

Дарин Тенев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“  
и Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“  
ORCID ID: 0009-0009-4415-4275  
darin.tenev@gmail.com

## Отвърщането на кръга. Бележки върху „Венецианският търговец“

Darin Tenev  
Sofia University “St. Kliment Ohridski”  
and Plovdiv University “Paisii Hilendarski”

### Turning (Away) of the Circle. Notes on “The Merchant of Venice”

#### Abstract

The article analyses the theme of return and the figure of the circle in Shakespeare’s “The Merchant of Venice,” showing that through them the author describes both the play itself and the principle at work at the basis of law. The plot with the three caskets is interpreted as a form of self-modelling of the literary work, where the silver casket with its inscription (“Who chooseth me shall get as much as he deserves”) serves as an allegory of the compositional choices made in the comedy. The article also focuses on the question of the doubles, which is in contrast with the logic of return. In the study, two kinds of doubling are distinguished. On the one hand, doubling is interpreted in the sense of redoubling and splitting. On the other hand, it is understood as an element introducing non-coincidence and non-identity of the circle with itself.

**Keywords:** Shakespeare, “The Merchant of Venice”, law and literature, deconstruction

#### I.

Наред с Достоевски и Кафка Шекспир е сред най-обсъжданите автори в пресечната област, станала известна в англоезичните страни като *Law and Literature* („право и литература“). В няколко от неговите произведения не просто се обсъждат правни въпроси, а дори е включено важно за действието

театрално представяне на съдебни дела („Венецианският търговец“, „Мяра за мяра“, „Зимна приказка“, „Ричард II“). Както посочва Пол Рафилд, една от причините за подобно включване е това, че разгорещените спорове в съдебната зала са вътрешно драматични и затова са особено подходящи за театрална интерпретация (Raffield 2017: 110). И доколкото една от задачите на занимаващите се с право и литература е тъкмо да разглеждат как са представяни правото, правораздаването и съдебните процеси в художествени произведения (Dolin 2007), естествено е критическото внимание да се насочи към тези творби на Шекспир.

На редовете по-долу ще се обърна към „Венецианският търговец“ в опит да открия един особен аспект от логиката на пиесата, който говори едновременно за правото и за литературата. Този аспект е свързан с идеята за връщането.

Нека първо припомним основните сюжетни нишки в поемата. Джан Лусън Хинли разграничава три основни и две поддържащи (Hinley 1980). (1) Най-основната нишка се върти около полицата за фунт месо, която сключват Антонио и Шайлок, и всичко произтичащо оттук. Тази нишка образува основната арка на цялата пиеса. Антонио иска да помогне на своя приятел Басанио да се ожени за Порция и му дава пари, които заема от евреина Шайлок с условието, че ако не ги върне навреме, Шайлок ще „вземе къс месо, тежащо фунт/ от собственото тяло на длъжника/ и то оттам, отдето той поиска“ (Шекспир 2020: 132). Другите две основни нишки са: (2) историята с трите ковчезета и избора на съпруг от страна на Порция; и (3) интригата с двата пръстена, които Порция и Нериса поверяват на своите любими. Допълнителните сюжетни нишки са (1) любовната история между Лоренцо и Джесика, дъщерята на Шайлок; и (2) смяната на господаря на Ланчилото Гобо, който напуска Шайлок и отива при Басанио.

На пръв поглед връщането не е толкова ключово за никоя от тези сюжетни нишки освен вероятно тази с пръстените, които трябва да бъдат върнати. Една внимателна интерпретация обаче би могла да види връщането и кръга, който чертае, като структуриращи цялото действие. До такава степен, че пиесата вероятно може да се сравни с „Одисея“ на Омир, епоса, дал литературната парадигма на връщането.

Впрочем връзката с „Одисея“ не е съвсем произволна. Защото, ако е истина, че от една страна, „Венецианският търговец“ активно препраща към Язон и златното руно – още в първа сцена на първо действие Басанио сравнява Порция със златното руно, „цел мечтана/ за толкова язоновци“ (Шекспир 2020: 130)<sup>1</sup>, – то от друга, не по-малко вярно е, че дори преди препратката към мита за Язон пиесата отправя към персонажи от историята на Одисей, като Соларио в самото начало споменава за мъдреца Нестор (Шекспир 2020: 128). Нека припомним, че Нестор е този, който убеждава Одисей да участва

---

<sup>1</sup> За Порция като златното руно на Басанио виж (Sklar 1976).

в Троянската война, и в този смисъл е в началото на дългото му пътуване и всичките му приключения, в началото на одисеята на Одисей.

По-нататък в пиесата има друга препратка, този път към Сцила и Харибда, когато Ланчилото с оглед на християнската вяра описва на Джесика трудността, в която се е оказала: ако не е дъщеря на евреин, това би я спасило, но тогава майка ѝ ще се е оказала невярна; ако пък е дъщеря на Шайлок, тогава майка ѝ е била вярна, но пък Джесика остава дъщеря на евреин. „Вярно, вие сте двустранно осъдена: ако избегнем бащината ви Сцила, ще се набутаме в майчината ви Харибда.“ (Шекспир 2020: 146).

Отвъд тези преки референции обаче има поне няколко сюжетни препратки и мотиви, които свързват произведението с „Одисея“. На първо място, Порция в началото на пиесата е в позиция, сходна с тази на Пенелопа. И двете са загубили мъж (баща, съпруг) и сега са изправени пред много ухажори. На второ място, движението на Басанио – до Белмонт и обратно към Венеция – е движение на завръщане след приключение. Същата фигура описва и пътуването на Порция до Венеция и обратно към Белмонт. Последната сцена в Белмонт е в някакъв смисъл сцената на голямото завръщане, всичко се е върнало на мястото си – парите на Антонио при своя собственик, Антонио при своя приятел, Басанио при своята съпруга, Порция в своя дом.

Ако Антонио е венецианският търговец, на когото е кръстена пиесата, тогава особено любопитно става как той описва своята съдба, обвързана с корабите му. В началото на пиесата, когато Басанио го моли за заем, Антонио казва: „Сам знаеш, всичко мое е в морето,/ в брой нямам нищо“ (Шекспир 2020: 130). Изразът на английски е: „Thou know’st that all my fortunes are at sea“ (Shakespeare 1998: 390). Думата *fortune* може да означава богатство или състояние, разбира се, но заедно с това тя значи и късмет, сполука, съдба, участ, което позволява изразът да се тълкува и като сочещ, че всички съдбовни перипетии, всички приключения на Антонио, са свързани с морето. През цялата пиеса корабите му пътуват и преминават през приключения, за които зрителят не може да е сигурен. Макар и да не напуска Венеция, цялата участ на Антонио тогава подобно на тази на Одисей ще се разиграва в морето и ще зависи от съдбата на корабите.

Но наред с всички тези препратки и мотиви това, което изглежда най-вече в Шекспировата творба, е мотивът за връщането. Връщането, което може да се чете като основна тема на „Венецианският търговец“. Една от хипотезите на настоящия текст е, че тази комедия е пиеса за връщането и различните му смисли. Какво се връща? Вече беше спомената част, но нека я повторим и допълним списъка. Връщат се хора: Басанио и Грациано се връщат във Венеция, после се връщат в Белмонт. Порция и Нериса се връщат в Белмонт. Връщат се парични дългове. Връщат се пръстените, които Порция и Нериса поверяват на Басанио и Грациано. Връщат се корабите на Антонио (след много прекеждия в морето Одисей се връща). Връщат се услуги, жестове, дори целувки (срв. III действие, 2 сцена). Отмъщението на

Шайлок и отмъщението към отмъщението на Шайлок са видове връщане. Шайлок иска да си го върне на Антонио; приятелите на Антонио си го връщат на Шайлок.

## II.

Логиката на връщането е едновременно логика на субекта (героите стават това, което са, в кръговото движение на връщане), логика на икономиката (заетите пари, богатствата, пътуващи по море и т.н.) и логика на правото. Както посочва Жак Дерида (Derrida 1991: 17 – 18), фигурата на кръга е в центъра не само за икономиката, но и за закона, доколкото *nomos* е не просто законът изобщо, а на първо място законът на разпределението и кръговрата (*nemein*).

Би било интересно да се прочетат внимателно всички места в пиесата, където се появяват думи и изрази за „връщане“. В рамките на този текст няма възможност да предложа такъв прочит, но ще посоча, че логиката на връщането предполага равностойност, а оттук и възможност за размяна. Но заедно с това тя предполага и траектория, а траекторията чертае кръг. Връщането извършва кръгово движение. А това, което се връща, чисто езиково може да е обект (транзитивна употреба; срв. изрази като „връщам нещо“), може да е и субект (възвратни употреби; срв. „връщам се“), а освен това транзитивната употреба позволява и дативни конструкции (срв. „връщам си“ и „връщам си за“). Връщането предполага, че нещо се повтаря и това повторение определя субектите и обектите с тяхната стойност.<sup>2</sup>

Хинли настоява, че общото кратко на пиесата е *the Bond* (Hinley 1980). „Bond“ означава връзка, но и полица, задължение, а също и договор. Хинли различава четири нива, на които може да се проследи „връзката“ – естествено, правно, парично, емоционално. Това е изключително важна и силна теза, която обаче бих допълнил с настояването, че всеки *Bond* стъпва на кръгово движение, на движение на връщане. Обвързването предполага кръг. Основната фигура не е връзката, а кръгът зад всяка връзка. В оптимистичната си интерпретация Лорънс Дансън пише, че всяка от привидно неразрешимите дилеми (сред които той включва закон/свобода, справедливост/милосърдие, приятелство/брак, старо/ново, еврей/християни, Венеция/Белмонт) „в крайна сметка се оказва, че не е никаква дилема, тъй като противопоставените полюси се съединяват в хармоничен кръг“ [„the opposing ends join in a circle of harmony“] (Danson 1978: 20).<sup>3</sup> По причини, които ще станат ясни, не приемам тази интерпретация, но все пак бих подчертал думата „кръг“, с която

---

<sup>2</sup> С термините на Жак Лакан може да се каже, че връщането работи както на нивото на въображаемото (съперничество, съревнование), така и на нивото на символното (настояването на означаващото). Любопитно е да се отбележи ролята на написаното като закон: „I come by *note* to give and to receive“ (Shakespeare 1998: 403; курсивът мой). И все с Лакан може да се каже, че това, което не може да се върне в символното (парите), се връща в реалното (плътта).

<sup>3</sup> Където не е посочено друго, преводите са мои.

Дансън откроява какво се крие във всяко от напреженията и как самите напрежения биват преодоленни.

Кръгът на връщането определя както логиката на пиесата, така и начина, по който пиесата представя истината на правото. Кръгът казва нещо и за литературното произведение, и за закона. Нека се обърнем към момента в творбата, който най-много е привличал вниманието на юристите – делото, представено в IV действие, 2 сцена, в което Шайлок иска Антонио да върне дълга си, да изплати полицата, като даде фунт от собствената си плът, при това от място, което сам е избрал. Шайлок, който е дал заема без лихва, след минаването на срока от три месеца не приема да му бъде върнат дори с лихва, и настоява да получи своя фунт плът. Преоблечена, Порция се явява на делото и след като подканя неколкократно Шайлок да прояви милост (което той отказва)<sup>4</sup>, се обръща към буквата на закона и вкарва евреина в собствения му капан (да се чете и интерпретира дословно написаното), така че в крайна сметка той не просто не получава дължимото, а е обвинен и оставен без имущество – като дори това е отиграно като проява на милост, тъй като, ако делото срещу Антонио е, както настоява красивата белмонтка, опит на чужденец да се умъртви венециански гражданин, тогава Шайлок може да бъде осъден на смърт и животът му е в ръцете на Дожа (Шекспир 2020: 150).

Ричард Познър посочва правната недостоверност на това дело (Posner 1988: 93 – 94)<sup>5</sup>, но заедно с това настоява и че „пиесата е върху закона в един по-дълбок смисъл“ (Posner 1988: 94). В интерпретацията му Шекспировата творба показва опита да се мине от позитивното право, което позволява отмъщението да бъде преведено през закона по такъв начин, че да не бъде нарушен социалният ред (Posner 1988: 33, 94), към едно право на справедливостта (*equity jurisprudence*). За него решението на Шекспир в цялото разиграване на делото е да се покаже, че се отхвърля формалистичната фаза на правото, която поддържа първичния импулс за отмъщение, в полза на една по-гъвкава и справедлива (*equitable*) юриспруденция, без обаче да се приема илюзията, че обществото може да замени с трансцендентални ценности позитивното право, което не се занимава с морални въпроси (Posner 1988: 98 – 99). В сходна насока вървят и интерпретациите на Ричард Вайсберг и Стоян Ставру. И двамата виждат в първата част от речта на Порция по време на делото опит за медиация, която да смекчи прякото прилагане на буквата на закона, за което настоява Шайлок (Weisberg 1992: 100; Ставру 2024:

---

<sup>4</sup> Етапите в опитите на Порция да накара Шайлок да не следва дословно договора с Антонио, са проследени внимателно в (Ставру 2024: 121 – 124).

<sup>5</sup> Съществуват редица трудности за правистите да се определи изобщо каква е юрисдикцията, отговорна за делото на Шайлок и изказват хипотези за застъпване на няколко юрисдикции в пиесата, което прави законовия елемент несигурен. Виж (Sokol 1992; Frison 2000). За отношението между законовите разпоредби във Венеция и тези в елизабетинска Англия виж (Smith, Rodner, Lameda 2022).

124 – 127), от който опит тя е принудена да се откаже, за да победи евреина по собствените му правила.<sup>6</sup>

На пръв поглед изглежда, че кръг на връщането има само в немедиа- тивното измерение на позитивното право, правото, чиято буква позволява през неустойката да се осъществи жестокостта на отмъщението. Ставру, следвайки Ницше, пише за тази жестокост, че тя „се крие в сърцето на не- устойката като грандиозната тайна на правото: тайната, че именно насиле- то е единственият надежден гарант за реда“ (Ставру 2024: 119). Договорът, който са сключили Антонио и Шайлок, е посочил каква е равностойността, какво за какво трябва да се размени, за да бъде върнат дългът. И това, че по този начин Шайлок ще отмъсти на своя враг, не е проблем, напротив, защо- то това отмъщение, както твърди Познър (Posner 1988: 33) е разпоредено и регулирано от правото. Позитивното право не се пита за моралното измере- ние, право и морал не бива да се смесват.

Тук бих направил две бележки. Първата е свързана с тази странност в решението на Шайлок да даде кредит, без да иска лихва, което е будело недоумение сред критиците. Уолтър Коен във влиятелна статия върху пиесата посочва връзката между елизабетинската драматургия и раждащото се пазарно общество и настоява, че кризата в пиесата произтича не от лихвата, която би поискал Шайлок, а от отказа му да поиска такава (Cohen 1982). Аманда Бейли обаче показва как в икономиката на английския XVII в. пове- чето кредити са безлихвени и зависят от дългове, подобни на този в пиесата (Bailey 2011). Нещо повече. Полиците често са били тъкмо свързани с телата на задължените. В книгата на Крейг Мълдрю „The Economy of Obligation“ е описано как след законови промени от XIII в., валидни поне до началото на XVIII в., неудовлетворените кредитори можели да действат както срещу имуществото на кредитополучателите, така и срещу техните тела, като дори по-често са предпочитали да нараняват телата им – било възможно да си „връщаш“ на тялото на длъжника (Muldrew 1998: 275). Бейли се позовава на Мълдрю (Bailey 2011: 2 – 4), като твърди, че облигационното право, ра- ботещо с пари, мисли парите не като общ еквивалент, а като собственост от порядъка на земята или нивите и в този смисъл не всяко боравене с пари предполага тяхното увеличаване. Това означава, че връщането на кредита може да има формата на наказание. С което не само се сближават обли- гационното и наказателното право, а се открива, че и двете почиват върху

---

<sup>6</sup> Вайсберг излага интересната теза, че медиацията е свързана с характера на комедията като жанр и делото срещу Шайлок е дело срещу онова, което в своята неопосреденост е антикомично (Weisberg 1992: 100). Тази теза е убедително критикувана от Джефри Хартман (Hartman 2011). Моделът на Вайсбърг противопоставя Антонио, който сам е медиатор между Басанио и евреина, на Шайлок, но Хартман показва, че между двамата персонажи има твърде много общи места; ала преди всичко той показва, че езикът, който е средство за медиация и постигане на хармо- ния, сам е несигурен, подвеждащ, изпълнен с двусмислици. И не изобщо езикът, а специфично езикът на пиесата.

идея за еквивалентност и връщане. Това е втората бележка, която искам да направя. Ницше описва това много добре в „Към генеалогията на морала“, когато пише за „идеята, че всяка щета има своя еквивалент и действително може да получи възмездие, пък било то и болката на злосторника“: „На какво дължи влиянието си тази прастара, вкоренена, може би неизкоренима идея за еквивалентността на щетата и болката? Вече издадох: на договорните отношения между кредитора и длъжника, които са толкова стари, колкото и „субектът на правото“ и на свой ред преминават в основните форми на покупката, продажбата, размяната, търговията и обмена“ (Ницше 2002: 265). В книгата на Ницше има пасаж, които звучат сякаш са писани за „Венецианският търговец“:

За да внуши доверие към своето обещание, че ще изплати дълга си, за да даде гаранция за сериозността и светостта на своето обещание, за да внуши на своята съвест, че разплащането е дълг, задължение, длъжникът – в случай че не плати – по силата на договор залага пред кредитора нещо, което все още притежава, над което все още има власт, например тялото си или жена си, или свободата си, или също така живота си [...] Преди всичко обаче кредиторът можел да причинява на тялото на длъжника всякакъв вид страдание и мъчение, например да отреже от него толкова, колкото се приемало, че съответства на размера на дълга: във връзка с това отрано съществували точни разценки на отделните органи и части на тялото, понякога достигащи до ужасни детайли и имащи правна сила (Ницше 2002: 266).

Привеждам тези по-дълги цитати, за да подчертая, че те само привидно говорят за Шекспировата пиеса; всъщност те описват една дълго съществувала историческа практика. В своя прочит на Ницше Ставру настоява, че грандиозната тайна на правото е, че „насилието е единственият гарант за реда“ (Ставру 2024: 119). Аз бих искал да поставя ударението другаде. Наказанието вече се мисли през логика на еквивалентността, на връщането. Точно затова облигационното и наказателното право имат общ принцип. Тайната на грандиозната тайна на правото не е ли тогава в приравняването на елементи, в избобретяването на равностойността, която прави възможно кръговото движение на даване и връщане? В недоверното припокриване на различни юрисдикции не разкрива ли тогава пиесата тъкмо техния общ корен – логиката на връщането, почиваща върху приравняване и равностойност?

### III.

Както посочих по-горе обаче, изглежда, че приравняването и кръгът на връщането са само част от делото, онази част, която е свързана с искането на Шайлок договорът да се изпълни дословно. Призивът на Порция за милосърдие, ако и да се проваля, би трябвало да ни изведе от позитивното право към справедливостта, а с това и да ни изведе сякаш от кръга.<sup>7</sup> Когато ми-

---

<sup>7</sup> Стоян Ставру предлага интерпретация, според която в пиесата могат да се

лостта смекчава правото (when mercy seasons justice), казва тя, човек минава отвъд земните закони и земната власт; тъкмо в милосърдието, което е качество на самия Бог, светската власт на царете напомня Божията. „Законът с вас е,/ евреино, ала добре помнете,/ че ако Бог бе само справедлив,/ спасението би било закрито/ за всички ни./ Създателят ний молим/ за милост, но самата таз молитва/ би трябвало на милост да ни учи!“ (Шекспир 2020: 148 – 149; Shakespeare 1998: 409). Това може да бъде четено през въпроса за справедливостта в еврейското и в християнското право, но тук няма да следвам тази нишка на анализ, като препратя към тълкуването, което предлага Дерида, докато се пита за прошката в християнството и юдаизма (Derrida 2004; 2019: 79 – 101). Прочитът на Дерида обаче за мен е важен в контекста на настоящата дискусия, защото той показва как в опита да се мине отвъд ограничената икономия на равностойността, характеризираща правото, на което настоява Шайлок, се минава не отвъд икономията изобщо, а към една друга икономия, една обща икономия, „една свръх- или трансикономия“, която инфинитизира дълга и сметката (Derrida 2019: 100). Порция твърди, че законът е с евреина, но той трябва да прояви милост, защото само законът не би ни спасил. Иначе казано, той трябва да прояви милост, да даде милост, за да получи милост. Молитвата за милост учи на милост. Което означава, че героите не са напуснали логиката на връщането, логиката на „дай, за да ти се върне“, на даване и взимане. Само че сега тя вече не е ограничена до крайните неща, а се е разширила отвъд „земна власт и земна сила“ (Шекспир 2020: 148) до безкрайното, до божественото. Милосърдието благославя този, който дава, и този, който взима („it blesseth him that gives and him that takes“, Shakespeare 1998: 409), то е най-мощното в най-мощните („'Tis mightiest in the mightiest“, Shakespeare 1998: 409), защото минава отвъд крайната сила на човека, отвъд човешката власт. Тъкмо затова милосърдието, което „качество е на самия Бог“ (Шекспир 2020: 148), не е във властта на царския скиптър, но за сметка на това усилва царете отвъд границата на земната им власт и сила. Отвъд силите има безсилие, което обаче се превръща в нова сила. Това обръщане на безсилието в сила, тази „мутация“, както казва Дерида, на силата, е своеобразно „наддаване“ в икономията, отварящо я към безкрайно нарастване (Derrida 2019: 85, 93).<sup>8</sup>

Ако това е така, то с милостта, за която настоява Порция, не се сменя принципно логиката на връщането, на даването и взимането, на кръга. Само че кръгът е станал безкраен. И от него вече сякаш няма изход. Или оставаш

---

отличат три фази, всяка свързана с различен провал. Медиативната фаза разкрива провала на Шайлок да даде милост. Тя е следвана от интерпретативна фаза, в която сега Порция се проваля да даде най-доброто право. Постсъдебната трета фаза пък показва провала на Шекспир да покаже справедливост (Ставру 2024: 131).

<sup>8</sup> Мутацията на силата и възможното поставя важни философски въпроси, които тук няма да мога да разгледам, но които са централни за аргумента на Дерида и за начина, по който той мисли проблематизацията на „аз мога“.

в кръга на ограничената икономия, или го напускаш, за да го потвърдиш в общата икономия. Ницше донякъде вече е описал това движение, когато казва: „Приемам като напредък, като доказателство за по-свободно, по-широкомащабно, по-римско разбиране на правото момента, когато законите на дванадесетте таблици в Рим постановяват, че е безразлично колко много или колко малко ще отрежат кредиторите в такива случаи: ‘Si plus minusve secuerunt, ne fraude esto’“ (Ницше 2002: 266). Липсата на точно съответствие позволява изчислението да бъде правено другояче. Напредъкът не отменя еквивалентността, а я утвърждава отвъд „изгодата, непосредствено възмездяваща щетата“ (Ницше 2002: 266). Така кредиторът може да получи не предметен еквивалент, а удоволствие, наслада. И с това да увеличи властта си. Царете, проявяващи милост, която надхвърля скиптъра на земната им власт, с това не намаляват, а увеличават властта си. Което означава, че във всички фази на делото господства логиката на връщането и на кръга.

#### IV.

Кръгът на връщанията обаче съвсем не се ограничава до делото. Както беше споменато, хора и предмети, жестове и целувки се разменят и се връщат. Връщането не е само тема на пиесата, тема, която пиесата обсъжда (например в делото). То също движи логиката на самата пиеса, то е свързано със самата ѝ форма. Към което трябва да се добави, че тази форма е фигуративно представена вътре в текста на Шекспир. Това най-ясно се вижда в случая с пръстените. Размяната на пръстените е едновременно тематизация на мотива за връщането и разгръщане на сюжетното действие, като и двете са фигуративно представени от самата форма на пръстените. Пръстенът е кръг, символизиращ договора, задължението, връзката. Гари Уат посочва, че в пиесата всъщност има повече пръстени от двата, които Порция и Нериса поверяват на своите любими, и споменава както откраднатия пръстен на Шайлок, така и подсказания пръстен, с който Антонио е трябвало да подпечата договора (Watt 2010: 239). Чрез пръстените пиесата фигурира сама себе си, изгражда си модел. Но същото може да се каже и за ковчететата. Ковчететата подобно на пръстените са инструмент, чрез който пиесата тълкува себе си и си изгражда модел. Две от основните сюжетни нишки така са не просто сюжетни нишки, а нещо повече. Ковчететата и пръстените, а също и сюжетните ходове, свързани с тях, са своеобразно кръгово *mise an abyme*, чрез което творбата описва самата себе си. Това е по-очевидно с пръстените, затова ще се спра за кратко на ковчететата.

Както е известно, ковчететата са оставени от покойния баща на Порция, за да може онзи, който „улучи мисълта му, да получи дъщеря му“, като Нериса твърди, че Порция ще бъде избрана само от онзи, който и сама би избрала (Шекспир 2020: 130). Ковчететата са три – златно, сребърно и оловно, и на всяко има надпис. На златното пише „Във мене ще намериш, което иска всеки“ [„Who chooseth me shall gain what many men desire“]; на

сребърното – „От мене ще получиш, каквото си заслужил“ [„Who chooseth me shall get as much as he deserves“]; а на оловното – „Със мене ще рискуваш това, което имаш“ [„Who chooseth me must give and hazard all he hath“] (Шекспир 2020: 139; Shakespeare 1998: 399). Изборът на ковчежето позволява да се види характерът на кандидатите за ръката на Порция (мароканския и арагонския принц, както и Басанио), но виртуално позволява да се определят всички персонажи. Всички главни персонажи правят избори, които движат действието, а самите избори могат да се разпределят по надписите на ковчежетата. Така нишката с ковчежетата дава рамка за цялата пиеса. Нещо интересно обаче прави впечатление. Въпреки че се подсказва, че оловното ковчеже е правилното и с избора му Басанио получава Порция за съпруга, всъщност сякаш единственият персонаж, който с поведението си избира това ковчеже, не е Басанио, а Антонио, който рискува всичко, което има: пари и живот, и дори душата си в края, когато, едва спасен от Шайлок, залага душата си пред Порция, че нейният съпруг няма повече да я мами (Шекспир 2020: 154). Изглежда, повечето от останалите герои, от Шайлок през Басанио до Нериса и Порция, с постъпките си са избрали сребърното ковчеже. Това е ковчежето на еквивалентността, на връщането в кръга – всеки получава каквото е заслужил. В стихчето, поставено вътре, се казва, че присъдата никога не пропуска – „Seven times tried that judgment is,/ That did never choose amiss“ (Shakespeare 1998: 400).

Може да се предположи, че разликата между оловното и сребърното ковчеже обаче не е така същностна, както изглежда, доколкото даването („Who chooseth me must give“), без знание какво ще получиш, е аналогично на начина, по който работи милостта в наддаването на властта. Ако това е така, тогава с него е преминало от ограничената към общата икономия на връщането. Това ковчеже е избрано от Басанио, но с постъпките си Басанио е останал при сребърното. Той е взел заем от Антонио, който иска да върне, като се връща във Венеция. А приключението с пръстена, който не е трябвало да дава при никакви обстоятелства (но е дал на мнимия доктор по право, на който се е преобразила Порция), ѝ позволява в края на пиесата да му даде заслуженото. И да му върне пръстена. Така с изключение може би на Антонио никой от героите не се спира на оловното ковчеже точно както по време на делото никой в крайна сметка не остава при милостта. (Милостта на Дожа да пощади живота на евреина, е съпътствана от абсолютно безмилостното му лишаване на Шайлок от всичко, заради което да живее – имот, дъщеря, вяра.)

Ако в движението си самата пиеса избира сребърното ковчеже като модел за своето развитие, това би обяснило защо тази сюжетна нишка подава щафетата на нишката с пръстените (III действие, втора сцена). Преминаването от единия към другия сюжет е движение към сребърното ковчеже. Пръстенът е символ на кръга, на обвързването и договора, при които получаваш колкото си заслужил. Пръстенът е фигурата на връзката (*bond*) като връщане, описана от „Венецианският търговец“.

Както споменах по-горе, Хинли приема за най-малкото общо кратко на всички нишки в творбата връзката, *bond*. Но обвързването се случва през задължаване (на един към друг, на едно спрямо друго) и така през идеята за равностойност и връщане – било то икономическо, правно или емоционално. В интересен прочит на пиесата Гари Уат от своя страна вижда основния закон на пиесата като състоящ се в синекдохичното заместване на цялото от части, *partem pro toto*, и проследява заместванията в интригата с пръстените, във фунта плът и на други места. За него литературата и правото се свързват именно през фигурата на драматически свойства/собственост, които работят през отношението част – цяло (Watt 2010). Всичките му примери обаче почиват не толкова на това отношение, колкото на идеята за размяна, предполагаща еквивалентност: да дадеш толкова, колкото ще получиш или да получиш толкова, колкото си дал. „Динамиката е тази на взимане чрез даване.“ [„The dynamic is one of taking by giving.“] (Watt 2010: 244). Везните, които Шайлок носи на делото, са фигура на това приравняване. А алегоричното му представяне, чрез което пиесата моделира *en abyme* себе си и заедно с това своята представа за закона, минава през трите ковчезета и пръстените.

С това свое движение на самомоделиране литературното произведение е аналогизирано, приравнено на закона, който представя. Всичко се връща и всеки си получава заслуженото. Подобно заключение, сближаващо право и литература, би подкрепило тезата на Моника Хамил, че по времето на Английския ренесанс поезия и право са тясно свързани, защото според ренесансовия светоглед заедно помагат за преодоляването на човешкото несъвършенство (Hamill 1978). Хамил препраща към автори от XVI в. като Филип Сидни и Ричард Хукър, посочили, че първите законодатели са били и поети (Хукър споменава Орфей и Амфион)<sup>9</sup>, и твърди, че Порция възплъщава едновременно и адвоката, и поета, като дори я нарича „поетеса законодател“ (Hamill 1978: 241). Еквивалентност на право и литература.

Освен ако няма едно усложнение, литературно усложнение, чрез което литературата не остава при правото, а прави нещо друго. Защото, дори да приемем, че интригата с пръстените е модел и на закона, и на цялата пиеса, не бива да се пропуска, че пръстените са два. Фигура на удвояването, която привлича вниманието към всички двоения, удвоявания и раздвоявания във „Венецианският търговец“, част от които несводими до логиката на връщането.

## V.

В тази последна част на статията ще се обърна към въпроса за двоенето и двойниците в пиесата като проблематизиращи движението на кръга.

Прави впечатление, че както и в други Шекспирови пиеси, и тук има двойка персонажи, които са трудно различни – Салерио и Соланио. Как-

---

<sup>9</sup> Цит. в: (Hamill 1978: 231).

то отбелязва Джефри Хартман, дори имената им звучат сходно и лесно се объркват, което подсказва, че техните идентичности са взаимозаменими (Hartman 2011: 75). Но това съвсем не е единственото удвояване, предложено от текста. Антонио е наречен двойник на Басанио от Порция, но изразът, с който го казва – „този двойник на моя мил“ (Шекспир 2020: 145) обаче на английски е „the semblance of my soul“ (Shakespeare 1998: 405) и тук, както и на други места, Порция говори за Басанио като за свой собствен двойник. Наред с това самият Басанио е удвоен от Грациано и двамата повечето време правят едно и също – отиват заедно в Белмонт, заедно признават чувствата си на жените, които са избрали, заедно получават пръстени, заедно се връщат във Венеция и т.н. Порция от своя страна има двойничка в лицето на Нериса, която играе роля, аналогична на Грациано. Което означава, че самата двойка Порция – Нериса има двойник в двойката Басанио – Грациано.

Изглежда, че единственият от главните персонажи, който остава без двойник, е Шайлок. Само че, както показва Джефри Хартман (Hartman 2011), има немалко черти, които Шайлок и Антонио споделят: от взаимните обиди през начина, по който Антонио отмъщава на евреина, като поставя условие да бъде пощаден само ако приеме християнската вяра и с писмен документ (т.е. подобен на документа с полицата, през буквата на закона) „се обвърже, че ще остави след смъртта си всичко на дъщеря си Джесика и зет си Лоренцо“ (Шекспир 2020: 150), до начина, по който сам Шайлок изрича „Приемам“ [„I am content“] (Шекспир 2020: 150; Shakespeare 1998: 411), аналогично на думите, с които Антонио е приел договора: „Приемам“ [„Content, i' faith“] (Шекспир 2020: 132, преводът модифициран; Shakespeare 1998: 392). И двамата са фигура на онзи, който „не се вписва добре в обществото, описано от Шекспир“ (Hartman 2011: 73).

Всички тези двойници предполагат симетрия. Те са симетрични двойници, получени чрез удвояване на черти.

Наред с тях обаче има и раздвоявания, които въвеждат асиметрия. Така например всички женски персонажи, Порция, Нериса и Джесика, в някакъв момент се преобличат като мъже и тук раздвояването не води към отъждествяване, а към неразпознаване и объркване. Жената се оказва, че има връзка със себе си като друг.

Още по-любопитно е как погледът на Басанио раздвоява Порция, когато тя му казва „Ах, тез очи./ с какво вълшебство те ме раздвоиха!// Сега съм аз наполовина ваша – наполовина ваша... тоест моя.../ но тъй като и моето е ваше./ то цяла ваша“ [„Beshrew your eyes,/ They have o'erlooked me, and divided me;/ One half of me is yours, the other half yours, –/ Mine own, I would say; but if mine, then yours, / And so all yours!“] (Шекспир 2020: 141; Shakespeare 1998: 401). Двете ѝ половини показват не едно и също, а несъвпадението, нетъждествеността на същото, на собствената ѝ идентичност, чиста формална разлика, вписана в нея през фигурата на вътрешно разделение.

На това раздвоение у Порция отговаря друго раздвоение в края на пиес-

сата, което този път тя открива у Басанио. „Басанио: О, Порция, простете/ вината ми! Заклевам се пред всички/ в очите ви, които отразяват/ лика ми... Порция: В двете! Чувайте го само!/ Кълне се той във двойния си лик!“ [„In both my eyes he doubly sees himself;/ in each eye, one: – swear by your double self,/ and there’s an oath of credit“] (Шекспир 2020: 154; Shakespeare 1998: 414). Отразяването в двете очи изразява раздвояването на героя, изтълквано тук като лицемерие. Двойното зрение (*doubly sees*) се оказва свидетелство за раздвоение на аза (*double self*). Както и по-рано при собственото ѝ разделяне от себе си, отново раздвояването идва през очите и отново раздвоението е свързано с несъвпадение, нетъждественост.

Нека спомена поне още едно раздвояване, отново свързано с героинята. В края на пиесата Порция казва, че се е отдала на доктора по право, за да си върне пръстена – „Отдадох му се, за да си го върна“ (Шекспир 2020: 154) – което би означавало, че е правила любов със себе си. Това може да се чете нарциситично, но може да се види и през нетъждествеността със себе си, която от срещата ѝ с Басанио я разделя на две несиметрични половини, които не са просто мъжка и женска.

Въз основа на казаното може да се твърди, че в пиесата има два типа двоене: удвояване и раздвояване. Удвояването е свързано със симетрични двойници и то изглежда като ефект от движението на кръга – постоянното производство на едно и също. Раздвояването дава несиметрични двойници, фигури на несъвпадението, при които едно-и-същото се оказва оразлично от себе си и несамотъждествено.

На този етап бих се върнал към началната си хипотеза, че „Венецианският търговец“ е пиеса за логиката на кръга и различните смисли на връщането, които създават разнообразни еквивалентности. И бих я допълнил с още два въпроса.

На първо място, бих поставил въпроса дали фигурата на жената – и на първо място Порция – не показва самото задвижване, завъртане на кръга (което се откроява във влюбването, даването на пари, даването на присъда), като така едновременно показва удвоявания вътре в създадените кръгове, доколкото всеки субект е определян от въртенето на кръга (от своите връзки, дълг и задължения), и заедно с това остава отвън, раздвоена, свой собствен двойник, показващ принципното несъвпадение на субектите един с друг (Антонио не е Басанио, Шайлок не е Антонио, Порция не е Нариса и т.н.) и несъвпадението на всеки субект със себе си? Ако това е така, то зад всяко удвояване вече се крие раздвояващото несъвпадение. Ще е имало минимална разлика между двата пръстена, което означава, че кръгът в самото си удвояване не си позволява да се затвори.

В тази връзка си струва да се погледнат двете допълнителни сюжетни нишки – на Ланчелото и на Джесика и Лоренцо. И двете са нишки на бягство, при това сякаш не просто на бягство от Шайлок, а бягство от логиката на връщането, на кръга. Ако трите основни нишки ни връщат към връщането, то не е слу-

чайно, че Лоренцо, Джесика и Ланчелото не се връщат във Венеция за делото на Антонио. Никой от тях не се връща. Разбира се, може да се твърди, че през съда и Антонио, но преди всичко през връщането на героите в Белмонт и тези трима персонажи не остават напълно изключени от движението на кръга.

Вторият въпрос, който искам да поставя, е свързан със самото моделиране на пиесата. Пиесата привидно избира сребърното ковчеже и пръстена – всичко се връща, всеки получава заслуженото. Но през асиметричните двойници „Венецианският търговец“ привлича вниманието към разминаванията, несъвпаденията. И тогава биха се открили всички игри на думи, които указват неидентичност и различие.<sup>10</sup> Нещо повече. Със своите двойници, чрез тях, пиесата не просто препраща към себе си, а препраща към собствената си нетъждественост. Тя, другояче казано, се изплъзва от собствения си закон. Дава модел на себе си и чрез самия жест на даване се изплъзва от този модел. Творбата на Шекспир посочва приравняването на право и литература и така се подвежда под закона на правото, закон на кръга и на връщането, но едновременно с това със самия жест на посочване тя вече прави нещо различно, вписва в себе си различие – спрямо правото и спрямо себе си. И така ни казва вече нещо не за правото, а само за литературата. И подсказва, че това не е цялата история. Пиесата се двои, удвоява и раздвоява дъната си, разколебавайки смисъла, като винаги остава нещо да не се връща, нещо да се разпилява в своето несъвпадение, и така ни кара да се връщаме към текста отново и отново по различен начин.

## Библиография

Ницше 2002: Ницше, Фридрих. *Отвъд доброто и злото. Към генеалогията на морала*. Съчинения, т. 5. Прев. Р. Килева-Стаменова. София: Захарий Стоянов [Nietzsche 2002: Nietzsche, Friedrich. *Otvad dobroto i zloto. Kam genealogia na morala*. Sachinenia, tom 5. Prev. R. Kileva-Stamenova. Sofia: Zaharii Stoyanov.]

Ставру 2024: Ставру, Стоян. *Световъртежи в юридическото мислене. За генеративния потенциал на взаимодействието между литературата и правото*. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“ [Stavru 2024: Stavru, Stoyan. *Svetovartezhi v yuridicheskoto mislene. Za generativnia potencial na vzaimodesitvieto mezhduraturata i pravoto*. Sofia: Izdatelstvo na BAN “Prof. Marin Drinov”.]

Шекспир 2020: Шекспир, Уилям. *Венецианският търговец*. – В: Шекспир, У. *Всички 37 пиеси и 154 сонета*. Прев. В. Петров. София: Труд, с. 128 – 155. [Shekspir 2020: Shekspir, William. *Venetzianskiat targovetz*. – V: Shekspir, W. *Vsichki 37 piesi i 154 soneta*. Prev. V. Petrov. Sofia: Trud, p. 128 – 155.]

---

<sup>10</sup> За ключовата роля на многозначността на думите и игрите с думи бих препратил отново към статията на Джефри Хартман (Hartman 2011).

- Bailey 2011: Bailey, Amanda. Shylock and the Slaves: Owing and Owning in *The Merchant of Venice*. – *Shakespeare Quarterly*, Vol. 62, No. 1, pp. 1 – 24.
- Cohen 1982: Cohen, Walter. *The Merchant of Venice* and the Possibilities of Historical Criticism. – *English Literary History*, Vol. 49, No. 4, pp. 765 – 789.
- Danson 1978: Danson, Lawrence. *The Harmonies of 'The Merchant of Venice'*. Yale: Yale University Press.
- Derrida 1991: Derrida, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée.
- Derrida 2004: Derrida, Jacques. Qu'est-ce qu'une traduction «relevante» ? – *L'Herne*, Vol. 83, pp. 561 – 576.
- Derrida 2019: Derrida, Jacques. *Le parjure et le pardon. Volume 1. Séminaire (1997 – 1998)*. Paris: Seuil.
- Dolin 2007: Dolin, Kieran. *A Critical Introduction to Law and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frison 2000: Frison, Danièle. Loi et droit dans *Le Marchand de Venise*, *Cahiers Elisabethains*, Vol. 57, No. 1, pp. 49 – 60.
- Hamill 1978: Hamill, Monica J. Poetry, Law, and the Pursuit of Perfection: Portia's Role in *The Merchant of Venice*. – *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, Vol. 18, No. 2, pp. 229 – 243.
- Hartman 2011: Hartman, Geoffrey. The Tricky Word: Richard Weisberg on *The Merchant of Venice*. – *Law and Literature*, Vol. 23, No. 1, pp. 71 – 79.
- Hinley 1980: Hinley, Jan Lawson. Bond Priorities in *The Merchant of Venice*. – *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, Vol. 20, No. 2, pp. 217 – 239.
- Muldrew 1998: Muldrew, Craig. *The Economy of Obligation: The Culture of Credit and Social Relations in Early Modern England*. London: Palgrave Macmillan.
- Posner 1988: Posner, Richard. *Law and Literature. A Misunderstood Relation*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Raffield 2017: Raffield, Paul. *The Art of Law in Shakespeare*. Oregon and Portland: Hart Publishing.
- Raffield, Watt 2010: Raffield, Paul, Gary Watt (eds.). *Shakespeare and the Law*. New Delhi: Mohan Law House.
- Shakespeare 1998: Shakespeare, William. *The Complete works*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Sokol 1992: Sokol, B. J. *The Merchant of Venice* and the Law Merchant. – *Renaissance Studies*, Vol. 6, No. 1, pp. 60 – 67.
- Sklar 1976: Sklar, Elizabeth. Bassanio's Golden Fleece. – *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 18, No. 3, pp. 500 – 509.
- Smith, Rodner, Lameda 2022: Smith, James Otis Rodner, Felicity Ann Rodner, Ana Valentina Lameda. Law and Justice in William Shakespeare's *The Merchant of Venice*. – *Revista Venezolana de Legislación y Jurisprudencia*, Vol. 18, pp. 57 – 78.
- Watt 2010: Watt, Gary. The Law of Dramatic Properties in *The Merchant of*

*Venice.* – In: Raffield, Paul, Gary Watt (eds.). *Shakespeare and the Law*. New Delhi: Mohan Law House, pp. 237 – 252.

Weisberg 1992: Weisberg, Richard. *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*. New York: Columbia University Press.