. 2:14)

Подобно целенасочено смесване, или взаимозаменяемост на сетивата отразява новия опит за времево преосмисляне на пространството в юдео-християнската култура. От друга стана, подсказаната от него, любопитно кореспондираща с Фройд⁶, компенсаторност — ухото като око — като всеки превод препотвърждава кода, който се опитва да преведе. Аналогията по платонистки се ширва над цялото световно пространство, за да обедини необединимото — ухото е око.

След като класическата древност свободно **изобразява** своите божества, тя няма нужда от месии, които да ги **изразяват**. В старозаветното християнство, наложило забрана над изобразяването — „*Не си прави кумир, или какво да е било подобие на нещо, което е на небето горе, или което е на земята долу, или което е във водата под земята*” (Изх. 20:4) — Гласът на Месията и на самия Бог се оказва единственият посредник между горния и долния онтологически пласт⁷. Както самото Сътворение, той е проява на божия екстаз в етимологичния смисъл на думата, на излезлия извън себедостагъността си абсолют.

Гласът-посредник не винаги е даден на най-речовития — „*А Мойсей рече Господу: Моля ти се, Господи, аз не съм най-красноречив... а мъчно говоря и съм тежкоезичен*” (Изх. 4:10) Важното обаче е, че неговото слово е **покрай** божие: „*Иди прочее; и аз ще бъда с устата ти.*” (Изх. 4:12)

Ако Бог се протяга към хората в Гласа, човекът се протяга към Бога в Божието име. Достъпът до Бога е възможен благодарение на смисловата напълненост и непрозрачност на Името. За преобладаващо „реалистично”⁸ настроеното християнство Името има онтологична стойност. Но, макар и по-достъпно от Божия лик, Божието име също се постига с усилие — както припомня Дерида, наред с невъзможното за произнасяне староеврейско YHWH, бъркотията, смешението, Вавилон са всъщност другите имена на Бога.⁹ Запрещението върху съзирането на божеството — преградата на Синай и проклятието над подражанието — хвърля сянка и върху именуването на Бога: „*Не изговаряй напразно Името на Господа, твоя Бог; защото Господ няма да счита безгрешен онзи, който изговаря напразно Името Му*” (Изх. 20:7) „*Да се постигне Бог с ума е трудно, а да се изрече е невъзможно*”¹⁰. Защото:

„Не на всекиго е дадено да разсъждава за Бога... Ще добавя също — не по всяко време, не пред всеки и не за всичко... За нечистия дори не е безопасно да

⁶ Сrv. Фройдовата идея, че всеки орган би могъл да съсредоточи либидна енергия и в такъв смисъл да функционира като гениталиите.

⁷ За да монументализира Гласа, Старозаветното християнство прибегва до писането — плочите на свидетелството му придават надвременно и опространствено битие — така както, за да монументализира Явлението, античността прибегва до Изображението.

⁸ В опозиция на „номиналистично”, т.е. отричащо истинността на името.

⁹ *Вавилонски кули*. С., 1993, 34.

¹⁰ Григорий Назиански. *Пет богословски слова*. Слово XXVIII, 29 С.

влезе в досег с Чистото, както за слабото зрение — с лъчите на слънцето.”¹¹

Бог именува себе си в тавтологията: той е оня, който е. За хората Бог е „без-именност” и „никой не бива да се осмелява и да говори, и да помисля нещо за тази свръхсъщностна и скрита божественост”.¹²

И така, висша форма на бого-служенето се оказва „почитането на неизречимото с благоразумно мълчание”¹³ Или цитирането — актът на говорене, при който напускаме себе си, „протягайки се към... Светото писание”. Навярно затова и най-добрият проводник на божественото е Мойсей — в тежкоезичието си той екзистенциално стои най-близо до мълчанието и така с лекота си придава онтологичен статус на цитирането.

В акта на цитирането на Другото слово „целилите се вдаваме в светите славославия, така че да **видим** богоначалната светлина... и да възхваляем благодатното начало на всяко священо светлопроявление, както самото то е предало за себе си в Светото писание.” (27) Преповтарянето на Словото божие е очовечаване на това слово по логиката на Словото, станало плът. Парадоксът се явява като мистична синестезия: **говоренето за бога е виждане** на бога. Впрочем, такава синестезия се внушава и от библейските скрижали, увековечили говоренето като текст и предположили онова слушане като гледане, което е същността на четенето.

Непостижимото име се явява в християнската херменевтика като **многообразие на имената** — от собствените, макар и херменевтично напълнени (Адонаи, Емануил, Йеова) през хибридите (Бог Израелев, Авраамов, Иаковов) до чистото „наричане”. Бог е „безименен”, което за Ареопагита е Името *par excellence*, но той е и „многоименен”: благ, красив, мъдър, възлюбен, Бог на боговете, Господ на господарите, Свет на светите, вечен, същностно съществуващ, причинител на вековете и т. н.¹⁴ Изговарянето на тези имена се оказва висша задача на богослова:

„А на мен нека Бог ми даде богоподобавице да възнея **множеството** **благодетворящи имена на непазовимата и непроизносимата божественост**”¹⁵

По принцип в стремежа си да постигне онтологична референция, да се себеонтологизира, всяко херменевтично говорене изпада в парадоксите на себеотместването, на Бейкъновия „идол” — уплътнявайки парадигматиката, то се оказва оксиморонно, двойствено, параболично. Особено силен сякаш е импулсът към синтагматична афазия (по Якобсон) при християнското „наричане” на Бога. Единственото негово възможно разгръщане по синтагмата се конструира по законите на тавтологията („Аз съм оня, който съм”) и с цената на тотално потиснатото име. Иначе, метафоричното заместване при именуването на Бога, устремен към „апокатастазиса” на пълното си припокриване с битието, би могло да продължи *ad infinitum*: „Дух”, „Огън”, „Светлина”, „Любов”, „Мъдрост”, „Милост”, „Ум”, „Слово”¹⁶. Вертикалната метафоричност има своите основания за философите на Божиите имена. Тя е равнопоставена на съзерцаването на божественото низхождане в природното с цялата му йерархична постепенност:

¹¹ Григорий Назиански. *Пет богословски слова*. Слово XXVII, 16 А.

¹² Св. Дионисий Ареопагит. *За божествените имена*. С., 1996, 26.

¹³ Пак там, 27.

¹⁴ Пак там, 32.

¹⁵ Пак там, 34.

¹⁶ *Пет богословски слова*, 46.

„Ти ще откриеш, че цялата свещена химнология на богословите просветляващо и възпяващо нарежда, тъй да се каже, богоименуванията според благотворните протичания на теархията.“¹⁷

Тавтологичността като модус на именуване на божеството битува в езиковите практики на средновековната драма. В началото на мистериинния цикъл Таунли (Уидкърк), Бог се самоопределя така:

Ego sum alpha et omega (...)
Fader and son and holy ghost
*On god in trinite.*¹⁸

Алфата и омегата, бащата и синът, тавтологичните съвпадения на началото и края, на причината и следствието се оказват божествените начини за богоименуването. В първата пиеса от Честърския цикъл метафизичното се превежда на езика на фонетичното: тук самата алитеративност на поезията, характерна за англоезичната прозодия, действа и като тавтология:

Prince principall proved in my perpetuall providence.

След като Бог е тавтология, всичко във всичко (от св. Павел през Николай Кузански до Милтън), постигането му е конципирано като апокатастазис и той е по дефиниция визуално непостижим, то стълбата към него — по-скоро пътят към неоплатоническия *Eros*, отколкото на християнското *agape* — се строи от Имената на Нещата. За Григорий Назиански самото битие се оказва Име на Бога. Такова изкачване до абсолютна по една ос на метафорично заместване, не на метонимична протяжност¹⁹ очевидно повече допада на детемпорализиращото и пространствено-монументално мислене на християнския *платонизъм*. Непрозрачността на божието име и възможността за постигането му чрез множество взаимноизтласкващи се имена като че ли по платонически опространствява самото време.

Именуването на бога обаче описва твореца от позицията на творението. Така то предполага отстраняване от себе си до невъзможната метапозиция. Невъзможността на акта се провижда в практиките на негативната теология от Климент Александрийски насам. Тя дава на бога отрицателни имена — безкраен, безначален, безтелесен, нероден, непреходен. Единственото изключение са имена като вечност и битие. Ориген например „отрича за бога дори най-възвишените атрибути“²⁰. Неговият собствен вариант на негативна теология е, бихме казали, теологията на преодоляното име. Бог е най-вече отвъдност, включително и отвъдност на името — отец на истината, но отвъд истината, отец на мъдростта и отвъд мъдростта, той е едновременно същност и отвъд същността. Тази преодоляност на името трябва да затвори пропастта между Твореца и наричащото го творение, да даде достъп до невъзможната метапозиция в именуващия акт, чрез подражателно-магически ритуал да запрати самия именуващ теолог в божията отвъдност.

Григорий Назиански обвързва в мисленето си назоваването на Бога с неговото помнене. Още в началото той бърза да ограничи нашата неспособност за пълноценно назоваване на Бога от забравянето му:

„Аз съвсем нямам предвид, че не трябва винаги да се помни за Бога. Да се помни Бог е по-важно дори от това да се диша и, може да се каже, нищо дру-

¹⁷ За божествените имена, 28.

¹⁸ Аз съм алфата и омегата, отец, син и свети дух, един бог в троица.

¹⁹ За противопоставянето вж. Р. Якобсон. *Две форми на афазия*.

²⁰ Е. Жилсон, Ф. Бьонер. *Християнската философия*. С., 1994, 63.

го собствено и не трябва да се прави. Аз съм от онези, които се придържат към словото, повеляващо да „размишлявам денем и нощем” (Пс. 1:2), „вечер и сутрин и на пладне да моля” (Пс. 54:18), да „благославям Господа във всяко време” (Пс. 33:2). Ако трябва, ще прибавим и думите на Мойсей: „кога седиш вкъщи и кога си на път, кога си лягаш и кога ставаш” (Втор. 6:7); каквото и друго да се върши, така че това помнене да ни направлява към чистота.”

Изначалното табу върху Божието име, което поражда многообразието на божиите имена, проблематизира спомнянето. В известния Фройдов разказ²¹ забравянето на името на Лука Синьорели е последица от изтласкване на спомена за смъртта на пациента — на самата мисъл за Смъртта. По някакъв начин тя се оказва и забравяне на бащата-бог (*Signeur*), потискане на цензора и бащинския — божествения — комплекс. Обратно, спомненото име — на Бога — е също спомняне на смъртта — доколкото, бихме добавили, то връща времето в един акт на повторение, и доколкото всеки акт на повторение препраща към смъртта. По Фройд спомнянето би било и активиране на овъншеното суперего с всичките му изисквания към индивида.

Късноготическото моралите „Всекичовек” (1495) драматизира участието на творението, забравило (името на) своя творец. Това изглежда е моментът на максималното отдалечаване от Апокалипсиса като Второ Божоявление и апокатастазис. Пълното заглавие на пиесата „Призоваването на Всекичовек” (*The Somoninge of Everyman*) всъщност съдържа идеята за срещата с Бога като слухово събитие. Бог призовава човека и очаква неговия себеотчитащ текст (*reckeninge*). На Божия текст от „Изход” тук е противопоставен човешкият, сметката за изживяния живот. За да произведе добър за бога текст, Всекичовек също трябва да *призове* Бога — защото, ако приемем идеята на Рикьор²², молитвата е **призоваващо** слово.

Хоровата фигура на пиесата, Пратеникът — на фикцията в реалността, на Бога при хората — описва срещата на човека с Бога, както и срещата на пиесата с публиката, като акт на призоваване и чуване:

For ye shall here how our heaven kinge

Calleth Everyman to a generall reckeninge.

Give audience, and here what he doth saye. (19—21)²³

Бог в пиесата е най-вече глас — той говори от едно по-високо ниво на сцената. Разбира се, в немалко готически творби Христос е напълно видим. Неслучайно обаче най-силната видимост на бога е в момента на неговата най-силна обектност — страстност — *passion*. Тук ще се съсредоточи и изобразителната енергия на афективната религиозност на Тиери и Шартр с всичките ѝ естетически последици. Страдащото Тяло Христово става специален естетически обект за зрялата готика. Божиите рани, андрогинността, структурираща съпричастието и на двата пола, са все страни на неговата пълна прозрачност и дори отвореност като обект. (Известен е топосът за раните Христови като приемателници в божественото за целия човешки род). Мистериини цикли като Таунли и Честър смело показват и ста-

²¹ Срв. Психопатология на ежедневието, I. — В: З. Фройд. *Тайната на живота*, Eurasia, 1993, 133-140.

²² История и истина, 176.

²³ *Понеже ще чуете как нашия небесен цар
Вика Всекичовек, за да му поиска пълна сметка.
Надайте слух и чуйте какво казва той.*

розаветния Бог — там той е своеобразен пролог към библейската наратива. Ковънтри драматизира явяването на Бог пред Каин, а Таунли — срещата му с Ной. В деветата пиеска от Таунли Бог разяснява причините, поради които синът му „приема човечеството“. В Честър 6 Спасителят се ражда на сцената. Най-удивителен безспорно е Ковънтри 11 с неговия „небесен парламент“: той не само представя Троицата като три автономни персонажа — Отец, Син и Spiritus Sanctus, — но и съдържа забележителната ремарка:

Here the holygost disecendit, with 3 bennys to our lady; the sone of the godhead next, with 3 bennys to the holygost: the fadyr godly with 3 bennys to the sone; and so entre all²⁴ there to here bosome.

Божият глас обаче идва от „горе“, от йерархизирано спрямо окото място като проявление на тоталната субектност. Говорещият бог има нужда от посредник — Месията, светецът, абатът, проповедникът — по начин, който аранжира цялата църковна йерархия на Средновековието. Във „Всекичовек“, пиеса за човешкия край, този месия е персонажът Смърт (Deth). Също както и прологът, „той“ е *messengere*, пратеник, посредник между два свята и нему принадлежи месианското слово. Дотолкова, доколкото пиесата е разколебана между сюжетите за смъртта на Всекичовек и на **всеки** човек, идентификацията Месия—Смърт я превръща в едно доста мрачно видение за Второто пришествие.

*Lorde, I will in the worlde go renne over all,
And cruelly out-serche bothe grete and small.
Every man will I beset that liveth beestly
Out of Goddes lawes, and dredeth not foly.
His sight to blinde, and fro heven to departe—
Excepte that almes be his good frende—
In hell for to dwell, worlde without ende. (72-99)²⁵*

Грехът на Всекичовек, който води смъртта на земята, е повторение на първородния грях — човек забравя своя Бог. Помненето на Бога, както видяхме, се оказва особено важно за християнската идеология. Помнейки, вярващият подражава на Бога, защото така той преобръща времето²⁶ и се домогва до божественото сливане на всички времена в Единното. Затова Смъртта *сякаш повторно* е пратена при безпаметния Всекичовек: забравил бога, той се оказва по хайдегеровски захвърлен във времето. Забравил бога, той драматизира отново първородния грях (също е забравяне на бога). Затова отново е наказан с крайност и времевост.

Като зловещ Купидон Смърт заплашва да ослепи-убие-кастрира със стрелата си Всекичовек, но и **всеки човек**. В такива моменти текстът на пиесата

²⁴ Тук слиза Свети дух с три благословии към Богородица; после божият Син с три благословии към Свети дух; Бог Отец с три благословии към Сина; и така и тримата влизат в гръдта ѝ.

²⁵ *Господи, аз ще прегазя всички в света
И ще преследвам и малки, и големи.
Ще нападна всеки човек, който живее скотски
И нарушава божия закон и не се бои от греха.
Оня, който обича богатствата, ще уцеля със стрелата си,
За да го ослепя и прогоня от небето—
Освен ако милостията не е негов другар—
Та да обитава ада, един свят без край.*

²⁶ Срв. R i c o e u r, P. Time Traversed: Remembrance of Things Past. —In: A Ricoeur Reader, 355 ff.

просветлява, за да разкрие как индивидуалният край на човешкия живот се оказва Край на света и как сцената на човешката душа с нейната *psychomachia* параноично²⁷ прераства в сцена на историята.

Ако забравянето на Бога — примирението с времето — е трагическата *hamartia* на тази далеч не аристотелианска пиеса, пътят на изкуплението е път на припомнянето, на обърнатото време, на повторението, но и на смъртта. Припомнянето тук е както изобразяващо — то, напълно в духа на средновековното *Imitatio Christi*, включва физическото възпроизвеждане на Христовите мъки, — така и изразяващо. В йерархията на изкупленията изразяването обаче доминира. Разкаянието (*confession*) се оказва преди всичко **търсене на божие** *име*:

*O eternall God, O heavenly figure,
O way of rightwisness, O godly vision,
Which descended downe in a virgin pure...
O blessing Godheed, electe and hie devine,
Forgive (me) my grevous offence!
Here I crye the(e) mercy in this presence.
O ghostly treasure, O raunsomer and redemer,
Of all the worlde hope and conduiter,
Mirrour of joye, foundatour of mercy,
Whiche enlumineth heven and erth therby:
Here my clamorous complaint, though in late be;
Receive my prayers, of thy benignity! (581-594)²⁸*

Тази словесна, именуваща форма на изкупление съвсем не е случайна — според средновековните практики наказанието трябва огледално да преобръща греха: чревоугодникът гладува, прелюбодеецът се въздържа, алчният раздава милостиня. Забравият бога трябва да го познае отново, изкачвайки се по стълбата на Ареопагита: йерархията е плод на различните божии имена. Преповтаряйки ги, героят би стигнал до него.

Съвсем по Рикъоровски, молитвата на Всекичовек се свежда до *призоваване на Бога*. Моментът на максимално приобщаване е момент на максимална лирична самотност:

„Обърнато към хората и към мен самия, словото, което „моли“, е във висша степен езикът на възклицанието. Ако човешкото състояние може да бъде открито и изразено посредством тези основни афективни състояния, то е защото викът е бил сменен от химна; това е един език, близък до този на призова, който повтаря ежедневиения израз на болката и радостта, на гнева и на страха, за да го издигне до лирическото ниво на едно пречистено изразяване. ... „Зевс!... което и да е неговото истиинско име, ако то му е угодно, аз го наричам с него.“²⁹

В това е и урокът на моралитето „Всекичовек“: спомняйки си Бога, чо-

²⁷ Фройд говори за илюзията за край на света като параноична илюзия. Срв. Narcissism.

²⁸ О вечни Боже, о небесна фигура,/ О път на праведността, о прекрасно видение/ което низходи в чиста девица,/ ...О блажено божество, избрана и висша божественост,/ Прости ми тежкото прегрешение./ Пред събраните тука аз моля за милост,/ О небесно съкровище, о спасителю, който откупи/ на целия свят надежда и водач./ Огледало на радостта, откривателю на милосърдието/ с което озаряваш небето и земята./ Чуй гръмкия ми плач, макар и да е късно/ Приеми молитвите ми в своята благосклонност.

²⁹ *История и истина*. С., 1993, 176. Тук Рикъор цитира Есхиловия „Агамемнон“. имплицирайки, по моему, темата за молитвата като търсене на божии имена.

век спира времето и „се спасява“ от него; спирайки времето и сливайки се с Бога, той остава лирически самотен в апокатастазиса на смъртта.

Екзистенциалната самотност на Всекичовек, изправен пред смъртта, отпраща героя в търсене на спътник (*companu*). Актът на приемане/отхвърляне на смъртта заедно с Всекичовек — на превръщане на индивидуалния край в Свършек на света — се оказва за персонажите преди всичко речеви акт. Всеки от тях — Приятелство, Роднинство, Притежания, Знание и т. н. в една градация на все по-нарастваща близост с героя трябва формално да *прогласи* своя отказ или съгласие. Самото придружаване на героя в смъртта се оказва преди всичко **говорене вместо него** (Добри дела: *Fere not, I'll speake for thee.* — Не се бой, аз ще говоря вместо теб, в твоя полза). Търсенето на заедност в смъртта приключва успешно — в лицето на Добри дела Всекичовек намира **своя** говорител пред бога. Очевидно и в двете посоки връзката бог-човек се нуждае от посредничество — и на бога, и на човека им трябва месия, който да ги представи пред другия. Това опосредстване обаче е отчуждаване на своето като друго. Както Месията е всъщност другото, човешко лице на бога, Добри дела са най-„небесната“ част на човека. За да говори с бога, той трябва да овъншни суперегото си, възкръснало в пиесата благодарение на собствения му себеотказ. Добри дела е немошна и набира сили да възкръсне като Христос единствено благодарение на разкаянието и себенаказанието на Всекичовек. Говоренето за бога, наред със самобичуването, е част от това себенаказание, до пълно себеизличаване в името на сливането с Него. Неслучайно Всекичовек умира с последните думи на Христос: *In manus tuas... commendo spiritum meum.* (Лука 32:46) В този момент готическата драма постига онова тотално сливане на изобразяването с изразяването, на иконата с *гласа*, за което говори Дионисий. В парадоксите на театралната комуникация синестезията е напълно правомерна: виждайки Всекичовек, ние чуваме бога.

От мистериините цикли насетне театърът се оказва мястото, където такова сливане е възможно. Той е и извинение за **показването** на Гласа, за неговото очовечаване. Той съществува **покрай** библейския текст — говорене като едно онтологизирано четене, доведено до своята крайност — виждането като чуване, виждането **заедно** с чуването. Навярно това парадигматизиране на дълбоко синтагматичната по същността си синестезия (чуването като виждане) и неизбежното ѝ олекотяване от такова парадигматизиране е породило патристичните и пуритански възражения срещу театъра.

Невъзможното именуване, многообразието на имената постепенно поддържа самата вяра в Името. Още номиналистичната традиция на средновековието си задава въпроса на Шекспировата Жулиета „Какво се съдържа в едно име?“ (*What's in a name?*). Както пише Фуко, цялата система на подобията, на кръгово затваряне на света в самия себе си, на безкрайния брой на нещата, които си приличат, така характерна за епистемата на XVI век, постепенно се разпада, за да отдели в бинарна опозиция знака от неговия референт³⁰. Езикът вече не е онтологична реалност, той е паралелен свят, в който именуването няма непосредствени „природни“ последици. Хуманистичният проект на „естествената магия“, на достъп до реалността чрез реториката и поетиката се е провалил.

Поетът, рупорът на божественото в по-толерантната от противоречивите интерпретации на Платон, осъзнава своята неспособност да дава имена.

³⁰ Думите и нещата. С., 1992, 55-130.

Топосът „С какво да сравня” се шири в пространството на сонета от Пет-рарка през Спенсър и Сидни до Шекспир. Изход от невъзможното име в контекста на себеразколебаното слово се оказва отново негативната теоло-гия, или директното препращане към неподлежаща на означаване отвъдност:

*Long-while I sought to what I might compare
those powerfull eies, which lighten my dark spright,
yet find I nought on earth to which I dare
resembleth ymage of their goodly light.
Not to the Sun: for they doo shine by night;
nor to the Moone: for they are changed neuer;
nor to the Starres: for they haue purer sight;
nor to the fire: for they consume not euer;
Nor to the lightning: for they still perseuer;
nor to the Diamond: for they are more tender;
nor vnto Christall: for nought may them seuer;
nor vnto glasse: such basenesse mought offend her;
Then to the Maker selfe they likest be,
whose light doth lighten all that here we see.³¹*

На прага на модерността мисията на Гласа се реализира в контекста на разколебаното слово. За да циментира неговите устои, Еразъм, пророкът на северноевропейския хуманизъм, активира оксиморонното слово на Новия завет. „Възхвала на глупостта” предлага един нов дискурс за неназовимото, дискурс, в който Същото се оглежда в своето Друго. Тази нова оксиморон-ност се подема от литературните и житейските практики на сър Томас Мор, месията, себеконструирал се като Друг и предусетил ироничните нагласи в синдрома на модерността.

Текстът, който най-добре документира това модерно отношение към Гласа и Името, е безспорно Шекспировият „Хамлет”. Пиесата може да бъде четена и като черна пародия на библейския „Изход”: тук Отецът-Дух също говори само на избрания Хамлет, настоява да бъде помнен и получава обе-щание за записване на завета си върху „плочите” (tables) на Хамлетовата памет. Също като Мойсей Хамлет има съмнения в пригодността си за из-браник на отвъдното:

*The time is out of joint; o cursed spite
That ever I was born to set it right.³²*

Тук обаче отвъдното присъствие съвсем не е божествено — то е суб-човешко и е определяно от останалите посветени като „нещо” и „то”(1.1). Негов естествен театрален *locus* е подсценичното пространство на „избата”, адът в иконографията на елизабетинската сцена. Освен призоваващото (срв. Хамлетовото „И пак съм зован!”, *Still I am calld*, I.4, или репликата на Духа *List, list, o list!* („Чуй, чуй, о чуй!” — но също и „Избери, избери, о избери!”) то е и призовавано в реда на битието —

³¹ Отдавна търся с какво да сравня / тези могъщи очи, които озаряват тъмния ми дух, / но не намирам нищо на земята, на което бих дръзнал / да уподобя образа на прекрасната им светлина, / Не на слънцето, понеже те светят през нощта; / Не на луната, понеже никога не се променят; / Не на звездите, понеже те имат по-чист взор; / Не на огъня, понеже никога не изгарят. / Нито на светкавицата: понеже те са трайни; / Ни на диаманта, понеже са по-нежни; / Ни на кристала, понеже нищо не може да ги разцепи; / Ни на стъклото — такова ниско нещо би я обидило. / Тогава те са подобни на самия Създател, / Чиято светлина озарява всичко, което виждаме. — С п е н с ъ р. *Аморети*, 9.

³² Времето е с изкълчена става, о проклета съдба / задето съм се родил да го намества.

*And then it started like a guilty thing
Upon a fearful summons. (1.1.148)*³³

Гласът от другаде — гласът на Другия като влизане в пространството на аза има своите очевидни опасности в пиесата. Макар че подсъзнателното на текста разкрива фобия от Своя Глас³⁴, който трябва да бъде потиснат в полза на чуването на Другия (*Give every man the hearing, but few the voice, I.3.68*)³⁵, феноменологията на приемащото ухо в „Хамлет“ подсказва рушителната страна на „влизането в ухото“ като екзистенциално вмешателство:

*With juice of cursed hebona in a vial
And in the porches of mine ears did pour
The leperous distillment.*³⁶

На този фон поканата на Духа към Хамлет да „предостави своето сериозно чуване“ (*lend the serious hearing*) на „безсмъртния разказ“, който не е „за уши от плът и кръв“ (*this eternal blazon must not be to ears of flesh and blood*) звучи доста двусмислено. „Предоставянето на слуха“ би улеснило наливането на „отрова в ухото“, или „говоренето на ками“ на Другия (*I'll speak daggers to her*). Опасностите на слушането са опасности от обективизирането на субекта в смъртта. Именно когато е „поставен в ухото на цялото им общуване“ (*plac'd in the ear | Of all their conference*), Полоний се превръща в жертва.

Текстът включва в дебата за изреченото име и кататоничния ефект на прекаления звук. Илионските кули (*the topless towers of Ilium*) — Вавилонските кули на тази пиеса — се рушат от Пир, който като Хамлет е отмъстител за Бащата (Ахил), но и убиец на Бащата (Приам). Ефектът от рушенето на Знака е нетърпимият шум, „звук и бяс, / неозначаващ нищо“, както би казал Макбет. Този шум от „чукове на циклопи по оръжието на Марс“ (*Cyclops hammers on mars's armour*) обаче изковава едно ново означаване, разколебано от рушителни енергии, лишено от пространствената монументалност на устремената към Бога реч. Рушенето на едноезичието в пиесата, на оксиморонния дискурс на Клавдий с неговата тауматургична амбиция обаче разкъсва единството на чуването като виждане и на говоренето като правене. Прекомерният шум на Вавилонската-Илионската-разруха присъства в многословието на Хамлет, което е също без-действие, без-действието на безкрайно замахващия в пространството Пир. Това многословие въвежда хетероглосията вътре в самия знак, „взет назаем“ от монолитния дискурс на двора. Чрез Хамлет Бог провиква своето име като „бъркотия“. Шумът от прекомерното Слово обаче измества действието. Оглушаването от него е бездействие, но и вкаменено действие. Но наливането на отрова в ухото обаче се оказва най-трайното помнене, увековеченият от смъртта миг на чуването.

Хамлетовият съвет към актьорите подсказва необходимостта от нови

³³ И тогава то се сепна като виновно същество / При страховито призоваване.

³⁴ Сrv. обаче и важността на този репресиран глас — *Murder, though it have no tongue, will speak / With most miraculous organ.* (Убийството, макар и да няма език, говори / с най-чудат орган.) Потиснатият семиозис, като Фройдовото потиснато либидо, излиза на повърхността чрез метафорична подмяна — където говоренето е отменено, другите начини за себеизраз „синестетично“ ще го заменят.

³⁵ Дай всекиму слуха си, но на малшина гласа си. Сrv. също Хамлет: Но пръсни се, мое сърце, защото трябва да си държа езика (*But break my heart, for I must hold my tongue., I.2.159*)

³⁶ Със сок от проклета хедона в съдина / и в преддверията на моите уши изля / прокажения извлек.

граница на виждането и чуването. Тяхната синестетична взаимозаменяемост е невъзможна в следхуманистичния дискурс. Сега те се ограничават взаимно — видимото е граница на гласа и обратно, иначе ефектът ще бъде този на Илионските-Вавилонски кули:

Speak the speech... trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use it gently... O! it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters... to split the ears of the groundlings. (III.2.1-17)³⁷

Както и „Всекичовек“, „Хамлет“ е пиеса за помненето и забравянето.³⁸ Хамлет се тревожи от липсата на памет в Дания. Икона на безпаметството е почти театралната компресия на времето, която доста буквално препраща към сър Филип Сидни, възроптал, че съвременните драматурзи смесват „сватбарски гайди и погребения“³⁹:

*That is should come to this!
But two months dead: nay, not so much, not two:
Heaven and earth! Must I remember?...
And yet, within a month,
Let me not think on't: Frailty, thy name is woman!
A little month; or ere those shoes were old
With which she follow'd my poor father's body...
O! most wicked speed, to post
With such dexterity to incestuous sheets.
It is not nor it cannot come to good.⁴⁰ (I.2.137-158)*

(Мета-)театралността на тази компресия се проявява съвсем буквално в сцената с „Мишеловката“: двата месеца от смъртта на Бащата са сведени до двата часа от началото на пиесата „Хамлет“⁴¹. За да помни Бащата, Хамлет иронично забравя времето:

Hamlet. Look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within two hours.

Ophelia. Nay, 't is twice two months, my lord.

Hamlet. The heavens! die two months ago, and not forgotten yet? Then there's hope a great man's memory may outlive his life half a year. (III.3.136)⁴²

³⁷ Кажы речта, моля ти се, леко на езика, но ако я викаш с пълно гърло, както правят всичките артисти, по-добре градският глашатая да ми каже текста. И не цепи въздуха с ръка, ето тъй. Прави всичко умерено... О! възмушавам се до дъното на душата си, като чуя някой здравеняк с перука на тиквата да дере чувството на парченца... и да цепи ушите на чираците под сцената.

³⁸ Темата за паметта доминира и в *Сонетите* на Шекспир, но там тя е феноменологично обвързана с ейдоса и омото.

³⁹ *The Defence of Poesie, 1595.*

⁴⁰ *Да се стигне до това! Само от два месеца мъртъв, не, не толкова много, не два! Небе и земя! Трябва ли да си спомням?! И все пак, след месец само. Да не мисля за това: Слабост, твойто име е жена! Кратък месец; или преди да овехтеят обувките / С които крачеше след тялото на бедния ми баща... / О най-проклета скорост, да пренуска! С такава сръчност към прелюбодейската постеля. / Не е добро, нито ще доведе до добро.*

⁴¹ Представлението в Шекспировия театър е траело три-четири часа, а обсъжданият тук момент е в III,2, т. е. около средата на пиесата.

⁴² *Виж колко е весела майка ми, а баща ми умрял преди два часа. — Не, преди два пъти по два месеца, господарю. — Божичко! Умрял преди два месеца, и още не е забравен? Значи има надежда споменът за някой велик човек да го надживее с половин година.*

Срещу безпаметството на сгъстеното време — на безвремието — работи Духът:

Adieu, adieu! Hamlet, remember me! (1.5)⁴³

Откликът на Хамлет е почти библейски: той обещава едно, макар и метафорично изместено (както метафорично изместени са Божиите имена) монументализиране на Гласа в писмо:

Remember thee!

Ay, then poor ghost, while memory holds a seat

In this distracted globe.

Remember thee!

Yea, from the table of my memory

I'll wipe away all trivial fond records,

All saws of books, all forms, all pressures past,

That youth and observation copied there;

And thy commandment all alone shall live

Within the book and volume of my brain,

Unmix'd with baser matter. (1.5.95-104)⁴⁴

Даровете на Другия в пиесата са *remembrances* — спомени от/за него. Офелия ги получава и връща на Хамлет, а Розенкранц и Гилденстерн ги очакват за добро служене от краля. Самото общуване с Другия се мисли като помнене-приемане и забравяне-отхвърляне: Хамлет уверява Хорацио, че да не му се радва означава да забрави себе си (I.2.160), Офелия обещава да пази съвета на Лаерт „заклучен в паметта” (I.3.87), а Гертруда се тревожи дали Хамлет не я е забравил (III.4.14). Самото поставяне на „Убийството на Гонзаго”, пиесата в пиесата, която драматизира разказа на Духа и пред-историята на „Хамлет”, е върховният жест на помнене на Бащата. Цитатът от съвременния театрален живот в Лондон — разказът на актьора за т. нар. Война на театрите, пък се оказва разказ за забравения Баща. Момчетата-актьори са въстнали срещу своите „бащи” и в това като че ли е истинският Едип на пиесата.

Театралността на „Хамлет” е своеобразно завръщане на изтласканото. Пиесата „помни” себе си като пиеса. Самото присъствие на актьора е „запомнено” предварително от текста. Бърбидж, изпълнителят на главната роля, вижда „Бърбидж”-актьора срещу себе си и ефектът от това е отражение на огледалото в огледало. Изкуството, „огледало пред природата” (III.2), в този момент оглежда себе си с безкрайната регресия на Веласкесовите „Менини”. Така пиесата конструира и един театрален еквивалент на „плуващото” означаващо, на осъзнатото разколебаване на името. В такъв смисъл „Хамлет” е антипод на „Дон Кихот”. За Фуко Сервантесовият герой е чистият, втвърден в себе си знак⁴⁵. Хамлет, бихме казали, стои на другия полус на маниеристичния семиозис — той осъзнава дефицита на всяко означаване. Също като тъгата на Херцогинята на Йорк („Ричард II”) или меланхолията

⁴³ Сбогом, сбогом! Хамлет, помни ме!

⁴⁴ Да те помня! Да, беден дух, докато паметта | Седи на трона в този объркан глобус (светът, главата, но вероятно и препратка към театър Глобус, където се е играла пиесата(Е. П.))! Ще те помня. ... Да, от плочата на своята памет | Аз ще изтрия всички банални и наивни записи | Всички книжни изречения, форми, минали въздействия, | Преписани там от младостта и наблюдението, | И само твоята заповед ще живее | В книгата и тома на моя ум, | Несмесена с по-низко съдържание.

⁴⁵ Думите и нещата. С., 1992.

на Антонио („Венецианският търговец“) и Жак („Както ви харесва“), Хамлет не може да бъде означен:

*Seems, madam! Nay, it is; I know not seems.
'T is not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forc'd breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, modes, shows of grief
That can denote me truly. (I.2.75-83)⁴⁶*

В този смисъл „Хамлет“ си остава пиеса за борбата на паметта със скотското забвение (*bestial oblivion*, IV.4.40). На фона на отказа от означаване, или на проявлението на този отказ в преозначаването, помненето се превръща в героическо усилие.⁴⁷

Най-трайното чуване и най-трайното помнене се постигат в тоталната обектификация на субекта в без-действието и смъртта. Отровата, налята в ухото, води до застиването на Другия — метафорично подсказано от Пировото моментно без-действие, преразказано в историята за убийството в градината, драматизирано в дилемата на самия Хамлет. Затова символично инсценирайки първо смъртта на Бащата („Убийството на Гонзаго“), а после и собствената си смърт (скока в гроба на Офелия), героят може да се отърси от параноята на Гласа и да придобие собствен глас.

Както и църковните отци, осъзнали не-означаемостта на абсолютното означаване, Хамлет дава взаимоизместващи се имена на нещата. „Ще те наричам Хамлет, крал, баща, владетел на Дания“(I,3), „злодей, злодей, усмихнат, проклет злодей“, „убиец и злодей... роб... крал от парцалчета и кръпки“ (III.4), „кървав, развратен злодей, безмилостен, неверен, похотлив, безроден злодей“ (II,2). Налице са механизмите, познати ни от топоса за Божиите имена — механизмите на метафоричната субституция, на повторението, близки до тавтологичността на Себеименуването, на звукописа (*bloody, bawdy villain*). „Усмихнат злодей“ подрива самите устои на повторението, по принцип устремено към сливането на знак и референт чрез опространственото слово. Пародийно вадейки на показ оксимороните на дворцовия дискурс, устремени към тотален семиозис, то разколебава вярата в самата възможност за именуване. Неслучайно именно него Хамлет записва на своите „плочи“⁴⁸:

*My tables — meet it is I set it down,
That one may smile, and smile, and be a villain...
(Writing) So uncle, there you are. (107-8)⁴⁹*

⁴⁶ Изглежда, госпожо! Не, то е; аз не познавам „изглежда“./ Не е само моето мастилено наметало, скъпа майко./ Ни обичайните дрехи в тържествено черно / Ни ветровитото поемане на затормозен дъх / Не, нито пълноводната река в окоето./ Ни отчаяния израз на лицето./ Заедно с всички форми, начини, проявления на скръбта./ Които истински могат да ме означат.

⁴⁷ Спомнянето е проблематизирано в пиесата от връзката му с лудостта, мнима или истинска. Хамлет и Офелия „помнят“, цитирайки — фрази, строфи, цели балади. Такива цитати обаче затрудняват комуникацията — възвеличавайки знака, подобно на Дон Кихот, те правят този знак непрозрачен в посока на референта. Радикализираното помнене не само преобръща времето — то го спира напълно.

⁴⁸ Думата обозначава както своеобразния „бележник“ на образования елизабетинец, така и библейските скрижали от „Изход“.

⁴⁹ *Къде са ми плочите — добре е да запиша това, / Че човек може да се усмихва, и да се усмихва, и да е злодей. (Пише) Ето, вуйчо.*

Двойното име властва в „Хамлет“ както никъде другаде у Шекспир. То е речева практика на всички герои — от Лаерт и Офелия, до Клавдий, Полоний и Гертруда и, разбира се, най-вече на самия Хамлет: мода и играчка (*a fashion and a toy*), утринта и течната роса на младостта (*the morn and liquid dew of youth*), хапещ и остър въздух (*a nipping and an eager air*), живец и сърцевина (*pith and marrow*), укрепленията и фортовете на разума (*the pales and forts of reason*), ангели и пратеници на божията милост (*angels and ministers of grace*) и т. н. Дори кралските шпиони Розенкранц и Гилденстерн с пълната им липса на отделни идентичности в този контекст се оказват просто сдвоено име.

Чувайки за (разказа на Духа) и гледайки („Убийството на Гонзаго“) смъртта на Бащата, Хамлет успокоява знака в паратавтологични практики. Тайната, която той съобщава на приятелите си, е, че „злодеят е негодник“ (*the villain is a knave*), а откритието му след пиесата е антикулминационното

*For if the king like not the comedy
Why then, belike, he likes it not, perdy.*⁵⁰

Инсценирайки собствената си символична смърт, героят изоставя двойното име в полза на категоричното себеименуване. То става възможно, както и при Еразъм или Мор, благодарение на сценария на Другия и идентификацията с него. Постигната, тя уталожва разколебаната реч. В реалност, където Азът е Друг, двойното слово се връща при себе си:

*This is I,
Hamlet the Dane.*⁵¹

Затворена в рамките на квазиедипов сценарий (въдушевил не един психоаналитичен прочит, а всъщност неизбежен поради ранномодерното единство на „природно“ и „политическо“ тяло), такава чисто хуманистична себеинсценировка парадоксално превръща „Хамлет“ в пиеса за Троицата. Хамлет — Бащата, Синът и Духът — се разтрояват в текста, така както еретично се разтроява тя в Ковънтри 11 или в „Изгубеният рай“ на Милтън. След символичната стъпка отвъд „въздуха“ (*out of the air*) в гроба (*into the grave*) те, заедно със словото в пиесата, сякаш възвръщат някаква своя забравена цялост. Хамлет — отец, син и дух — има вече собствен Глас. Умирайки, той го „дава“ на Фортинбрас — приемането на Гласа става нещо повече от чуване. То отново променя идентичността, но този път за да я превърне в субект на говорене, в оня „главен глас на Дания“ (*main voice of Denmark*), който Клавдий не успява да бъде.

Замлъквайки завинаги в отказ от означаване⁵², Хамлет „дава глас“ и на Хорацио. Отвъд мълчанието му е **видяната** вече от нас пиеса, която не може да бъде **чута отново**, освен някъде зад сцената и след представлението, в един паралелен свят, където „Хорацио“ би я помнил и из-говорил.

Новата ценност на мълчанието постепенно си пробива път в Шекспировите драми от „Хенри V“ насетне. Отказът от словото, който ражда трагедията на Корделия или Кориолан, се провижда в края на един дълъг път: от болезнената, но оптимистична борба за семиозис на всяка цена, символизиран от „писмото“ на насилената няма Лавиния в „Тит Андроник“, до поетиката на негативното и отвъд нея.

⁵⁰ *Понеже, ако кралят не харесва комедията, | Е, тогава, може би, той не я харесва, бога ми.*

⁵¹ *Това съм аз, | Хамлет Датски.*

⁵² *Останалото е мълчание.*