

ТЛЪОН, УКБАР & ORBIS
UNIVERSITARIUS
ЧЕТЕЙКИ БОРХЕС,
КОЙТО ЧЕТЕ СВЕТА



**ТЛЪОН, УКБАР & ORBIS
UNIVERSITARIUS**

ЧЕТЕЙКИ БОРХЕС,
КОЙТО ЧЕТЕ СВЕТА

Съставителство и редакция
Лиляна Табакова и Красимир Тасев

София • 2023
Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

Това издание е част от научния проект „Гльон, Укбар & Orbis Tertius: 120 години от рождението на Хорхе Луис Борхес“ на Катедрата по испанистика към Софийския университет „Св. Климент Охридски“ и Фонд „Научни изследвания“ към Министерството на образованието и науката. Проектът е осъществен също и със съдействието и подкрепата на Културния център на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ и Посолството на Република Аржентина в България.

Редакционен съвет
проф. дфн Амелия Личева
проф. д-р Петър Моллов
доц. д-р Татяна Пантева

© 2023 Лиляна Табакова и Красимир Тасев, съставители
© 2023 Владимир Матов, художник на корицата
© 2023 Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
ISBN 978-954-07-5738-4

СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ / 7

БОРХЕС И СВЕТОВНИТЕ ВОЙНИ

Ефраин Кристал. Хорхе Луис Борхес и световните войни / 13

Ефраин Кристал / Георги Господинов (разговор). Четейки Борхес, който чете света / 32

Саул Сосновски. Борхес: подходи към историята / 40

БОРХЕС И НИЕ

Ани Бурова. Борхес и съвременната българска литература / 63

Яна Букова. Борхес и аз – разказ в първо лице / 77

Георги Господинов. Моят личен Борхес, или гласът, който ни води в тъмното (приписки) / 82

Пламен Анто. Борхесианските ни 1990: свидетелствования / 87

ЧЕТЕЙКИ БОРХЕС

Лиляна Табакова. Борхес – слепият демиург от библиотеката / 103

Клео Протохристова. „Опровержението на времето“, или как Борхес си играе, докато спори с конвенциите / 118

Клео Протохристова. Борхес и Хорхе от Бургос, или Казусът Еко – Борхес (Интертекстуалността като интерперсоналност) / 131

Александър Кьосев. Принципът на надеждата срещу принципа на въображението бележки върху Блох и Борхес / 145

Бернат Кастан Прадо. Аспекти на щастието у Борхес и Честъртън / 211

Анна Златкова. Томас Браун в света на Борхес. Едно дискретно присъствие / 230

Едуардо Рамос-Искиердо. Борхесовата малка-санси: очертания на една женска загадка / 246

Марин Бодаков. „Седем разговора с Хорхе Луис Борхес“ на Фернандо Сорентино: жанрови проблеми / 263

Митко Новков. Тлъон, Укбар, Orbis Macondo / 269

Абдулфаттах Килиту. Арабистът Борхес / 305

БОРХЕС ЗА ПРЕВОДА

Мария Белен Ернандес. Синдромът Пиер Менар или преводът според Хорхе Луис Борхес / 311

Мигел Перес Монтагут. Хорхе Луис Борхес и Леон Фелипе – дуел на бойно поле, наречено Уитман / 335

ЗА ПРЕВОДИТЕ НА БОРХЕС В БЪЛГАРИЯ

Румен Стоянов. Борхес недолюбваният / 345

Анна Златкова. Все пак по-добре късно, отколкото никога / 350

БЕЛЕЖКИ ЗА АВТОРИТЕ / 353

ВЪВЕДЕНИЕ

Дължим предисторията на тази книга на една щастлива случайност. През 2019 г., когато се навършиха 120 години от рождението на Хорхе Луис Борхес, в Берлин се срещнаха двама негови страстни почитатели, идващи от две противоположни точки на планетата – българският писател Георги Господинов и перуанският литературовед Ефраин Кристал. Всъщност, корените на Кристал са от Молдова и желанието му да се доближи възможно най-много до земите на предците си в онзи момент изглеждаше лесно осъществимо. Катедрата по испанистика към Софийския университет с радост прие да го покани да изнесе лекция върху темата, чието проучване го бе довело в Европа: „Хорхе Луис Борхес и световните войни“.

Пандемията от КОВИД-19 обаче обърка плановете ни. Не можахме да посрещнем лично именития гост, но решихме, че щом не е трудно да направим видеоконференция с него, можем да организираме цял видеосимпозиум, защото „борхесианците“ в България не са един или двама, а и преценихме, че е дошъл моментът за равностметка след 30 години присъствие на аржентинския писател в нашата култура (всички помним „жълтия“ сборник с есета и разкази, публикуван през 1989 г. от издателство „Народна култура“).

Симпозиумът се разви в два плодотворни дни през октомври 2020 г. Подходите към Борхес се оказаха интересни и разнообразни, колкото и да се бояхме, че за него всичко е казано и написано. Толкова години след кончината му не преставаме да преоткриваме творчеството му и да изследваме с пристрастие ключовете към неговите измислици и есета, към големите литературни операции, които той извършва, към оригиналността

в подбора и в третирането на темите, към начините, по които се намесва в литературното поле и диалогира с традицията, за да я пренастрои.

Борхес ни насочва към закономерностите, които според него следват литературните процеси. Изгражда свои специфични генеалогии, установява изненадващи аналогии между най-разнообразни автори, епохи и култури. Учи ни да четем по нов, при това изключително продуктивен начин. А това доведе много творци по света да открият свои собствени, неповторими пътища. На следващите страници Георги Господинов, Яна Букова и Пламен Антонов разсъждават за подтиците, които са получили от Борхесовите прозрения.

Аржентинецът успя да промени и системата от йерархични отношения между центъра и периферията, между националното и универсалното, които до неотдавна ръководеха нашата рецепция на произведенията, идващи от различни страни. За него няма периферни култури. Той помогна на многобройни автори от целия свят (преди всичко на своите сънародници) да се отърсят от комплекса си за провинциализъм. В известна степен и ние му дължим благодарност за това. В този сборник Ани Бурова проследява асимилирането на Борхесовото творчество в българското литературно пространство. По същата тема споделят свои мисли Клео Протохристова, Пламен Антонов и Анна Златкова.

С Борхес литературата радикално се превърна в писане за четенето, а четенето се изравни с творчеството в сложни комбинации, които водят до многобройни открития, разкриват смайващи съдби и тайни сюжети. В този том, например, Едуардо Рамос-Искиердо разкрива как два разказа на Киплинг оплождат Борхесовото въображение (с други думи как от литературата се ражда литература), като проследява тънката интертекстуална нишка, която помага за разбулването на една почти незабележима загадка в „Приближаването до Алмутасим“. Бернат Кастан търси причините, накарала аржентинеца да чете, да превежда и дори да имитира не по-малко многопластовия Честъртън – често наричан „принцът на парадоксите“, починал на същата дата като Борхес (14 юни), но точно половин век преди него. Клео Протохристова анализира интертекстуалната обвързаност на

Умберто Еко и Борхес. Александър Къосев сравнява двете концепции – тази на Борхес с тази на Ернст Блох – за категорията „възможност“ в отношението ѝ към утопическото. Анна Златкова проучва дискретното присъствие на Томас Браун в света на аржентинския писател. В едно много лично и импресионистично есе Митко Новков споделя размислите и интуициите си за вододелите между Борхес и Гарсия Маркес, прокарвайки с въображение причудливи аналогии между различни литературни, живописни и дори фолклорни светове.

Борхес умее да използва по най-добрия естетически начин дебатите по литературни въпроси, размислите за езика, вътрешните противоречия във философските системи, парадоксите във физиката и в математиката. Във втория текст на Клео Протохристова се разглежда въпросът за отношението на Борхес към темпоралните конвенции.

Фактът, че авторът на „Измислици“ е превел много повече тестове, отколкото е написал, не е сред най-известните. Белен Ернандес ни запознава с теориите на Борхес за превода, които са свързани и със схващанията му за процеса на писане, докато Мигел Перес Монтагут илюстрира тези теории със забележките, направени от Борхес във връзка с превода на поезията на Уолт Уитман от Леон Фелипе.

Анна Златкова и Румен Стоянов от своя страна разказват за нелекия път, по който Борхесовата литература прониква у нас през 1989 г., за да се превърне в един от гласците на позакъснелия ни постмодернизъм.

След като загубва зрението си, едно от забавленията на Борхес е да дава интервюта, пълни с противоречия и парадокси, в които често прозира и неповторимото му чувство за хумор. Някои от тях са достатъчно обширни, за да бъдат издадени под формата на книги. На български е преведена „Седем разговора с Хорхе Луис Борхес“ на Фернандо Сорентино. Напусналият ни през 2021 г. Марин Бодаков анализира разминаването в отношението на двамата разговарящи към техния диалог: за Сорентино той е литература, а за Борхес – интервю. Това е ключовото недоразумение във въпросната книга, в която откриваме един събеседник, различен от автора на „Нови разследвания“.

Борхес пише за, спори със, разсъждава върху, изгражда своя литературен аватар и прави всичко това в исторически контекст, който не винаги е благоприятен за него. Неговите политически есета и до днес не са достатъчно проучени от критиката. В замяна на това политическите му изказвания, разнасяни на мига от пресата надлъж и нашир, са прекалено обсъждани, без да се взема предвид кога и защо са направени. До степен, че един от митовете около него го превръща в нещо като *доктор Джекил и мистър Хайд* – гениален писател с ненавистни възгледи. Но да не забравяме, че тези възгледи, като всичко останало, са тясно свързани с историята на Аржентина и на западния свят. Затова за нас е изключителна чест, че Ефраин Кристал и Саул Сосновски ни предоставиха своите статии за Борхес и Световните войни. Техните анализи на всеизвестните разкази „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ и „Тльон, Укбар, Orbis Tertius““ показват колко различен смисъл добиват те, ако бъдат разгледани през призмата на съвременните им събития. И двамата учени категорично защитават почитеността и здравите етични позиции на Хорхе Луис Борхес.

Някои от публикуваните тук статии не съвпадат с изнесените доклади по време на проведената видеоконференция, която може да бъде проследена на <https://www.youtube.com/watch?v=OtDjJ8actow&t=4s> (ден 1) и <https://www.youtube.com/watch?v=x34ujOYxPB0&t=9325s> (ден 2).

Благодарим на всички автори за тяхната отзивчивост и за положения труд. Съжаляваме, че през онази вече далечна 2020 г. поради пандемията пропуснахме възможността да осъществим предвидената премиера на моноспектакъла „Секта“ по текстове на Яна Букова, с акузматична музика на Георги Арнаудов, който е „кръстник“ на конференцията „Тльон, Укбар & Orbis Universitarius“, докато за подзаглавието благодарим на Георги Господинов.

Лиляна Табакова

БОРХЕС
И СВЕТОВНИТЕ ВОЙНИ

ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС И СВЕТОВНИТЕ ВОЙНИ

Ефраин Кристал

Първата световна война бележи живота и литературното образование на Хорхе Луис Борхес. Когато започва да публикува първите си книги, в автобиографични бележки си припомня следното: „По време на тъжния развой на войната учех в Женева и през 1918 г. заминах за Испания със семейството си. Там започна разпиляната ми литературна дейност“ (“Nota autobiográfica” // Borges 1997: 234)¹. Престоят в Швейцария първоначално е замислен от бащата на Борхес като дълго пътешествие из Европа, което да направят, преди да загуби зрението си по вина на болестта, от която страда и която ще наследи и синът му. Войната обаче избухва няколко месеца след пристигането им в Швейцария и те остават там до края ѝ, като така и не успяват да осъществят желаните пътувания. След края на войната Борхесови прекарват една година в Испания, след което се завръщат в Буенос Айрес.

В Женева Борхес завършва средно образование във френски лицей, където научава също латински и немски. Две от големите му литературни открития са немската експресионистична поезия и творчеството на Уолт Уитман, когото чете в немски превод. Това далеч не е странно, имайки предвид, че в Германия Уитман не само е бил смятан за един от основните поети на модерната война заради стихотворенията му за Американската гражданска война, но и защото немските експресионисти, чиито стихове засягат военни теми, са се вдъхновявали от Уитман. В книгата си

¹ Цитираната книга със заглавие „Съживени текстове, 1919–1929“ (*Textos recordados*) съдържа статии и бележки на Борхес, които не са включени в неговите „Събрани съчинения“ – б. р.

за приема на Уолт Уитман в Германия Валтер Грюнцвайг посочва, че той е преведен за първи път по време на Френско-пруската война и в продължение на няколко десетилетия немските преводачи се ограничават единствено до военната му поезия. Несъмнено това се дължи на факта, че войната между Севера и Юга е най-опустошителният конфликт в западната памет преди Първата световна война, като след Френско-пруската война (1870–1871) в Западна Европа настъпва период на относителен мир чак до избухването на Първата световна война.

Борхес чете Уитман в превод на Йоханес Шлаф (1862–1941), за когото „Когато люлякът се разцъфтя пред прага“ представлява големият шедьовър на американския поет. На места стихотворението обрисова тревоги и картини, сходни с тези на поетите, описвали Първата световна война:

Видях и трупове на полетата, видях ги с хиляди,
и бели скелети на млади хора – аз видях и тях,
видях останките на всичките убити във войната,
видях, че те не са такива, за каквито всичките ги взимат,
те бяха всички преизпълнени с покой, не страдаха,
живите останаха и страдаха, майките – те страдаха,
съпругата, детето и мечтаещият стар приятел страдаха,
и армиите, дето бяха оживели, страдаха.

(Превод Владимир Свинтила)

Поетите експресионисти също се вдъхновяват от стихотворенията на Уитман, които усещат болката на врага, съчувстват на страданията му и копнеят за братство между хората насред жестокостите на войната, както в “Reconciliation”:

War and all its deeds of carnage [...]
For my enemy is dead, a man divine as myself is dead,
I look where he lies white—faced and still in the coffin—I draw near,
Bend down and touch lightly with my lips the white face in the coffin.
(Whitman 1996: 466).

Борхес пръв превежда на испански немските поети експресионисти и в размислите си за немския експресионизъм не-

изменно посочва връзките му с поезията на Уолт Уитман: „Плам в чувствата и песните, изобилие от образи, надежда за универсално братство в болката – ето какво е експресионизмът. Необуздана и обширна дума, която обхваща безкрай различия и в чиято широта се нижат словоизлияния и от последния чирак на Уитман“ (“Acerca del expresionismo” // Borges 1997: 178). Борхес добре знае, че експресионизмът е съществувал отпреди Първата световна война, но твърди, че тя обуславя значението му. В предговора към една кратка антология на експресионистична поезия в негов превод Борхес казва: „експресионизмът е израснал сред окопи и лазарети, сред отчаяна и разбираема злоба. Войната не го е създала, но го обяснява“ (пак там: 57).

Борхес започва да публикува стихотворенията и преводите си в Испания след завършека на войната и макар че са изминали две години, тематиката им е същата като на тези, писани по време на военния конфликт. В едно от първите си стихотворения, озаглавено „Окоп“, Борхес възпява мъката на „хора с цвета на земята [които] потъват в най-ниската пукнатина“ (“Trinchera” // Borges 1997: 40), а един от първите му преводи засяга болките и страданията на оцелелите войници: „с души изпълнени със самоубийство и безумие, като кучета се лутат из улиците, и шепнешком говорят със звездите, и шепнешком говорят с песовете...“ (Jichlinski, Simón. “Velut Canes” – превод на Борхес // Borges 1997: 39).

Първата световна война е безразсъдство, смята Борхес, безразсъдни са и националистическите изяви на французите, желаещи да унижат Германия след войната, както и германските националисти, търсещи реванш. Затова след войната Борхес превежда поезията на Вилхелм Клем, която включва стихове като тези:

Сърцето ми е обширно като Германия и Франция ведно
Но го покосяват всичките куршуми на света
(“Lírica expresionista: Wilhelm Klemm” // Borges 1997: 180)

Едно от първите повествователни произведения на Борхес, „Параболи“, се състои от две части – „Борбата“ и „Освобожде-

ние“. Тук се появяват теми, вдъхновени от литературата за Първата световна война, към които той ще се връща през цялото си творчество. Първата част представлява спомен за ръкопашна борба, в която самоличностите на оцелелия и на неговата жертва се оплитат. Втората част описва тревогите на оцелелия в пленничество човек.

Когато Борхес се връща в Аржентина и започва литературната си кариера, не забравя Първата световна война. Пише многобройни рецензии на исторически, свидетелски и художествени книги за войната, които излизат на английски, френски и немски. Интересното е, че Борхес вниква в смисъла на „Огънят“ на Анри Барбюс, на „На западния фронт нищо ново“ на Ерих Мария Ремарк или на „Борбата като вътрешно преживяване“ на Ернст Юнгер още преди тези и други произведения да бъдат всеобщо признати като задължителни творби за паметта за Първата световна война.

Борхес осъжда Версайския договор, унизила Германия, но заклежда много по-силно националсоциализма още от самото му поява в тази страна. Пише многобройни статии, в които остро критикува възхода на нацизма, антисемитизма и културната политика на нацистите, която според него е в противовес на най-доброто от германската култура от миналото и настоящето.

Въпреки че според Борхес в Първата световна война никоя страна не е невинна, той е убеден, че националсоциализмът застрашава живота на целия свят, че представлява бреме за културата и че нито пацифизмът, нито мълчанието са адекватните реакции срещу войнствеността на Хитлер и симпатизантите му. Макар и като млад, през 20-те години, Борхес да е симпатизирал на руската революция, той вече не храни никакво доверие към комунизма.

В Буенос Айрес Борхес е подложен на остра критика от значима част от аржентинския литературен свят, симпатизираща на италианския фашизъм и немския националсоциализъм. Добре известно е, че консервативният литературен вестник „Крисол“ обвинява Борхес, че укрива еврейското си потекло, на което Борхес иронично отвръща в списание „Мегафоно“, че за огромно

съжаление не е еврейски потомък, както го обвиняват противниците му.

„Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“

Последиците от Първата световна война и растящите симпатии към фашисти и националсоциалисти в Европа и Аржентина през 30-те са неразкритият контекст на първия голям разказ на Борхес, „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“, публикуван през 1939 г., няколко месеца преди избухването на Втората световна война. Повечето литературни критици, анализирали текста, обръщат внимание на неговите литературни и философски аспекти, на изследването на релативизма в прочитите и тълкуванията, на създаването на един литературен жанр, смесващ есеистичната форма с белетристиката. Основната тема на разказа е неопределеността на писането, т.е. идеята, че два синтактично еднакви текста могат да са смислово различни. Тази идея е вдъхновявала философи с аналитични възгледи, също и някои от най-значимите литературни критици и теоретици са подчертавали нейната важност. Според Жерар Женет разказът на Борхес представлява най-значимото размишление върху прочита на литературен текст, Джордж Стайнър го смята за най-дълбокото разсъждение за превода, а според Харолд Блум той се числи сред най-великите размисли върху литературното влияние.

Най-често цитираната част от разказа, която според Майкъл Ууд е и най-хубавата шега в литературата въобще, е тази, в която повествователят сравнява два синтактично еднакви текста – първият е „Дон Кихот“ на Сервантес, вторият е „Дон Кихот“ на Пиер Менар, – за да покаже, че единият от тях несъмнено превъзхожда другия:

Да се сравнява Менаровият „Дон Кихот“ със Сервантесовия, е истинско откровение. Сервантес например пише: „[...] истината, дъщеря на историята, която е съперница на времето, съкровищница на подвизите, свидетелка на миналото, пример и назидание на настоящето, предупреждение за бъдещето“ (Сервантес 2001, I част, IX).

Написан през седемнайсети век от „самоукия гений“ Сервантес, този пасаж е чисто риторична възхвала на историята. Менар пък пише:

„[...] истината, дъщеря на историята, която е съперница на времето, съкровищница на подвизите, свидетелка на миналото, пример и назидание на настоящето, предупреждение за бъдещето“.

Историята – майка на истината; поразителна мисъл! Менар [...] определя историята не като изследване на действителността, а като неин източник. Историческа истина според него е не онова, което се е случило, а това, което смятаме, че се е случило. (Борхес 2010: 41–41)

Несъмнено е, че повествователят тълкува текста по един начин, когато мисли за него като за текст от Сервантес и по друг, когато мисли същия текст като за произведение на Менар, но нека не забравяме, че този, който прави това наблюдение, е не Борхес, а неговият повествовател.² Неведнъж Борхес изказва мнения за персонажа си, които далеч не съвпадат с тези на повествователя. Тонът, с който Борхес говори за персонажа си, е по-умерен, лишен от предрасъдъци в полза на Менар и против Сервантес:

Пиер Менар не желае да натоварва света с повече книги. И въпреки че му е писано да бъде човек на литературата, славата не го вълнува. Той пише за себе си и решава да направи нещо изключително дискретно – да напише книга, която вече съществува, която си тежи на мястото – „Дон Кихот“. (Borges 1998: 15)

Нападателят тон на Борхесовия повествовател не отговаря на този на самия Борхес, нито предрасъдъците, с които брани превъзходството на Менаровия „Дон Кихот“ съответстват

² Един от важните аспекти на този откъс се поддава на многобройни недоразумения, когато критиците предполагат, че мнението на повествователя, създаден от Борхес, е мнение на самия Борхес, като в следния случай: „Борхес прави сравнение между текстовете на Сервантес и на Пиер Менар. Двата текста, казва той „са словесно идентични, но вторият е едва ли не безкрайно по-богат“ [...]. Борхес също така отбелязва, че „Дон Кихот“ на Менар е по-проникновен и по-амбициозен от този на Сервантес. Нима в неговото произведение не откриваме подчертано влияние на Ницше?“ (Stabb 1970: 96).

на идеите на автора. Изследователите на Борхес са подминали следния факт – повествователят е черпил вдъхновение не от кой да е, а от самия Ерих Лудендорф, върховен главнокомандващ на немските въоръжени сили и диктатор на страната по време на Първата световна война. Бил е вдъхновен също и от французина Шарл Мора, но тук ще се ограничи само до ролята, която играе Лудендорф в изграждането на персонажа-повествовател. През 1923 г. Лудендорф организира заедно с Хитлер провалилия се Бирен пуч. Той е и идеологът на тоталната война през 30-те години. В книгата си „Тоталната война“ Лудендорф изтъква правото на Германия да атакува цивилното население на своите врагове и да провежда военни действия във вражеските страни, без да е необходимо да им обявява война. Лудендорф е расист, почитател на германските митологии и противник на монотеистичните религии. Според историка Робърт Аспрей той е имал фикс идея срещу представителите на раси и религии, „чиито интриги и конспирации пречат на осъществяването на божествената мисия на Германия“ (Asprey 1991: 491). Той смятал, че разпространението на обрязването сред неевреите е тактика на враговете на Германия – в това число евреи и масони – за отслабване мъжествеността на немските мъже.

По времето, когато пише „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“, Борхес публикува три текста, свързани с Лудендорф – рецензия на книгата му за тоталната война, бележка относно списанието, издавано от Лудендорф и рецензия на една от книгите на Лидъл Харт, в която се помества глава за Лудендорф. Макар „Тоталната война“ да е издадена през 1935 г., Борхес пише рецензията си през 1937 г., след смъртта на Лудендорф, когато снимките на Хитлер на погребението му обикалят света. В рецензията си Борхес с недоумение и почуда цитира основната идея на Лудендорф: „Войната е най-висшият израз на волята за живот на народите. Следователно политиката – новата тоталитарна политика – трябва да се подчини на тоталната война“ („Der totale Krieg“ // Borges 1990: 338). Борхес с тревога отбелязва, че „доктрината на Лудендорф изисква военна диктатура и то не само в общия аржентински смисъл на управление на военните, а в смисъл на диктатура с изключителни военни цели“ (пак там).

Борхес цитира тезата на Лудендорф, според която творчеството на някои немски писатели космополити, в това число и Гьоте, е противоположно на благоденствието на Германия, тъй като би отслабило решимостта на немските войници, изправени пред лицето на врага. Към края на рецензията си Борхес предвижда в близко време „огромните многохилядни кръвопролития, предсказани от Лудендорф“ (пак там). И те наистина стават реалност само няколко години по-късно.

Борхес рецензира също една от книгите на британския историк Лидъл Харт, в която авторът изразява тревогата си относно писанията на Лудендорф. Когато говори за него, Лидъл Харт губи присъщия си спокоен тон: „Лудендорф не си губи времето с исторически факти, ако те представляват спънки пред вярата му и за да прокара идеята си за немско единство, прибегва до прастарата рецепта, състояща се в ликвидиране на всеки, който изразява или споделя противоположни идеи“ (Liddel Hart 1937: 220–221).

Малко преди смъртта на Лудендорф Борхес написва бележка по повод списанието му „От аязмото на германската мощ“, което излиза два пъти месечно в стохиляден тираж и публикува злободневни статии, философски и литературни идеи, като много от броевете включват расистки карикатури. Според Борхес „списанието на Лудендорф *От аязмото на германската мощ* два пъти месечно развива от Мюнхен безмилостната си кампания против евреите, папството, будистите, масонството, теософите, йезуитския орден, комунизма, Мартин Лутер, Англия и против паметта на Гьоте“ (“De la vida literaria” от 3 септември 1937 // Borges 1990: 313).

В началото на „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ гласът на повествователя напомня на полемичния тон и някои от опасенията, които Борхес обобщава по-рано в записките си за Лудендорф:

Видимите творби, които остави този романист, могат лесно и бързо да се изброят. Затова са непростими пропуските и прибавките, направени от мадам Анри Башелие в лъжливия каталог, който някакъв вестник, чиято *протестантска* насоченост не е тайна,

лекомислено е наложил на своите достойни за съжаление читатели – нищо, че са малко на брой и са калвинисти, ако не са масони или обрязани. (Борхес 2010: 36)

Открояват се расисткият тон, презрително-агресивният характер на прозата и обвинителният език, предполагащ расово и религиозно превъзходство. Забелязва се и атаката срещу масоните и обрязаните – две от фикс идеите на Лудендорф.

Според повествователя на „Пиер Менар“ влиянието на Ницше върху Менаровия „Дон Кихот“ е „неоспоримо“. Ницшеанското тълкуване на Менаровия „Дон Кихот“ се базира на схващането, че „истината“ е продукт на човешката воля, нещо, което се случва в историята, а не нещо, което се разкрива или установява посредством факти. Ницшеанската интерпретация на Менаровия „Дон Кихот“ не е неоспорима, тя е просто правдоподобна, когато повествователят цитира следния текст на Пиер Менар, изваден от контекст:

[...] истината, дъщеря на историята, която е съперница на времето, съкровищница на подвизите, свидетелка на миналото, пример и назидание на настоящето, предупреждение за бъдещето.

За да се оспори „неоспоримостта“ на тълкуването на повествователя, достатъчен е само цитатът от „Дон Кихот“, предхождащ цитирания от Борхесовия повествовател откъс:

[...] защото на историците се налага да бъдат правдиви и точни. Те не трябва да се поддават на страсти, тях не трябва нито користта и страхът, нито омразата и обичта да отклоняват от истината, дъщеря на историята, съперница на времето, съкровищница на подвизите, свидетелка на миналото, пример и назидание на настоящето, предупреждение за бъдещето. (Сервантес 1980: 76)

В разказа има противоречие между две съждения на повествователя, които поставят под съмнение всичките му твърдения: 1) че „Сервантесовият текст и текстът на Менар са словесно идентични, но вторият е едва ли не безкрайно по-богат“ (Борхес 2010: 41) и 2) че Пиер Менар е обогатил изкуството на четенето

посредством „преднамерения анахронизъм и погрешните атрибуции“ (пак там: 43). Второто от тези твърдения като че ли се доближава повече до тълкувателната практика на повествователя.

Във всеки случай идеята, че истината е творчески акт, а не нещо, което може да бъде установено или доказано, се припокрива с доводите на Лудендорф за сътворяване на истини за немския народ, които откриваме в апела му за възраждането на немския дух:

Твърдението на Фихте относно неоспоримостта на факта, че да си германец и да имаш силен характер е едно и също нещо, трябва отново да се превърне в истина. [...] Сега нацията ни трябва да намери мъже, които, както генералите на фронта, с радост да поемат отговорността да я поведат напред с непоколебима воля и целеустременост, да възстановят изчезналия национален живот, да му вдъхнат свеж и мощен ентузиазъм. Мъже, които, последвани от най-доброто от нацията, да обединят всичките ни творчески сили в едно целокупно съзидателно дело. (Ludendorff 1919: 434)

В есетата си обаче Борхес опровергава идеите на Лудендорф, когато например посочва: „Патриотичните илюзии нямат край. [...] В началото на XIX век Фихте заявява, че да имаш характер и да си германец несъмнено е едно и също нещо“ (Vorges 1999b: 36).

Че повествователят в Борхесовия текст е расист, привърженик на авторитарните режими, не е особено приятен, не е достоян за доверие и неговото описание на Менаровия проект не се вписва в проекта на Пиер Менар, са все неща, които можем да извлечем от самия разказ дори и да не знаем, че повествователят се е вдъхновил от Лудендорф. Вече видяхме, че описанията му на Менаровия проект не съвпадат даже и с коментарите на самия Борхес относно собствения му разказ. Повествователят си противоречи, подмамва и заблуждава, като така подкрепя тезата на Борхес от едно от есетата му върху етика и литература, според която най-важното в етическия анализ на литературата не е литературният текст сам по себе си, а етическият градеж на този, който го интерпретира:

Може и да няма неморални книги, но със сигурност има прочити, които са такива. [...] Да се забрани етиката значи да се ограби литературата. (Borges 1999c: 297)

Противно на твърдението на повествователя, Менаровата версия на „Дон Кихот“ не е безкрайно по-добра от тази на Сервантес, която той смята за по-лоша, обстоятелствена и стереотипна, но в контекста на разказа подобна интерпретация ни показва, че колкото и да е безобиден даден литературен проект, от него може да се възползват с политически цели и че литературните творби подлежат не само на множество прочити, но и на манипулации. Предвид контекста, в който Борхес пише разказа си, авторовото желание не е да бъдат съдени литературните творби, а хората, които, подобно на самия повествовател, ги подлагат на манипулативни интерпретации с националистически, расистки или ксенофобски цели.

Броени месеци след публикуването на „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот““ избухва Втората световна война и Борхес веднага написва няколко есета, в които осъжда както нацизма, така и онези от сънародниците си, симпатизиращи на военните проекти на Хитлер, когото Борхес дълбоко презира. В своя статия от 1939 г. Борхес изразява опасения, че евентуална немска победа може да засили латентните фашистски тенденции в страната му:

Може да се допусне, че евентуалното поражение на Германия би довело страната до разруха; безспорно обаче немската победа би довела до разруха и оскобяване цялата вселена. Нямам предвид въображаемата опасност от едно колониално южноамериканско приключение; имам предвид местните имитатори, домашните Свръхчовеци, с които съдбата неизбежно ще ни сблъска. Надявам се бъдещето да ни поднесе сполучливата гибел на Хитлер, това безпощадно версайско отроче. (“La guerra. Ensayo de imparcialidad” // Borges 1999c: 28)

Първият разказ, който Борхес публикува след избухването на Втората световна война е „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“. Малцина са успели да прозрат до каква степен този разказ представлява алегория на възхода на нацизма. Повествователят, който

е и героят на историята, разкрива екстравагантна конспирация, състояща се в съчиняването на алтернативна вселена. През дългите години, в които конспирацията е предавана от едно поколение на друго, конспираторите създават енциклопедия, в която вселената с името Тълъон подчинява поведението си на философския идеализъм на Джордж Бъркли. Разказът прескача от екстравагантното към фантастичното, когато вселената – включително и физическите ѝ закони – започва да се трансформира според замисъла на конспираторите.

В „Тълъон, Укбар, Orbis Tertius“ създаването на енциклопедията се изразява в преобразуването на цялата вселена, но подобна промяна изисква активното участие на много отделни хора. Не случайно конспираторите са расисти, които искат светът да се нагоди към техните предубеждения. Желанието им да наложат собствения си философски възглед върху вселената може да се тълкува като алегория на налагането на расисткия мироглед на нацистите.

Енциклопедията, която преобразува вселената – прилагането на световен ред, роден от шепа хора и наложен върху мнозинството – води до пагубни последици, които повествователят представя като тревожна алегория на възхода на расизма и тоталитаризма. Първоначално повествователят се забавлява и даже изпада в захлас по опита да се измисли алтернативна вселена, но постепенно бива обзет от ужас от промяната, настъпваща пред собствените му очи, потресен е от волята първо на малцина, а след това и на мнозина, да я приемат, сякаш повлечени от водовъртеж от неконтролируеми събития.

С мрачна ирония повествователят сравнява трансформацията на вселената с възхода на нацизма, антисемитизма и сталинизма: „Преди десет години беше достатъчно някакво симетрично построение с привидна строгост – диалектическият материализъм, антисемитизмът, нацизмът – за да бъдат очаровани хората. Как да не приемеш Тълъон, подробното и пространно описание на една добре устроена планета?“ (Борхес 2010: 30). Коментарът на повествователя съвпада с опасенията, които Борхес изказва в есетата си от 40-те години, че немският нацизъм може да възтържествува и да породи непоносима историческа трансформация.

Борхес публикува „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“ през 1940 г., а малко след това в свое есе изразява съжаление, че е „неоспоримо, че ръководителите на Третия райх се стремят да постигнат универсална империя, да завземат целия свят“ (“1941” // Borges 1999c: 31). В същото есе обвинява, с хаплива ирония, онези, които не са заели позиция против нацизма: „Нетърпението е проява на детинщина. Милосърдието на Хитлер е вселенско. Съвсем скоро (стига да не му се пречкат предателите на родината и евреите) ще се насладим изцяло на предимствата на мъчението, содомията, педофилията и масовите екзекуции“ (пак там: 32).

Централната тема на „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“ и на есета за Втората световна война, писани преди и след този разказ, е една и съща: за да разберем историческите и политически мерзости на настоящето, трябва да обърнем поглед към мерзките идеи от миналото и да проследим как неща, които навремето са се приемали за мимолетни приумици, са способни да отприщат бъдещи погроми. Да вземем например коментара на Борхес по повод смешните наглед идеи на Лудендорф, когато тълкува значимостта на Фихте и на други немски писатели от миналото:

Политическите постъпки произлизат от много по-ранни спекулации и обикновено трябва да мине много време между разпространението на дадена доктрина и нейното прилагане на практика. Хитлер, който представлява заплахата не само заради военните си сили, но и заради подмолните си операции, целящи да навредят на целия свят, е плеоназъм на Томас Карлайл (1795–1881), пък дори и на Йохан Готлиб Фихте (1762–1814). (“Dos libros” // Borges 1999b: 103)

През 1942 г. гореспоменатите разкази на Борхес са включени наред с още няколко, сред които „Вавилонската библиотека“ и „Лотарията във Вавилон“, в сборник със заглавие „Градината с разклоняващи се пътеки“, с който Борхес е предложен за Националната литературна награда на Аржентина. Наградата обаче е присъдена на не много известен автор, когото вълнуват национални теми, а журито предприема нещо необичайно – публикува обяснение в пресата защо не са присъдили наградата на Борхес. В текста се забелязват нападки към Борхес заради симпатиите

му към съюзниците и към един тип литература, смятана от фашистите за упадъчна:

Журито прецени, че не може да дари аржентинската нация [...] най-високото национално отличие за подобна странна и упадъчна творба, която в отговор на някои девиантни тенденции в съвременната английска литература се люшка между фантастичния разказ, самохвалната завоалирана ерудиция и криминалния разказ; творба така тъмна, че би се сторила мрачна на всеки читател, дори и на най-просветения (изключваме тук начинаещите в тази нова магия) и считаме, че решението на журито е правилно. (Helft 2013: 108)

Именно в подобен контекст на политическата сцена в Аржентина се появява Хуан Перон и, независимо дали има право, или не, Борхес винаги ще асоциира Перон с нацизма.

Според Джон Кинг литературният кръг на Борхес „изрично застава зад съюзническата кауза и неведнъж афишира, че аржентинската политика на неутралитет е продиктувана от фашистки тенденции в самото правителство. Страховете, че фашизмът е намерил почва в Аржентина, се оправдават с идването на власт на Перон. Изборната му победа в началото на 1946 г. помрачава тържествата по случай провъзгласяването на мира в Европа и бележи повратна точка в аржентинската история“ (King 1986: 95).

След края на Втората световна война и на Нюрнбергските процеси Борхес написва „Deutsches Requiem“, разказ за катастрофалните последици от фашизма и антисемитизма дори и след поражението на нацизма, с който показва, че краят на войната не означава задължително край на завещанието на Холостока. Героят на разказа е непокаял се нацист, заместник-командир на концлагера Тарновиц, осъден за престъпленията си срещу множество евреи, който, докато чака да бъде екзекутиран, описва живота си.

Ото Дитрих цур Линде се гордее с баща си Дитрих цур Линде, отличил се при обсадата на Намюр през Първата световна война в кампания под командването на Ерих Лудендорф, в която Германия атакува неутралната Белгия с надеждата за бърза

окупация на Париж. Ото разказва, че през 1929 г. става член на нацистката партия, като желанието му е да се бие във война, но година по-късно изгубва крака си по време на безредици в близост до една синагога. По собствените му думи престоят му в болницата се превръща в същинска агония не защото се страхува от смъртта, а защото го измъчва фактът, че няма да може да участва в инвазията в Чехословакия. Успява да преодолее личната си криза, самоубеждавайки се в предимствата на длъжността си като заместник-директор на концлагера в Тарновиц пред евентуалните си постижения като войник.

Разказът хвърля светлина върху начина на мислене на един престъпник, гордеещ се с това, че е успял да заглуши у себе си и най-малкия признак на милосърдие към ближните в името на едно метафизическо доближаване до начин на живот, оправдаващ несправедливостта и престъпленията. Също като героя от „Градината с разклоняващи се пътеки“, Ото е убиец нихилист, но е лишен от дилемите на предшественика Ю Дзън. Именно затова най-ужасяващото в изповедта му не е липсата на разкаяние за извършените престъпления, а увереността, че миросгледът му е възтържествувал и ще пребъде, независимо че самият Ото е от страната на победените във войната. Размишлявайки над личностното си развитие, престъпникът изтъква, че е спрял да изпитва състрадание към Давид Йерусалим, чиито достойнство и воля за живот според собствените му думи е успял да сломи. Давид Йерусалим е поет и евреин, на когото Ото преди дълбоко се е възхищавал, но когото стъпква заради волята си да изпълни всичките си задължения без капчица състрадание:

Не знам дали Йерусалим разбра, че аз го унищожих само за да унищожа своето състрадание. За мен той не беше човек, нито дори евреин; беше се превърнал в символ на един омразен кът от душата ми. Аз агонизирах заедно с него, аз умрях заедно с него, в известен смисъл аз се погубих заедно с него; ето защо бях безпощаден. (Борхес 2015: 79–80)

В най-тревожния момент от разказа си Ото признава:

Бях строг с него; не допуснах да ме разчувства нито състраданието, нито славата му. Отдавна бях разбрал, че всяко нещо на този свят може да бъде начало на ада; [...] Реших да приложа този принцип към дисциплинарния режим в нашето заведение и... (79)

Изречението се прекъсва с многоточие, поставено не от по-вестователя, а от аржентинския издател, който решава да премахне част от разказа. Решение, което обяснява в бележка под линия: „Тук нямаше как да не пропуснем няколко реда (Бележка на издателя)“ (79).

С това многоточие и тази бележка под линия Борхес постига може би върховия момент в латиноамериканската етическа литература на XX век: фиктивният издател се намесва, за да обясни на читателя, че е премахнал онази част от текста, в която нацистът е на път да опише как е сломил евреина, на когото до скоро дълбоко се е възхищавал. Разказът е повод за размисъл над нацисткия начин на мислене, но Борхес не възнамерява да даде глас на гордостта, с която престъпникът описва методите си, нито да нарани достойнството на неговите жертви, позволявайки му да описва как е насилвал всичко човешко у тях. Повествователят продължава да подкопава авторитета на Ото цур Линде с друга бележка под линия, в която разяснява, че никога не е съществувал исторически или литературен персонаж на име Давид Йерусалим, но че зад изявленията на нациста се крие потресаваща действителност – „голям брой еврейски интелектуалци, са били изтезавани в Тарновиц по нареждане на Ото Дитрих цур Линде“. Ото с гордост разказва как е докарал до лудост и самоубийство Давид Йерусалим, но арогантността му издиша в момента, в който изразява съжаление, че „лабораторията му“ в концлагера е разрушена при бомбардировка, преди той самият да бъде заловен. Така издателят показва, че разказът на Ото цур Линде представлява една метафизична маска, зад която иска да скрие престъпленията си срещу човечеството, както и покана да бъдат изобличени измамите му.

Цур Линде твърди, че е приел поражението на нацизма, на който е посветил живота си, с известна радост. Първата му догадка по този повод не изключва той скрито да е осъзнал вината си: „Потърсих различни обяснения, но никое не ме задоволи. Помислих си: Поражението ми носи радост, защото тайно съзнавам вината си и само наказанието може да я изкупи“, но в крайна сметка отхвърля подобни мисли и стига до същинската причина за радостта си – така както осакатяването на собственото му тяло му е позволило да служи на по-висша кауза от тази на простия войник, то и поражението на нацистка Германия ще донесе на света идеалите на нацизма:

[...] Хитлер вярваше, че се бори за една страна, но всъщност се бореше за всички, дори за онези, които нападаше и ненавиждаше. Няма значение, че неговият аз не е съзнавал това; чувствала го е кръвта му, волята му. Светът загиваше от прекомерен юдаизъм и от онази болест на юдаизма, каквата е вярата в Христа; ние го приучихме към насилието и вярата в меча. [...] Много неща трябва да бъдат унищожени, за да се изгради новият ред; сега вече знаем, че едно от тези неща беше Германия. Пожертвахме нещо повече от живота си, жертвахме съдбата на нашата скъпа страна. Нека други проклинат и други да плачат; аз се радвам, че нашата жертва е всеобхватна и съвършена. (82)

Намесата на мнимия издател избличава философския възглед на героя като една перверзна метафизична фантазия, която обаче оставя последици и след края на войната и трябва да бъде вземана предвид и в днешно време. Подобна намеса на издателя превръща гордите обяснения на нациста в призив към победителите във войната за размисъл по повод следите от нацистката идеология върху съвременната визия за света: „Сега над света надвисва една неумолима епоха. Ние я изковахме – ние, които вече сме нейна жертва“. В разказа на Борхес намираме поука за просъществуването на тоталитарните импулси в сърцата на победителите след края на войната. Нека завършим с един коментар на Борхес по повод собствените му писания и връзката между литературата и войната. Важни, но останали сякаш незабелязани думи:

Иска ми се да добавя няколко думи относно проблема, който нацизмът поставя пред писателя. На интелектуално ниво нацизмът е доведен до крайност предразсъдък, от който страдат всички хора – увереността в превъзходството на родината им, езика им, религията им, кръвта им. Натезжала от реторика, задълбочена от страстта или забулена от иронията, тази наивна увереност е една от традиционните теми на литературата. Но не по-малко наивен от нея би бил и всеки опит тя да бъде унищожена. Не бива обаче да се забравя, че една перверзна секта отрови тези вкоренени и умилителни убеждения и да си ги припомним днес, означава да ги толерираме или да им оказваме съучастие. Нямам ни капчица призвание за героизъм, нито за каквато и да била политическа дейност, но от 1939 г. насам съм гледал да не напиша нито ред, който да води до подобно съмнение. Животът ми на човек е непростима поредица от низости. Иска ми се обаче животът ми на писател да е малко по-достоеен. (Думи, произнесени от Хорхе Луис Борхес на обяд, организиран от писателите в негова чест. “Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores” // Borges 1999c: 303)

Талантът на Борхес като белетрист не се състои в това да отхвърли историята и да я замени с фантастичните си разкази или с философските си абстракции. Борхес решава да прибегне до тях, за да предложи идеи и възгледи отвъд възможностите на обикновения реализъм. Няма никакво противоречие между приближаването на Борхес до фантастичната литература и поуките, които могат да се извадят за механизмите, с които той всячески избягва предразсъдъците на националсоциализма и ксенофобията в изграждането на литературния си свят.

Превод *Мария Вутова*

Библиография

- Борхес, Х. Л.** (2015): *Алефът*. (Прев. Анна Златкова). София: Колибри.
..... (2010): *Измислици*. (Прев. Анна Златкова). София: Колибри.
- Сервантес, М. де** (1980): „Знаменитият идалго дон Кихот де ла Манча“ (първа част). (Прев. Тодор Нейков). София: Народна култура.

- Asprey, R. B.** (1991): *The German High Command at War*. New York: William Morrow and Company.
- Borges, J. L.** (1990): *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en 'El Hogar' (1936–1939)*. Barcelona: Tusquets.
- (1994): “Acerca del expresionismo” // *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral.
- (1997): *Textos recobrados 1919–1929*. Barcelona: Emecé.
- (1998): *Conversations* (Ed. by Richard Burgin). Jackson: University of Mississippi Press.
- (1999a): *Obras completas*. Vol. 1. Barcelona: Emecé.
- (1999b): *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Emecé.
- (1999c): *Borges en Sur (1931–1980)*. Buenos Aires: Emecé.
- Helft, N.** (2013): *Borges. Postales de una biografía*. Buenos Aires: Emecé.
- King, J.** (1986): *Sur: a Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931–1970*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liddel Hart, B. H.** (1937): *Europe in Arms*. New York: Random House.
- Ludendorff, E.** (1919): *Ludendorff's Own Story*. Vol. II. New York: Harper.
- Stabb, M. S.** (1970): *Jorge Luis Borges*. New York: Twayne Publishers.
- Whitman, W.** (1996): “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd” // *Poetry and Prose*. New York: The Library of America.

ЧЕТЕЙКИ БОРХЕС, КОЙТО ЧЕТЕ СВЕТА

РАЗГОВОР НА ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ
С ЕФРАИН КРИСТАЛ

Георги Господинов: Благодаря много, Ефраин, за тази лекция. В момента в Лос Анджелис, от където се включваш, е 8 ч. и нещо и това пак е част от разколебаната реалност. Искам да кажа две неща за Ефраин, които малко хора знаят. Той е роден в Перу, но майка му е от Чернивци, Буковина, днешна Украйна. Така че му пожелаваме скоро да дойде в нашия район, който до някаква степен е роден и за него. А второто е, че подобно на Борхес, той има разнообразни енциклопедични интереси. Например е изключителен специалист по творчеството на Николà Пусен, чиито картини разчита по един много борхесовски начин; дори има статии за живописиста на Пусен. Също така знае всичко в областта на музиката – за класическата музика, особено за Вагнер. Той беше човекът, който, докато бяхме една година във Висеншафтсколег в Берлин, знаеше програмата на всички концерти и спектакли в Берлин и дори пътуваше до други градове или държави заради някой концерт или спектакъл.

Освен специалист по Борхес, той е специалист по испано-американска литература, автор е на Кеймбриджския наръчник за латиноамериканския роман; има голяма книга върху творчеството на Марио Варгас Льоса, а самият Варгас Льоса дойде заради него в Берлин, 30 години след някогашния си престой там, за да чуе лекцията на Ефраин за Борхес и двете световни войни, тема, която предстои да се превърне в книга.¹

¹ Книгата вече е факт, вж. Kristal 2022.

Първият ми въпрос ще бъде свързан с лекцията, която току-що чухме, и той е защо досега никога не сме си давали сметка за важността на тази тема. Чели сме Борхес по много начини, което е хубаво, но никога не сме гледали на Борхес като на човек, който ще говори за войната, който ще мисли за войната. Откъде идва тази наша слепота? На какво се дължи този пропуск?

Ефраин Крисал: Преди всичко, много благодаря за любезните ти думи.

Темата за Борхес и световните войни е много интересна и мисля, че е свързана с историята на читателската рецепция на автора. Самият той се превръща в световноизвестна фигура едва през 60-те години и тогава редица философски и литературни направления, които са на мода в онзи момент, започват да се интересуват от творчеството му. И това е естествено. Нормално е постмодернизмът да направи определен прочит на Борхес. Нормално е аналитичната философия също да направи свой напълно легитимен прочит. Но в контекста на създаването на същите тези произведения – в неговия аржентински контекст – всеки читател на Борхес е можел да разпознае тази тема. Защото той публикува своите политически есета в същите списания и вестници, в които публикува и художествените си произведения. Връзката между литературата и политическата тематика (най-вече тази за войните) е повече от явна за тогавашния аржентински читател. Но тази връзка е много сложна, защото мненията, които изразява в разказите и политически си статии, всъщност са споделяни от малцина. В Аржентина в онзи момент е масова симпатията към каузите на фашистите и нацистите. Дори някои критици, които високо ценят литературните качества на произведенията на Борхес, го упрекват в липса на националистично чувство.

Има още една допълнителна причина, която ще помогне да разберем защо днес ни изненадва значението на темата за политиката и за световните войни у Борхес. И тя е, че Борхес не симпатизира на перонизма, който идва на власт след сериозна изборна победа през февруари 1946 г. Може да се каже, че Борхес се разграничава от политиката на Перон и донякъде се самоизолира. Навярно това са двете основни причини, на които се дължи нашето днешно учудване.

Г. Г.: Няма как да избягам от следващия въпрос. Удивително е как, като всеки голям писател, Борхес е несвоевременен. Това обяснява до известна степен защо през 1942 г. не му дават Националната награда за литература на Аржентина (именно защото не е достатъчно националистически настроен). А по-късно десетилетия наред тлее недоумението за това, че не получава Нобеловата награда, като причината отново е политическа – обвиняват го във връзка с тоталитарното управление по време на военния режим² в неговата родина. Вие ще кажете дали тези обвинения имат някакво основание, или не. Имат ли почва те?

Е. К.: Двата големи гряха на Борхес във връзка с Нобеловия комитет са, че той никога не е симпатизирал на кубинската революция. От друга страна, е предполагаемата му връзка с военната диктатура в Аржентина. Настоявам – „предполагаемата“. Два месеца след военния преврат през 1976 г., хунтата кани в Президентския дворец редица писатели, сред които са Борхес, Ернесто Сабато и поетът Орасио Естебан Рати, председател на Аржентинското общество на писателите.³ За Борхес Перон и перонизмът винаги са били свързани с нацизма. В самото начало той одобрява военния преврат, защото му се струва добре, че се слага край на перонизма. Това наистина може да бъде интерпретирано като погрешна преценка от негова страна. Но онези,

² 1976–1983 г., след преврат срещу Исабел Перон, въоръжените сили официално упражняват властта чрез военна хунта. Това е период на невиджани репресии и сериозно нарушаване на човешките права (стотици убийства без съд и присъда, над 30 000 безследно изчезнали, даване за осиновяване на откраднатите от политическите затворнички деца и т.н.) – б. р.

³ В книгата *Последно завещание: изповедта на Видела за безследно изчезналите* (пространно интервю, публикувано от изд. Судамерикана през 2012 г. (Reato, Ceferino (2012): *Disposición final: la confesión de Videla sobre los desaparecidos*, Buenos Aires: Sudamericana.) аржентинският диктатор казва, че Борхес го е поздравил с „Аве, Цезаре, победителю над перонистите!“. Всички, които добре познават Борхес, се съмняват, че това е истина. По-вероятно е мит, подхранван от дълбокия антиперонизъм на писателя. Твърде малко се знае за състоялия се тогава обяд. Близки до Сабато източници твърдят, че гостите на Алфредо Видела са поставили въпроса за безследно изчезналите писатели. Видела отрича това да е истина и признава единствено, че в частен разговор свещеникът Кастеляни го е помолил да се застъпи за писателя Аролдо Конти (за чиято съдба не се знае нищо и до днес) – б. р.

които го обвиняват за това, не искат да си спомнят, че Борхес е сътрудничил отблизо на бъдещия президент Алфонсин срещу диктатурата, както и че по-късно е присъствал на съдебните процеси срещу нейните престъпни деяния. Хората забравят за това.

Обвиняват го още, че е противник на демокрацията, но отново става дума за обвинения, извадени от контекст. Борхес заявява своето недоверие в положителните резултати до които води тя, тъй като Хитлер и Перон са получили властта си по демократичен път. Но когато Алфонсин заема президентския пост, той казва, че историята го е опровергала и че този път демокрацията е свършила добра работа. Бих могъл още много да говоря по тази тема, но мисля, че в общи линии това е основното.

Лиляна Табакова: Мислех си колко непознат у нас е контекстът, при който се формира Борхес в Аржентина. Както каза Ефраин, голяма част от обществото подкрепя нацистките идеи, но има и една група, която се формира около списание „Сур“ (*Sur*)⁴ на Виктория Окампо, в което Борхес е един от най-активните сътрудници. Каква е била атмосферата в сп. „Сур“ във връзка с войната?

Е. К.: Разбира се, аз не исках да кажа, че целият интелектуален елит в Аржентина е симпатизирал на нацизма. Но наистина става дума за една голяма прослойка, особено преди началото на Втората световна война; дори и след това остават много симпатизанти. По време на войната Аржентина по принцип запазва неутралитет, навярно защото изнася хранителни продукти – жито и месо и за двете страни в конфликта. Но когато се освобождава Париж, все пак в Буенос Айрес има спонтанна манифестация на хора, които са се почувствали освободени също като хората във Франция. Правителството потушава тази манифестация. В

⁴ *Sur* (исп. „Юг“) е аржентинско списание, възникнало през 1931 г., както и на издателство, създадено две години по-късно. Техен основател, спонсор и главен редактор е писателката Виктория Окампо. В списанието се публикуват преводи на най-актуалните за момента произведения на европейски, американски и латиноамерикански писатели и философи. Преводните книги на издателството, сред които можем да изброим произведения на Вирджиния Улф, Жан Пол Сартр, Албер Камю, Олдъс Хъксли, Жак Керуак, Владимир Набоков и др., често се появяват успоредно с излизането на оригиналите – б. р.

този контекст сп. „Сур“, в чиято редколегия е Борхес, проповядва либерална политика и открито поддържа Съюзниците. Това е списание, отворено към културата на целия свят, включително и на Източна Европа. Има вълнуващи епизоди, като например как Виктория Окампо се опитва да убеди румънския писател Бенжамен Фондан, който бил на посещение в Буенос Айрес, да не заминава, защото се бояла за живота му. Но той предполагал, че в Париж ще е в безопасност и попада в концлагер. За съжаление примерите от този род са много. Макар позицията на „Сур“ да е била либерална, десните медии в Аржентина обвиняват списанието, че е комунистическо.

Г. Г.: За мен е изключително интересна връзката, която Ефраин прави между разказа „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ (който за нас е важен по други причини) и Ерих фон Лудендорф – тази връзка с книгите, с мисленето и цялата линия на Лудендорф, както и за участието му в „бирения пуч“. Не знаех тези неща. Казвам го, защото съм свидетел как в Берлин Ефраин продължи да учи немски, с цел да може да чете в оригинал това, което Борхес е чел в оригинал. И това ми се струва прекрасно и страшно борхесовско. Оттук е и последният ми въпрос: доколко това, с което се занимаваме, влияе върху личния ни живот и влияе на личните ни избори? Доколко твоят личен живот и твоята литературна кариера са повлияни от избора да работиш върху Борхес? Хрумвало ли ти е да прочетеш всички книги, които Борхес е чел, или да посетиш всички места, на които той е бил?

Е. К.: Преди да отговоря, бих искал да коментирам още нещо – вярно е, че световните войни имат важно значение за Борхес, но също така е вярно, че не по-малко значение имат и южноамериканските войни. Колкото повече изучава човек подробностите за тези войни, толкова повече подробности от произведенията на Борхес му се изясняват.

Що се отнася до втория въпрос, има писатели, чието творчество зависи повече от житейския им опит, и има такива, при които по-важно е всичко прочетено от тях. Борхес принадлежи повече към втория тип. Той е писател, който пише, изхождайки от това, което е прочел.

Има още нещо, което за съжаление е слабо известно – Борхес е превел много повече текстове от тези, които е публикувал със собственото си име. Когато някой текст го е интересувал, той го е превеждал. Но докато е превеждал, го е преобразувал – не е бил „верен“ преводач. Удивително и вълнуващо е да се проследи този процес – как прочетеното се трансформира в преводи и от тях се зараждат почти всички негови литературни идеи. По време на едно публично четене на своята поезия, Борхес споделя, че с едно-единствено изключение, всичките му литературни идеи произхождат от други автори. Да се навлезе в света на Борхес, означава да се навлезе в изкуството на комбинациите на всичко, което той е прочел.

И сега отговарям на въпроса ти: за да се навлезе в света на Борхес, е необходимо да навлезеш в света на диалозите, на разговорите, които той е имал с литературата в продължение на своя живот.

Г. Г.: Да разбираме ли, че за изследователя на Борхес не е достатъчен корпусът на това, което той е написал, не е достатъчен и корпусът на това, което е прочел; той трябва да включи и корпуса на преводите на Борхес и да потърси всички връзки между трите. Повече за това можете да прочетете в издадената на английски книга на Ефраин Кристал *Невидимата творба, Борхес и преводът* (Kristal 2002).

Александър Кьосев: Въпросът ми е професионален, литературоведски. Но първо го предхожда един литературоведски комплимент. Изпитах истинско професионално удоволствие да видя как работата с историческите източници се превръща в работа върху текста на „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ и как интонации от антинацистките статии на Борхес се прехвърлят върху интонациите на разказвача от „Пиер Менар“ и разколебават неговия авторитет.

Когато извършим тази фина историческа работа и открием в „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ скрити политически интонации, дали това не алегоризира четенето и дали по този начин другите пластове на литературната игра, на изследването на металитературните слоеве и на границите на въображението и

на авторството, не се превръщат в незначителна маска за политически послания?

Е. К.: Наистина е така. Щом пуснем в действие това историческото измерение, което може да се забележи вътре в самия текст, виждаме, че гласът, който разказва, е един определено тоталитарен глас. Впечатляващо е, че той твърди, че неговия авторитет се дължи на подкрепата на две дами – първата от тях е една италианска графиня от Монако, която се е омъжила за немски индустриалец и сега живеят в Питсбърг. Т.е. това е оста Мусолини – Хитлер по времето на военната реконструкция на Германия, а Питсбърг е градът на стоманата. Може би навлизам в прекалени подробности. Ще се опитам да бъда по-кратък. Така че авторитаризмът на разказвача присъства от самото начало. Но в последните абзаци този авторитарен глас изчезва и се появява един неутрален глас, който вече не произнася категорични съждения, а говори за относителността, за прочетената литература, без да изказва оценъчни съждения. Така че в текста има два повествователни гласа – първият е фашисткия, докато вторият, както Вие споменахте, го неутрализира. Текстът произвежда това вътрешно напрежение. Напрежението е текстово, но се обогатява с историческия контекст.

Г. Г.: Има ли някаква връзка между Кафка и Борхес. Възможно ли е да са се познавали? Борхес превеждал ли е Кафка?

Е. К.: Въпросът е много подходящ за разговора, който провеждаме. Когато Борхес започва да превежда немските поети експресионисти, открива Кафка. Кафка и Борхес са чели Уолт Уитман в един и същи немски превод. И Борхес превежда Кафка, докато Кафка все още е жив. Превежда „Метаморфозата“ („Преображението“) на испански за издаваното от Ортега и Гасет списание „Ревиста де Оксиденте“ („Revista de Occidente“), където се публикува на части. След това продължава да превежда множество по-къси текстове на Кафка в продължение на много години. Искам да добавя още нещо: когато Борхес е превеждал, той имал способността да трансформира преводните текстове и в повечето случаи ги е подобрявал. Но Кафка го е победил. Това е единственият писател, от тези, които аз съм чел, чиито преводи са по-слаби от оригинала. До голяма степен преводът

е бил допълнително осакатен, защото редакторите на „Ревиста де Оксиденте“ са махнали аржентинизмите и на практика ние не знаем какъв е бил оригиналният превод. Затова Борхес отдава почит към Кафка в два свои разказа – „Лотарията на Вавилон“ и „Вавилонската библиотека“. Дори името на Кафка се появява криптирано в тези текстове. Разрешете ми още нещо да добавя. Борхес по едно време е бил директор на Националната библиотека на Аржентина, чиято сграда някога е била сградата на Националната лотария. Така че за Борхес понятията за библиотека и лотария са тясно свързани.

Г. Г.: Благодаря на Ефраин Кристал, за времето, което ни отдели.

Е. К.: Благодаря на Мария Вутова за чудесната работа по симултанния превод. И ми се иска сега аз да направя интервю с Георги Господинов.

Библиография

- Kristal, E.** (2002): *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt UP.
- (2022): *Querencia. Guerra, traducción y filosofía en Jorge Luis Borges*. Fondo de Cultura Económica.

БОРХЕС: ПОДХОДИ КЪМ ИСТОРИЯТА¹

Саул Сосновски

През юни 2000 г. в Буенос Айрес се проведе среща на латиноамерикански писатели под мотото „Борхес и аз“.² Петдесет прозаисти и поети от три поколения, с различни идеологически позиции и житейски занимания, говориха за Борхес, изхождайки от своето „аз“. Разнообразните заключения, до които ни отведоха техните изказвания, включват факта, че страстта по Борхесовото творчество ще продължи да оставя следи в цялостната литературна практика; че човек не може да остане безразличен към него, макар да е възможно да го игнорира; че произведенията му ни предлагат безкрайно много нюанси, а редките съвпадения в цитиранията ни показват (както преди няколко десетилетия го бе предвидил самият той), че всеки от нас си изгражда и ще продължава да си изгражда свой собствен „Борхес“. Разбира се, диалогът започна въз основа на неговите текстове, с многобройни позовавания на чувството му за хумор и на интелектуалните му провокации. Редки бяха споменаванията на историческия контекст, макар да не бяха пропуснати „оловните години“³ и пози-

¹ Този текст, който любезно ни бе предоставен от автора, е публикуван с малки промени в брой 10 от 2000 г. на „Вариации Борхес“ (*Variaciones Borges*): 79–95.

² Организирано от Университета в Мериленд под патронажа на Националния фонд за изкуствата, „Борхес и аз“ се състоя в Националната библиотека в Буенос Айрес. Докладите бяха публикувани в „Борхес и аз: диалог с латиноамериканската литература“ (VV.AA. 2000, Sosnowski & Salas, eds.).

³ Така наричат в Аржентина годините на военната диктатура или „Мръсната война“ от 1976 до 1982 г. – б. пр.

ците на Борхес по онова време.⁴ Но все пак, многобройните акценти бяха поставени върху творческото му въображение.

Може би защото се отбелязваше стогодишнината от рождението на писателя, защото годините бяха поутолили страстите или защото неговите позиции бяха станали по-разбираеми, а и поради самия дух на конференцията, историческата тема не предизвика сериозни размисли. Черно-белите Борхесови времена (някои от най-добрите примери за тях са събрани в „Анти-Борхес“ (вж. VV. AA. 1999a, Lafforgue, ed.) бяха изместени от други теми. Връщането на изследователите към творчеството на Борхес показва, че неговата връзка с историята едва ли заслужава мястото, което дълго време заемаше в ущърб на по-значимите мотиви – от огледалата, лабиринтите, тигрите, кръговото време до не по-малко изтънчената употреба на фантазията, теологията, както и темата за насилието.

Като цяло сме сравнително малко тези, които засягаме връзките на Борхесовата литература с историята.⁵ Причините за това противоречие се дължат повече на историята на критиката, отколкото на Борхес, но се отнасят и до промени в статута на сама-

⁴ Преди с лекота да заклеим Борхес заради първите му изявления по отношение на генерал Видела, заради ордена, който приема от генерал Пиночет или заради някои изказвания, които по всяка вероятност са целели съвсем в неговия стил да скандализират, е добре да си припомним, че той подписа декларацията на майките от „Пласа де Майо“ и осъди диктатурата, както и написа обвинително стихотворение срещу войната за Малвинските (Фолклендските) острови – „Хуан Лопес и Джон Уорд“ (вж. Борхес 2019: 133 – б. р.). В своя бележка от 28 октомври 1993 г. Хуан Хелман си спомня, че във връзка със смъртта на Хулио Кортасар Борхес е заявил на страниците на сп. „Кларин“, че се чувства горд, задето е публикувал първия отпечатан текст на тогава съвсем младия си колега – „Завзета къща“: „Хулио Кортасар беше съден или одобряван заради неговите политически позиции. Като изключим етиката, смятам, че мненията на отделния човек обикновено са повърхностни и преходни“. Хелман заключава: „Това е отговорът, който дава величието на дребнавостта, а истинската смелост – на малодушието“ (Gelman 1999).

⁵ Други текстове върху темата са: Pimentel Pinto 1998, Balderston 1996, Louis 1997. В своята отдавнашна статия „Гльон, Укбар, Orbis Tertius“: история на преместването“ (Sosnowski 1978) обръщам внимание на бъдещето, което Борхес прозира в началото на 1940 г. пред тогава още възможната победа на нацизма. По-скорошни заглавия са: Louis 2007 и Sosnowski & Senkman 2009).

та литература и нейното идеологизиране в академичните среди. Дори нещо повече – мисля, че отговарят на далеч не тривиалния факт, че историческата специфика, сборът от конкретните събития и реално съществувалите персонажи, познати от хрониките, се подчиняват на друг повествователен режим и затова са считани за крепост на реализма, спрямо който Борхес запази дистанция и с който в продължение на десетилетия полемизира заради родството между реализма и национализма. При положение, че използването на историята беше виждано като присъщо на „ангажираните“ творци, вписването на Борхес във фантастичната или „нереална“ литература заслепяваше читателите, предпочитащи винаги да вкарват всичко в определени рамки.

Един нов прочит на Борхес, дори без онези заглавия, които той отхвърля от своята версия на *Събраните съчинения*,⁶ доказва, че никога не е бил чужд на историческите събития, нито на точното отразяване на участниците в тях. Литературното пресъздаване на историята обаче изисква да се обмисли как тя да бъде включена в една система, която да отчита ограничеността на езика, който по своята природа е толкова променлив, колкото променливи са и читателите. В крайна сметка, в основата на всичко е проблемът за това, как да се премине от „реалност“ към „език“. Когато се минава към един споделен език (като се остави назад – или напред – недоловимият глас Божи), този език започва да се съобразява с модификациите, характерни за всеки изказ. Да се навлезе в царството на човека, означава да се достигне до погрешното, до несъвършеното, до непълното, до подлежащото на историзиране; да се търси всичко, което липсва или недостига. Колкото и да се превъзнасят качествата на индивида, *азът* неминуемо стига до необходимостта от *другия* – този *друг*, който прави възможен езиковия акт, а на друго ниво – разказа за историята.

⁶ Имам предвид книги като „Разследвания“ или стихотворенията, които посвещава на Русия, както и някои статии, които могат да се бъдат намерени в „Хорхе Луис Борхес в сп. „Сур“ (Borges 1999a); „Борхес: непознати произведения, рецензии и преводи“. Публикации на Борхес в приложението „Мультиколор де лос сабадос“ на в. „Критика“, 1933–1934“ (Borges 1999b); „Съживени текстове, 1919–1929“ (Borges 1997).

Въпреки множеството привидности и „нашият жалък индивидуализъм“,⁷ нищо в творчеството на Борхес не започва и не свършва с *аза*: нито драмата на онзи, който разбира отговорността да е съзрял алефа (опит, който трябва да бъде предаден на достъпен за хората език); нито безполезната езикова прецизност на Фунес, неспособен да води диалог; нито амбицията на сънуващият от „Кръглите развалини“ да наложи на действителността един свой син, а всъщност е съсипан от унижението, че самият той е фикция. Голяма част от творчеството на Борхес кодира историческия дискурс, като предлага алтернативи на разказите за времето. Успоредно с това напъга до крайност границите на всички дискурси.

Чрез стратегии, далеч не толкова различни от използваните в литературата, историята се пише, за да придаде смисъл на войните и конфликтите; а също и за да изплете натрапчивата мрежа, която наричаме народ или нация. Виждаме го в начина, по който Борхес чете историите на литературите, както и в някои примери за това, как историята обслужва непосредствени политически нужди. Макар да се е превърнало в клише, че Борхес свежда всичко до литература и че дори религиите в неговите ръце се превръщат в разклонения на фантастиката, трябва да подчертаем, че тази игра не е продукт на цинизъм и още по-малко на

⁷ Есето „Нашият жалък национализъм“ започва с отдавнашните илюзии на патриотизма от времената преди да се развият специфичните изражения на аржентинския национализъм. Възникването на национализма датира от 1946 г. – подходяща дата, за да бъде разбрана позицията на Борхес по отношение на перонизма и следвоенния период. Той пише: „За европейца светът е космос, в който всеки строго съответства на функцията, която изпълнява; за аржентинеца е хаос“ (Борхес 2011: 214). Малко след това заключава: „Най-неотложният проблем на нашето време (формулиран с пророческа яснота от почти забравения вече Спенсър) е постепенната намеса на държавата в делата на индивида; в битката с това зло, чиито имена са комунизъм и нацизъм, аржентинският индивидуализъм, навярно безполезен и вреден до сега, ще намери оправдание и задължения“. И завършва със следното размисление: „Национализмът се опитва да ни омае с видението на една крайно обезпокоителна държава; веднъж наложила се на земята, подобна утопия би могла да окаже чудодейно въздействие, като накара да пожелаят и в края на краищата да изградят нейната противоположност“ (пак там: 216).

*1946 е годината на възкачването на Хуан Доминго Перон на власт – б. пр.

объркване от негова страна. Можем да четем произведенията му така, както той чете литературата; т.е. „извън контекст“ или „леко изместени в страни“, както предлага Рикардо Пилия,⁸ и може би така ще разгадаем „фокуса“ на който той настройва своята оптика. Но както ще видим в текстовете, свързани с Втората световна война, нацизма и фашизма, на които ще се спра, не всичко се подчинява на методите, използвани от Борхес за да превръща действителността в литература.⁹

Имам предвид, например, бележката за идеологическото „прочитване“ на една история на немската литература, публикувана по време на нацисткия режим, което кара Борхес да разграничи политическия акт от отговорността пред културата. „Струва ми се нормално германците да не приемат Версайския мирен договор. (Няма *добър европеец*, който да не презира този омразен документ.) Струва ми се нормално да не приемат републиката, която сервилно послужи, за да се хареса на Уилсън. Струва ми се нормално дори да приемат възторжено човека, който им обещава възраждане на поруганото им честолюбие. Но ми се струва безумие в името на честолюбието да се принасят в жертва културата, миналото, почтеността и с такъв хъс да бъдат обучавани за варвари“.¹⁰

⁸ Рикардо Пилия (1941–2017) е известен аржентински писател и литературен критик – б. пр.

⁹ В интервю, дадено на Серхио Пастормело, Пилия казва: „У Борхес незащитането на рамките е основният елемент при писането: Биой Касарес ги пробива и се появява в „Гльон...“. Борхес пише текстове, които изглеждат вкарани в рамките на автобиографичното, но са пропити от фикционални елементи. [...] Бих казал, че прочита на Борхес се състои в това всичко да бъде извадено от контекста му – например, четем философията като фантастична литература... Това движение на преместване е основната операция при четенето на Борхес и именно то предизвиква ефекта на това, което наричаме „чисто Борхесовото“. Може да се каже, че смисълът му е всичко да бъде четено като литература, а също и че трябва да четем всичко изместено от обичайното му място“ (Piglia 1997: 25).

¹⁰ „Едно потискащо изложение“, коментар на преработената „История на немската литература“ от Вилмар, в която липсва Хайне, изопачени са други значими автори и са включени хвалебствия за речите на Хитлер и за един просторен символичен роман на Гьобелс, а също се превъзпява и идеологът на нацизма Алфред Розенберг. [Статия, публикувана в сп. „Сур“ през октомври 1938 г. (“Una exposición afligente” // Borges 1999a: 156-57)]

Борхес ще развенчае още по-радикално тази трансформация: една „хармонична (изпълнена с вълнуващи събития) история на Тълън вече е заличила онази, която се преподаваше през моето детство; едно измислено минало вече изтиква от паметта другото, за което нищо не знаем със сигурност – дори и това, че е лъжливо. Нумизматиката, фармакологията и археологията претърпяха промени. Мисля, че и биологията и математиката чакат своите превращения...“ (Борхес 2003: 30).

Цитатът е от послеписа от 1947 г., т.е. седем години след публикуването на текста, което потвърждава страховете на демократичните слоеве от населението по време на военния възход на аржентинския националсоциализъм. Но още по-важно е да отбележим, че послеписът започва със следното уточнение: „Горната статия излагам в същия вид, в който е била отпечатана в *Антология на фантастичната литература* от 1940 г., без други съкращения освен няколко метафори и своеобразно шеговитото заключение, което днес звучи лекомислено. Толкова неща се случиха оттогава насам...“ (пак там: 26). Тези „неща“ се отнасят до засиленото проникване на Тълън. В своето пророчество, Борхес има предвид както литературата, така и промените, направени от историята вече не само в бъдещето, а и в миналото, което е все по-обусловено от нуждите на тоталитарната държава. Пред създаването на една нова всеобща история на безчестието, която изисква индивидът да се подчинява на една-единствена версия за действителността, бежанецът обявява: „Аз не искам да зная. В тихите дни на Андрогe продължавам да редактирам един плах превод в духа на Кеведo (превод, който не смятам да печатам) на *Urn Burial* от Браун“ (пак там: 31). Това е акт на „метафизическа“ съпротива: преводът се прави между езици, които скоро ще загинат; освен това само по себе си заниманието няма материална цел, защото никога няма да бъде отпечатано и следователно диалогът, който е характерен за всяка литература, никога няма да се състои. Това е връщане към началото, довело до откриването на Тълън – от размишленията за един роман, предназначен за съвсем малко читатели се преминава към поведение, сходно с това на Цинакан от „Писмената на бога“; т.е. утвърждава се интегритетът на *аза* като

върховно благо или поне като съпротива на наложената отвън воля.¹¹

Да се сведе светът до размерите на нечие тяло или на нечия воля или просто да продължи да е това, което е, не е предателство. В „Етичното суеверие на читателя“ четем: „литературата е изкуство, което умее да прозре времето, когато ще е онемяло, ще се е ожесточило срещу собствените си достойнства, ще се е влюбило в самоунищожението си и ще прелъстява своя край“ (Borges 1974: 205; текстът е от 1930 г.). Следователно литературният акт не е отказ нито покорно подчиняване на вселената от страна на секта шахматисти, а интерпретация на историята или дори формула, способна да се пребори със злото.

История и литература се свързват в различни степени на овладяване на многобройните реалности, на които стават изказ. Историческа материя е не само изброяването, а и интерпретацията на фактите. От друга страна, обективният факт, независимо от това дали е отразен от патриотичните хроники или от усърдния национализъм и е пригоден към нуждите на историка и на неговите интереси в определен момент, изисква да се спазва едно условие, което обикновено е чуждо на ортодоксалното писане на историята: принципът на етиката.¹² Именно когато се

¹¹ Поведението на Цинакан може да бъде разчетено и като алтруистично. Като не произнася формулата, която би му позволила да управлява цяла империя, по-голяма от тази на Моктесума, неговият щедър отказ не само съхранява собствената му същност, но и – след като признава края на своя светоглед – допуска историята да продължи естествения си ход.

¹² В един премерен портрет на Освалд Шпенглер, Борхес казва: „Шопенхауер пише: „няма обща наука за историята; историята е незначителен разказ за безкрайния, тежък, и разпокъсан сън на човечеството“. В своята книга *Залезът на Запада* (Виена, 1918 г.), си поставя задачата да докаже, че историята може да е нещо повече от обикновено клюкарско изброяване на определени факти. Опитва се да определи нейните закони, да изгради основите на една морфология на културите. Неговите мъжествени страници, написани във времето между 1912 и 1917 г., никога не се заразиха от омразата, характерна за онези години“. Бележката завършва с оценка, която издига елегантността на словото над сбърканите аргументи на Шпенглер, и тяхната употреба в хитлеристка Германия: „Неговата биологическа представа за историята може да бъде оспорена, но не и блестящият му стил“ (Borges 1996: 238, публикуван в „Ел огар“ (*El Hogar*) на 25 декември 1936).

сблъска с волята на властта, етиката или е изпратена в девета глуха, или напълно изчезва. Конфликтът се задълбочава, когато различни версии за историята, за справедливостта и за етиката като воля на държавата, си оспорват господството над обществото. Това са условията, при които се избистрят категориите за Добро и Зло и се навлиза на хлъзгавия терен на идеологизацията.¹³

Този сложен вътък лежи в основата на Борхесовите конструкции и мотивира безкрайния диалог между книгите и оръжията¹⁴, с тяхната практика и носталгия. Докато литературата разсъждава върху своята достоверност, на друго ниво внася съмнение в истинността на историческите текстове. Във вече завършения корпус от Борхесови текстове култът към смелостта, честото пресъздаване на героизма и саможертвата, на насилието и на инструментите, използвани, за да се наложи знакът на смъртта, се редуват с погледа, смаян пред необятните граници на въображението. В крайна сметка тези две теми не са напълно несъвместими – в книгите се съхранява паметта за

¹³ След като третира историята като конструиране в „Еваристо Кариго“, в анализа си на „Тема за предателя и героя“ Енрике Пецони пише: „От една страна е историята като документ, противопоставена на историята като сюжет, като изработване, т.е., като фикция; с други думи, като литература. / Подчинява се историята на литературата, в крайна сметка, литературата се разбира като мотор на възможни смисли: преимуществото на литературата над историята е в това, че литературата мобилизира сетива, интерпретира смисли, отхвърля тези интерпретации заради други възможни; по *неоаристотелистки* повествователят може да каже: литературата е по-философска от историята, защото предлага чувства, за да установи временни серии, взаимно заменящи се серии, последователни серии, в смисъл, че едните заместват другите. / (...) Няма документ, който да не е доизмислен и доизграден. Това е начин да се визуализира идеологическия конфликт – невъзможността по принцип да се създаде достоверен документ“ (VV.AA. 1999b: 58, Annick Louis, ed.).

¹⁴ Диалогът между книгите и оръжията е формулиран за първи път от Мигел де Сервантес в прелюбопитната реч „За оръжията и книгите“, произнесена от безсмъртния му герой Дон Кихот де ла Манча (глава XXXVIII), който признава превъзходството на оръжията над книгите – макар да става дума за физическо, а не за интелектуално занимание, – защото оръжията защитават законите и въздават правосъдие, за да има мир между хората. Мексиканският философ и писател Алфонсо Рейес (когото Борхес наследява начело на Националната библиотека на Аржентина) формулира блестящо смисъла на този извечен бинот като „практиката и поетиката на живота“ – б. пр.

оръжията и може би това е първата причина за вечната възхита пред твореца.

Така неминуемо се връщаме към гръбначния стълб на аржентинската литература и към безброй истории, или всъщност към една и съща история, която не принадлежи само на една национална територия. Имам предвид дилемата „цивилизация или варварство“¹⁵, безспорния интерес, който Борхес отнася към Сармиенто и към литературата за гаучос, към промените в Аржентина вследствие на мигрантската политика, към заплахата за западната култура по време на нацисткия режим и към креолските разновидности на фашизма. Податки към всички тези теми се появяват многократно, макар не винаги да са лесно различими, в цялото творчество на Борхес.

Факт е, че споровете около това дали „Животът на Факундо Кирога или цивилизация и варварство“ (1845) е история или литература продължават и до ден днешен, като непрекъснато се разглеждат нови аргументи и нюанси. Дискусиите по отношение на средствата и целите не са чужди на Борхес, както и въпросът за относителността на греховете на някои герои, белязани от страха и предателството. В „Тема за предателя и героя“ от самото заглавие – и чрез епиграфа от Йейтс – упорито присъстват архетипи като смъртта на Юлий Цезар у Шекспир и на Килпатрик у Борхес, които предсказват убийството на Линкълн. Те не се различават по същество и всяка една от тях служи за да се защитова определена истина в текст, който ще е полезен (или не) на някоя кауза. „Три версии на Юда“ разследва една литературна мистерия – без да навлиза в теологията, – като търси текстовата логика на онова решаващо историческо събитие.

¹⁵ Противопоставянето на „цивилизация и варварство“ възниква още с откриването на Новия свят и е свързано с въпроса за методите, използвани за завладяването му. Но най-активно се дискутира през XIX в., когато започват да се формират националните идентичности на латиноамериканските народи. В Аржентина първи я развива писателят и политик Доминго Фаустино Сармиенто (1811–1888 г.), в произведението си с труден за определяне жанров характер (нещо средно между социологически, антропологически и демографски анализ и политически памфлет с много фикционални елементи) „Животът на Факундо Кирога или цивилизация и варварство в аржентинските пампаси“, 1845 г. – б. пр.

„Градината с разклоняващи се пътеки“ показва как впечатляващата „История на Европейската война“ от Лидъл Харт отчита единствено макроисторията.¹⁶ За нея е достатъчно да отбележи, че забавянето на една британска офанзива не е било от особено значение. За литературата, за тези, които търсят други значения на това познато събитие, по-важно е човешкото измерение, което връща на индивида принадлежността му към собствената му традиция и води до това един ирландски капитан, служещ на Англия (но презиран от англичаните), да преследва китайски шпионин, не по-малко презиран от германските си началници. Според Борхес драмата, развила се между капитан Ричард Маден, Ю Цун и специалиста по китайска култура Стивън Албърт не е за пренебрегване.

За да изтъкне значението на Захира, повествователят в едноименния разказ си спомня: „Тенисън е казал, че ако можехме да разберем поне едно цвете, бихме узнали кои сме и какво представлява светът. Може би е искал да каже, че най-незначителното явление съдържа в себе си историята на цялата Вселена с безкрайната ѝ верига от причини и следствия. Може би е искал да каже, че целият видим свят се явява във всяка представа, както според Шопенхауер волята в своята цялост е вложена във всеки индивид. Кабалистите смятали, че човекът е микрокосмос, символично огледало на Вселената; според Тенисън всичко би могло да бъде такова огледало. Всичко, дори непоносимият Заир“¹⁷ (Борхес 1989: 238). С този аргумент писателят предполага, че нищо не е случайно, че всичко (включително проявите на злото и на варварството) имат смисъл в сложните процеси във Вселената, но че не на всеки смъртен е позволено да проникне в тайната.

Приложено към света, това е разсъждението, с което Борхес разяснява херменевтичните упражнения на кабалистите: от божествения Текст към всичко, населяващо Вселената, защото

¹⁶ Цитирането на това произведение на Лидъл Харт не е случайно. В рецензията за неговата *Europe in Arms*, Борхес посочва, че заедно с „Философски речник“ на Маугнер и „Светът като воля и представа“, това е най-често прегледаното от него произведение. Публикувано на 30 април 1937 (вж. Borges 1996: 284).

¹⁷ В изданието на „Алефът“ от 2015 г. „Заир“ е променен на „Захир“ – б. р.

нищо, което произхожда от един-единствен Бог не може да е случайно и повърхностно.¹⁸ Два разказа, със сюжети в различен географски, исторически и културен контекст, са основани на аналогични традиции, при които боговете предоставят някому дарба, като акт на вяра, за да оправдаят смисъла на своето съществуване и на Творението си. В случая с вече споменатия „Писмената на Бога“ – на жрец, подчинен със сила от Педро де Алварато. Този разказ, единственият, който Борхес ситуира по време на Конкистата и в (не случайно) неназованата Гватемала,¹⁹ е част от голям списък от текстове за насилието, упражнено по родните му земи. „История на война и пленницата“ вече се развива в епоха, следхождаща тази на магьосника Цинакан и на територия, близка на Борхес както в литературен, така и в исторически и всекидневен план.

Не смятам за нужно да припомням космополитните корени на Борхес, елитното му образование и престоя в Европа, нито първите му творчески стъпки като авангарден поет, за да подчертая мостовите между Аржентина и Европа; между разбиранията от двете страни на Атлантика за конфликта между „дивилзация и варварство“. Верен на тезата, която излага в „Аржентинският писател и традицията“, той приема западната традиция като своя.²⁰ Не по-малко го вълнува – и не би могло да е иначе – аржентинската история от героите до бандитите, от Нарсисо Ла-

¹⁸ „В защита на Кабалата“ („Обсъждане“, Борхес 2011: 17–21). Интересът не се ограничава в теологическите примери, както виждаме във „В защита на Псевдо-Василид“ (22–26) и „В защита на *Bouvard et Pécuchet*“ (63–67).

¹⁹ Във вече цитираната книга, Балдерстон (Balderston 1996: 113–30) предлага много подробен анализ на историческите източници и на възможните места за развитие на действието на всеки един от разказите. В този случай посочва „Попол Вух“ и библиографски източници от Колониалната епоха.

²⁰ „Мисля, че нашата традиция е цялата западна култура, и мисля също, че имаме повече права върху нея, отколкото жителите на която и да е западна страна“ („Аржентинският писател и традицията“ в „Обсъждания“ от 1932 г.; в: Борхес 2011: 77). След като сравнява положението на аржентинците с това на евреите в западната култура, и с това на ирландците в английската, Борхес пише: „Според мен ние, аржентинците, и изобщо южноамериканците, сме в сходно положение: можем да използваме всички европейски теми, да ги използваме без предразсъдъци, с онази безцеремонност, която може да даде и вече дава благоприятни резултати“ (пак там).

прида и Факундо Кирога до Черната мравка и Хуан Мураня²¹; от историческата хроника до митовете за юначагите от крайните квартали като алтернативна версия на героизма.

Минало и настояще се сливат в текстовете му и всеки негов прочит е свързан с конкретни обстоятелства. В един от предговорите, посветени на Сармиенто, той пише:

Ходът на времето променя книгите; „Провинциални спомени“ [1850], препрочетена и премислена през 1943, всъщност не е книгата, която аз прочетох преди двацет години. Баналният ни свят тогава изглеждаше безвъзвратно отдалечен от насилието. [...] Така спокоен, така мирен ни изглеждаше светът, че си играехме със страховити сюжети и изпитвахме носталгия по „вълчите времена, времената на оръжията“ („Старата Еда“, I), които бяха заслужили други, по-щастливи поколения. „Провинциални спомени“ тогава, беше документ за едно невъзвратимо и поради това свидно минало, макар никога да не мечтаеше то да се върне и да ни застигне неговата жестокост. [...] Опасната действителност, която описва Сармиенто, тогава беше за нас далечна и немислима; сега е наша съвременност. (За това са доказателство новините от Европа и Азия.) Единствената разлика е, че варварството, в ония времена неомислено, инстинктивно, днес е методично и осъзнато и разполага с много по-изтънчени репресивни средства от въоръжените орди на Факундо Кирога и затыпените остриета на Масорката.²² (Borges 1996: 121)²³

²¹ Франсиско Нарсисо Лаприда (1786–1828) е аржентински адвокат и политик, загинал на бойното поле. Мотивът за насилствената му смърт трайно навлиза в националната литература. „Черната мравка“ е прякор на известния гаучо Гилермо Ойо, вдъхновил Едуардо Гутиерес за написването на едноименния му роман. „Хуан Мураня“ е разказ на Борхес от „Докладът на Броди“, като има достоверни сведения, че прототипът му е живял в буеносайреския квартал „Палермо“ – б. пр.

²² Масорка се е наричала политическата организация, създадена през 1833 г. от диктатора консерватор Хуан Мануел Росас, срещу когото са се борили либералите, начело със Сармиенто – б. пр.

²³ За първи път книгата на Сармиенто излиза с предговор от Борхес през 1944. В следващо издание от 1974 г. Борхес добавя послепис: „Сармиенто продължава да определя алтернативата между цивилизация и варварство. Изборът на аржентинците вече е известен. Ако вместо да канонизираме „Мартин Фиеро“ бяхме канонизирали „Факундо“, нашата история щеше да е различна и

Цитатът е значим по няколко причини: заради сравнението на 20-те години от XIX в. с времето на фашизма, характерен за Аржентина в началото на 40-те години на XX в.; още повече, заради начина, по който Борхес свързва проявите на варварство и неговото „усъвършенстване“ през различни векове и на различни континенти. Втората световна война занимава Борхес както заради идеологическите му възгледи – напълно прозрачни в много текстове от онова време (особено в „Deutsches Requiem“), – така и заради участието му в списание „Сур“²⁴ и връзките му с интелектуалците демократи.

Освен потискащата културна ситуация в Германия, спомената по-горе, в „1941“ Борхес изразява учудването си от варварството – толкова пъти заклеявявано в литературата – и развива един двусмислен дискурс, в който се говори за „Европа“, но се има предвид и „Аржентина“.²⁵ От размирната сцена на действията в Европа и Азия го терзаят ирационалността, расизмът, дискриминацията, насилието, национализмът, налагането на държавата като единствен възможен ред и подчиняването на всеки индивидуален израз на изискванията на властта.²⁶ За Борхес е

по-добра.“ А предговорът към изданието на „Животът на Факундо Кирога...“, публикуван през 1974 г. съдържа думи, писани по време на управлението на Перон. Борхес подчертава отново, че „ходът на времето променя книгите...“

*Хуан Факундо Кирога (1788–1835) е политик и военен, превърнат в споменатата книга на Сармиенто в олицетворение на варварството – б. пр.

*Поемата „Гаучото Мартин Фиеро“ (“El gaucho Martín Fierro”) на Хосе Ернандес (1834–1886) е едно от най-значимите произведения в аржентинската литература – б. р.

²⁴ Засега изследването на Джон Кинг е най-пълно (King 1989).

²⁵ За да изкаже невъзможното, Борхес пише: „Детинско е да се губи самообладание. Милостта на Хитлер е всемирна. Скоро (ако не му *nonprechat* родоотстъпниците и евреите) ще се възползваме от всички блага на изтезанията, на содомията, на педофилията и на масовите екзекуции“. На онези, които вярват, че подобна съдба никога няма да постигне Аржентина, отговаря: „колониите винаги са далече от метрополиите; Белгийско Конго не граничи с Белгия“ (Vorges 1941: 21–22).

²⁶ В рецензията за „Енциклопедия на пацифизма“ (*An Encyclopaedia of Pacifism*) от Олдъс Хъксли, Борхес изразява възхищението си от безпристрастието на автора, който заклеявява еднакво фашизма и съветския социализъм, като вярва, че злото ще бъде победено чрез доброто. „Също като Бенда и Шоу, военното престъпление го възмушчава по-малко, от безсмислието на войната,

възмутително всичко, което се изправя срещу разума и естетиката – стойности, за чието утвърждаване в хода на западната история Германия също има роля и които под хитлеристкия режим са засенчени от разпространението на произведения от рода на дидактическата книга *Trau keinem Jud bei seinem Eid*²⁷, от Елвира Бауер, „чиято цел е да въведе момиченцата и момченцата в училище в неизчерпаемите задължения и удоволствия от антисемитизма“ (Borges 1996: 290, есе, първоначално публикувано в „Ел Огар“ на 28 май 1937).

В написаното от Борхес през годините на войната се забелязва значителна промяна на тона. Колкото повече Хитлер напредва през Европа, неговите записки и библиографски бележки, стават по-загрижени, както можем да видим в есето „Определение на германофила“ (“Definición del germanófilo”, публикувано на 13 декември 1940; Borges 1996: 441–443). В него става дума за ограничеността на идеята за съществуването на нещо „изконно немско“ (т. е. за литературата и философията) и за още по-голямото извращение – възприемането на доктрината, че целта оправдава средствата. Според Борхес е невъзможно да се спори с някой германофил, защото той неизбежно навлиза в зоната на ирационалното, в което възхвалите за Хитлер съжителстват с желанието да бъде отмъстено за Версайския договор. Както го предвижда Ото Дитрих фон Линде, в „Deutsches Requiem“²⁸, неговата родина е започнала нова епоха на насилие, различаващо се от предходните (както и от креолските им варианти) по пристрастията, които успява да събуди.

от сложния идиотизъм на войната. Неговите разсъждения са интелектуални, не патетични.“ Публикувано в „Ел Огар“ на 3 септември 1937 (Borges 1996: 312). Интересно е да се сравни с есето „*Der totale Krieg*“ от Ерих Будендорф“, публикувано в „Ел Огар“ на 21 януари 1938 (пак там: 337–338).

²⁷ „Не вярвай в клетвите на никой евреин“ – б. пр.

²⁸ „Хитлер вярваше, че се бори за една страна, но всъщност се бореше за всички, дори за онези, които нападаше и презираше. Няма значение, че неговият аз не е съзнавал това; чувствала го е кръвта му, волята му. Светът загиваше от прекомерен юдаизъм и от онази болест на юдаизма, каквато е вярата в Христа; ние го приучихме в насилието и вярата в меча“ (Борхес 2015: 81). Първоначално разказът е публикуван в брой 136 на сп. „Сур“ през февруари 1946.

Като има предвид и местните аржентински националисти, които симпатизират на Оста, Борхес смята, че за германофила е по-важно унищожаването на другия, отколкото самата германска победа и отбелязва една фундаментална разлика по отношение на насилието: „Апологетите на Артигас, Рамирес, Кирога, на Росас или на Уркиса²⁹ са склонни да им простят за престъпленията или да ги оневинят; защитниците на Хитлер изпитват от престъпленията му особено удовлетворение. Хитлеристът, винаги ядовит, е таен (а понякога и явен) обожател на престъпната находчивост и на жестокостта. Поради липса на въображение той е убеден, че бъдещето не може да се различава от настоящето, и че Германия, побеждавала винаги досега, не може да започне да губи [...]“⁴. Този текст завършва с изречение, което подчертава моралната и духовна нищета на германофилите: „Може би Адолф Хитлер има някакво свое оправдание, но аз знам, че самите те нямат такова“ (пак там: 443)³⁰.

Тревогата за съдбата на Европа е постоянна у Борхес и отговаря до голяма степен както на историческите и политическите аналози с локалните събития, така и на факта, че на Стария континент са културните източници, въз основа на които аржентинските интелектуалци още от края на XVIII в. изграждат своята основополагаща национална митология. Както видяхме, многобройни са текстовете на Борхес, които отразяват въздействието на събитията по време на Втората световна война, най-вече във

²⁹ Хосе Хервасио Артигас (1764–1850), политик и военен, национален герой на Уругвай от времето на борбата за национална независимост; Хусто Хосе де Уркиса (1801–1870), политик, военен, президент на Аржентинската конфедерация (1854–1860); Педро Пабло Рамирес (1884–1962), аржентински военен, президент през 1943–1944 г. – б. пр.

³⁰ В кратка рецензия („Двама политически поети“ [“Dos poetas políticos”], от 21 април 1939 г.) за *Flowering Rifle* от Рой Кембъл и за *Der Glücksucher und die sieben Lasten* от Йоханес Бехер, Борхес констатира поетическата нищета, до която обикновено води присъединяването към тоталитарните режими. Той казва, че ако се съди по тези две произведения, „нито комунизмът, нито нацизмът са открили своя Уолт Уитман. Първата липса е по-предвидима от втората, защото нито диалектическият материализъм, нито икономическата интерпретация на историята изглеждат особено податливи на възпяване чрез поезия... В замяна на това нацизмът се счита за импулсивен и нелогичен и е странно, че все още не е открил своя поет“ (пак там: 427).

философско-морален и културен смисъл. Затова освобождаването на Париж мотивира една „Бележка от 23 август 1944 г.“, в която забелязваме засилената надежда и категоричната Борхесова вяра в западната култура, като единствен възможен победител. Верен на своя култ към разума, на своя интерес към проявите на безчестието, на диалога между Европа и Аржентина, който той непрекъснато поддържа и прецизира, като с лекота го отнася и към други географски ширини, Борхес разбира нацизма като исторически феномен и заедно с това като метафора на варварството: „Да си нацист (активно да си играеш на варварин, да си играеш на викинг, на татарин, на конкистадор от XVI в., на червенокож) с времето се превръща в интелектуална и морална несъстоятелност. Нацизмът страда от нереалност, като ада на Ериугена.³¹ Той е необитаем: хората могат само да умират за него, да лъжат, да убиват в името му. Никой, в изконната самота на своя аз, не може да мечтае за триумфа му. Правя следното рисковано предположение: Хитлер иска да бъде победен. Някак слепешком Хитлер сътрудничи с неизбежните войски, които трябва да го унищожат, както металните лешояди и драконът (които сигурно са знаели, че са чудовища) мистериозно са помогнали на Херкулес“. (Тази бележка излиза първо през октомври 1944 г. в сп. „Сур“, заедно с текстове на Виктория Окампо и Есекиел Мартинес Естрада за освобождението на Франция. По късно е включена в „Нови разследвания“; Borges 1974: 728.) За да се елиминират всички съмнения и да няма погрешни прочети, в послеписа на „Алефът“ от 3 май 1949, Борхес пише: „По време на последната война едва ли някой е жадувал по-силно от мен да бъде разгромена Германия; едва ли някой е почувствал по-силно от мен трагизма на немската съдба; „Deutsches Requiem“ е опит да се вникне в тази съдба, която нашите „германофили“ не съумяха да оплачат, нито дори да си представят, просто защото не знаят нищо за Германия“ (Борхес 2015: 158).

Обръщам внимание на тези текстове, свързани с наследените от Борхес познания и със съвременната му история, за да под-

³¹ Джон Скот Ериугена (ок. 800 / 810–877) – ирландски философ неоплатоник – б. пр.

чертая, че той не само не е стоял встрани, а напротив, изучавал я е с критичен поглед и в зависимост от момента и жанровите варианти, с които експериментира и които обновява, е включвал определени исторически послания с оглед на литературния прочит. Явно е, че в „Градината с разклоняващи се пътеки“, например, литературата не се ограничава с еднозначния (и много по-беден) апарат, използван от историка. В някои от изградените от Цуй Бън разклонения на времето, значението на определен факт сякаш е неконсистентно и не е в състояние да се интегрира в друга традиция и друг прочит на това, което също може да бъде разбрано като история.

С различни цели и като се обръща към точни познания и използва други методи за опознаване на човека, историята (също като литературата) се стреми да изгражда паметта. Паметта е история, пресята през желанията, митовете, индивидуалните и групови стремежи. От историята запазваме (или измисляме, както го прави сектата шахматисти, отговорна за създаването на Тълън) останки и фрагменти, за да сглобим нови версии, които да отговарят на потребностите на нацията, а все по-често и на глобалните нужди и изисквания.

От перспективата на своето Пиер Менар пише: „[...] истината, дъщеря на историята, която е съперница на времето, съкровищница на подвизите, свидетелка на миналото, пример и назидание за настоящето, предупреждение за бъдещето“ (Борхес 2010: 41). Ето и интерпретацията на този пасаж: „Историята – майка на истината; поразителна мисъл! Менар, съвременник на Уилям Джеймс, определя историята не като изследване на действителността, а като неин източник. Историческата истина според него е не онова, което се е случило, а това, което смятаме, че се е случило. Последните словосъчетания – „пример и назидание за настоящето“, „предупреждение за бъдещето“ – са нагло прагматични“ (42). Според мен може да са били такива в друг момент, но не и в Ним през 1939 г., както гласи финалът на текста.

Когато Борхес приписва на Пиер Менар това, че (може би несъзнателно) е обогатил „с помощта на един нов метод мудното и примитивно изкуство да четеш: методът на преднамерения

анахронизъм и погрешните атрибуции“ (43), омаловажава способността за пълно познание и за една-единствена истина, като заедно с това отдава значимото на всеки отделен читател във всяка историческа епоха. Прочитът е рожба на нашите възможности; текстът – преходна версия на някоя от литературните истини.

Историята–литературата–истината се въртят около приемливите вариации, които индивидът им придава. Всичко е рожба на въображението и отговаря на правото и на волята на всяко човешко същество. Ако от една страна това предполага свобода на анархическите възгледи, от друга страна подчертава етичната отговорност пред човечеството и факта, че държавата трябва да е в служба на гражданина, а не той да бъде подчинен на нейните политически интереси.

У Борхес историята и литературата изграждат идентичности. Да се боготвори миналото, славните завети на родовата памет и на учебникарските текстове означава да се приема една определена версия на националната идентичност. Тогаваш историята, също като литературата, става ограничаващо средство за превъзнасяне на други индивиди, на действителни саги и въображаеми подвизи, превърнати в исторически материал и в знак за бъдещето. Това, че Борхес разглежда всяка една от тези възможности, не означава, че няма пристрастия, нито че му липсва привързаност към родината, която толкова е възпявал и критикувал, нито че е изгубил вяра в съмнителната, но все пак реална възможност на човека да се усъвършенства. Борхес създава светове, които от рационална или от етична гледна точка би трябвало да са невъзможни, което му позволява да изгради алтернативни версии на историята. И това е едно специфично негово постижение – хармонизиране на похватите в литературата.

Превод *Лиляна Табакова*

Библиография

- Борхес, Х. Л.** (2010): *Измислици*. (Превод Анна Златкова.) София: Колибри.
- (2011): *Избрани есета*. (Превод Анна Златкова.) София: Колибри.

- (2015): *Алефът*. (Превод Анна Златкова.) София: Колибри.
- (2019) *Този търпелив лабиринт от линии. Избрано. Проза и стих*. (Превод Анна Златкова.) София: Колибри.
- Balderston, D.** (1996): *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo. [1 изд. на англ. 1993]
- Borges, J. L.** (1941): Buenos Aires: *Sur*, 87, diciembre.
- (1974): “La supersticiosa ética del lector” // *Discusión // Obras completas*, I. Buenos Aires: Emecé.
- (1996): *Textos cautivos // Obras completas (1975–1988)*, IV. Barcelona: Emecé.
- (1997): *Textos recobrados, 1919–1929*. Buenos Aires: Emecé.
- (1999a): *Jorge Luis Borges en “Sur”, 1931–1980*. Buenos Aires: Emecé.
- (1999b): “Una exposición afligente” // *Borges en “Sur”, 1931–1980*. Buenos Aires: Emecé, : 155–557.
- (1999c): *Borges: obras, reseñas y traducciones inéditas. Colaboraciones de Jorge Luis Borges en la “Revista Multicolor de los Sábados” del diario “Crítica”, 1933–1934*. (Investigación y recopilación de Irma Zangara.) Buenos Aires: Atlántida.
- Gelman, J.** (1999): “Borges o el valor” // VV.AA. *AntiBorges*. Buenos Aires: Javier Vergara, : 333–336.
- King, J.** (1989): “*Sur*”. *Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931–1970*, México: FCE (Първото издание на английски език е от 1986).
- Louis, A.** (1997): “Borges y el nazismo” // *Variaciones Borges*, 4: 117–36.
- (2007): *Borges ante el fascismo*. Oxford: Peter Lang.
- Piglia, R.** (1997): “Los usos de Borges”. // *Variaciones Borges*, 3.
- Pimentel Pinto, J.** (1998): *Uma memória do mundo. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Sosnowski, S., Senkman, L.** (2009): *Fascismo y nazismo en las letras argentinas*. Buenos Aires “: Lumière.
- Sosnowski, S.** (1976): “«The God’s Script» – A Kabbalistic Quest” // *Modern Fiction Studies*, XIX, 3, : 381–394.
- Sosnowski, S.** (1978): “«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: Historia y desplazamientos” // *Eco*, 203, : 156–164.
- VV.AA.** (1999a): *AntiBorges*. Compilación y comentarios de Martín Lafforgue. Buenos Aires: Javier Vergara.

- VV.AA. (1999b): *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984–1988*. Compilado y prologado por Annick Louis. Buenos Aires: Sudamericana.
- VV.AA. (2000): *Borges y yo: diálogo con las letras latinoamericanas*. (Saúl Sosnowski & Horacio Salas, eds.) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

БОРХЕС И НИЕ

БОРХЕС И СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Ани Бурова

Ако трябва да опишем влиянието на Хорхе Луис Борхес върху българската литература от 1989 г. насам, то накратко може да бъде обобщено така – той и неговото творчество са едно от големите ѝ вдъхновения. Някак симптоматично е, че първата му книга у нас, сборникът „Вавилонската библиотека“, излиза точно през преломната 1989 г. Всъщност през същата година излиза и друга книга на Борхес, сборникът с поезия „За ада и за рая“, но „Вавилонската библиотека“ е тази, която оставя отчетлив отпечатък върху въображението на българската литература от следващите десетилетия.

Въздействието, оказвано от творчеството на Борхес не е учудващо, то е по-скоро закономерно в контекста на разглеждания литературен период. Интересът към Борхес се вписва логично в протичането на българския постмодернизъм, преживял своята кулминация в края на ХХ и началото ХХІ век, и в свързаните с него мощни металитературни нагласи. Тяхната поява също е логична в хода на литературните процеси – след отпадането на вменияваните ѝ през предходния период социални роли и обществени ангажименти, веднага след 1989 г. литературата се обръща към самата себе си и към собствения си фикционален свят, към теми като писането, авторството, литературната памет... В този контекст творчеството на Борхес, не просто свързано с всички възможни аспекти на металитературността, а често основополагащо за тях, е неизбежно „откритие“ за литературата в края на миналия век.

Всъщност начинът, по който Борхес присъства в съвременната българска литература, казва много повече за самата нея, отколкото за Борхес и неговите книги. Той е четен, възприеман и интерпретиран преди всичко през призмата на широк диапазон от нагласи, клонящи най-вече към постмодернизма, белязали литературата на прелома на XX и XXI век. Металитературната вселена на творчеството му се явява практически безкрайно поле за изпробването и разгръщането на актуалните за периода литературни търсения, както и литературоведски прочити и подходи. Разбира се, Борхес далеч не е единственият им обект. Той е едно от откритите присъствия сред цял кръг от автори и литературни традиции, които литературата актуализира и превръща в обект на разнообразни интерпретации, разпознавайки в тях черти, съответстващи на собствените ѝ настроения. Сред тях изпъкват Античността или авторската фигура на Пенчо Славейков, коментирана в този период най-вече във връзка с антологията-мистификация „На Острова на блажените“. Отношението към всички тях, в това число и към Борхес, е силно концептуално, което не е изненадващо в момент, в който литературните процеси са доминирани от усещането за прелом и промяна и от търсенето на нови литературни перспективи.

Но интересът към Борхес в българската литература съвсем не се изчерпва с края на 90-те години. Той се оказва доста по-устойчив и през изминалите две десетилетия на новия век творчеството на този автор продължава да стои като осезаемо присъствие, постоянно влияние и неизчерпаем обект на интерес.

Трудно е да се очертаят точните граници на проявленията на Борхесовото творчество в българската литература. И не само защото препратките към него са много, а най-вече защото въздействието му се простира далеч отвъд директните посочвания. Всъщност влиянието на Хорхе Луис Борхес личи в значителна част от случаите, когато в произведенията са налице теми, сюжети или художествени подходи, свързани с: авторството, авторската фигура, писането; автономността на фикционалните светове и представата за тях като равностойни алтернативи на реалността; интертекстуалността; мистификацията (която може да обхваща както цяла творба или авторски образ, така и

мистификационен микросюжет в контекста на творбата). Заради мястото си в историята на литературата, което го прави знаков писател по отношение на изброяния кръг от теми, Борхес е част от цял литературен и хуманитарен хоризонт, чиито отличителни характеристики лесно се инфилтрират във всички гравитиращи към него произведения. Вселената-библиотека е толкова утвърден образ в литературата от XX век, че каквато и да е нейна вариация в съвременен текст няма как да не се яви цитат на Борхес и разказа му „Вавилонската библиотека“. Към това трябва да прибавим и разнородните начини, по които различните автори цитират Борхес или препращат към неговото творчество – в някои случаи препратките са експлицитни и демонстративно оголени, друг път – мистификационно прикрити и съзнателно контаминирани с други влияния, а понякога – имплицитно внедрени, съзнателно неартикулирани. С други думи, препратките към Борхес варират по цялата широка скала от интертекстуални възможности, правейки присъствието му нееднозначно, флуидно, а често – и игрово.

Настоящата статия не си поставя за цел да инвентаризира цялостно влиянието на творчеството на Хорхе Луис Борхес върху българската литература, да го опише при всички автори и произведения, в които присъства. Споменатата вече трудна измеримост на проявленията му прави подобна каталогизация ако не невъзможна, то при всички случаи безпредметна. Тук ще се спра на отделни автори, при които отношението към Борхес не се свежда до отделни споменавания и цитати, а изглежда по-дълбоко вписано в творчеството им, произтича от самото им разбиране за писането и литературата. Същевременно ми се струва, че проследяването на Борхесовите теми, образи и сюжети в произведенията на тези конкретни автори до голяма степен очертава типологията на влиянието на аржентинския писател върху съвременната българска литература.

Поетът Иван Теофилов е типичен пример за интереса към него по силата на едно присъщо за автора схващане за литературата, което разпознава в написаното от Борхес родствени теми. Ядрото – тематично и поетическо – на творчеството на Теофилов е формирано още през 60-те и 70-те години на миналия век,

далеч преди Борхес да започне да се споменава в стиховете му. Това се случва през 90-те години, скоро след появата на първите книги на Борхес у нас и паралелно с нарастващата му популярност. Той е цитиран във финала на стихотворението „Да“ от едноименната стихосбирка на Иван Теофилов, публикувана през 1994 г. Ето последните строфи на творбата:

Защото вече мисълта ми обикаля
една след друга улиците на града,
припомня си за миг морето,
пропуска механично две-три улици,
изправя се пред него,
попива неопитомената му мощ,
стъписва се и чува
утробно дълбокия глас на Безкрая.

„Душата търси края
все повече забързана“,
бе писал Борхес, струва ми се.

Ако тук цитатът от Борхес идва като потвърждение на идеята, изградена от произведението, като продължение на поантата, то в малко по-късното стихотворение „Повторенията“, включено в стихосбирката „Инфинитив“ от 2004 г., Борхес и неговото творчество са в самата сърцевина на лирическия сюжет. Творбата представлява лирическа парафраза на краткото есе „Сюжетът“, в което Борхес проследява интерпретациите през вековете на известната сцена със смъртта на Юлий Цезар и възгласа му „И ти ли, сине!“, отправена към убиеца Брут. След като отбелязва появата на сцената при Шекспир и Кеведо, Борхес въвежда случката с убийството на един гаучо, случила се деветнадесет столетия след края на Юлий Цезар в провинция Буенос Айрес, с което всъщност отпраща към аржентинска поема от XIX век. Смъртта на гаучото възпроизвежда обстоятелства при гибелта на Цезар, а есето завършва с изречението „Убиват го и той не разбира, че умира, за да се повтори една сцена“. Поантата на есето гласи: „Съдбата обича повторенията, вариациите, симетрията“ (Борхес 1989: 326).

Ето стихотворението на Иван Теофилов:

Повторенията

Четейки Борхес

Когато в свечерената ротонда Цезар
притиснат до една от трийсетте колони
на кръговата колонада от припряните
ножове на приятелите си, видял и своя
питомец Марк Юний Брут, изстенал хрипкаво
през бликащата кръв: „И ти ли, сине!“ –
акустиката заклеявяващо кънтяла.

И Шекспир с уникалния си слух подхваща тоя
заклеявяващ вик. Кеведо също го подхваща.
Изглежда на съдбата ѝ се нравят повторенията
във всички варианти и през всички времена,
защото ето, подир близо два̀сет века
(според мълга от черните антрефилета)
някой си Хр. Ст. от Исперих, в неистов гърч
след изненадващ удар на кама, като видял
ожесточените очи на своя син, изхлипал
(тези думи трябва да се чуват, не да се четат):
„Ех, момче...!“ И грохнал, без да подозира, че
умира заради една известна сцена.

Произведението не просто е вдъхновено от кратката творба
на Борхес, то влиза в диалог с нея. Продължава веригата от пов-
торения с още едно столетие, разказвайки поредната вариация
на познатата сцена; от перспективата на културния опит на къс-
ния двадесети век коментира темата за избледняващите копия,
за слабите повторения на великите (литературни) сюжети.

В това конкретно есе на Борхес, но и изобщо в творчество-
то му Теофилов очевидно открива централни за собствената си
поезия теми – паметта, културните напластявания, диалозите с
писатели от различни епохи... Показателно е, че книгата „Ин-
финитив“, в която е включено стихотворението, цялостно е нато-
варена с плътен интертекстуален фон, и освен с Борхес творби-
те в нея диалогизират с Флобер, Гьоте, Иво Андрич, Маргьорит

Юрсенар, Хемингвей, Данте... А по-късно в автоантологията си „Вкусът на живота“ (2016) Теофилов създава такава подредба, че интертекстуалният контекст още повече се съгъства – мястото на „Повторенията“ там е сред поредица стихотворения, кореспондиращи с творци от различни векове.

Цитати от Борхес или коментари, свързани с него, се появяват и в отделни фрагменти от есеистично-мемоарните книги на Иван Теофилов „Вселената на яйцето“ (2011), „Митология на погледа“ (2013) и „Гласът на тишината“ (2018), най-вече в размишления, свързани с литературата. Хорхе Луис Борхес очевидно има трайно присъствие в творчеството на Иван Теофилов, но това присъствие не се изразява в повлияване. Може да се каже, че в определен момент от своето творчество Теофилов прибавя Борхес към цял свод от важни за него автори, към една линия в литературата, към която се чувства съпричастен и която е оформена далеч преди Борхес да започне да се споменава в книгите му.

Автор, в чието творчество Борхес заема безспорно важно място, е Георги Господинов. При него влиянието на Борхес има дори своя персонификация – господин Хорхе, герой, който можем да определим като алтер его на Господинов. Това го прави родствен с друг, по-известен негов герой – Гаустин. Без да има мащабното присъствие на Гаустин (който се появява в ред прозаически и лирически творби на своя автор и в много от тях му е отредена централна функция), господин Хорхе все пак има ключова роля, най-често на семантично равнище.

За първи път господин Хорхе се появява в разказа „Осмата нощ“, включен в сборника „И други истории“ (2001). Произведението е директна отправка към творбата на Борхес „Слепотата“, дори буквално съдържа началното ѝ изречение: „Дами и господа, в течение на моите много, на моите прекалено много беседи забелязах, че се предпочита личното пред общото, конкретното пред отвлеченото“ (Борхес 1994: 303). Вместо за слепотата обаче, която е тема на Борхесовия текст, „Осмата нощ“ разказва за глухотата. Разказът възприема автобиографичната перспектива на Борхесовата творба, влиза в разпознаваемия стилистичен код на прозата на Борхес, в характерния ѝ повествователен ритъм. И все пак произведението на Господинов не е просто вариация

на това на Борхес. „Слепотата“ е най-вече размишление върху литературата, „Осмата нощ“ е преди всичко сюжет, разгръщане на една история. Но всъщност и в това отношение разказът е реверанс към Борхес – героят в него е отседнал в хотел, наречен „Шахрияр“, видима препратка към толкова важната за аржентинския писател „Хиляда и една нощ“, но и знак за принадлежност към едно разбиране за литературата, в което нейният смисъл е именно в създаването, съхраняването и разказването на истории.

Следващата поява на господин Хорхе е в романа „Физика на тъгата“ (2011). Присъствието му на пръв поглед може да изглежда бегло, но то знаково обвързва творчеството на Борхес с някои от най-важните послания на книгата. В един кратък фрагмент от нея, в който става дума за човешката памет, или по-точно за паметта на човечеството, Борхесовата представа за вселената като библиотека е отнесена към човешката ДНК: „След всички доказателства, че историята на последните 4 милиарда години е записана в ДНК на живите същества, изразът, че Вселената е библиотека, отдавна не е метафора. [...] Когато господин Хорхе казваше, че си представя рая като библиотека без начало и край, той по всяка вероятност, без да подозира, си е мислил за безкрайните лавици на дезоксирибонуклеиновата киселина. Аз съм книги“.

Другото превъплъщение на господин Хорхе в романа го замесва в централната сюжетна и смислова линия за Минотавъра и неговото оневиняване – във „Физика на тъгата“ той не е чудовище, а изоставено дете. Тук господин Хорхе е представен като „задочен адвокат“ по Делото М. – тоест по процеса за опровергаването на митовете, литературните творби и културните стереотипи, наложили представата за Минотавъра като звяр. Господин Хорхе, идентифициран с Борхес, е особено подходящ за своята роля, тъй като „досието по делото“ представлява коментар на една дълга литературна традиция, включваща Овидий, Сенека, Вергилий, Данте... Но още по-важно е, че Хорхе Луис Борхес вече е започнал разколебаването на наложения образ на Минотавъра в своя разказ „Домът на Астерий“, чийто финал гласи: „Ще повярваш ли, Ариадна? – каза Тезей – Мино-

тавърът почти не се защита“ (Борхес 1989: 215). Във „Физика на тъгата“ Господинов препраща към това изречение: „Той почти не се съпротивлява, както свидетелства и другият задочен адвокат по делото, г-н Хорхе“. Така присъствието на Борхес тук се оказва от особена важност – написаното от него е аргумент в тази основна тематична линия на романа, който не просто го цитира, а и продължава, наследява в интерпретацията на образа на Минотавъра.

Борхес се появява и в следващия роман на Георги Господин-нов, „Времеубежище“ (2020) – вече не през персонификацията на господин Хорхе, а директно, чрез цитат. Като мото на последната, пета част на книгата, е използвано изречение от есето „Борхес и аз“ – „Не знам кой от двамата пише тази страница“. И в този случай намесата на Борхес е директно отнесена към основното тематично ядро на романа – паметта и забравата, размиването на идентичността. В един по-широк план това есе на Борхес е свързано и с друга важна за Господинов проблематика – не само в конкретния роман, а изобщо в произведенията му – за идентичността на автора и границите на авторството.

Въпреки че без съмнение е част от един солиден интер-текстуален пласт в творчеството на Господинов, присъствието на Борхес в него не се свежда до ерудитска препратка. Характерно въздействие му придава фактът, че в ред случаи авторът не просто го цитира, а преобразува тези цитати в част от повествованието (създаването на литературния герой господин Хорхе има ключова роля тук). Така препратките към Борхес изглеждат дълбинно усвоени и органично вплетени на различни нива (тематично, наративно, семантично) в прозата на Господинов.

С многоаспектност се отличава присъствието на Хорхе Луис Борхес и в творчеството на Яна Букова. В романа ѝ „Пътуване по посока на сянката“ (2014)¹ влиянието на Борхес е осезаемо, но и целенасочено завоалирано. Тази тактика е логична, тъй като книгата се изгражда като преработка на цяла една постмодерна романова традиция. Това е псевдоисторически роман, създаден

¹ Първото издание на романа е от 2009 г. През 2014 г. е публикувано второ преработено издание. В настоящата статия се коментира по-късното издание.

чрез сглобката на няколко преплитащи се сюжети, върху които е проектирано не толкова историческото минало, колкото теми като смъртта, любовта, съня... В него са проиграни различни почерци, най-разпознаваемият от които е този на Милорад Павич, въведен с характерните си теми и повествователен стил. В интертекстуалната игра на романа обаче могат да се разпознаят препратки към отделни писатели, наративни модели и литературни традиции. В тази амалгама личи и прозата на Борхес, представена според избраната от Яна Букова поетика чрез вариации на негови сюжети, балансиращи между прикриването и посочването на своя обект.

Най-видима изглежда препратката към краткия текст на Борхес „Четири цикъла“, в който се твърди, че през своето съществуване културата и литературата повтарят едва четири основни истории. Финалът на творбата казва: „Историята са четири. Във времето, което ни остава, ще продължаваме да ги разказваме по един или друг начин“ (Борхес 1989: 396). В „Пътуване по посока на сянката“ се съдържа откъс, който вариативно възпроизвежда творбата на Борхес, извеждайки обаче четирите сюжета от света на насекомите: „Литературата не беше открила нищо, което вече да не съществува в хвърчащия, пълзящ и взаимоизяждащ се живот на насекомите“. Частта завършва с почти дословно повторение на Борхесовия финал: „Да, записа Ян ван Атен, историята са четири и единственото, което ни остава, е да продължим да ги разказваме по един или друг начин“.

В друг откъс от романа, изграден като разказ за обичаите на жителите на остров Борнео, лесно можем да разпознаем вариация на известното произведение на Борхес „Лотарията във Вавилон“. Но идентифицирането на отделните препратки и скрити цитати не е най-плодотворният начин за четене на „Пътуване по посока на сянката“. Той трябва да бъде видян като опит с една романова традиция, като поглед от перспективата на ХХІ в. към част от наследството на постмодернизма, като негова късна интерпретация.

Но в творчеството на Яна Букова има и друг, различен подход към Борхес. Той е осъществен в поезията, по-точно в книгата „Записки на жената призрак“ (2018), където на Борхес е посвете-

на тринадесета част от цикъла „Drapetomania“, съдържащ общо петнадесет части. Цикълът (в самото му начало е обяснено, че заглавието означава „неконтролируем импулс към бягство“) представлява сложна, хетерогенна творба. Тя събира фрагменти от човешката история и я подлага на дисекция от една перспектива, събрала едновременно ирония, сарказъм, драматизъм...

В тринадесета част тема е разказът „Сектата на Феникса“. Творбата го определя като „един от най-загадъчните разкази на Борхес“ и представлява негова интерпретация. В рамките на краткия обем на произведението се сменят няколко жанрови регистъра – то се движи между прозата и поезията и съдържа общение на съдържанието на „Сектата на Феникса“, цитати от него, както и кратък преглед на съществуващите в литературната история тълкования на разказа. Едва в края на творбата идва предложената от авторката интерпретация, написана в стихове, за разлика от предходните части, клонящи към проза:

Аз предлагам унижението:

Изгорен корк, гума арабика, тиня – неща, които цапат.

Восък и смола – неща, които лепнат.

Оскърблението може да бъде извършено от всекиго
към всекиго, на всяко място, във всяка възраст.

Пази се в тайна. Посвещението е неизбежно.

Само Борхес би могъл да измисли една ерес,

Към която тайно да принадлежи цялото човечество.

Сектата на опозорените.

Този коментар върху Борхесовия разказ всъщност го приобщава към извършената в „Drapetomania“ интерпретация на човешката история. Стихотворението става част от поредицата тълкования на разказа, а разказът – аргумент към тезата на поетесата за състоянието на света.

Може би най-демонстративно влиянието на Борхес е разгърнато в прозата на Валери Стефанов. Тук творчеството на аржентинския писател е обект както на пренаписване, така и на

коментар, а в голяма степен се явява и образец за формирането на една характерна поетика.

Най-директната отпратка към Хорхе Луис Борхес сред произведенията на Стефанов е в книгата „Любовни истории от Вавилонската библиотека“ (2016). В нея се съдържат шест вариации върху творчеството на световни автори – Кафка, Хашек, Платонов, Селинджър, Пърсиг и, разбира се, Борхес. Творбите имитират стилистичните и тематични отлики на всеки от тях, като същевременно създават в техните граници и шест версии на библейската история за Давид и Вирсавия. Разказите поддържат подчертано иронична рамка, но това не им пречи да гравитират около въпросите за смисъла както на литературата, така и на човешкото битие.

Вариацията върху Борхес се съдържа в частта „Банята с разклоняващите се пътеки“, чието заглавие очевидно иронично отпраща към известния разказ „Градината с разклоняващи се пътеки“. Но всъщност присъствието на Борхес в книгата е много по-мощно, защото от неговото творчество произтича смисловата рамка, изведена и в заглавието – Вавилонската библиотека, тоест, библиотеката – вместилище на всички човешки истории, която, както твърди авторът в уводния текст, „дава окончателен смисъл на всичко“.

Но Борхес е в основата не само на тази книга на Валери Стефанов – неговият отпечатък лесно може да бъде разпознат също в „Изгубените магарета“ (2005) или в „Жените са спомен от Мрака“ (2014) – всъщност в цялата му проза. Към Борхес (а неизбежно и изобщо към една парадигматична постмодерна традиция) отвежда подчертано металитературният характер на това творчество с типични теми като авторството и писателските биографими или властта на интерпретациите; присъщата му поетика с афинитет към мистификацията и почерк, в който се сливат границите между белетристично и хуманитарно писане; определящата го склонност към вариативност на сюжетно и семантично ниво.

Ключ към основанията на тази вариативност донякъде можем да открием в студията на Валери Стефанов „Четирима автори на „Дон Кихот“. Сервантес, Бененхели, Борхес, Пиер Менар“

(2014), посветена основно на прочутия разказ на Борхес „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“. Централният акцент в интерпретацията пада върху възможността литературните творби да се еманципират от контекста на създаването си и да се актуализират във всеки нов исторически период: „Текстът е същият, но той се подновява в условията на неговата употреба. Преобразява се от възможностите за пресемантизация на посланието и така става различен, една „вечно жива творба“. Вероятно вариативността може да бъде видяна именно така, като постоянно обновяване на произведения, литературни сюжети и поетики. Така обвързването с характерните черти на постмодернизма при Стефанов изглежда съвсем логично – коя художествена традиция, ако не тази на постмодернизма, позволява подобно неограничено преписване и активизиране на литературното наследство?

Впрочем, вероятно тук е мястото да кажем, че – редом с „Вавилонската библиотека“ – разказът „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ се очертава като най-влиятелния текст на Борхес у нас. Тези две творби са коментирани и интерпретирани, но и използвани като аргументи в множество литературоведски текстове и художествени произведения².

И накрая – какви обобщения за типологията на присъствието на Хорхе Луис Борхес в съвременната българска литература могат да бъдат изведени?

– Художествените интерпретации на неговото творчество почти винаги имат висок концептуален заряд – било то в контекста на определени литературни тенденции, било в рамките на конкретни авторски светове.

– Съвременните автори добре осъзнават, че техните препратки към Борхес са късни цитати на една отдавна разпозна-

² Статия върху „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ от Иван Кръстев се съдържа още в сборника „Ars Simulacri“ (1989), показателен за прелома в хуманитарното мислене, назряващ в края на 80-те години.

Що се отнася до „Вавилонската библиотека“, като цитат или метафора тя се появява в много творби, но нека споменем поне още една, в която присъства още в заглавието – стихосбирката „Втората вавилонска библиотека“ (1997) от Амелия Личева; образът на самия Хорхе Борхес знаково се явява още в уводното стихотворение заедно с тези на Умберто Еко и Аристотел.

ваема традиция. Затова и тези препратки, техните похвати и функции, най-често са демонстративно оголени, а съзнанието за принадлежност към въпросната традиция – подчертано, в някои случаи и чрез автоирония.

– В творчеството на авторите, проявяващи афинитет към Борхес, редом с него най-често присъстват и ред други творци и културни традиции. Най-често те са такива, към които и произведенията на самия Борхес показват траен интерес – Античността, Кафка... Това е логично следствие от факта, че отношението към творчеството на Борхес обикновено означава принадлежност към цяла една линия в литературата, към определен аспект на културната памет.

– Интерпретациите на наследството на Борхес в съвременната литература обикновено са многопластови, усложнени, включват цялата палитра от интертекстуални прийоми. Често в рамките на едно произведение Борхесовото творчество става обект на различни типове отношение – то може да бъде цитирано, продължавано, пренаписвано, вариативно имитирано, коментирано, превърнато в предмет на тематизация и сюжетиране.

– Произведенията, в които по един или друг начин се проявява интересът към Борхес, често са белязани от жанрова флуидност и хетерогенност – също както и творчеството на самия Борхес. В тях се контаминират белетристика и есеистика, фикция и хуманитаристика, проза и поезия, сюжетност и рефлексия.

Всъщност, ако направим експеримент и повторим горните точки, без обаче да споменаваме Борхес, ще получим в много голяма степен конспект на основните черти на една поетика, която се разгръща бързо и мащабно в българската литература през 90-те години, но има своите ярки проявления и продължения и в следващите десетилетия. Борхес е просто шифърът на тази литературна тенденция, един от големите ѝ импулси, знак за принадлежността към нея. Което ни връща към една от началните постановки на тази статия – че статутът на Борхес в българската литература е показателен преди всичко за самата нея, за част от историята ѝ през последните три десетилетия.

Библиография

- Борхес, Х. Л.** (1989): *Вавилонската библиотека* (прев. Анна Златкова и Роза Хубеш). София: Народна култура.
.....(1994): *История на вечността* (прев. Румен Стоянов).
София: Парадокс.
- Букова, Я.** (2014): *Пътуване по посока на сянката*. Пловдив: Жанет 45.
..... (2018): *Записки на жената призрак*. Пловдив: Жанет 45.
- Господинов, Г.** (2012): *Физика на тъгата*. Пловдив: Жанет 45.
..... (2020): *Времеубежище*. Пловдив: Жанет 45.
- Личева, А.** (1997): *Втората Вавилонска библиотека*. София: Свободно поетическо общество.
- Кръстев, И.** (1990): „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ // *Ах, Мария*, брой 1 // <https://www.ahmaria.eu/broeve/broj-1/ivan-krastev-pier-menar-avtor-na-don-kihot/>
- Стефанов, В.** (2005): *Изгубените магарета*. София: Стандарт.
..... (2014): *Жените са спомен от Мрака*. Изд. Академична книжна борса.
..... (2016): *Любовни истории от Вавилонската библиотека*. София: Колибри, 2016.
..... (2018) „Четирима автори на „Дон Кихот“. Сервантес, Бененхели, Борхес, Пиер Менар“ // *Хорхе Луис Борхес. Тетрадки за аржентинска литература* (Сборник статии. Съст. Л. Табакова). София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ (второ допълнено и подобро издание).
- Теофилов, И.** (1994): *Да*. София: Ив. Вазов.
..... (2004) *Инфинитив*. Пловдив: Жанет 45.

БОРХЕС И АЗ – РАЗКАЗ В ПЪРВО ЛИЦЕ

Яна Букова

Заглавието разбира се визира иконичния текст на големия аржентинец „Борхес и аз“. Но в случая то е използвано съвсем буквално. Този текст говори за моята лична връзка с Борхес. Бих искала да разкажа от позицията си на автор какво научих от Борхес за света и за писането.

1. Свободата на историята

Спомням си, когато попаднах за първи път на разказа „Тайното чудо“. Беше в онази дебела, бледожълта книга от 1989 г. със заглавие „Вавилонската библиотека“, която – смея да твърдя – оформи не само собствените ми възгледи за това какво е литература, но и тези на цялото ми поколение. Спомням си ясно реакцията, докато я четях, постоянното вътрешно възкликване: „Значи и така може да се пише!“ . Тази книга отвори хоризонта ми по множество начини, но сред тях особено важно и – до ден днешен решаващо – за мен е усещането за надлокалност. Убедеността в пълната свобода на автора да избира времето, мястото и темата на историята, която разказва, без никакво ограничение от произхода, литературната си традиция и географското си местоположение, се появи у мен като прозрение, пронизващо и пълно с особено усещане за облекчение, именно докато четях „Тайното чудо“. Паралелно докато четях разказа, докато се радвах на перфектното му построение и икономия на средства, разпознавах като някакво отделно, лично за мен послание факта, че авторът, поискал отсрочка от Бога, за да завърши произведе-

нието си в последните секунди преди смъртта си, не е нужно да бъде непременно Яромил Хладик в Прага. Че и Прага, и нацистите са само условни. Всяко друга време и място биха могли да бъдат използвани, стига да позволяват да се развие тази история в тях. Би могло да бъде съд над дезертър в Първата Световна война, разстрел по време на Гражданската война в Испания, екзекуция по време на терора в СССР. Обстоятелствата служат на историята, не обратното. И авторът има пълната свобода да избира по целия диапазон на историографията и географията това, което смята за най-функционално за построението на разказа. Усещането, че всеки писател наследява целия свят, е може би най-ценният урок по свобода, който съм получавала в литературата.

2. Красотата на историята

Това, което винаги съм намирала разтърсващо у Борхес, е красотата на самия акт на разказване в най-чистия ѝ и оголен вид. Видимостта на съвършената архитектура на разказа. Борхесовите истории са построени като математически формули, непоклатими. И красотата им е такава, каквато един математик би описал с думите за виртуозно изведена формула: лаконичност, изненада, истинност. Подобно митовете, историите на Борхес могат да бъдат редуцирани до чист сюжет, архетипен разказ, притежаващ автономност отвъд стила и литературните прийоми. Често тази архетипна ситуация се задава още в самото им озаглавяване: „Фунес паметливият“ – човекът, който никога не забравя, „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ – човекът, който се опитва да създаде отново един съществуващ шедьовър; запечатва се като съществуваща сред безкрайните възможности в света и става назовима.

И същевременно, отново подобно митовете, историята при Борхес носи заложена в себе си и неустойимо заразителна радостта от разказването. Изконното човешко удоволствие от създаване на наратив, на значещ, вълнуващ, запомнящ се разказ. В противовес на модерния безсюжетен роман, Борхес възстановява и отново легитимира тази радост.

3. Литературата като стратегия за познание

Борхес не описва действителността. Изследва природата на действителността. Това, което с годините все повече вярвам, че е основната задача за един автор. Зад всеки Борхесов разказ стоят въпросите, ключови за самата природа на писането:

– Какво е действителност? Това, което виждаме или съществува нещо зад него?

– Каква е връзката ни с нея? Доколко сме зависими от илюзиите ни, предразсъдъците ни, от недостатъчната информация?

– От какво е изградена? Каква е структурата ѝ? Има ли закони, повтарящи се мотиви?

В този смисъл Борхес не е от поетите, които Платон би изгонил от своята Държава. Държащите огледалото, отразяващите повърхността на света. Той търси навътре.

Неслучайна е и обичта му към криминалните разкази. Особено към Честъртън и неговия нестандартен герой, дълбоко вярващият скептик отец Браун. Борхес извежда ситуацията на разказвача-детектив като архетипна за ситуацията на човека в света. Съществува някаква информация, недостатъчна, нещо появило се: предмет, събитие, странен обичай, откъслек от текст. Разказвачът се опитва да реши загадката, да намери липсващите парчета от пъзела, да свърже точките в цялостна картина. Много често не успява. Но усилието, самото усилие, учи Борхес, е невероятно приключение.

Разследването на действителността като писателска стратегия – това се опитвам да правя и аз като автор, доколкото ми позволяват силите. И то би могло да е насочено навътре или навън, да съдържа всичко: разследване на аза или на направата света извън, на личния опит или на опита на общността, на всичко видно, на всичко научено. Подреждането на пъзела с много липсващи части – всъщност практически това е, което правим като хора.

4. Природата на фантастичното

Борхес пребивава в постоянен сблъсък с илюзията за неоспорима и едноизмерна реалност. Търси и задълбава пукнатини

в строежа ѝ, напипва висящите нишки, които позволяват да се разхлаби цялата тъкан. Осмозата между действително и въображаемо у Борхес поставя в нови измерения не само природата на реалността, но и природата на фантастичното. Съществува един леко объркващ пасаж в „Поетиката“ на Аристотел (1975, гл. 24), твърдящ, че „трябва да се предпочита правдоподобното невъзможно пред невероятното възможно“. Струва ми се, че именно Борхес в най-голяма степен би могъл да бъде примерът, онагледяващ това твърдение. Парадоксално или не, но неговите вероятни светове, паралелни географии, измислени събития от миналото са много по-действителни, т.е. повече съдържащи правдиви наблюдения върху структурата на света, на човешките общества и на човешкото мислене, отколкото всяко плоско описание на заобикалящото ни. У Борхес фантастичното е истинно. У мнозина други „реализмът“ е измишльотина.

5. Поезията на историята

За мен Борхес е изключително своеобразен случай на поезия в прозата. Поетичното у него е от различен порядък. Не се определя от икономията на фразата, ритъма на наратива, брилянтната чистота на езика, въпреки че те са най-видимите и разпознаваеми черти на писателския му стил. То е в самата архитектура на разказа. Самите истории на Борхес действат като стих, могат да бъдат четени като стих. И както един много силен стих извеждат една истина, без да я назовават. Имат символна стойност и същевременно множество прочити. Оставят емоционалното усещане за откритие и прозрение. Изискват постоянно завръщане.

Както може да се съди от честата употреба на думата в този текст, смятам Борхес за архетипен автор. Може би последният в ХХ в. след Кафка. Един от много малкото, чиято писателска оптика е до такава степен нова и осветяваща неподозирани страни на света и мисленето ни, че самото му име се е превърнало в нарицание за определена ситуация в живота и в литературата. Както казваме „Кафкианска история“ за определен тип събития

и факти, така използваме израза „Борхесова история“ за други. Няма нужда да описваме какво имаме предвид. И в единия, и в другия случай знаем съвсем точно за каква ситуация говорим. Разпознаваме ги. Всеки път, когато справедливостта зацikli в някакъв порочен кръг, както у Кафка, всеки път, когато действителността се пропука, научавайки ни на нещо ново, както у Борхес.

Библиография

Аристотел (1975): „За поетическото изкуство“ (превод Александър Ничев). София: Наука и изкуство.

МОЯТ ЛИЧЕН БОРХЕС, ИЛИ ГЛАСЪТ, КОЙТО НИ ВОДИ В ТЪМНОТО (ПРИПИСКИ)

Георги Господинов

Борхес за нас беше част от 90-те, част от чудото на 90-те. Появи се знаково през 1989 г. Бях на 21. Четяхме го предано, поколенчески. Бих казал, че Пиер Менар сложи началото на българското постмодерно мислене или поне му даде сериозен тласък. Това беше важният разказ за тези непосредствено преди нас. Няколко сгъстени поколения или групи и кръгове в късните 80-те и ранните 90-те биха могли да бъдат разбрани и през любимите им Борхесови разкази. Та „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ беше, струва ми се, разказът на хората около „Синтез“. Ако се върнем към сборника на този кръг, ще видим колко мощно присъства този текст. Там влиза и ранният прочит на Иван Кръстев на разказа.

За мен, както ще стане ясно по-нататък, определящият разказ е „Фунес паметливият“ и кратките Борхесови истории, като „Борхес и аз“, където играта със собствения двойник и самоличност разпалваше въображението. Но все пак откровението, признавам, беше „Фунес паметливият“. Борхес и неговите истории белязаха тази граница между двете десетилетия, родиха удивлението, поне за част от нас, че може да се пише и така... Удивление от свалянето на границите между жанрове, между философия и фикция, между наука и литература, между устна история и разказ, между различни времена.

И досега, като се случи да отговарям на традиционния въпрос от кого съм се учил в литературата, казвам двама с буквата Б – баба ми и Борхес. Това, освен че сменя напрежението на

такъв въпрос, е и в голяма степен вярно. (В настоящия текст те двамата, баба ми и Борхес, ще се срещнат още веднъж, въпреки че си останаха далечни и непознати един за друг.)

Където и да пътувам, нося със себе си „Вавилонската библиотека“, първата Борхесова книга на български (в превод на Анна Златкова¹) – жълта, поомачкана и отдавна разлепена.

Няколко приписки, абсолютно лични

Борхес поетът. Когато прочетох за първи път Борхес, пишех само стихотворения и четях предимно поезия. Мисля, че първото което ме привлече у него, беше поезията. Не стихотворенията му, а поезията изобщо в писането му. Тогава познавах единствено прозата му, от същата първа жълта книга „Вавилонската библиотека“. Стихотворенията прочетох малко по-късно, пак жълто томче, в превод на Рада Панчовска, което вече беше налично, но нещо се разминахме. (А истински открих поезията му едва преди две години, благодарение на човека, който е наш специален гост на конференцията, проф. Ефраин Кристал и една негова антология *Jorge Luis Borges, Poems of the Night* [Стихове на нощта], издание на Penguin Classics, 2010.) Но в случая говоря за поезията не като метафорика и атрибути на поетическото, а за поезия като гласа, който говори, ритъма, смълчаванията, отгласа от други книги, отгласа от други древни книги. Рецепцията у Борхес у нас е особена, не книга по книга, публикуваха се сборници с подборки на части от класическите му сборници. Но Борхес поетът, струва ми се, така и не се случи.

Борхес колебаещият се. Като човек колеблив и пълен със съмнения, открих у Борхес идеалния събеседник. Деликатен и ненараняващ ерудит. Той непрекъснато те държи в разговор със себе си, като вместо да те смаже с вавилонската си разноезична ерудиция, с библиотеката, която носи в себе си, та вместо това – създава илюзията, че приема и теб, читателя, като априорно знаещ, носещ същото знание, което е винаги ласкателно,

¹ И Роза Хубеш – б. р.

разбира се. И нещо повече, иска да сподели пред теб поради собствената си несигурност и крайност, да провери някои свои скромни догадки и съмнения. Като казвам „Борхес колебливият“, имам предвид и Борхес на скобите и отклоненията. Някои разкази наистина представляват „букет от разцъфтели скоби“, ако ползвам фразата на друг любим писател. Особено обичам тези скоби и отклонения, вмъкнати извинения или уточнения, тези уж бележки под линия, вмъкнати в текста, част от устността на Борхес, тези извивки, меандри на гласа.

Някак като следствие от това ми се яви изречението „Лабиринтът е нечие вкаменено колебание“ („Физика на тъгата“).

Гласът Борхес, или Борхес говорещият... Да, за мен поне, Борхес е преди всичко глас. Не гласът на един, който вика в пустинята, а гласът на един, който говори в тъмното. В тъмнината на собствената си слепота, в която доброволно влизаме. А там, където има тъмнина, има чудо, или поне предчувствие за чудо. Имам лично и биографично обяснение защо така чувам Борхес. Тук идва баба ми с Библията, която тя тайно четеше по онова време. Бях на 6 и слушах през нейния шепот целия Апокалипсис. Никога няма да забравя този глас, отвъден и близък, плашещ и утешаващ, пренасящ контрабандно друго време и забранени истории. Ето го това, обещано в началото на текста, събиране на двамата. Искам да кажа, че баба ми и Борхес имат особено родство по истории, родство по гласа на историите. Зад тях говорят векове и поколения от устни разказвачи. Те знаят как да сменят ритъма, да направят пауза, баба ми да бутне съчка в печката по средата на историята, а Борхес да сложи невинно отклонение. Гласът на Борхес, който те води в тъмното и ти припомня неща, които си слушал в друго време, от други хора. Гласът на минотавъра Борхес.

Като казах „припомня“ – нека споменем и **Борхес паметливия**. Стана дума за „Фунес паметливият“² – един от разказите, които винаги чета, както се чете стихотворение или текст

² Впрочем Борхес и специално разказът „Фунес паметливият“ е вдъхновил множество изследвания и текстове в неврологията и науките за мозъка. Можем да споменем специално изследването и книгата *Borges and Memory. Encounters of the Human Brain*, by Rodrigo Quian Quiroga, MIT Press, 2012.

от свещена книга, заради влизането в особен ритъм. Намирам изреченията вътре за едни от най-красивите в световната литература, изречения казващи красиво нещо важно. (Всичко това в прекрасния превод на Анна Златкова.)

Знаеше каква форма са имали облаците на юг в утрото на тридесети април хиляда осемстотин осемдесет и втора година и в паметта си можеше да ги сравни с жилките по кожата подвързия на книга, която е видял само веднъж, и с пенестата дияра, оставена от едно весло в Рио Негро, в навечерието на битката при Кебрачо.

И още

[...] дразнеше се, че кучето в 3 часа и 14 минути (гледано в профил) и кучето в 3 часа и 15 минути (гледано в анфас) имат едно и също име.

Памет за облаци и памет за кучета в три следобед. Памет за чезнещи неща. Памет за нетрайното – това е, върху което стъпва Борхес. Това е, от което се правят истории.

Постепенно разбираме колко много са нещата, които му дължим, ние, пишешите след него. Откривам непрекъснато някакъв разговор с него, отпратки в собствените си скромни текстове, без да съм си давал сметка, и това е същинският дълг, същинското влияние, онова, което и ти самият внезапно, късно и случайно откриваш.

Докато изписвах фразата „памет за облаци“, ми просветна например, че във „Физика на тъгата“, където на отделни места има директно посочване на г-н Хорхе, съществува и един истински визуален каталог на облаците, видяни в различни градове към 3 следобед, фотографии от неосъществените проекти на Гаустин. Видимите дългове към Борхес в този роман са, разбира се, лабиринтът и Минотавъра, затова самият „господин Хорхе“ е поканен там за свидетел по „Делото М.“.

Отказвам се да изброявам всички места, където явно или тайно се водят тези разговори с г-н Хорхе в останалите ми книги. Ще спомена само още две. Един от първите разкази, които съм написал – „Осмата нощ“, дължи своята структура, а и начален тласък, на късната книга на Борхес „Седем нощи“, и конкрет-

но на лекцията му, посветена на слепотата. Разказът тръгва като трибют към Борхес, но също и като неравен диалог и спор спрямо легендата на слепотата срещу лишената от легенда глухота.³

Второто е един кратък параграф, „Страничен коридор“ от „Физика на тъгата“, който ще си позволя да цитирам дословно.

След всички доказателства, че историята на последните 4 милиарда години е записана в ДНК на живите същества, изразът, че Вселената е библиотека, отдавна не е метафора. Сега ще ни трябва нова грамотност. Чака ни голямо четене. Когато господин Хорхе казваше, че си представя рая като библиотека без начало и край, той по всяка вероятност, без да подозира, си е мислил за безкрайните лавици на дезоксирибонуклеиновата киселина. Аз съм книги.

В края на този текст освен да се извиня отново, че вкарах и себе си, и своето писане, поради собствената си любов към Борхес (но така правят големите писатели, карат ни да се разказваме), искам да завърша с една „задочна“ среща със самия писател. Имах щастието да се запозная с аржентинския писател Алберто Мангел, автор на „История на четенето“ (преведена у нас), момчето, което Борхес кани да му чете следобед у дома. Още при първата ни среща, говорейки с Алберто Мангел, който си е говорил с Борхес, си мислех, че участвам в една верига, в чието начало стои самият писател, за когото говорим днес. Казах го на глас тогава, Мангел се усмихна и каза, че му се е случвало същото, когато се здрависвал с един възрастен човек, който някога се бил здрависвал с Кафка.

Всъщност същото усещане, че говорим с Борхес, имаме и когато просто отворим която и да е от историите му. Заради гласа, който ни води в тъмното.

³ „Така господин Хорхе започна седмата си нощна лекция, позовавайки се на своята „скромна лична слепота“. Този мъж предвидливо избра слепотата за тема на седмата си нощ, а ако питате мен и за тема на всичките си предишни и следващи нощи. Слепотата, дами и господа, както сами се досещате, дава далеч повече правомощия на този, който я ползва. За разлика от глухотата, от скромността на личната ми, частична глухота, с която ще ви занимавам в осмата, извънредна нощ на така щастливо приключващия ни семинар“ (*И други истории*, Пловдив, 2001).

БОРХЕСИАНСКИТЕ НИ 1990: СВИДЕТЕЛСТВУВАНИЯ

Пламен Антоф

1. Уговаряния

Една уговорка в началото. Тъй като ми липсва увереността, че мога да позная всичко писано за Борхес на всички езици, предпочетох да се отзова на поканата на д-р Лили Табакова не във формата на някакъв по-твърд, академичен жанров дискурс, а избирам по-лежерния на есето. И за да бъде безотговорността ми пълна, избрах споделянето на личния опит (свидетелствуването).

И още една необходима уговорка: не смятам да злоупотребявам с думата постмодернизъм. Присъствието ѝ, така да се каже, е саморазбиращо се, изнесено пред скоби. В някакъв смисъл те са синоними. Борхес прилетя у нас на крилете на постмодернизма. Макар в собствения си контекст той да го беше изпреварил поне с три десетилетия, у нас те по добре известно стечение на обстоятелствата, но някак закономерно се появиха едновременно (някой би се изкушил да каже дори: в една и съща година¹). Появи се пряко, в собствения си текст; но преди всичко – в рамките на този широк контекст на постмодернизма и както е неизбежно за постмодернизма – появи се в сложно раздип-

¹ Имам предвид появата на първия цялостен превод – представителният жълт том на издателство „Народна култура“ от 1989 – „Вавилонската библиотека“, останал и до днес класически.

лена мрежа от посредничества, стигащи назад поне до „Името на розата“ (1985), а пълната си широта контекстуализиращите посредничества разгърнаха през 90-те, основно чрез френската постструктуралистка теория (Дерида, etc.). – Та тъкмо този контекст през втората половина на 1980-те и 90-те създаде за добро или за лошо, формира трайно, завинаги едно поколение в литературата, към което имам участта да принадлежа.

Но лично за мен Борхес се появи едновременно с един друг автор – Набоков. Може би е въпрос на случайност, а може би на същата дълбока закономерност, че и двамата пребивават по особен начин в езика – по начин, различен от онзи, в който всеки писател е там. В собствения ми литературен и интелектуален опит двамата завинаги си останаха свързани: заедно се появиха, заедно избухнаха, заедно си отидоха. Но преди да си отидат, те белязаха един продължителен период от литературното ми битие.

Този период щеше да бъде осмислен много по-късно чрез един сборник с разкази или роман – „Граници на забавяне“ (Пловдив: Жанет 45, 2013). Ръкописът, работен в продължение на около две десетилетия, през цялото това време съществуваше под друго заглавие и едва в последния ден преди да бъде изпратен в издателството изпадна в колебание, за да се спре почти импулсивно на едно ново, напълно различно и неочаквано заглавие – дали не за да изтъкне тъкмо борхесианското си родословие? Едва сега си давам сметка за холограмния, време-пространствен характер на това заглавие: специфичната опространственост на времето, която съдържа. Но това, което винаги съм знаел, е, че „Граници на забавяне“ е моята борхесианска книга – нескрито, непреодолимо борхесианска най-малко във вдъхновението си, ако не като ерудираност на литературната игра. Книга, в която го няма обичайният опит за илюзия на реалност, а само нейната сянка, заглъхваща в система от огледала.

Самата книга, макар формално да е в жанра на сборника с разкази, е композирана по преднамерено сложен начин – като палимпсест, като лабиринт, като градина с разклоняващи се пътеки или вселена от преконфигуриращи се атоми. На всичко отгоре тя е снабдена с предговор, едновременно вън- и вътреположен в

корпуса ѝ, който прибавя други, ненаписани (но несъществуващи ли?) сюжети, истории, пластове в палимпсеста, други ходове в лабиринта, други огледала, други пренареждания на атомите... Радва ме, когато откроя, че читателите попадат в книгата ми именно по този начин – не като „линейно“ четене на сборник с разкази, а като бродене из лабиринт, като решаване на кръстословица или като редене на Рубик-кубик. (Впрочем малък остатък от тази борхесианска игра с огледалото е оцелял и в последната ми книга с разкази – „Голямо червено слънце, самотни електрически светлини“, която иначе е безкрайно далече от Борхес.)

Споменах по-горе Набоков; да, именно Набоков, не Еко например. Свързването на Еко с Борхес е тривиално. Присъствието на Набоков все пак разхерметизира геометричната схема на литературата, разтваря я именно към *самата* литература.

Урокът на Набоков (ако изобщо е уместно да се употреби този израз) за книгата ми се изразяваше – или щеше да се изрази – именно в *обратното* маскиране на литературността като литература, или по-точно като „живот“, като игра на живот, т.е. скриване на схемата възможно по-дълбоко, макар и не прекалено дълбоко. – При Борхес нещата са съвсем оголени, почти във вид на схема. (Реверсивен разкриващ жест беше снабдяването на всеки разказ с подходящ епиграф от Борхес, оставен обаче анонимен, неподписан, така че да бъде разпознат само от добрия познавач на писателя.)

... Но след тези уговорки да мина по същество. Тоест към един друг синоним на Борхес (или обратното) – библиотеката. Родината на Борхес не е нито Аржентина, нито Европа, какъвто е обичайният спор, нерешен и до днес; истинската родина на Борхес е Библиотеката. Свързването е толкова закономерно, неизбежно, каквото в един друг контекст е това между Ботев и България; или Ботев и Балкана; или Бай Ганю и тях...

2. Библиотеката, разбира се

Случи се така, че точно по това време, в началото на 90-те, предприех гигантски ремонт у дома, чиято съвсем не последна

цел беше и осигуряването на повече място за едно непомерно разраснало се количество книги, заемащо всички стаи във вид на едва крепящи се купчини – кули (Вавилонски)... Подреждането на тази материя, словесна и книжна, неочаквано се превърна в един напълно борхесиански акт, който щеше да ми отнеме много повече време и усилия, отколкото си бях представял. Щеше да се превърне в „*моя*“ Борхес – Борхес като конкретен личен опит: подреждането на една реална библиотека като подреждане на идеалната библиотека. На самия свят. – Както самият Борхес ни казва (по друг повод), да се предполага, че всяко пренареждане на елементи непременно отстъпва на „оригиналната“ подредба е наивно, защото в човешката реалност не съществува нищо друго, освен чернови: всеки „окончателен текст“ се отнася или към религията, или към умората... (Ще стане дума по-нататък.)

Ако се помъча да го кажа по-сложно – опит за постигане на равновесие между пълнота и непълнота. Стремех към *абсолютна* завършеност на света и невъзможността за такава завършеност. Един раздвояващ се, вътрешно разривен процес, при който всяка крачка напред, към целта, се оказваше и крачка на отдалечаване от нея. Съграждане и разпадане не като пулсиращи, редуващи се действия, а в абсолютното им слятие.

Но преди всичко – подреждането на библиотеката като практически, наивно преживян проблем (който се опитах, спомням си, да споделя в есе). Личният ми сблъсък с това нерешимо противоречие между стремеха към постигане на една идеална пълнота, съвпадаща с идеалната пълнота на света, и онази необходима незавършеност като част от нея, където дреме Историята – *историята на пространството*. Необходимостта библиотеката-свят да поема нови книги, които едновременно да заемат мястото си в една всепобираща, идеално балансирана система, и да не я разрушават, да не я пренареждат. Невъзможна задача, защото с появата си всяка нова книга изведнъж се оказваше не просто вещ, а активен субект. Тя не просто изискваше да ѝ се намери физическо място върху точно определена лавица, посредством определени други, вече налични книги (проблемът за класификационната холограма, винаги от различен порядък – едновременно жанров, тематичен, национален; по поредици или дори

по формат, и т.н.). Заемайки мястото си, всяка книга буквално разрушаваше, пренареждаше цялата система, в която се озоваваше, най-напред чисто физически, защото само виртуалната библиотека е безкрайна (по това време още нямаше нито интернет, нито *Wikipedia*), а всяка реална библиотека, каквато бе моята – напълно, безмислено реална – съществува в определено, ограничено пространство, в което трябва да побере своята идеална безкрайност; и прибавянето на всяка нова книга на съответното място в нея много често означаваше изваждането на друга книга и преместването ѝ другаде, върху друга лавица, в друг контекст и често по друг класификационен критерий, с което проблемът по-скоро се мултиплицираше, вместо да се разреши: разрешаването му на едно място го възпроизвеждаше на друго място – и така до безкрай, както може да се предполага в една безкрайна структура, каквато е библиотеката: безкрайна във вътрешния си обем, но не във външния.

Та с целия този проблем се сблъсках съвсем реално, когато се заех с подреждането на новата си библиотека. И още повече – в следващия миг след като вече я бях подредил, след като бях постигнал с цената на неимоверни, продължителни усилия идеалната пълнота и завършеност; сблъсках се всеки път, когато ми се налагаше да прибавя нова книга. Резултатът, както споменах, бе едно есе, публикувано, разбира се, в „Литературен вестник“², чието заглавие, доколкото си спомням, директно отъждествяваше подреждането на библиотеката с демиургичен акт – доста претенциозно заглавие, както подобава на едно наивно споделяне на реален собствен опит. На собственото ми попадане в една реална борхесианска ситуация: изведнъж неща, свързани в кристални, мрежовидно сплитаци се структури (библиотека–свят–лабиринт–мрежа–огледало–класификация и т. н.), се оказа за мен първична реалност. Буквално от Борхесов читател се бях превърнал в негов герой, в поданик на неговата държава.

Говорейки за библиотеката-лабиринт, говоря, разбира се, за *вътрешната* библиотека, която всяка новопрочетена книга

² Бр. 39 от 7–13.11.1994, показва надникването в една библиография.

обезпознава и пренарежда. Онзи Хегел, който съм чел някога, е някакъв друг Хегел, напълно различен от *този*, който в момента чета през „втория“ Хайдегер – един даоизиран Хегел, чиято диалектика чаровно, убедливо се разтваря в дзен. А ако в един следващ момент, когато вече съм прибавил и Маркс-през-Лакан-през-Жижек (разбира се, в обратен ред, по борхесиански: Маркс←Лакан←Жижек), то диалектикът Хегел съвсем ще се озове на друг рафт в библиотеката. Тези пренареждания – съвсем реални впрочем – в един момент щях да превърна дори в нещо като професионално хоби, сиреч в нещо като заиграване с академичните норми, писани и неписани, отдавайки се на разни чудни, очудняващи превъртания на Библиотеката: Ботев през Яворов, Вазов през Ани Илков, Емилиян Станев през самия Хайдегер... Като ентузиазизиран читател на Борхес щях да открия, че неизчерпаемата безкрайност на библиотечния *Weltinnenraum* е тъкмо искрящият фойерверк на непрестанните пренареждания. – Нещо повече, щях да открия, че нито една книга не е завършена, не е нещо стационарно и тъждествено на себе си, а нещо, което – да го кажа с речника на учениците Борхесови – е само липсващият *S* на мрежа от дискурсивни желания или нещо подобно. – Накъсо казано, постоянно си препрочитам едни и същи *други* книги в моята безкрайна като самия свят библиотека; и така – до днес.

Ала споделям този личен опит и като метафора за неща, по-големи от мен. Неща, които се случваха в българската литература по онова време и след това – до днес.

Точно така – да разтворя блендата – ние, хората от моето поколение, не просто четяхме Борхес, тогава, през 90-те, а *го* обитавахме. Който днес не вярва, да се порови в старите течения на „Литературен вестник“ – друг текст-свят, в който е целият ни „свят“, всичко, което ни беше необходимо, а ако не всичко – *почти* всичко, защото една истинска библиотека/реалност винаги е незавършена и тази незавършеност е същностна част от *абсолютната* ѝ пълнота. – Нещо, в което сам се убеждавах всеки път, когато трябваше да намеря място за всяка новозакупена книга във вече подредената с толкова усилия библиотека – усилия, които нескромно бях нарекъл демиургични. С които и до

днес непрестанно ми се налага да се справям, макар и отдавна без подобен патос.

3. „Всичко е вече написано“

Това известно изречение, написано от Борхес (или приписано му в огледалното пространство на собствения му свят), е синоним, т. е. отражение на идеалната, завършената библиотека.

Написано от Борхес или не, изречението влиза в клопката на собствената си апория (или в апорията на собствената си клопка). Дори в своята ненаписаност то отнема възможността на несъществуването си едновременно в миналото и в бъдещето, взаимно оглеждащи се.

Спекулативно погледнато, въпросът е как пропозицията „всичко е вече написано“ се отнася към онова, което сама твърди – включва ли се в него, или го отрича по един обратен начин, *via negans*? Самата тя *вече написана* ли е, или се прибавя *отвън* към вече написаното, което би означавало, че в момента на самото твърдение, т.е. във вътрешното пространство на онова, което твърди, още не е написана и следователно твърдението ѝ е неистинно, т.е. не всичко е било написано в момента на това твърдение, след като поне самото констатиращо го твърдение все още не е било написано? Или пък твърдението е перформатив, стоящо на ръба между едното и другото състояние, означаващо самия акт на прехода от едното във второто? Което в крайна сметка би означавало, че е автореференциално твърдение, отнасящо се към самото себе си, т.е. че се намира не в „реалния“ свят, а някъде в мрежата на огледалните му *езикови* отражения. (Самият Борхес винаги, нескрито е предпочитал омаята от кристалните структури на логоса пред лесната яснота на реалното, например упоритият отказ да повярва в разрешимостта на Зеноновите апории; и ако изобщо допуска някакво приближаване към изход от тях, то не е в посока към реалността, а точно обратното – към следващи, по-сложни спирали на логоса, каквото е Ръселовото обяснение.)

Ако е истина, твърдението „всичко е вече написано“ би означавало невъзможност да се прибави нова книга към биб-

лиотеката; и тогава библиотеката-свят би била в състояние на абсолютна завършеност, на абсолютно равновесие. Краят на историята като огледално пораждаше на една история на вечността.

Така твърдението в своята истинност е автореференциално. Когато (ако) „всичко е вече написано“, пропозицията съвпада по абсолютен начин с едно имплицитно „сега, в този момент“ на произнасянето/написването ѝ. Цялата библиотека е завършена и подредена така, че да съвпада по абсолютен начин със самия свят (подобно на оня толкова истинен анекдот, когато някой си наивно се зачудил как така се случва, че винаги намирал търсеното едва в последния момент, на последното място, където надниквал). В холограмната обемност на света пространството е идеално съвпаднало с времето, защото още в следващия момент това вече няма да е така, ако се появи едно ново казване, една нова книга, за която ще трябва да се намери място в библиотеката – едно ново казване, появило се след това „сега“, идещо от бъдещето, но имплицитно съществуващо във „вече“. – Пълнота, която самото това казване разрушава, разхерметизира.

Лабиринтът не е само пространствена структура, той е и във времето. И вътре в него времето тече обратно (не Лабиринтът е построен за Минотавъра, ще ни каже Дюренмат, а съществуването на Лабиринта е породило Минотавъра). Както съвпада идеално с географията, така съвпада идеално и с историята; и докато в един реален план географията е крайно пространство, което в един момент – някога – може да бъде запълнено, поне в мащаба на собствената ни планета (и това би бил най-тъжният момент), то Историята (също като времето, което е нейното „пространство“, нейният хабитус) е *математически* безкрайна; така че лабиринтът във времето е по-чудовищен от онзи в пространството. – Всичко е вече написано точно в *този* един-единствен, лиминален, ръбов миг на казването (написването/произнасянето) „му“, но нито едно казване не е напълно мета-отнасящо се спрямо собствения си предмет, а е едноредова част от същата онази структура, която всички казани неща съставляват, заема място в нея, което означава, че я размества и пренарежда цялата със самия акт на появата си. Истинността на това изказване е

апория, защото то е вярно само в един-единствен момент, който унищожаваш с акта на самата си поява...

4. Краят на разказа в обратен ракурс

Ясно е, че, искаме или не, говорим тук за постмодернизма, който се появи с претенция да стои в метапозиция спрямо цялата вече налична литература, да я оглежда и пренарежда. Една претенция за метаисторичност (отвъд края на „реалната“ история), която обаче, както и да се самодистанцира, си остава част от литературноисторическия разказ – една глава от този разказ... И тъкмо тази бе друга от личните ми каузи през 90-те и след това, някак неизбежно борхесианска и тя; кауза, която упорито се опитвах да аргументирам вече в ролята си на литературен историк – на литературен историк именно на 90-те, опитвайки се да представя случилото се през тях в българската литература не в някаква статика, огледално обърната назад, а в общата историко-кумулятивна динамика на литературния процес.

Но не само и не просто като част от литературата в нейното течение във времето – това е извънредно важно за мен! А в идеалното вътрешно пространство на националната литература, в онова „вечно“, квазиисторично място (ядро) в нея, което наричаме Канон, и то *абсолютния* канон: Възраждането, Ботев, Вазов, Захарий Стоянов... Вътъкът, където темпоралният модус на линейната история е калцирал в кристалната – *собствено езикова* – структура на националния мит...

Поне две книги написах за това, ако броим само публикуваните, и още толкова непубликувани, ала това еднозначно ли е с „несъществуващи“ в идеалното пространство на Библиотеката? Кой ще посочи ясната граница между написаната и ненаписаната книга в идеалното пространство на Библиотеката, което е собственото ѝ *реално* пространство – тъкмо този е последният и фундаментален въпрос, с който завършва онази книга с разкази, с която започнах настоящите си свидетелства, говорейки през цялото време за други неща, защото между нещата, съставляващи света, няма граници, и когато човек говори за нещо, той гово-

ри и за други неща, пребивавайки в един огледален, непрестанно разклоняващ се свят, който си има своя вещ картограф – Борхес.

Интернет, Wikipedia, които узряха някъде в края на 90-те – кой е техният автор *avant la lettre*, ако не авторът на библиотека-лабиринт и градината с разклоняващи се пътеки.

Въпреки несъмнените външни побуждения, случайно ли е, че формалният край на т. нар. соцреализъм (реалният беше факт много преди това) трябваше да дойде с преболедуването от националния литературен организъм на Борхес? С еманципирането на литературата от реалността, разбираана в двоен реално-идеален модус – в модуса на императивния реализъм, предписван от идеологията, и в модуса на самата идеология. И оттеглянето ѝ в чистите структури на самата литературност, където реалност и отражение, реалност и игра-на-реалност идеално съвпадат: литературата като *собствено*, затворено в себе си и самоосноваващо се пространство-свят – един лъжлив барон Мюнхаузен, който виси във въздуха, държейки се за собствената си коса... Самоназоваващото се име, саморазказващият се разказ-език.

Краят на социализма дойде през 1989 година като срутване на последния „голям разказ“ в историята, като край на самата История – искрено вярвахме в това; и още как! Вярвахме, заедно с Фукуяма, въпреки предупреждаващия последен абзац в знаменитата му статия... После, постепенно, щяха да започнат да идват изненадите, рестартът на Историята. – И в тази ситуация някак закономерно беше оттеглянето на литературата в огледалните сфери на самата литературност – включително и в кристалната сфера на националния мит, доколкото националната литература като „голям разказ“, особено в атемпоралната, абсолютна редукция на етноцентричния Канон – нейното генеративно ядро – е онази сфера на свръхконцентриран символен ресурс, от който във всеки исторически момент на криза (а самата История, както знаем, е само поредица от кризи) колективният български човек черпи енергия – *именно чрез литературата си!* – за да се самоизтегли за косата. – Един съвършено борхесиански жест, особено ако имаме предвид онова, което стори българският постмодернизъм в кризисното, посткатастрофично, преизпълнено с „ужаса на историята“ десетилетие на 1990-те.

Тъкмо този борхесиански жест на така наречения български постмодернизъм през 90-те се опитах да опиша в книгата си „Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно“ (Пловдив: Жанет 45, 2010) и да резюмирам/обобщя *in progress* в първата половина на втората си книга „Българският постмодернизъм XXI–XIX в. Към философията на българската литература“ (Пловдив: Жанет 45, 2016) – първите четири глави от нея.

И това също беше един борхесиански жест.

5. Най-борхесианската българска книга

И накрая, споделяйки друг сюжет от собствения си борхесиански опит, конфузно да призная, че въпреки всичките ни целенасочени усилия през 90-те, най-борхесианската българска книга си остава една друга книга, създадена набързо, несериозно и ненарочно, *sans le savoir*, повече от сто години по-рано: „Бай Ганю“.

С аргументацията на тази строго литературоведска теза щях да се заема по-късно в поредица статии – всички те части от една (все още предстояща) книга. Най-дългата и най-аргументираната от тях – „Бай Ганю“ – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата“ – бе публикувана на няколко места, включително и в Мрежата (LiterNet).

В структурата на Алековата книга (точно това е най-точният ѝ жанр: книга, макар че личните ми усилия бяха насочени към това да аргументирам романовия, *литературно несъзнаван* субстрат в нея – субстрат, двойнонасочен едновременно назад, към архаичната генеалогия на жанра, и напред към постмодерните му разрушавания) – та в структурата на Алековата книга лесно се разпознават ред основни борхесиански кодове. Но тези кодове оставаха неразпознаваеми, невидими за литературознанието ни преди появата на самия Борхес, според едно добре познато, често цитирано изказване на самия Борхес. (Българският постмодернизъм на 90-те изобщо би бил някак си невъзможен, непълноценен без „Бай Ганю“ и този сюжет по един „осев“ начин присъства не само в предстоящата ми книга за „Бай Ганю“, но и в двете ми вече написани книги за българския постмодернизъм.)

Оттук нататък, мисля, без особени усилия би могло да се напише „сериозна“ (строга) литературоведска статия под наслов „Бай Ганю“ и Борхес“, например. Но и без да бъде написана, тя именно по борхесиански се съдържа в *тези* редове, дума по дума. Или пък „Бай Ганю“ се съдържа дума по дума, в разпръснат вид, в книгите на Борхес, само трябва да „го“ прочетем. Или пък книгите на Борхес се съдържат в текста на „Бай Ганю“.

6. Борхес – едно упование

Споделям всичко това с лека носталгия – днес Борхес не ми е интересен. Отдавна не ми е интересен. Елементарен и предвидим ми е. Като математическа схема. Като онези кръстословици, които понякога попълвам докато обядвам. Също както отдавна не са ми интересни географските карти – предпочитам *самите* места.

Боя се, че днес, след края на 1990-те, не е съвсем интересен и на българската литература. (Тук отправям към втората половина от втората ми книга за българския постмодернизъм, спомената по-горе – последните четири глави.)

Но все пак искам да завърша оптимистично, с упование: Борхес като упование. Но едно много подвеждащо упование. – Да обясня с опит за максимална простота: духът на постмодерната епоха избра да се въплъти в Борхес; но този път ще кажа: не защото всичко става в един огледален свят, а защото и в двата случая властва една обективна висша воля. Една Съдба. Която, както знаем, е съляпа.

Ако поезията започва със слепия Омир, тя някак закономерно трябваше да завърши със слепия Борхес: не *от* него, а просто с него, чрез него. (И какво, ако не един от закономерните парадокси е това, че в едно от ранните си есета сам Борхес говори за слепотата като единствената форма на пълноценно познание.) – Борхес, подобно на своя най-обичан герой Шекспир, не е никой и тъкмо затова е всичко, т.е. е Литературата – *самата* Литература: цялата литература след Омир. Идеалната световна Библиотека: едно друго пространство-свят, достъпно за други сетива. Сле-

потата е необходимото условие (*sine qua non*) за *отместване* на реалността в собствената *си* сянка на думите, на реал-Историята в удвояващата и подменяща я сянка на литературата. Омир станал поет тъкмо защото слепотата му отказала пътя към бойната слава, т.е. към вулгарната прагма на реалността. – Ако Омир постави огледалото на поезията/литературата пред реалността (реалността на „живота“, на Историята), то Борхес изправи самото това огледало пред самото себе си.

Но къде е тук обещаното упование? – Може би в неизбежността: оттук насетне може да се отиде само *обратно* в приютяващата първореалност – в терзанието на една *невъзможна* забрава. – И ето я реалната, биографична фигура на самия Борхес. Ето я непредотвратимата неизбежност на нейната поява; неизбежността на появата ѝ в място като Южна Америка (със същата неизбежност можеше да са и Балканите), но с *дълбоките* си английски корени в Езика и Паметта, стигащи назад, на първо място и по права линия, до Шекспир, но чрез Шекспир мрежовидно, палимпсестно обхващащи целия свят и цялата История, цялото човечество, олицетворило се в протеичното божествено безличие на бог Шекспир. – Шекспир, който не е личност, не е някой, а всичко. Цялата Библиотека-свят. Примитивният видов индивид, за когото говори Леви-Строс в едноименната глава на „Дивото мислене“. – Така родена чрез Омировата слепота в абсолютния център, в омфалоса на света (на „всичкото“ – онова, което стереотипно мислим като западна цивилизация, или просто като Цивилизацията), литературата като огледало на живота и на Историята, като „свят“, закономерно завърши в една от покрайнините – в *огледалните* покрайнини на това „всичко“, т.е. огледално обърнати към Центъра си. В слепотата на Борхес – слепота повече от естествена, защото всичко е *вътре*, целият свят и цялата История, удвоени междуременно в огледалото (или в Платоновата сянка) на литературата, сведени до Библиотека.

Библиотеката като сънуваното повторение на Историята. При което, подобно на оня стар китаец, който веднъж сънувал, че е пеперуда, не знаем кое е истинното и кое неговото отражение.

Нашето упование? – Така ние, илитератите, закъснелите, пропусналите, проспалите, или по-точно просънувалите целия този път, Историята, Цивилизацията; ние, пребиваващите в преобладаващите си митове, но и в предлитературното първобитие на „здравата“ реалност (Бай Ганю като българският органичен човек) – неочаквано се оказваме, или имаме шанс да се окажем в авангардна позиция (както е казано и в Светото писание: Мат. 20: 16–20).

Не внуци на Шекспир сме ние, а синове на Борхес. Което означава, че сме силни със *собствената* си сила. Със собственото си тяло, не с имената на бащите си. Със собственото си органично тяло.

Постлитературната празнота е само огледално копие на предлитературната всеизпълненост с реалност и блажени са *незнаещите*, защото пребивават извън всички диалектически превъртания, в *самата* първореалност.

Или по-радикално казано: постмодерният илюзионизъм е само болна, декадентска версия на здравата предмодерна реалност. – Това е *нашият* шанс.³

³ Опит за обстойна аргументация на тази апофтегма и на цялото това есе е всичко, или почти всичко, което съм писал през последните двайсет години – не само двете книги за българския постмодернизъм, където тезата е номинално оголена още в антитетичната структура на заглавията.

ЧЕТЕЙКИ БОРХЕС

БОРХЕС – СЛЕПИЯТ ДЕМИУРГ ОТ БИБЛИОТЕКАТА

Лиляна Табакова

Хорхе Франсиско Исидоро Луис Борхес Асеведо е роден в Буенос Айрес, Аржентина, на 24 август преди 124 години – достатъчен период от време, за да не остане и капка съмнение, че и през следващите столетия той ще е сред най-големите писатели на всички времена.

Да се напишат няколко обобщаващи реда за Борхес е невъзможна задача. Литературното му творчество е не по-малко многоаспектно и извънвремево от неговия „Алеф“, предмета, в който на едно място съвпадат всички светове и в един миг се случват миналото, настоящето и бъдещето. Впечатляващата му ерудиция напомня за най-големите личности от Ренесанса и за енциклопедистите. Ненадминат майстор на разказа, поет, есеист, литературен критик, преводач, философ (макар той да го отрича), харизматичен преподавател, Борхес е всичко това и много повече, защото до голяма степен неговата оригиналност е в съпротивата му да бъде открит там, където очакваме и където го търсим.

Литературното си призвание Борхес е наследил по бащина линия. „Ако трябва да посоча един най-важен факт в живота си – пише той – бих назвал библиотеката на баща ми. Мисля, че никога не съм я напускал.“ Но тази библиотека е само върхът на айсберга на един стар род на екстравагантни английски интелектуалци и писатели, за съществуването на някои от които Борхес дори не е подозирал. След дългогодишни проучвания на църковни архиви, завещания и регистри от всякакъв вид бе установено, че първият от всички е Уилям Хаслем, роден в Ланкашър през

1768 г. – англикански пастор, завършил университета в Оксфорд, издател и притежател на богата библиотека. С родословното дърво на Борхес бяха свързани също и имената на Мериан Хаслем (1799–1866), авторка на бестселъри за самопознание и самопомощ и съпруга на Джон Бейкуел (1802–1863), чиято най-известна книга е „Предупредителни съвети“; на Джоузеф Бърнард Дейвис (1801–1881), известен лекар-кардиолог, неведнъж цитиран от Чарлс Дарвин; на Томас Бейкуел (1761–1835), предшественик на психологията, който освен медицински трактати е публикувал и сборник с поезия (някои от стихотворенията му са с доста причудливи заглавия, като „Разочарованието на хранещите се с миди“). И така нататък. Едуард Хаслем, пренася тяхното наследство през океана. Той пристига в Аржентина като англикански пастор, но и активно сътрудничи на вестниците, излизащи там на английски език. От него тръгва и родовата слепота. Дъщеря му Фани се омъжва за полковник Франсиско Борхес, който загива в битка през 1874 г. Младата вдовица е принудена сама да се заеме с образованието на децата си. Борхес си я спомня като страстна читателка – нещо, което не е типично за дамите по онова време. Друг спомен на писателя е, че като малък се е налагало да общува с нея по един начин, а с майката на майка си – по друг. С течение на времето осъзнава, че с Фани разговаря на английски, а с другата си баба – на испански. Фактът за ранния Борхесов билингвизъм¹ не е незначителен, макар да е известно, че по неговото време нямало аржентински интелектуалец, който да не владее до съвършенство един или няколко европейски езика, освен родния испански. В случая е важно, че авторът на „Измислици“ е можел да избере за творчеството си всеки от двата езика на семейството си, но той предпочита този на страната, в която се е родил – приема го като своя съдба. По-късно Борхес обича да казва, че навярно е английски писател, който пише на испански. И наистина, голямата литература на испански по традиция се отличава с пищната си словесност, докато Борхес избира един лаконичен, прецизен и детайлно премислен стил.

¹ Той изучава езици през целия си живот – немски, латински, френски, староанглийски, исландски, японски.

Най-ранното си „произведение“ Джорджи (както галено го наричат близките му) написва през 1905 г. именно на английски. То представлява преразказ в три части (*Gods, Monsters and Heroes*) на гръцката митология (страстта му към митологиите остава една от константите в творчеството му). През 1910 г. публикува превод на „Щастливият принц“ от Оскар Уайлд, за който всички мислели, че е дело на баща му.

В „Борхес и двете потекла“ аржентинският писател Рикардо Пилия твърди, че във всичко написано от именития му сънародник се прокрадва един таен разказ, навярно „единствената история, която го интересува да разкаже“ (Piglia 1993: 102). Това е разказът за впитането във въображаемо ядро на двете му потекла – на майката и на предците военни², откъдето идва култът към храбростта, а семейната традиция се обвързва с историята на Аржентина. И другото, на бащата Хорхе Гилермо Борхес (самият той писател, преводач и преподавател), което се превръща в основа на култа към книгите, към ерудираните предци и към символичното пространство на библиотеката вселена, съдържаща световната литература³. Тези две традиции всъщност разкриват най-важната характеристика на самата аржентинска култура – конфликта и взаимопроникването между креолското и европейското, между „варварството и цивилизацията“ (по думите на един от Бащите на нацията, писателя полемист и политик Доминго Фаустино Сармиенто), или с други думи – вечното съперничество между литературата и оръжията, формулирано още от Сервантес в безсмъртния му роман.

² Към тази линия спадат разказите за „смелчаци“ – „Полицейска легенда“ („Leyenda policial“), „Мъжът от розовия ъгъл“ („El hombre de la esquina rosada“), „История на Росендо Хуарес“ („Historia de Rosendo Juárez“), „Хуан Мураня“ („Juan Muraña“), „Биография на Тадео Исидоро Крус“ („Biografía de Tadeo Isidoro Cruz“), „Награпницата“ („La intrusa“), „Краят“ („El fin“) и др.

³ Тук са разказите, които можем да наречем „за библиотеката“ – „Алефът“ („El Aleph“), „Вавилонската библиотека“ („La Biblioteca de Babel“), „Градината с разклоняващи се пътеки“ („El jardín de senderos que se bifurcan“), „Пясъчната книга“ („El libro de arena“), „Фунес паметливият“ („Funes el memorioso“), „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“ („Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“), „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот““ („Pierre Menard, autor del Quijote“), „Кръглите руини“ („Las ruinas circulares“) и др.

Нека си припомним всеизвестния анекдот за детето Джорджи, което прочита „Дон Кихот“ на английски и едва години по-късно се потапя в оригинала, за да му се стори в първия момент, че става дума за „лош превод“⁴. Изправени сме пред поредната Борхесова провокация, съдържаща в себе си дълбок смисъл. Тя е отзвук от една от любимите му теми – тази за динамиката между текста и смисъла, който му придава читателят, т.е. за рецепцията, която варира според културните натрупвания („хоризонти“ ще ги нарече по-късно Гадамер) на всеки от нас. Борхес изпреварва теоретици на читателското възприятие от ранга на Волфганг Изер и Умберто Еко. Писането и четенето според него са неразривно свързани – непрекъснато пренаписваме това, което четем. Затова е невъзможно добрата литература да бъде „мумифицирана“ – с всеки прочит тя добива нов живот. Например, „Дон Кихот“ на Пиер Менар е значително по-богат от оригинала, макар текстът да е буквално същият. Изминали са няколко века, през които литературата динамично се е развивала, наслагвали са се един след друг културните пластове, като лещи на телескоп (някои свършени, други – с дефекти), през които разбирането на никой предходен текст не може да бъде същото като в момента на написването му.

„Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ навярно е един от най-сложните (и най-благодатни) текстове от XX век. При това тук не говорим за жанра – разказ или есе, или разказ под формата на есе, а може би обратното. За разлика от Кроче, Борхес е убеден в съществуването на жанровете. Разбирането на даден текст е обусловено до голяма степен от това, с каква нагласа посяга читателят към него, към кой жанр предполага той, че спада съответното произведение.

„Пиер Менар...“ е написан през 1938 г., след битов инцидент, при който Борхес без малко да загуби живота си. Според собственото му свидетелство, за да се убеди, че не са накърнени интелектуалните му способности, още на болничния одър писателят го диктува на майка си. На няколко страници поставя

⁴ Любопитно е обаче, че има случаи (особено пред испаноезична публика), когато Борхес твърди, че е прочел за първи път Сервантесовия шедевър на испански.

много от проблемите, които са занимавали и ще занимават литературоведите и занапред – за оригиналността (Борхес смята, че е възможно да се пише единствено от позицията на читател, че „адамовско“ писане от нищото е исторически невъзможно), за авторитета на писателя, за плагиатството и приписването на авторство, за непълнотата на който и да е анализ или интерпретация и така нататък.

Изследователите на писателя извеждат от този разказ и някои от основните разсъждения на Борхес за мястото на превода и ролята на преводача. (На малцина е известен фактът, че той е автор на редица художествени преводи – това навярно се дължи на изключването им от неговите „Пълни събрани съчинения“.) Ако отново се замислим за първата му среща с „Дон Кихот“ в превод на английски, ще осъзнаем, че чрез тази любопитна история Борхес се заиграва с клишетото, че преводите по дефиниция са по-слаби от оригиналите. „Преводач предател“ гласи всеизвестният слоган. Възгледът на Борхес и в този случай е учудващо различен – той напълно преобръща елементите в играта. Преводът, сякаш ни казва той, понякога може да бъде дори по-добър от оригинала. Познаваме световната литература най-вече благодарение на преводите. За Борхес и в тази дейност е залегнала възможността за творчество – преводът е начална точка, претекст, нещо като чернова. Поуп превежда „Илиада“ на един варварски език (вж. Борхесовия разказ „Безсмъртният“, „El inmortal“), но този превод не е „аватар“ на епопеята, а една от неговите възможни версии – в случая, от началото на XVIII век. Един вид „прераждане“ в смисъла, който придават на това понятие големите духовни учения от Изтока. Друг пример би могъл да бъде Авероес („Гърсенето на Авероес“, „La busca de Avergoes“), който цял живот се опитва да разбере (да си „преведе“) един пасаж от „Поетика“ на Аристотел. Опитът му е обречен на провал, защото в арабската култура липсва понятието за театър. Ако изходният текст (който от своя страна винаги носи следи от други, предходни) се разглежда единствено като непостижим в своята виртуозност, колкото повече преводачът се доближава до него, толкова по-неизбежно се проваля, защото оригиналът по дефиниция е недостижим. А и той самият е нещо предхождащо.

Преводачът не бива да се стреми да си „присвои“ чуждото произведение (това е причината, поради която на Пиер Менар му се струва твърде лесно да напише „Дон Кихот“, като се постави във времето и на мястото на Сервантес, и предпочита да поеме по трудния път – да бъде Пиер Менар, автор от XX век, и да напише „Дон Кихот“).

Щом като писането е резултат от четенето (а при Борхес и от превода), неминуемо под фикциите на аржентинеца има слоеве като при палимпсестите. До самобитността на Борхес ни отвежда именно умението да тълкуваме интертекстуалността, в която ни въвлеча. Често той представя разказите си като препрочитане на нечий текст (съществуващ или въображаем). Ерудицията на автора на „Алефът“ е смазваща – той възплъщава в разказите си това, което Жерар Женет формулира по-късно: ерудицията е модерната форма на фантастичното. Но, странно защо, през годините критиката е отделяла много повече внимание на т. нар. негова „апокрифна“ ерудиция, след като самият писател обяснява недвусмислено причината за присъствието ѝ: „Тежка и изтощителна лудост е да пишеш пространни книги, да разгръщаш на петстотин страници една идея, която чудесно може да бъде изказана за броени минути. Има по-добър метод: да внушиш, че книгите вече съществуват, и да предложиш някакво обобщение или коментар върху тях“ (Борхес 2010: 9–10). Именно затова Борхес смесва съществуващи библиографски данни с измислени автори и заглавия, и привежда фалшиви цитати⁵. Всички те са шеговити намигвания в търсене на *homo ludens*, на активния читател който да се забавлява, като открива естетическо удоволствие в парадоксите, в скритите иронии и в дръзките предизвикателства.

Нерядко моделът, по който структурира своите есета, а и някои от разказите, следва този на статиите от „Британската енциклопедия“. Започва ги със сбито изложение на библиографска информация (съществуваща или измислена), идентифицира проблема, изучава как варира той през различните епохи, раз-

⁵ Например, в по-късните издания на „Всеобща история на безчестието“ (*Historia universal de la infamila*, първото издание е от 1935 г.) фигуриращият в края „Списък на източниците“ е превърнат в истинска библиотека от съществуващи и несъществуващи книги.

познава неговите трансформации и накрая дава свобода на творческото си въображение. Заключението винаги е противоречиво и енигматично. Стратгта към многотомното издание е още една привычка от детството. Писателят възприема „Енциклопедията“ като библиотека, в която световният хаос, подреден във вселената на писането, се подчинява на произвола на алфавета.

Ако, както четем в „История на вечността“ (“*Historia de la eternidad*”), световната литература отразява различното звучене само на няколко метафори и е достоверно да се предположи, че от Омир насам всички интимни, необходими метафори вече са забелязани, логично е Борхес да заключи, че ограничената задача на литературата е само да ни насочва към тях. „Историите са четири“, пише в един кратък текст – „Четирицикълът“ от „Златото на тигрите“ (“*Los cuatro ciclos*”, *El oro de los tigres*, 1972): „Първата, най-древната, е за един укрепен град, обсаждан и защитаван от храбри мъже. [...] Втората, свързана с първата, е за едно завръщане. [...] Третата история е за едно търсене. [...] Последната история е за жертвоприношението на един бог. [...] Историите са четири. Във времето, което ни остава, ще продължаваме да ги разказваме, по един или друг начин“ (Борхес 2019: 55-57). Борхес не се стреми да търси неизползвани сюжети, но винаги ни изненадва с интерпретацията на отдавна познатите – например, разказът „Захир“ (“*El zahír*”) отвежда към „Поема за Нибелунгите“; в „Смъртта на Тадео Исидоро Крус“ и „Краят“ Борхес пренаписва и дописва (променя) „Мартин Фиеро“; „Домът на Астерион“ (“*La casa de Asterión*”) е разновидност на най-древната легенда за Минотавъра от „Библиотека“ на Псевдо-Аполодор. И така нататък.

Борхес споделя убеждението на Пол Валери, Леон Блоа, Емерсън и най-вече на Шели, че всички строфи от миналото, настоящето и бъдещето са само фрагменти от една безкрайна поема. В „Цветето на Колридж“ от „Нови разследвания“ (“*La flor de Coleridge*”, *Otras Inquisiciones*) той цитира Валери: „Историята на литературата би трябвало да бъде не история на авторите и на превратностите в живота им или в живота на техните творби, а История на Духа като създател или потребител на литература. Такава история може да бъде написана, без да се спомена-

ва нито един писател“ (Борхес 2011: 204). От тази гледна точка, всяко индивидуално произведение, не е нищо повече от сричка (в най-добрия случай – линия) от един Всемирен текст, където името на отделния автор е погълнато от Универсалния дух. Всяка сричка или линия, която индивидите прибавят към него може да бъде разбрана единствено в контакт с предходните писания, както и тя самата е абсолютно необходима, за да се придаде смисъл на това, което ще бъде сътворено в бъдеще. Някоя книга не може да е изолирано явление – тя винаги е ос на неизброими корелации.

Затова Борхес не се смущава да бъде тавтологичен: в поезията и в прозата си повтаря едни и същи лични obsesii: вълнува го трагичният контраст между човека, убеден, че сам хвърля своя жребий, и извечно заложения божествен план или текст, който вече съдържа съдбата му; представя съществуването като лабиринт и като игра на шах от страна на боговете, които също са фигурки в нечия по-върховна стратегия; разглежда безкрайността в двете посоки (към безкрайно малкото и към безкрайно голямото); внушава ни тъждествеността между всички хора – между еретика и правоверния, между героя и предателя, между Омир и троглодита. „Постъпките на един човек сякаш принадлежат на всички хора“, пише той във „Формата на сабята“, „Затова едва ли ще бъде несправедливо нечие провинение в една градина да погуби целия човешкия род; затова едва ли ще е несправедливо, ако разпятието на един евреин може да го спаси. Шопенхауер навярно има право: аз съм другите, всеки човек е цялото човечество. Шекспир в известен смисъл е жалкият Джон Винсънт Мун“ („Формата на сабята“, „La forma de la espada“ // Борхес 1989: 142).

В началото Борхес не е разбран от сънародниците си, които го обвиняват в „космополитизъм“ и „чуждопоклонничество“. Макар да е далеч от елементарния „креолизъм“ („регионализъм“), така добре продаваем в първата половина на XX век, той постоянно се връща към националната митология (всъщност, до голяма степен е и неин създател), като с лекота изгражда аналогии и хвърля мостове между епоса на Омир и „Мартин Фиеро“, между старогерманските воини и гаучосите от Пампасите, меж-

ду средновековния теолог Педро Дамян и едноименния гаучо от провинция Ентре Риос, между Вавилон и космополитния Буенос Айрес...

Роденият в някогашния краен квартал Палермо писател е напълно освободен от националните предразсъдъци и комплекси. Той не смята, че принадлежи към някаква периферия, защото за него няма център – вярва, че всяка култура може да заема централно място. Това го прави едновременно най-аржентинския от всички родени в далечната южна страна писатели и най-универсалния от тях.

Борхес притежава невероятната способност да превръща нелитературни теми в литература. За да разколебае читателя в консистенцията на действителността и мястото на човека в нея, за да анулира времето и да заличи границите между индивидуалното и общото, между относителността на зримата Вселена и абсолюта на абстракцията, той прибегва до няколко наративни линии, произхождащи от любими нему теории – от философията на Бъркли, за когото светът не съществува извън възприемащото го съзнание (или извън съзнанието на Божеството); от платонизма, според който светът е отражение на вечните архетипи; от ориенталските вярвания, че всичко е привидност; от различни магически фикции и фолклорни легенди за видения, призраци, за същества, създадени със силата на въображението и за формули, вдъхващи живот на неодушевени предмети. Аржентинецът се възползва не по-малко успешно и от догмите на трите монотеистки религии, от будизма и от някои езически вярвания (като ги смесва, прелива едни в други и разкрива връзките и противоречията между тях). Според него религиите са разклонения на фантастичната литература. Метафизиката, идеализмът (видимо е специалното му предпочитание към солипсизма и номинализма), материализмът, структурализмът, стоицизмът и дори математиката и съвременните му теории във физиката бяха ревизирани от Борхес в търсене на онези „пробойни“ или несъстоятелности, които биха могли да дадат тласък на въображението му. В едно негово интервю четем: „Много са ме питали за религиозните или метафизически системи, които смятат, че са открили в разказите ми. Но не! В разказите си аз винаги съм

смесвал метафизиката и догмите с апокрифни факти, фарса с действителността, да не говорим, че винаги малко съм се шегувал! Казвам ви – философските и религиозни идеи ме интересуват заради естетическата им стойност. Никога не съм претендирал да ги разбирам напълно. А и не вярвам това да е възможно“. Нищо чудно с тези думи Борхес отново да иска да ни подведе. Дори да приемем, че той не е философ в общоприетия смисъл на думата, факт е, че поставените от него проблеми са породили неизброими трудове не само на литератори, но и на философи и теолози, та дори и на математици и физици (аржентинското списание „Кларин“ от 21 август 2020 г. твърди, че в интернет могат да се открият повече от два милиона докторски дисертации, посветени на творчеството му).

Така или иначе, не бива да се съмняваме, че основният му умисъл – за това той е особено настоятелен – е читателят да изпита интелектуална и най-вече естетическа наслада. За целта си служи с няколко натрапчиво повтарящи се метафори – лабиринта, огледалото и съня – особено подходящи за да се създаде усещането за нереалност. Отражението на отражението, сънят в съня и лабиринтът в лабиринта правят действителността да изглежда като фикция във фикцията. Понятията за сън и реалност са напълно взаимно заменими. Светът е непознаваем, но човешкият интелект непрестанно предлага схеми за разгадаването му.

През 1956 г. Борхес ослепява напълно. Макар и късно, тогава вече е добил световното си признание и започва да пътува по цял свят, за да изнася лекции. Дава безбройни (и закачливо противоречиви) интервюта, с които продължава да предизвиква читателите и изследователите си. И, разбира се, продължава да пише с помощта на майка си, на приятелите и на верните си секретарки. Плод на това са, например, въведенията в английската и северноамериканската литература (първото, написано в сътрудничество с Мария Естер Васкес, а второто – съвместно с Естела Семборайн де Торес), „Средновековни германски литератури“ (*Literaturas germánicas medievales*, отново написана в сътрудничество с Мария Естер Васкес), „Какво е будизмът“ (с Алисия Хурадо), „Учебник по фантастична зоология“ (*Manual de zoología fantástica*, с Маргарита Гереро), „Книга за небесата и за ада“

(*Libro del cielo y el infierno*, с Адолфо Биой Касарес). Дружбата му с Биой Касарес датира от ранната им младост и продължава цял живот. Превръщат се един друг в герои на своите разкази и с ентузиазъм осъществяват съвместни проекти, водени от страстта си към криминалната и фантастичната литература. Пишат на четири ръце, прилагайки на практика идеята за нищожността на автора, като създават измислени писатели – Онорио Бустос Домек и Бенито Суарес Линч (фамилните имена вземат от своите прабаби и прадеядовци, като ги комбинират произволно) със съответните им биографии и библиографии, които да насочат прочита в определена измамна посока. Днес лудическият замисъл на тези експерименти до голяма степен се губи с появата върху кориците на истинските имена на двамата приятели. Все пак от тях латиноамериканските писатели наследяват склонността да пародират криминалния жанр, от което плодотворно се възползват и до ден днешен.

През последния етап от живота си Борхес се връща към поезията. Отдавна е загърбен младежкият уклон към авангардния ултраизъм от първите му стихосбирки. Късната му поезия оставя впечатлението за континуум, за цялост. Тя е интелектуална, умозрителна, изповедна, понякога прозаична, разговорна. Трудно е да се отдели една поетична книга от друга, защото няма прекъсвания в Борхесовия дискурс за крехката и уязвима същност на човека, за подчинеността му на случайността, за неумолимия ход на времето, което в поезията му е трагически линейно и хронологично.

Още в бащината си библиотека малкият Джорджи е прозрял, че има два вида писатели – едните идват от живота, а другите, от самата литература. Сред първите той нарежда Уолт Уитман, а начело на другите (сред които се самопричислява той самият) поставя Ралф Уолдо Емерсън. Затова не бива да търсим автобиографичното в лириката на Борхес в никакви спомени за случки и събития от живота му. Неговата автобиография е световната литература и той постоянно се връща назад по изминатия интелектуален път в компанията на любимите си автори и на техните герои. Не отсъстват и разсъжденията за старостта и за смъртта. В лайтмотива за слепотата няма и намек за самосъжаление:

„Със сълзи или упрек аз не принизявам / изявата на моженето безгранично / на Бога, който с ирония отлична / в едно с нощта и книгите ми подарява“ („Поема за даровете“, Борхес 2016: 16). Всеки друг би се отчаял от подобна „ирония на Бога“ – точно в годината, когато безвъзвратно губи зрението си, Борхес, който винаги си е представял Рая под формата на библиотека, е назначен за директор на Националната библиотека в Буенос Айрес, където се съхраняват над 900 хиляди книги на много езици. Слепотата подсилва усещането за лъжовността на сетивата. Тя е дар: подхранва паметта и помага да се отдели същественото от повърхностното. Слепотата и паметта не са само на индивида Борхес: „друг вече бе даряван в прежни / мъгливи вечери и с книгите, и с мрака“ – те принадлежат на споменатия в поемата Пол Грусак⁶, но и на Омир и всички слепи творци на Всемирния текст. Както и на зрящите.

Неразривна част от Борхесовата автобиография са Вергилий, Данте, Шекспир, Снори Стурлусон, Гилбърт Кийт Честъртън, Робърт Луис Стивънсън, Херман Мелвил, Густав Майринк, Еваристо Кариуго, Маседонио Фернандес... Достатъчно е нечие позабравено име да бъде споменато от Борхес, за да се впуснат в търсенето му пристрастените почитатели на аржентинеца. През 1985 г. издателство *Hyspamérica* му възлага да подбере стоте свои любими заглавия, Борхес почива на следващата година и броят на книгите, публикувани в поредицата „Лична библиотека“ достига само 74. Преобладава художествената литература (най-вече важни образци на фантастичния разказ), но има и религия, философия и психология. Борхес, който революционно обновява понятието за литература, всъщност се оказва най-солидният защитник на естетическите стойности, нужни за оцеляването на каноничната световна класика.

Защо на такава крупна фигура в литературата на ХХ век е отказана Нобеловата награда? Причините са идеологически, не литературни. Възпитан от своя баща в традицията на пацифисткия анархо-индивидуализъм (еднакво отдалечен от анархо-син-

⁶ Френско-аржентински писател и литературен критик, неизменен директор на Националната библиотека та Аржентина от 1885 до 1925 г. Ослепял през 1923 г.

дикализма на Бакунин и анархо-комунизма на Кропоткин и доста близък до еволютивната концепция на Хърбърт Спенсър), Борхес е последователен в своите позиции, напълно в хармония с цялостното му виждане за света. Писателят мечтае за време, когато индивидът е израснал морално и етически и е станал достоен да разполага с нужната свобода, за да твори. Длъжник на XIX в., Борхес вярва, че моралният прогрес на човечеството, колкото и да е бавен, е необратим. И е убеден, че когато държавата се опитва да регулира живота на хората, последиците са катастрофални – примери за това са комунизмът, нацизмът, перонизмът. Както и повечето аржентински интелектуалци по време на първото управление на Перон, Борхес е настроен изключително негативно към режима. Ужасен е от тълпите, които изпълват с виковете си улиците, от хаоса и безредието. В едно интервю от юли 1976 г. казва, че демокрацията е „любопитна злоупотреба със статистиката“:

Вие вярвате ли, че за да се разреши някой проблем от математиката или естетиката трябва да се запита мнозинството от хората? Бих казал, че не. Тогава, защо да предполагаме, че мнозинството от хората разбират от политика? Истината е, че не разбират и се оставят да бъдат измамени от секта безсрамници, каквито в общи линии са родните ни политици. Тези господа, които разпръскват навсякъде портретите си, подкупват, обещават или заплашват.⁷

Вече споменахме, че в неговото въображение на човек, никога не напускал света на книгите, героичният разказ за смелостта и куража на дедите-войни, взели участие във Войната за независимостта на Аржентина, добива статут на мит. Непосредствено след преврата от март 1976 г., оглавен от генерал Видела, тази романтична представа го подлъгва. Той искрено вярва, че военните са хора на реда и честта и че олицетворяват продължението на епическо начало. Затова ги приветства. Приема почести и от генерал Пиночет. Заблудата не продължава дълго и Борхес, дълбоко почтен и справедлив човек, заклеява безпрецедентното

⁷ Списание „Екстра“ (*Extra*, год. XIII, брой 133 от юли 1976). Вж. www.bernardoneustadt.org/nota.asp?ID=86

насилие, изисква справедливост за безследно изчезналите, публично се разкайва за грешната си преценка. Но вече славата му на крайно десен е достигнала до Шведската кралска академия. „Да не ми присъждат Нобеловата награда се превърна в стара скандинавска традиция“, шегува се с горчивина любителят на Едите и на Нибелунгите пред обсаждащите го журналисти. Когато през 1984 г. Габриел Гарсия Маркес е удостоен с високата награда, Борхес му отдава заслуженото: „Струва ми се чудесен писател и е напълно справедливо да му дадат наградата“. Но верен на предпочитанието си към по-лаконичните жанрове, добавя с прословутата си ирония: „Сто години самота“ е велик роман, макар че и петдесет години биха били достатъчни.“

Моля читателят да ме извини за този твърде смел (и навярно безотговорен опит) да го съпроводя из лабиринтите на Борхесовото писане. Всеки негов текст, ако използваме известната негова метафора, е като пътека, която се разклонява в безброй разцъфнали градини. Самият той едва ли би одобрил категоричността, с която вещая няколковековно битие на неговите произведения, защото „[...] за бъдещето ние не знаем нищо, освен че ще се различава от настоящето“ („За класиците“, Борхес 2011: 267). Но в един свят, който с всеки изминал ден става все по-борхесовски (достатъчно е да си помислим, че всеки от нас постоянно държи в ръка по един *алеф* – смартфон или таблет), със сигурност погребаният в Женева аржентинец още дълго време ще вълнува, учудва, стряска и мобилизира съзнанието на милиони хора.

Библиография

- Борхес, Х. Л.** (2010): „Предговор“ // *Измислици* (прев. Анна Златкова).
София: Колибри.
..... (2010): *Избрани есета* (прев. Анна Златкова). София: Колибри.
..... (2016): *Поетическа антология 1923–1977* (прев. Рада Панчовска). София: Проксима – РП.
..... (2018): *Нови разследвания*. (прев. Анна Златкова). София: Колибри.

..... (2019): *Този търпелив лабиринт от линии* (прев. Анна Златкова). София: Колибри.

Piglia, R. (1993): “Borges y los dos linajes” // *Argentina despedazada*. Buenos Aires: Eds. de la Urraca: 102–103.

„ОПРОВЕРЖЕНИЕТО НА ВРЕМЕТО“, ИЛИ КАК БОРХЕС СИ ИГРАЕ, ДОКАТО СПОРИ С КОНВЕНЦИИТЕ

Клео Протохристова

Едва ли някой би възразил на твърдението, че всеки опит за надеждно рационализиране на света, изграден от ерудицията, въображението и таланта на Борхес, предполага навлизане в рискова територия. С особена сила това се отнася до ангажимента към частния случай на своеобразната му obsesия с времето – обект на изследване, който решително се съпротивлява на обичайните метадискурсивни операции и се изплъзва от захвата на каквито и да е окончателни и недвусмислени изводи. Ето защо този ангажимент предполага съответна на обекта на изследване, затова и твърде капризна методологическа стратегия, която ще съчетава подходи, изоморфни на собствената повествователна логика на Борхесианския дискурс, с радикално антиборхесиански принципи. В отговор на тази необходимост, настоящият опит върху Борхесианското „опровержение на времето“ ще се отгласне от работен фундамент, изграден от любимите на Борхес нестандартни класификационни процедури, за да го разгърне, вече в режима на съпротива, със средствата на не просто недолюбвания от писателя, но и често активно отхвърлян от него дисциплиниран логически анализ.

Въпросът за отношението на Борхес към темпоралните конвенции, при цялата му извънредна сложност и неподатливост на достатъчно надеждно рационализиране, се представя и като своеобразен критически *evergreen*. Написаното по темата е практи-

чески необозримо,¹ но едно достатъчно надеждно като обхват проучване на наличните постановки показва ясно очертаващи се тенденции на интерпретация, които подлежат на обобщение и оценка, а същевременно откроява и утешителен брой устойчиво повтарящи се положения, които да послужат като начален ориентир. Съобразявайки се със стабилизираната представа за отношението на Борхес към времето, бихме могли да пристъпим към поредното обсъждане на нейната идиосинкразия със систематизация на наличните критически нагласи, допълнени и ревизирани от собствени наблюдения. Изглежда уместно изходните твърдения за „опровержението на времето“ при Борхес, върху които ще стъпят предстоящите размисли, да бъдат класифицирани в четири основни категории – **очевидности, полуочевидности, недоумения и непроницаемости**.

Към категорията на **очевидностите** ще отнесем на първо място склонността на Борхес да се занимава с проблеми на метафизиката и силно изявеното му предпочитание към въпроса за времето. Тук може да се причисли и предвидимата нагласа на писателя да рационализира времето в традиционно мислената му съотносимост с идеите за вечност, безкрайност и едновременност („История на вечността“, „Алефът“, „Сферата на Паскал“), както и в аспектите на цикличността („Учението за циклите“, „Кръговото време“, „Кръглите развалини“, „Цветето на Колридж“, „Славейт на Кийтс“). Изложението на тези устойчиви постановки в творчеството му се провежда в режим на демонстративна амплификация – избор, несъмнено тясно свързан със склонността на писателя да провежда обсъждането на проблема за времето в игрови режим. Показателно, в „Борхес и аз“ той заявява с лукаво двусмислена откровеност: „Преди години... смених митологията на предградията с **игрите с времето** и безкрайността, но сега и **тези игри са на Борхес** и аз трябва да измислям нови неща“ (Борхес 1989: 332).

¹ Като представителни за проблемното поле е уместно да бъдат посочени поне изследванията на Bossart (2003), Donnelly (2012) Chibka (1996), Subrizi (1999), Barrenechea (1965), Rimmon-Kenan (1980), Sarlo (1993), Balderston (1993), Malloy & Montero (1994).

Пак към категорията на „очевидностите“ спада присъщият на Борхесианския писателски идиолект маниер на обговаряне на избраната тема в режима на настойчиво напластяване на примери и аргументи, на резки мисловни обрати, често откровени *non sequitur*, изтощително многословие, и изобилие от плеоназми. Заслужава да се припомни и активно проявената авторефлексия на писателя по отношение на тази негова артикулационна своенравност, която той, проектирайки я с осезателна доза самоирония върху писанията на Карлос Архентино („Алефът“), оправдава, като се позовава на безусловната легитимация, предложена от прецедента на Светото писание, което, според собствената му квалификация, се състои от „изброяване, натрупване, или накамаряване“ (Борхес 1989: 273).

Към втория клас общи положения, които ще квалифицираме като **полуочевидности**, ще включим нееднозначното отношение между литература и философия в творческата персона на Борхес, който пише по философски теми, цитира философски трудове, служи като импулс за следващи философски постановки (например при Фуко и Делюз), но така и отказва да формулира ясно артикулирани собствено философски тези, което предполага, както настоява едно авторитетно изследване върху творчеството му той да не бъде възприеман като философ, но да бъде четен „философски“.²

Пак към тази категория ще отнесем и наблюдението, че обичайно Борхес подхваща разсъжденията си за времето в контекста на относително ограничен тематичен репертоар. С приоритет, като провокация за неговото настойчиво фокусиране върху проблемите на темпоралността е осезанието му за неумолимост на промените, което предвидимо се свързва с Хераклит и представителното за философията му уподобяване на времето с течението на река.

Друго полуочевидно „общо място“ при обсъждане на проблема за времето от Борхес е въвеждането му в рамката на философския идеализъм, както и системното позоваване на строго

² Такава е изследователската стратегия в монографията на S. G. Dapia *Jorge Luis Borges, Post-Analytic Philosophy, and Representation* (вж. Dapia 2015).

определен брой философи – най-често Бъркли, Хюм и Шопенхауер, но достатъчно запомнящо се и на Ницше и Ръсел, или Лайбниц, а също и на Пиер Дамиани или Блажени Августин. Производна на разбирането за субективния характер на времето е вече споменатата често експлоатирана идея, че то съществува единствено в настоящето. Друга формула, с помощта на която Борхес оспорва темпоралното измерение на света, е „кръговото време“, заето от питагорейците и Ницше. Към аргументите на Борхес за оспорване на Нютоновото време се числи и тезата му за безкрайна серия от разклоняващи се, събиращи се или паралелни времена. В недотам прозрачна връзка с тези мисловни нагласи се представя и характерното за Борхес „опространстване“ на времето, в съгласие с което то се представя системно в режим на интензивна визуализация („Градината с разклоняващи се пътеки“, „Кръглите развалини“, „Кръговото време“).

Значително по-заслонено от видимост и затова класифицирано при третата категория – на „недотам очевидностите“ – е обстоятелството, че Борхес не е особено добре подготвен като философ, че най-често не познава оригиналните източници, които цитира, а ги ползва във вторичен вариант, така, както са представени в речници или енциклопедии.³ Този дефицит не компрометира собствения му маниер на философстване, който представлява уникално единодействие на могъща имагинативна изобретателност, светкавично навременен, безпогрешен рефлекс за проблематизиране на която и да е онаследена или новозаявена идея и зашеметяваща сръчност при конструирането и провеждането на метафизични игри.

Като недотам очевидно положение е уместно да бъде назована и своеобразната за творчеството на Борхес закономерност обсъждането на времето, експлицитно заявено като проблем в текстове, които въпреки жанровата им неопределимост позволяват или настояват да бъдат четени като „теоретични“, да отстъпва – както по количество, така и по качество – на аналогични обсъждания, вложени в разкази със сюжети, привидно нерелевантни на темата (например, „Тайното чудо“, „Тльон, Укбар,

³ Вж. Bossart 2003: 1; Griffin 2013: 5.

Orbis Tertius“, „Градината с разклоняващи се пътеки“, „Югът“, „Алефът“, „Захир“). Убедителна илюстрация на тази тенденция е разказът „Тайното чудо“, където експериментът с оспорване на времето като линейна протяжност преповтаря почти напълно траекторията на мисловните движения от „Ново опровержение на времето“, но затова пък с впечатляващо по-висока ефективност на внушенията.

Към същия клас можем да причислим и характерния принцип на съзнаване при Борхес, в съответствие с който идеята за времето се оказва в устойчиви символни обвързаности с понятия като огледало, лабиринт, библиотека, шахмат, сън, с метафизичната идея за книгата, със сюжетни конструкции от типа *mise en abyme*, и т.н., и т.н. Така зададените съзнавания, неравностойни като степен на убедителност и съгласуваност, изграждат в творбите на писателя своего рода мрежа от частично препокриващи се или откровено несводими значения.

В „Гльон, Укбар, Orbis Tertius“, където оспорването на конвенционалните представи за времето е особено активно, например, съвършено структурираният „огледален“ свят на Гльон, уподобен на шахматна дъска, е квалифициран и като „лабиринт, измислен от хора... предназначен да бъде разгадаван от хората“, „съвършенство на шахматист“. Същевременно още в началото на този разказ заслугата за „откриването на Укбар“ се отдава на „връзката между едно огледало и една енциклопедия“, която е легитимна в контекста на устойчивата средновековна културна практика енциклопедиите да бъдат мислени и озаглавявани като огледала.

По аналогичен начин в „Градината с разклоняващи се пътеки“ промотираната нестандартна идея за времето е конкретизирана като лабиринт, но се твърди и че „книга и лабиринт са едно и също нещо“ (Борхес 1989: 126). В режима на предвидими асоциативни ходове авторът на книгата-лабиринт Цуй Бън, освен като поет и калиграф, е представен, симптоматично, и като шахматист. В гатанката, която трябва да отведе към разгадаване на неговото тайно послание, зашифровано в книгата-лабиринт чрез отсъствието на означаващата го дума, отговорът се оказва „време“, разгадан по аналогия с предварително споменатата гатанка,

в която отговорът е шахмат и, съответно, единствената забранена дума е шахмат. Сюжетната схема на разказа е подчинена на огледалния принцип *mise en abyme*, а стремителното развитие на действието се отприщва от момента, когато героят се сбoguва със „собствения си образ в огледалото“ (вж. Борхес 1989: 122).

В „Гайното чудо“ парадоксалното съвместяване на взаимно опровергаващи се темпорални измерения (осъденият на смърт Хладик получава измолената от Бог една година живот, през която завършва творбата си, и същевременно е екзекутиран в първоначално определения час) е вписано в сюжет, който обиграва темата за времето по логика, която по предположение го съполага със съня на героя, с играта на шах и с лабиринта на библиотеката.

Третата категория положения, свързани с рационализацията на времето при Борхес, са класирани като **недоумения**, тъй като са приносители на озадачаващи противоречия, първото и най-предизвикателното измежду които е съвместността на категорично заявена амбиция за опровержение на времето и изначалното недоверие в осъществимостта на подобна задача. Проблематично е самото озаглавяване на основния текст, ангажиран с въпросното начинание, което, както е било забелязано от мнозина, съдържа образцов пример за *contradictio in adjecto*, защото „опровержението на времето“ е анонсирано като **ново** – квалификация, която имплицира диахронни отношения, а мисленето в режим на диахрония косвено препотвърждава идеята за темпоралност. Превъзходен пример за противоречието като конструктивен принцип при опровержението на времето е и финалът на въпросния текст, със знаменитото „И все пак, и все пак...“⁴

⁴ И все пак, и все пак... Да се отрича времевата последователност, да се отрича Азът, да се отрича астрономическата вселена, това са очевидни отчаяности и тайни утехы. Нашата участ (за разлика от ада на Сведенборг и ада на тибетската митология) не е ужасяваща поради недействителността си; тя е ужасяваща, защото е невъзвратима и желязна. Времето е субстанцията, от която съм направен. Времето е река, която ме грабва, но реката съм аз; то е тигър, който ме разкъсва, но аз съм тигърът; то е огън, който ме изгаря, но аз съм огънят. Светът, за нещастие, е действителен, и аз, за нещастие, съм Борхес (Борхес 1994: 280).

Както вече беше изтъкнато, Борхес настойчиво обследва няколко онаследени философски постановки за времето. Очевидно е предпочитанието на писателя към идеята за субективния му характер, от която се извежда също така любимото твърдение, че времето съществува единствено в настоящето. Очароват го също разбирането за несъвпадение на лично и социално време, образът на „кръговото време“ и тезата за мрежа от паралелни времена. Към тези мисловни схеми той се връща с натраплива системност, представяйки ги неизменно откъм тяхната парадоксалност.

Версия на първата от тези постановки е цитираната в „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“ хипотеза, заета от Ръсел, че светът е създаден само преди минути и е населен с хора, които си спомнят едно илюзорно минало. Такова е предположението, многократно изпробвано по различни поводи и представено в същия разказ като една от философските системи на Тльон, че времето съществува единствено в настоящето. Към традиционните аргументи в негова подкрепа, че миналото всъщност се състои от настоящи спомени, а бъдещето – от настоящи надежди или страхове, Борхес е особено пристрастен, поради което алюзиите за това мисловно построение също са общо място в неговите текстове. Въпреки виртуозното ѝ разгръщане с помощта на усърдно набавена аргументация обаче, въпросната хипотеза се оказва категорично оспорена, защото ни се представя в контекста на цялостната философска програма на Тльон, с цялата ѝ демонстративна нелепост.

Зареден с противоречия е и опитът за оспорване на Нютоновото време с тезата, проиграна в „Градината с разклоняващи се пътеки“, че вместо единното, абсолютно време, на практика съществува безкрайна серия от времена, образуващи главозамайваща мрежа от разклоняващи се, събиращи се или паралелни времена. Подривен по отношение на така разгърнатата теза е самият сюжет на разказа, който внушава идеята за непротиворечива линейност на събитията, при това вписана в конкретността на ясно дефинирани исторически събития.

Пак в режима на самопровергаване се разгръща и сюжетът на „Скритото чудо“, където в съзнанието на осъдения на смърт

Хладик изтича цяла една година, отпусната му от Бога в отговор на молбата му да му бъде дадена възможност да завърши дълго писаната си творба, но екзекуцията му се състои точно в предварително определените от заповедта за разстрел ден и час. В „Учението за циклите“ пък Борхес противопоставя на тезата на Ницше за вечното възвръщане теорията на Кантор за множествата, което също е своеобразен автосаботаж, тъй като, както компетентно доказва един от най-задълбочените изследователи на философските аспекти на Борхесианското творчество, приложимостта на тази теория към света на материалното е недоказуема, поради което тя практически не може да бъде използвана в случая (вж. Bossart 2003: 104).

По подобен начин в „Кръговото време“ писателят обосновава една от версиите за вечното възвръщане с позоваване на Платон, но отправката е към диалога „Тимей“, 39, където приведените разсъждения са не на Сократ, с чиято аргументационна логика философът се идентифицира, а на другия участник в диалога, Тимей, чийто пространен диалог е преднамерено структуриран като фикционална история с недоказуема епистемологична валидност (вж. Bossart 2003: 105).

Към недоуменията трябва да бъде отнесен и твърде своенравният маниер на цитиране, присъщ на Борхес, най-представителен момент от който е склонността му да отправя към несъществуващи енциклопедии и речници.⁵ Освен това той често е некоректен при позоваване на един или друг източник. В разказа „Другата смърт“, където отново е приведена любимата му теза за миналото като настоящи спомени и бъдещето като настоящи очаквания, писателят я приписва на средновековния теолог Пиер Дамиани – жест, недокрай свободен от произвол, защото, макар и въпросната теза да има различни пропоненти, авторството ѝ се отнася най-недвусмислено към Блажени Августин, който в книга XI на своите „Изповеди“ твърди: „[...] може би е по-правилно да се каже: „Има три времена – сегашно за миналото, сегашно за настоящето, и сегашно за бъдещето.“ Понеже в душата същест-

⁵ Тази нагласа на писателя е коментирана, например, от Дженифър Донъли (вж. Donnelly 2012).

уват тези три времена – и другаде не ги виждаме: „паметта е настоящето за миналото, виждането е настоящето за сегашното, очакването е настоящето за бъдещето“⁶.

Борхес озадачава с неточности и в ред други случаи. Когато в „Ново опровержение...“ легитимира своите аргументи с философските постановки на Бъркли и Лайбниц, той се основава на твърде проблематичната връзка, която прави между двамата, която така и не доказва. След което пък се впуска в трудно защитими интерпретации както на посочените философи, така и, при това още по-забележимо, на Хюм, комуто приписва твърдението, че е опровергал персоналната идентичност, докато на практика философът уговаря единствено, че не може да свидетелства за нея (Bossart 2003: 94). По принцип Борхес често предлага ненадеждни референции и неточни цитати. Позоваването на Лидъл Харт в началото на „Градината с разклоняващи се пътеки“, например, е откровено вероломно – освен че е променено заглавието на книгата, която се цитира, е сменена и датата на споменатото събитие, при това е посочена и невярна страница на цитата, така че откриването на оригиналния източник става практически невъзможно (вж. Chibka 1996: 109–110).

Вероятно най-фундаменталното измежду посочените противоречия е че осъзнавайки незадоволителността на всички предходни опити за рационализиране на времето, Борхес все пак решава отново да обходи съществуващия лабиринт от идеи, при това с ясното съзнание, че е невъзможно да достигне до желанния изход. Още по-безперспективен е опитът му да опровергае времето, тъй като аргументацията на тезата за нереалност на времето трябва неизбежно да използва като инструмент вербалния език, който сам по себе си е аналог на темпоралния процес и е наситен с времеви конотации. Впрочем, и самият Борхес, осъзнавайки порочния кръг, в който попада, сам уговаря в своето „ново опровержение“, че езикът има линейна природа и затова не може да бъде полезен при обсъждането на вечни, атемпорални теми.⁷

⁶ Свети Аврелий Августин, *Изповеди*, 11. XX. 26 (вж. Августин 1993: 216).

⁷ „Всеки език има линеен характер; не е способен да мисли вечното, извънвремето“ (Борхес 2018: 239) „Всеки език е последователен по естество: не е годен да обосновава вечното, безвременното“ (Борхес 1994: 272).

Към четвъртата категория – на **непроницаемостите**, се отнасят мотивите на Борхес за неизтощимото поддържане на играта с фундаменталния проблем за времето. За тях можем, естествено, само да гадаем. Опитите за идентифициране на дълбоките основания за всички тези игри въвеждат в състояние на безизходност, аналогична на тази, проиграна от Борхес при аргументацията на опровержение на времето, в което сам не вярва. Но ето, все пак, няколко хипотези.

Възможно обяснение за жонглирането с конструирани теории и съответното им опровержение предлага историческият контекст. Основната част от текстовете, фокусирани върху проблема за времето, са писани в края на 1930-те и началото на 1940-те години. Това обстоятелство е специално маркирано със ситуиране на сюжетното действие на разкази като „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“, „Градината с разклоняващи се пътеки“ или „Тайното чудо“ в именно този исторически момент. Анахроничният епilog на „Тльон...“, датиран с 1947-а и снабден с футуристична перспектива, в която се виждат куриозните обществени явления, настанали след 1940-а, когато е завършен разказът, позволява разчитането на абсурдната философия на Тльон като аналог на подкупващо ясните, еднозначни мисловни формули на идеологията, предложена от тоталитарните режими на епохата, изкусителни тъкмо защото предлагат лесно решение за нерешимите проблеми на един все по-усложняващ се свят.⁸

В по-широк план, недоверието на Борхес е насочено изобщо към ограничеността и уязвимостта на мисловните нагласи, присъщи на модерната епоха, с тяхната категорична увереност в идеите за линеарност на битието и за исторически прогрес, както и, по-специално, на актуалното разбиране за времето като универсално средство за структуриране на всевъзможни колективни представи. В подобна перспектива бихме могли да видим фокусите, които писателят прави с времето, като специфична

⁸ Неоценима подкрепа за тази хипотеза набавя просветляващата реконструкция на историческия и идеологическия контекст на конкретния период от творчеството на писателя, предложена на настоящата конференция от доклада на Ефраин Кристал „Хорхе Луис Борхес и Световните войни“.

проява на присъщия му културен (а и политически) консерватизъм.⁹

На трето място, нека забележим, че имплицитно Борхес обяснява непрестанното търсене на обяснения за парадоксите на времето с интелектуалния си дискомфорт, причинен от непознаваемостта на света. По-отчетливо тезата е артикулирана в „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“, където се представя философия на времето, своеобразен компендиум от мисловни системи, обсъждани на ред други места – за времето, съществуващо единствено в съзнанието на хората, и за времето единствено като настояще. Онова, което идва като допълнение, е че жителите на Тльон нямат индивидуално съзнание, съзнанието е едно и е общовалидно, и за тях не съществуват каузални връзки, тъй като единствената реалност е тази на възприятията, а причинно-следствената зависимост предполага навързване на несъществуващи предмети и явления в линейна последователност. На базата на това положение може да се предположи, като следваща хипотеза, че неизтощимата воля на Борхес за игра с безизходностите на човешката участ се подхранва от надеждата, че някой пореден метафизичен фокус щастливо ще предложи ключ за тяхното преодоляване. Или, също, че тази негова воля извира от настоячивата му потребност да изпита силата на любовта си към метафизиката, проверявайки същевременно и устойчивостта на своя скептицизъм.

Тук вероятно е уместно да се върнем към вездесъщата игровост на Борхесианските текстове, защото тя също предлага ключ към разбирането на съдържащите се в тях лабиринтоподобни мисловни маневри, провеждани отново и отново, с неизчерпаемо постоянство. Вероятно като противодействие на фрустрацията, производна на съзнанието му за непреодолимост на парадоксите, подриващи устоите на човешкото положение, писателят избира алтернативата на демонстративната умонепостижимост, като се позовава на парадигмални апории и същевременно изобретява свои собствени апорийни конструкции. За продуктив-

⁹ В подобна оптика проблематизира отношението на Борхес към времето Дженифър Донъли в цитираната по-горе нейна статия (вж. Donnelly 2012).

ността на подобна стратегия говори успешното оползотворяване на Борхесианските идеи от влиятелни философи като Фуко или Делъоз. Важно е да се уточни, че ефективността на тези идеи, чиято собствена философска състоятелност е нищожна, се оказва обезпечена тъкмо от наличния в тях смехови ресурс. Нека си припомним как в началото на „Нещата и думите“ Фуко споделя, че идеята му за тази книга се корени в един текст на Борхес, в „[...] смеха, който при неговото четене разтърсва всички привички на мисълта, от нашата по възраст и география мисъл, като разклаща всички подредени повърхности и всички плоскости, които правят разбираемо за нас гъмжилото от човешки същества, разлюлявайки и нарушавайки за дълго време спокойствието на нашата хилядолетна практика на Същото и на Другото“ (Фуко 1992: 25).

Най-сетне, виждам наличие на уместна хипотеза и в разказания от Камю по повод на Кафка виц за лудия, който ловял риба във вана. Припомням го – наблюдавайки го, лекар, който имал по-специфични разбирания за психотерапията, го попитал: „Как е, кълве ли?“, на което пациентът отговорил: „Естествено не, глупак такъв, как ще кълве във вана?“ (Камю 1993: 119). Камю използва вица, за да проясни интимната, достигнала до крайност, връзка между абсурда и логиката при Кафка и да дефинира по този начин неговия фикционален свят. По аналогия бихме могли да го отнесем и към Борхес, който също представя в творчеството си неведомата област, където самият той си доставя мъчителното удоволствие да лови риба във вана със съзнанието, че няма да хване нищо.

Библиография

- Августин**, Св. Аврелий (1993): *Изповеди*. София: Народна култура.
- Борхес**, Х. Л. (1989): *Вавилонската библиотека*. (Прев. Анна Златкова и Роза Хубеш). София: Народна култура
- (1994): *История на вечността*. (Прев. Румен Стоянов).
София: Издателство Парадокс.
- (2018): *Нови разследвания*. (Прев. Анна Златкова). Со-
фия: Колибри.

- Камю**, А. (1993): *Митът за Сизиф. Надеждата и абсурдът в творчеството на Франц Кафка*. Варна: Андина.
- Фуко**, М. (1992): *Думите и нещата*. София: Наука и изкуство.
- Balderston**, D. (1993): *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press.
- Barrenechea**, A. M. (1965): *Borges: The Labyrinth Maker*. New York: New York University Press.
- Boldy**, St. (2013): *A Companion to Jorge Luis Borges*. Boydell & Brewer Ltd.
- Bossart**, W. H. (2003): *Borges and Philosophy: Self, Time, and Metaphysics*. New York: Peter Lang Publishing.
- Chibka**, R. L. (1996): “The Library of Forking Paths,” // *Special Issue: The New Erudition* (Autumn, 1996): 106–122.
- Dapia**, S. G. (2015): *Jorge Luis Borges, Post-Analytic Philosophy, and Representation*. New York: Routledge.
- Malloy**, S., **Montero**, O. (1994): *Signs of Borges*. Durham: Duke University Press.
- Donnelly**, J. (2012): “Mirror of Time: Temporality and Contemporaneity in the work of Jorge Luis Borges” // *Contemporaneity. Historical Presence in Visual Culture 2* Vol 2, No 1 | ISSN 2155-1162 (online) | DOI 10.5195/contemp.2012.38 <http://contemporaneity.pitt.edu>
- Griffin**, C. (2013): “Philosophy and Fiction” // *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Ed. E. Williamson, Cambridge University Press.
- Rimmon-Kenan**, S. (1980): “Doubles and Counterparts: Patterns of Interchangeability in Borges’ *The Garden of Forking Paths*,” // *Critical Inquiry*, 6, No. 4 (Summer 1980): 639–647.
- Sarlo**, B. (1993): *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. London: Verso.
- Subrizi**, L. (1999): “Borges and Petrus Damiani: The Question of Time” // *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, Año 52, No. 1 (Jun., 1999),: 110–124 <https://www.jstor.org/stable/30203554>.
- Williamson**, E. (2013): *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge University Press. https://books.google.bg/books/about/The_Cambridge_Companion_to_Jorge_Luis_Bo.html?id=_QzrAQA-AQBAJ&redir_esc=y

БОРХЕС И ХОРХЕ ОТ БУРГОС,
ИЛИ КАЗУСЪТ ЕКО – БОРХЕС
(Интертекстуалността като интерперсоналност)

Клео Протохристова

Интертекстуалната обвързаност между Умберто Еко и Хорхе Луис Борхес е добре известна и обстойно коментирана.¹ Същевременно двамата писатели се оказват обвързани и по други начини, които имат по-скоро извънлитературен характер и вероятно поради тази причина не са получили полагащото им се внимание. Предмет на настоящото изследване е именно така оформящата се сложна конфигурация, за анализа на която ще бъде направен опит в режим на четене, съотносим с похвата *mise en abyme*. Казано по-конкретно, ще бъде направен опит за четене на Умберто Еко, който чете Хорхе Луис Борхес, който, на свой ред, чете (е прочел) разни текстове, които ще означим като Библиотеката. Пореден определящ стратегически избор е към изследвания казус да се подходи откъм българската рецепция на Борхес, която сама по себе си представя феномен, заслужаващ специално внимание.

Общосподелимо е мнението, че Борхес е вероятно най-неизтощимият производител на сюжети, които взривяват епистемологичните ни опори като преобръщат представите за време и пространство, за логическа състоятелност и причинно-следствени връзки, за да ни запратят във въртопа на безкрайни парадокси и апории. В удивително съгласие с тази авторска идиосинкразия,

¹ Вж. напр. Lailhakar 1988, Corry 1992, Lehman 2000: 205–210, Haft et al 1999: 27–30, Green 2014.

българската рецепция на писателя представя история като че ли излязла изпод неговото перо.

Запитан откога познава Борхес, средностатистическият български читател би посочил 90-те години на миналия век. Няма да открием разминаване между неговото свидетелство и мнението на професионалните литератори, които задължително си спомнят за изданието от 1989 г. на „Вавилонската библиотека“ или, но значително по-рядко, за сборника стихотворения „За ада и за рая“, отпечатан през същата година, както и за предхождащата ги серия публикации в периодиката на представителни негови разкази, преведени от Анна Златкова. Пак така неразколебана е и липсата на осъзнатост, че в действителност Борхес беше въведен в културното ни пространство няколко години по-рано. Този необичаен дебют, изпреварил първите му български преводи, беше промоциран от Умберто Еко, който ни го представи в ролята на Хорхе от Бургос, зловещия персонаж от „Името на розата“.

Когато през 1985 г. романът на Еко излезе на български, онези, които поназнайваха нещичко за Борхес или бяха го чели – ако не иначе, то поне благодарение на руското издание от 1984 г., разпространено и у нас (Борхес 1984), трябва да са разпознали алузията. Имам спомена за частни споделяния в този смисъл, съпроводени от подобаващото като за случая чувство на конфузност. В подобен контекст обаче беше по-малко вероятно (или напълно невероятно) да бъде отгатната последователно борхесианската конструираност на Ековия сюжет, наподобяващ лабиринт със своята главозамайваща усложненост, с играта на лъжливи улики, невалидни хипотези и задънени улици. Още по-непосилно бе идентифицирането на многобройните, различни като степен на експлицитност референции към творчеството на Борхес и дори на прякото възпроизвеждане на емблематични за него, obsesивно повтарящи се метафори, сюжети и мисловни конструкции, както и на същностното присъствие в структурата на романа на „Вавилонската библиотека“, „Градината с разклоняващи се пътеки“ и „Тайното чудо“, или откровенията задълженост на въведението към романа по отношение на „Тльон, Укбар, Orbis tertius“.

Не внесе нужната яснота и своевременно появилото се изследване на Ивайло Знеполски „Умберто Еко и Уханието на розата“, в което фигурира едно единствено позоваване на Борхес – като създател на експериментална проза, която, за разлика от тази на авангардистите, била свързана с традицията (вж. Знеполски 1987: 50), Хорхе от Бургос е споменат само между другото, при това просто като Хорхе, без многозначителното уточнение, на което самият Еко видимо настоява (вж. напр. Знеполски 1987: 70, 71, 76), а по повод интертекстуалността на романа се назовават референции към Конан Дойл, Волтер, Юисманс, Юго, Тома Аквински, Уилям от Окам, Роджър Бейкън, Аристотел и Платон, Витгенщайн, Андре Жид, дори и автоцитати, но липсва какъвто и да е коментар за фрапиращата прилика с Борхес (вж. напр. Знеполски 1987: 112). Всичко това не е лесно за обяснение, при положение че през 1986-а и 1987-а, когато Знеполски пише книгата си, разказите на Борхес вече е можело да бъдат прочетени в различни наши периодични издания, между които свръхпопулярните или поне широко разпространяваните по това време „Съвременник“, „Панорама“, „Литературен фронт“, Бюлетина на СБП и „Народна култура“.

За разлика от българския прочит на „Името на розата“, който очевидно няма чувствителност към казуса с демонизацията на Борхес, в чуждестранните критически отзиви трайно присъства озадаченост относно въпросния акт на *lèse-majesté*, поради което на Еко се е налагало, на едно или друго място, да дава обяснения. В „Бележки към „Името на розата“, например, той настоява, че първоначалната му идея е била слепец да пази библиотеката, а слепец плюс библиотека не можело да не даде Борхес, за да финализира обосновката си с двусмисленото „дълговете се плащат“ (Еко 1988: 7). А на въпроса защо образът е толкова зловещ, отговаря, че когато е поставил Хорхе в библиотеката, още не е знаел кой е убиецът. След което обобщава, че героят е направил всичко сам, в съответствие с правилото, че героите са принудени да действат според законите на света, в който живеят (пак там).

С обичайния си маниер да избягва еднозначните отговори, Еко очевидно не би могъл да разсее недоумението и то продължава да витае във въздуха, макар и изговаряно само спорадич-

но и с уместната, поне по подразбиране, деликатност. Изглежда странно, че сред предположенията, родени в отговор на тази широко споделена озадаченост, липсва хипотезата за политически мотиви,² която изглежда достатъчно състоятелна, предвид антагонистичните идеологически нагласи на Борхес и Еко. И която, впрочем, би могла да бъде ефикасно оползотворена и за обяснение на Борхесовото „тъй дълго отсъствие“ от българската литературна сцена. Както и други „проблемни“ според тогавашната идеологическа конюнктура писатели, и Борхес трябваше да изчака публикация в Съветския съюз, за да получи виза и за България.

Но да се върнем на собствено литературната проблематика. Критиката върху романа на Еко редовно констатира, че в него има системно възпроизвеждане на идеи, мотиви и епистемологични парадокси, които са идентификационни знаци за творчеството на Борхес, както и на присъщата му алюзивна повествователна техника. С респектираща систематичност вторичността на романа е представена и анализирана в студия на Лио Кори, симптоматично озаглавена „Хорхе Борхес, автор на „Името на розата““ (Corry 1992). Изходната теза на изследването е, че феноменалният успех на романа си Еко дължи на успешното идентифициране на таргет групата читатели, на която е предоставил адекватно четиво. Или, казано по друг начин, Умберто Еко е изградил романа си в съответствие с добре предугадана читателска аудитория, предвиждайки вероятността ѝ интерпретация. А въпросните

² Въпреки че Борхес настойчиво е квалифицирал себе си като аполитичен автор, в определени периоди той активно се ангажира с политика. Първоначално убежденията му са леви, опитал се е да учи руски език. Особено изявено е противопоставянето му на управлението на президента Перон, когото обвинява в популизъм и национализъм. През 1970-те обаче писателят претърпява радикална политическа преориентация и става член на Консервативната партия. През 1976 г., когато Чили е арена на ужасяващи репресии, той приема с охота титлата „Доктор хонорис кауза“ на Чилийския университет, среща се лично с генерал Пиночет, който му връчва висок държавен орден, а на церемонията по награждаването произнася реч, в която апелира за спасителна борба против анархията и комунизма. Всичко това, заедно с други подобни факти, му създава реномето на реакционер и фашист и е вероятната причина номинацията му за Нобелова премия да бъде отхвърлена.

имплицитни читатели са всъщност читатели, добре школувани в четенето на Борхес (Corry 1992: 426). Нататък стратегията на Еко е последователно реконструирана в нейната комплексност. Като нейни определящи моменти са посочени използването на класически Борхесови мотиви като лабиринти, огледала, библиотеки и „книги за други книги“, въведението с обстоятелственото описание на личности, дати, исторически факти, ерудитски философски дебати и детайлни библиографски указания, които размиват границата между реалност и въображение (Corry 1992: 428).

Своеобразието на съотнасянето между романа на Еко и творчеството на Борхес е открито в любопитната конструкция, в която отказът да бъдат назовани самият писател и творбите му се съчетава с алюзийните отпратки към всевъзможни нива на Борхесовата вселена – любими теми, предпочитани сюжетни модели и, най-сетне, към собствената му естетическа стратегия на алюзията (пак там). Тази обща схема е подложена на детайлен анализ, който прояснява сложната техника на оползотворяване, при която заемането е в режим на едновременно уподобяване и оразличаване. Виртуозната съпоставка между библиотеките на двамата, представящи по един и същи начин лабиринта на вселената, в които по също така сходен начин трябва да бъде открита определена книга, показва, че различието е единствено в тяхната физическа определеност – библиотеката на Борхес се състои от безкраен брой шестоъгълни стаи, докато в тази на Еко от петдесет и шестте помещения четири са седмоъгълни, останалите „повече или по-малко“ четиристенни, а в центъра на сградата се намира осмоъгълна кухня. С този план, който демонстративно и по всякакъв начин избягва числото шест, архитектът на библиотеката е постигнал „максимално объркване“ с помощта на „максимум ред“, което за пореден път отправя към Борхес, чиято библиотека също постига тотален хаос с помощта на компулсивно проявяваща се подреденост – положение, което се подразбира в контекста на твърдението му, че абсолютният ред и абсолютният хаос са просто двете страни на една и съща монета (Corry 1992: 429). Борхес, който е краен релативист, вярва, че всяка теория за универсума е обречена на провал, защото тя предполага наличието на „космос“, докато според него все-

лената е, напротив, състояние на хаос, оприличен на лабиринт, в който никога не бихме могли да намерим правилната пътека.

На следващо ниво е подложено на анализ съвпадението между сюжетите на „Смърт и компас“ и „Името на розата“, но което е по-важно, доказва се родството между термина на Еко „епистемологична метафора“, с който той означава способността на литературната творба да проясни неразпознати аспекти на научни теории или философски системи, проявяваща се или като доразвиване на техните принципи до най-екстремни последици, или като превръщат централните им понятия и идеи в литературни, от една страна, и, от друга, убеждението на Борхес за централността на метафората като реторически похват и оттам амбицията му да развие цялостна история като една голяма метафора (откъдето, всъщност, идва твърдението му, че цялата интелектуална история на човечеството не е нищо повече от малък брой метафори). И в този случай, обаче, уподобяване и оразличаване вървят ръка за ръка. Според Борхес теориите не бива да бъдат оценявани според своята истинност, защото са без изключение погрешни, а в съответствие с естетическата им стойност (Corry 1992: 431). На базата на тези си убеждения, в епистемологичната метафора, илюстрирана от „Смърт и компас“, Борхес сблъсква своя възглед за света с имлицитния светоглед на детективската история. Героят му, който като образцов детектив работи с предположенията, които сам произвежда, следва разбирането, че единственото изискване към едно предположение е то да бъде интересно, така че всяко предположение, в което е дадена важна роля на случайността, дори и ако тя е убедителна, трябва да бъде отхвърлена, защото е безинтересна (пак там). Ако разказът на Борхес утвърждава идеята, че всеки опит да бъде разгадана вселената е безнадежден и всяка теория е произволна, което на сюжетно ниво се представя с убийството на детектива, убеден че е разгадал логиката на серията престъпления, от убиеца, който използва теорията на детектива като капан, в романа си Еко дава шанс на своя разследващ герой, който успява да избяга от предизвикания от убиеца пожар и да се спаси.

Същевременно е показано, че и при Борхес и при Еко епистемологичната метафора „лабиринт“ присъства както в плана на

тематизирането, така и в структурирането на собствените произведения, при което самите им текстове функционират като лабиринти. Изяснено е и още едно симптоматично родство – общата съотносимост на сюжетоизграждането и на имплицитните епистемологични твърдения при двамата писатели с теорията на Чарлс Пърс за абдукцията (Corry 1992: 437–441). И най-сетне, направен е изводът, че Еко е маркирал интертекстуалната обвързаност на романа си, който е изпълнен с референции и към множество други автори и текстове, специално с творчеството на Борхес, като използва присъщата на Борхес алюзивна повествователна стратегия, актуализирайки я в собствената си творба като „мета-алюзия“ (Corry 1992: 441–444).

С подобна систематичност са изведени различните аспекти на зависимост и задълженост на „Името на розата“ спрямо творчеството на Борхес и от Кристин де Лаилхакар в амбициозна, доработвана и двукратно публикувана студия, която в по-ранния си вариант носи симптоматичното заглавие „Огледалото и енциклопедията: борхесианско вертиго от кодове в романа на Умберто Еко „Името на розата“ (Lailhacar 1990). Въпреки че анализът е фокусиран основно върху импликациите, съдържащи се в полисемантичната трактовка на огледалността при двамата автори, изводите отново потвърждават тезата за вторичност на Ековия роман.

Ако има нещо, което може да бъде добавено към тези надеждни и изчерпателни изследвания, които стигат неизменно до констатация, че в „Името на розата“, но и в други свои произведения Еко системно използва Борхесови образи или сюжети, то е в посоката на специфичната стратегия, използвана от Еко при оползотворяването на Борхес, която вече квалифицирахме като виртуозна игра на уподобяване и оразличаване. Демонстрация на тази стратегия е финалът на „Името на розата“ с откровено озадачаващото, изписано на латински „Някогашната роза остана само в името; ние запазваме само името“ (Еко 1985: 576), което ще даде и заглавието романа. Коментирайки избора си, писателят твърди, че идеята му е дошла „почти случайно“ и му харесала, защото „розата е символичен образ, толкова богат на значения, че е останал почти без нито едно: мистичната роза, войната на

двете рози, една роза е една роза... , няма роза без бодли, благодаря за прекрасните рози, роза свежа и благоуханна...“. След което допуска, че читателят с право ще се окаже заблуден, защото не би могъл да избере отделна интерпретация, а дори и да усети възможните „номинални прочити“ на последния стих, вече ще е направил множество погрешни тълкувания. И заключава, че заглавието „трябва да обърква идеите, а не да ги организира“ (Еко 1988: 2). Без оглед на каквито и да е интенции розата, разбира се, реферира към „Романа на розата“, един от емблематичните текстове на средновековната литература. От една по-специфично настроена гледна точка може да се допусне също и алюзия за Шекспировото „Гуй, което зовем ний роза, ще ухае сладко под всяко друго име“, оспорено от ултимативността на името в избора от Еко финал. Но дали е произволна реминисценцията за Борхесовия разказ „Розата на Парацелз“, където розата е неподвластна не просто на името си, както е при Шекспир, а и на тленността – защото изгорена и превърната на пепел, окончателно невъзстановима, според позорното признание на покрусения Парацелз, тя все пак, след произнасянето на някакви думи (по подразбиране алхимични формули) разцъфва отново.

Като илюстрация на нееднозначното повторение-изместване може да бъде привлечена следната двойка текстове на двамата писатели. В предисловието към „Градината с разклоняващи се пътеки“ Борхес пише, че това е „детективска история, чиито читатели ще участват в изпълнението, както и в цялата подготовка на престъплението, престъпление, чиято цел няма да им бъде неизвестна, но която те няма да разберат [...] преди последния параграф“ (Borges 1999: 15). На свой ред в Послеписа към своя роман Еко определя своя „образцов читател“ като „съучастник, който, разбира се, би пожелал да участва в играта“ (вж. Eco 1994: 524).

За осмислянето на Ековата стратегия по отношение на Борхесовото наследство е необходимо първоначално да бъде осъзнато присъствието на една по-различна зависимост между изходния модел и приемащата инстанция. Еко гради „Името на розата“ не просто заемайки отделни представителни съдържателни елементи от Борхес като *огледало – лабиринт – биб-*

лиотека – книга – сън, а като ги оползотворява в модуса на характерния за творчеството на предходника му принцип на съозначаването. Разпръснати из различните творби на Борхес, тези съозначавания са превърнати в градивни елементи на цялостна, безупречно синхронизирана система, в която всяка от отделните метафори може да се яви като надежден агент на останалите. Същевременно обаче Еко разколебава въпросната системност и въвежда същите метафори, функциониращи като идентификационни маркери, в отношения на една по-скоро проблематична съгласуваност, при което мрежата от съвпадащи знаци работи в режим на частично и поради това недоказуемо семантично покриване.

Как Еко усвоява наследството на Борхес е възможно да се провиди, ако бъде проследено разгръщането на отделни тематични вериги. Борхесианската идея за библиотеката като лабиринт, например, се реактуализира в „Името на розата“ като бенедиктинска библиотека. Библиотеката-лабиринт на Еко привидно е различна от precedenta, нещо повече, както вече беше уговорено, разликата е специално подчертана с помощта на подробно описание на архитектурния план, в който симптоматично отсъстват шестъгълни помещения, разпознаваеми като инвенция на Борхес. Следваща степен на еманципация бележи структурирането на собственото лабиринтообразно пространство в съответствие с модела, който самият Еко дискурсивно представя в „Семиотика и философия на езика“ като градивен принцип на енциклопедията – абстрактен образ на мрежа, която „няма нито център, нито външна обвивка“ (Еко 1993: 93). Това определение обаче съдържа прозрачна алюзия за знаменитото теологично правило, приписвано на Ален Островитянина³, „Бог е умопостижима сфера, чийто център е навсякъде, а периферията – никъде“⁴, което и Борхес, и Еко настойчиво цитират.

³ Alanus de Insulis (Ален от Острова, Ален Островитянина, ок. 1128–1202) – теолог и поет-дидактик, представител на характерна, еклектична схоластична философия, която съподчинява рационализъм и мистицизъм.

⁴ Оригиналният текст на „теологичното правило“ гласи: „Deus est sphaera intelligibilis cuius centrum ubique, circumferentia nusquam.“ Предполага се, че то е до голяма степен заимствано от псевдохерметичната „Книга на седемте мъд-

При Борхес силата, която стои зад енциклопедията, ражда свят, създава история. Подобно на Твореца, енциклопедията на Тлъон ражда самия Тлъон. И при Борхес, и при Еко сюжетната интрига, моделирана като детективски казус, се гради върху специфично маркиран код. В „Смърт и компас“ ролята на код играе тетраграматон, четирибуквеното име на Бог. В „Името на розата“ Еко предлага като алтернатива Апокалипсиса, но това решение е също зависимо от Борхес, защото внушенията отвеждат към любимия му Вавилон. Подобно на Борхес, и Еко структурира събитийността в романа си по логиката на кабалистиката, при което опитът за декодиране предизвиква съответен акт на кодиране – досущ като в огледален свят, следствието предхожда събитието, което по предположение го е породило. Производна от Борхес, макар и осезаемо по-интензивна е семиотична осъзнатост при Еко, експлицирана чрез размисли за природата на знаците, но за разлика от радикалния агностицизъм и релативизъм на предшественика, при Еко решаващата смислова перспектива към непостижимостта на реалния свят остава неназована.

Следващо съотнасяне между Еко и Борхес, което прояснява характера на междутекстовите отношения, е подсказано в уточненията около автентичността на ръкописа, приписан на Адсон от Мелк. Говори се за испански превод, откриването му се локализира в Буенос Айрес, а заглавието е „За използването на огледала в играта на шах“. Семантичното обвързване на огледало и шахмат, което по принцип е напълно логично, тъй като организацията на шахматната дъска се подчинява на огледалния принцип, проявен в асиметрията при разположението на царя и царицата, може да се възприеме като еманципационен жест, защото изглежда поне на пръв поглед като независимо от евентуално влияние на Борхес. Подобно предположение обаче може лесно да бъде опровергано като си припомним как, коментирайки очарованието на измисления Тлъон, Борхес го определя като „лабиринт, измислен от хора [...] предназначен да бъде разгадаван от хората, съвършенство на *шахматисти*“ (подч.

реци“, която Ален е изучавал. Подобна теза се лансира от цитираната по-горе Кристин де Лаилхакар (вж. De Lailhacar 1990: 179).

м. – К.П.). Уместно е тук да бъде припомнено също и началото на двучастния разказ, в който паралелно са представени две превръщания на измислени страни в реални, заслугата за „откриването на Укбар“ се отдава на „връзката между едно *огледало* и една *енциклопедия*“ (к. м. – К.П.). Оказва се, че Укбар и Тьон са „огледални“, „възможни“ светове, чиято реалност е гарантирана от мистериозни и апокрифни енциклопедии. Но нека си припомним, че енциклопедията, в най-ранните си европейски варианти, представителни за Средновековието, е била озаглавявана с неотклонна последователност като „огледало“. За онази епоха това общоприето заглавие е било маркер за функционално-жанрова идентичност. Подобно на използваните през средните векове изпъкналите огледала, които дават умален и събирателен образ, и енциклопедията се мисли като миниатюрно, но всеизчерпващо отражение на света. Този съвършено структуриран „огледален“ свят Борхес уподобява на шахматна дъска, за да доизгради системата от съозначавания *огледало – лабиринт – енциклопедия – шах*, която откриваме при Еко.

Стратегията на едновременно оразличаване и уподобяване спрямо Борхес, провеждана в „Името на розата“, продължава и при изместването на Вавилон като доминираща епистемологична метафора и замяната му със Средновековието, което Еко избира неслучайно за декор на своя семиотичен роман, защото това е епохата, която представя своеобразен апогей на означаването, идеалната територия на монореференциалността. Средновековието, обаче, е привилегирована, макар и не така експлицитна тема и за Борхес. В контекста на обръкващо разнопосочни и преднамерено непоследователни знаци на историческа конкретизация в разказите му, все пак се очертава осезателна тенденция за инструментализирането на средните векове като своеобразен смислов филтър. Цитати, позовавания, алюзии и преки коментари в текстовете му легитимират средновековната мисъл като важен ценностен и съдържателен ориентир. По всевъзможни начини там присъстват Беда Достопочтени и Анселм Кентърбрийски, Св. Августин и Тома Аквински, апокалипсисът на „Рагна рок“ и „Романът за Розата“, Авероес и испанският теоретик на шаха Сегура. Неколкократно се появява и споменатият вече

Ален Островитянина, като в „Сферата на Паскал“ е представено и развитието на метафората, останала в културното съзнание на Европа именно с прочутата му дефиниция „Бог е сфера...“. Пак в този образ Борхес съзира очертанятията на своя Алеф. Същият Alanus de Insulis, на когото и Борхес, и Еко се позовават, е авторът на известните стихове, където се свързват в едно земните създания, образите им, книгата и огледалото.

Omnis mundi creatura
quasi liber et picture
nobis est et speculum...⁵

Но нека приключим с литературните съответствия. Транспонирани в персонален план, отношенията между двамата писатели влизат в асиметрия, предвидима с оглед на комплекс детерминиращи обстоятелства от фактологичен характер. Не е известно как и дали Борхес е реагирал както по отношение на образа си, промоциран в „Името на розата“, така и на апроприирането на собствената му, изградената от самия него система от образи, метафори, философски внушения, жанрови решения, наративни похвати и т.н. и т.н. Затова пък реакцията на самия Еко спрямо мненията, изказани по повод фигурата на Хорхе от Бургос, както и за тежката задлъжнялост на собствения му роман към наследството на Борхес е добре документирана. През 1997 г., в свое изложение, представено на финала на конференция за литературните отношения между двамата писатели, съвместна инициатива на университетите на Кастилия и Торонто, и публикувано по-късно като разширена версия в сборника есета „За литературата“ под заглавие „Борхес и моят страх от влияние“ (Есо 2005), Еко предлага една обяснителна схема, според която влиянието на един автор (А) върху друг (В) е изначално проблематизирано от наличието на фактора „културно наследство“ (Х). Този фактор, наименуван също „верига от предходни влияния“ и „вселената на енциклопедията“, е включен като надредна инстанция в отношенията между писателя и неговия предходник (Есо 2005: 119). В така реформираната оптика и

⁵ Всяко същество на този свят е за нас книга, картина и огледало...

дватама писатели изпитват влияние от свода общи и споделени културни представи, така че първенството на когото и да е става оспоримо, а отношенията между тях се оказват трансформирани и подлежащи на типологизация. Еко представя три възможности: „(1) В открива нещо в творчеството на А, и не осъзнава, че зад него стои Х; (2) В открива нещо в творчеството на А и посредством него се връща към Х; (3) В реферира към Х и едва по-късно открива, че Х е било вече налично в творчеството на А.“ (пак там). Отказвайки да изгради типология на собствените си отношения с Борхес и привеждайки аргументи като временния характер на паметта, психоанализата на влиянията и феномена *Zeitgeist*, Еко привежда няколко примера, с които проблематизира разбирането за собствената си повлияност от Борхес. След което прибавя към първоначално предложената моделна триада *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris* допълнително и фактора *intentio intertextualitatis*. Въведени в перспективата на междутекстовостта, отношенията между А и В се оказват още по-комплицирани, особено при положение, че Борхес е авторът, който, твърди Еко, е писал за абсолютно всичко, затова и го квалифицира като „бълнуващ архивист“, но прави и уговорката, че делириумът на Борхес не би могъл да съществува без архива, на базата на който самият той е работил (Еко 2005: 121). В крайна сметка, казва Еко, фундаменталното положение, което има значение в този казус, е че „книгите разговарят една с друга“ (Еко 2005: 122). А на предполагаемия, несъмнено легитимен въпрос дали би могъл да напише „Името на розата“ без Борхес, предохранително отговаря: „Това е контрафактуална хипотеза от типа: „Ако Наполеон беше сомалийка, би ли спечелил Ватерло?“ (Еко 2005: 128).

Във финалната част на своя текст Еко се позовава на есето на Борхес за предходниците на Кафка със знаменитата му теза, че големите писатели всъщност сами създават предшествениците си. И завършва, изповядвайки надеждата си, че може би някога, след смъртта му, ще се намери някой, който да го разпознае като предходник на Борхес. Трудно е да се съобрази дали това вече се е случило някъде другаде. Затова пък е видно, че капризите на българската рецепция, съвместила завидна експедитивност в

приема на Еко с проточило се десетилетия отсъствие на Борхес, трябва да са предугадили това му желание. За да откликнат на него – досущ като в Борхесов сюжет – преди още то да е било изговорено.

Библиография

- Борхес**, Х. Л. (1984): *Проза разных лет*. Москва: Радуга.
- Еко**, У. (1985): *Името на розата*. София: Народна култура.
- (1989): „Бележки към „Името на розата“ // *АБВ*, №24, 25 (13–20 юни 1989): 2–12, 13–24.
- Знеполски**, И. (1987): *Умберто Еко и Уханието на розата*. София: Наука и изкуство.
- Borges**, J. L. (1999): *Collected Fictions*. New York: Viking.
- Corry**, L. (1992): “Jorge Borges, Author of *The Name of the Rose*” // *Poetics Today* 13: 3 (Fall 1992),: 425–445.
- De Lailhacar**, Ch. (1988) “The Mirror and the Encyclopedia. Borgesian Codes in Umberto Eco's *The Name of the Rose*” // Aizenberg E. (ed.) *Borges and His Successors. The Borgesian Impact in Literature and the Art*. Columbia, etc.: University of Missouri Press.: 155–179.
- Еко**, У. (1994): *The Name of the Rose*. New York: Harcourt Brace.
- (2005): “Borges and My Anxiety of Influence“ // Umberto Eco. *On Literature*. New York: Harcourt.: 118–135.
- Green**, C. (2014): “Borges and His Successors” // *Sounds and Colours*. 01 December. <https://soundsandcolours.com/articles/argentina/Borges-and-his-successors-26356>
- Haft**, A. et al. (1999): Haft, Adele J., White, Jane G., White, Robert J. *The Key to “The Name of the Rose”* (Including Translations of All Non-English Passages). University of Michigan Press.
- Lehman**, D. (2000): *The Perfect Murder: A Study in Detection*. University of Michigan Press.

ПРИНЦИПЪТ НА НАДЕЖДАТА СРЕЩУ ПРИНЦИПА НА ВЪОБРАЖЕНИЕТО БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ БЛОХ И БОРХЕС

Александър Къосев

Този текст е посветен на моите студенти, членове на читателския клуб – Любослава, Калина, Александрина и Тереза. Ако не бяха те, нямаше да препрочета отново Борхес.

УВОДНИ ДУМИ

Настоящото съчинение сравнява две концепции за категорията „възможност“ в отношението ѝ към утопическото – едната е на Ернст Блох, другата – на Хорхе Луис Борхес. Сравнението между двамата не почива върху нито една традиционна причина, поради която обикновено се правят сравнения. Най-често се предполага, че между съпоставяните автори има нещо общо – например, принадлежат на една и съща епоха, реагират на един и същ културен и исторически контекст, пишат в сравними жанрове... Или единият е повлиял на другия в стила, идеите, предпочитаните обрати на мисълта... и пр., и пр.

Моето сравнение не предполага нищо такова. Като изключим, че живеят приблизително по едно и също време (Ернст Блох 1885–1977; Хорхе Луис Борхес 1899–1986), традиционни връзки между тях изглежда няма. Те пишат на различни езици, за различна публика, принадлежат на почти недокосващи се културни традиции, единият е философ и ляв политически утопист, дру-

гият е почти аполитичен, играещ писател; няма данни за идейни влияния или стилови сходства, не ми е известно единият да е коментирал или дори просто да е чел другия. Впрочем, и двамата са усърдни читатели, истински ерудити, но винаги са работили с много различни корпуси от четива. При Блох подборът произтича от немската традиция, както и от неговия вкус – частично класически, частично модерен, но винаги европоцентричен; ако посочим жалонни за него автори, ще бъде достатъчно да изброим Аристотел, Хегел, Маркс и Фройд. Това няма нищо общо с литературната и философска всеядност на Борхес и с обсеяната му от малко известни автори, произведения и традиции – от древни исландски саги, китайски сюжети, поеми за гаучоси, през истории на аржентински приятели-писатели, до философията на Бъркли и Шопенхауер, заедно със средновековна теология, ислямски легенди и абсурдни истории за напълно измислени светове, животни или предмети. Това, което са писали, не си прилича и в жанрово отношение – сериозните книги на Блох и особено гигантският философско-поетичен опус „Принципът на надеждата“ са пределно различни от литературните забавления с кратки форми на Борхес – разказчета, миниатюри, скици, просто хрумвания, за които са достатъчни две, три изречения; до тях се подреждат всевъзможни експерименти с фантастичното, развити или загатнати исторически мистерии, въображаеми хроники, псевдо-криминални и квазибиблиографски изследвания, парадоксални сентенции. А Борхес освен това е и поет...

Ако сравнението няма традиционни основания, то какви основания има тогава? Засега ще кажа, че основанията му са евристични – то иска да бъде аналитичен инструмент, способен да сравнява по контраст, а не по прилика. Чрез него, надявам се, ще могат да се открият ключовите разлики между един философ и един литератор, между един диалектически материалист и един почитател на „идеалистическата школа“ (макар че при Борхес подобни „декларации за принадлежност“ трябва да се приемат с резерви). Не на последно място, ще сравняваме един смъртно-серioзен, възторжен и патетичен човек, какъвто е Блох, с един играещ ироник, какъвто е Борхес. А най-важната причина е изразена в заглавието на настоящия текст: принципът на надеж-

дата и утопическото ще бъде разгледан в контраст с принципа на въображението.

Т.е. сравнението има за една-единствена задача: през два пределно различни примера да продължи да навлиза по-навътре в централния проблем за жанровите разлики във философския и литературния статут на утопията. И да разгледа колебанията не толкова на жанра, а на свързаните с него централни понятия като реалност, нереалност, възможност, мечта, надежда, въображение.

ПЪРВА ЧАСТ

Пластове на категорията „възможност“ според Ернст Блох

Както е добре известно, Блох иска да даде на „възможността“ централно място в своята философия, поради което прави преглед на досегашните учения за тази категория, развивани от различни школи от историята на европейската философия¹.

¹ Според Блох единствено Хераклит и Аристотел схващат централността на тази категория за онтологията: както Хераклит е видял първи, че противоречието е вътрешно присъщо на нещата, така Аристотел първи вижда възможността в самото съдържание на света. При него всяко ставашо е „способно“ (макар че творещата, самореализираща се форма, ентелехията, при Аристотел е все още дуалистично отделена от материята, той вече различава активна потенция от пасивна потенциалност). Блох посочва, че редица теолози са възразявали и възразяват срещу уравнение „реална възможност = материя“, защото това според тях отрича способността на Бога да твори от нищото. Според други, по-материалистично настроени теолози, Божието творение е само момент от материята като реална възможност; като самодвижение и самооплождане на самата материя—която—е—божествена. В нея има пасивна потенциалност, но има и онази иманентна, активна потенция, която прави ненужен един външен, трансцендентен агент-мотор. Блох отбелязва още ренесансовото схващане за света на Джордано Бруно като основен негов пример – според него всички възможности живеят в единната материя, която е вечна, майчина, произвеждаща. Блох съжалева, че това толкова продуктивно схващане за материята – оплождаща възможност – се губи в механичния материализъм, който превръща материята в чужд на историята мъртъв кютук, чиято реална възможност се е превърнала в статична действителност. В подобна концепция за материя, отбелязва той, нямат място никакви субективни фактори, както и никаква „зрялост на условията“, никакво „превръ-

Общият му извод е, че – с редки изключения – „възможното“ като категория е пренебрегнато; в повечето философски учения тя бива разглеждана единствено като епистемологичен проблем, макар че е очевидно, казва Блох, че всяко съществуващо съществува далеч не само в модусите на своята реализираност, но и в модусите на своето *Kannsein* (изковано от самия Блох от глаголно съществително, което може да се преведе като „онова, което е можело и може да бъде“), т.е. то обхваща всички разновидности на възможността (Bloch 1976: 258–287).

След това, за да се приближи към своята тема – надеждата и утопията – той предприема разграничения и разпластявания на видовете възможност, обобщавайки ги до четири разновидности. Ще ги разгледаме в последователността, предложена от самия Блох:

Формално възможното **(*Das Formal Mögliche*)**

Като първа и най-елементарна разновидност Блох посочва способността да се комбинират произволно думи, като дори в тази най-елементарна според него форма, той разграничава чистите безсмислици, *Unsinn*, от логическите противоречия, *Widersinn*. От чистата комбинаторика на езика той отделя *das Denkmögliche* – комбинаторика от мисловен, а не езиков тип. Проблемът (и дефектът) на *das Denkmögliche* е, че то е безгранична все-възможност, поема в себе си всяка възможна мисловна връзка, което според Блох му придава „лоша“ отвореност, неточна и смътна безбрежност.

щане на количеството в качество“. То не взема предвид дори и очевидната променливост на всичко материално. Единственият истински продължител на Аристотеловото *dynamieion* за Блох е историко-диалектическият материализъм, който изяснява окончателно, че преходът от царството на необходимостта в царството на свободата може да се случи само в рамките на една незавършена процесуална материя. В подобно диалектическо-исторически и материалистично схващане съвпадат полюси – бъдеще и природа, антиципация и материя. „Без материя няма основание за реална антиципация, без антиципация е невъзможно да се схване материята с хоризонт.“ (Bloch 1976: 273)

Предметно-обективната възможност (*Das sachlich-objektiv Mögliche*)

Въпросното *Kannsein*, продължава Блох, може да се реализира обаче не само в мисленето, но и в негова по-висша форма, познанието. Там то вече не е безбрежна и произволна мисловна комбинаторика, а изразява определено отношение към реалността – ниво на познание, зависещо от мярата на познатите условия. Реализира се чрез съждения с обща форма: Р е приписано на S в модалността на „може и така“, *Kannsein*. Възможността като познавателна форма съответства в определена степен и на самия предмет (т.е. Блох приема традиционната кореспондентна теория на истината), а това може да стане основание за цяла скала от степени на хипотетичното знание: от основателни предположения, през не напълно сигурни, чак до неоснователни, *unecht* (Bloch 1976: 261–262).

Собствено-предметната възможност, произтичаща от мярата на самите неща (*Das sachhaft-objektgemäß Mögliche*)

Трудно уловимата на пръв поглед разлика между втората и третата разновидност (между *das sachlich-objektiv Mögliche* и *das sachhaft-objektgemäß Mögliche*) според Блох далеч не е ненужно удвояване. За разлика от втория, третият вид възможност не засяга познанието, а самите неща. Не само познавателният процес се променя и развива от недостатъчно към достатъчно знание; в нещата също живеят възможности и те могат да се променят в една или друга посока. Тук възможността се разглежда вече в светлината на недостатъчно проявените основания за съществуване, което засяга всички биващи – тяхната същност никога не е достатъчно битийно разгърната поради незрели вътрешни или външни условия. Затова възможното вече не е епистемологическа, а „предметно-структурна характеристика“, която частично определя нещото, но оставя отворени валенции за бъдещото му поведение. С това възможността става конститутивно-онтологична и започва да характеризира степента на битийна „зрялост или незрялост“ на нещата по от-

ношение разгърнатите или неразгърнатите условия за тяхното съществуване².

Като същностно-реална, по мярата на самия реализиращ се предмет, този вид възможност се отличава от предишните. Тя няма нищо общо нито с произволно-случайните възможности на езиковата и мисловна комбинаторика, които за Блох са „лоша опосреденост“ (т.е. те са възможности, нямащи отношение към развиващата се, реализираща се в битие същност³), нито със структурно завършената необходимост, при която всички условия за съществуване на нещото са напълно налице и то съответно проявено изцяло. Възщност, във всяко биващо има нещо все още незавършено, недореализирано⁴.

Обективно-реално възможното **(*Das objektiv-real Mögliche*)**

Това за Блох е най-важната разновидност на възможното и той ѝ отделя най-много внимание. Тя също е онтологично вписана в самото нещо, но вече не като латентна, а като частично

² Със зрялост или незрялост могат да се характеризират както вътрешните условия (потенции) на самото нещо, така и външните условия (потенциалност), необходими за неговото разгръщащо се съществуване. Примерът на Блох е цветът, който има вътрешни възможности да стане плод, но затова са необходими и външни условия – добро време, подходяща почва и пр.

³ В контраст с последния вид „случайна случайност“ Блох дава за пример други, „творчески“ случайности, реализиращи същностни потенцици чрез свободни комбинации в отвореното царство от вариации и иновации. Те обаче не са външни и произволни, а са рамки за закономерна диалектическа вариативност при разгръщаща се същност на самия предмет: т.е. това са случайности по диалектичката мяра на самото нещо. Подобна концепция, от една страна, рамкира и изключва разни произволни случайности, от друга – отваря непознати и неочаквани възможности за „неизчерпаемо Новото“, което винаги се вписва в развойните тенденции на самото нещо.

⁴ Т.е. Блох наемква, че такава завършена необходимост просто не съществува: в несвършеното настояще нито един предмет не съвпада напълно с изпълнените условия на своето окончателно, същностно съществуване. И привлича като особена илюстрация средновековния теологически спор: съвпада ли Бог със своите възможности, или не; дали от своята същност Божественото обхваща както своята есенция, така и своята екзистенция. За него този спор е просто идеалистически преобърнат ценностен предел, при който има пълно съвпадение на нещата с техните основания за съществуване, на същностите с явленията.

въвлечена в своя (и неговия) процес на реализация. Ето защо този вид възможност има една характеристика, която другите видове нямат: от нея следват реални последствия, тя е започнала да ражда реалност. През нея се осъществява едно идващо състояние на нещата; затова Блох нарича този тип възможност и „бременна с бъдеще определеност на самата действителност“.

Тук се появява важна тънкост: този вид възможност едновременно *определя битийно нещото*, макар и частично; заедно с това, тъй като не е реализирана изцяло, тя е и *знак* за неговото бъдеще, което по този начин не само вече *съществува*, но и като още несъществуващо е *означено* в структурата на нещото. Т.е. този вид възможност е едновременно частична реализация и антиципиращ знак, вписан във вече започналия процес по осъществяване на предмета. Този ход на анализа по-нататък ще даде основание за снемане на опозицията битие – репрезентация и онтологизиране на принципа на Надеждата.

В главата за видовете възможности се появява, привидно като илюстрация на последния вид, знаменателен със своята правоверна марксистка типичност пример (той ще се появи още няколко пъти): „Така човекът е реалната възможност на всичко, което е станало от него в неговата собствена история, но и преди всичко на онова, което той може да стане в хода на неограничения прогрес“. Следва обобщение:

Реалната възможност обитава не някаква готова онтология на Битието на досегашните Биващи, а живее в непрестанно новообразуващата се онтология на Битието на Все–Още–Небиващите, която открива бъдеще дори в миналото и в цялата природа... реалната възможност е категориалната пред–стоящост на материалното движение като процес; тя е специфичната област, характеризираща действителността на самия фронт на нейното ставане. (Bloch 1976: 275)

Следователно човекът е зародиш не само на собствените си, предстоящи възможности-реализации, той е врата към новото,

към неизвестните, рискови вариации⁵, реализиращи от зародиш, положен в материята, самия свят. Т.е. човекът е призван да реализира и възможностите на обществото, на историята, в последна сметка дори на природата и материята⁶. „Безкласовият човек“ не е просто един пример, а и конститутивен предел за реализиращия своите възможности свят, който е саморазвиващ се, отворен; именно неотчужденият от него човек е неговата драматична кулминация – последна фаза и утопична граница на цялото му развитие: „последната тоталност на всички възможности в действителността“ (Bloch 1976: 275).

Отрекъл по този материалистико-диалектически начин противопоставянето на субект и обект, Блох превръща човека и неговите мечти в окончателен двигател на космическото ставане. Със своите желания, надежди, утопии, с антиципиращите действия, които произтичат от тях, реализиращият се човешки фактор участва в космически процес – в преодоляване на незавършената неидентичност на всички биващи. А с това опосредява и движи реализиращите се възможности на света, живели латентно в самата материя и напирали да проявят истинската си същност (които обаче не биха се реализирали без активния и рискуващ човек, търсещ „по-доброто“, а той винаги е заплашен от риска за провал, пропадане). Накратко, реализиращият *своята същност* човек е призван да реализира *всички същностни* възможности на света и носи риска и отговорността за това на раменете си.

⁵ Бъдещето на света е заложено в човека по начин, различен от този, по който дъбът е заложен и предзададен в биологичната програма на жълъда – като единствена възможност за реализация. Човекът е за сметка на това отворен и рисков зародиш, от него следват много и различни вариации на Новото и движението; става дума за диалектическа взаимозависимост между разнообразието на вариращите новости и телеологически антиципирана реализация на цялостната същност, на тотума, на всички възможности за реализация, скрити в света.

⁶ Този пример ще се появява при Блох отново и отново. Няколко пасажа по-долу ще го срещнем пак: „[...] безкласовият човек, който представлява всички досега интендирани вътрешни възможности на досегашната история“ (Bloch 1976: 276).

Горните твърдения се базират на една предпоставено оптимистична, марксистка философска антропология, която допуска, че човекът непременно има „същинска неотчуждена същност“, която не е налична, а е предстояща, „бъдеща“. Тя, казано с марксистки изрази, е неговото *Sollen* – т.е. онова, което той трябва да бъде в своя идеал. Във все още незрелия, пълен с противоречия свят, тази бъдеща същност няма всички условия на своята реализация, но вече ги носи в себе си като възможности, намиращи се в диалектическо-телеологически процес на осъществяване. Затова за Блох човекът е създание, което се дефинира през бъдещето *par excellence*⁷. Благодарение на способността си да се труди, да действа смело, визионерски и преобразяващо, той е в състояние да реализира възможностите на света – трудът е осъществяване на космоса, не само в целокупността на неговите възможности, но според някои тълкуватели на Блох – и в неговата истина-откритост⁸. Миналото, паметта, настоящето, идентичността сякаш не са толкова важни за подобно същество от бъдещето – то антиципира истинската, идваща Реалност. Ето защо трудът е трансгресивен, чрез него човекът непрекъснато осъзнава и прекрачва собствените си граници, а с това – и границите на реалността. Но понеже това не е някакъв исторически и вселенски автоматизъм, а негов риск, смелост и отговорност (иначе осъществяването на Света може и да не се случи, да се разпадне в Нищо), човекът съществува в напрегнатия, неопределен модус на очакването/страх, надежда/опасение, че възможният Свят ще бъде или няма

⁷ Самият Блох намеква за влияние на Хайдегер в това отношение, но едновременно с това изтъква и своите разлики спрямо автора на „Битие и време“: тук бъдещето се появява не като *Sein-zum-Tode*, а като „... хоризонт на реализация, на правенето, на реализирането на възможностите, който няма място при Хайдегер“ (цитат по Münster 1981: 19).

⁸ Левинас предлага един особен прочит на Блох, който примирява марксисткото понятие за „труд“ (*Arbeit*) и Гьотевото понятие за дело (*Tat*) с хайдегериянската представа за „отвореност на Битието“: „... [при Блох] истината на Битието – пише той, – е обусловена от труда като основополагащо отношение между субект и обект. Делото взима участие в разбулването на битието: само това може да обоснове ново понятие за разбираемостта на света“ (Levinas 1981: 154).

да бъде реализиран. Затова смелостта и визионерството на човека, насочени „напред“, неговата „Надежда“, имат диалектико-онтологически статут: те са ключова съставка от самия процес на реализиране на Възможното, който не е автоматичен и гарантиран, без тях той би могъл да се провали. Те обаче трябва да бъдат съобразени със зрелостта на вътрешните и външни условия; само при този щастлив баланс смелите и визионерски действия на човека биха могли да достигнат до утопичния предел на реализация на света. При Блох той изглежда като парафраза на Маркс и Гюте: „свободен народ на свободна земя“, натурализиране на човека (преодоляване на неговото отчуждение⁹ и противоположен на природата) и хуманизиране на природата (преодоляването на нейното враждебно противоположен спрямо човека). В този диалектически процес всички „природни неща в себе си“ се превръщат в „неща за нас“, а бъдещето като очовеченото време се оказва пространството на все-реализацията на всички същностни тенденции.

Ето как догматично-оптимистичната хуманистична антропология се оказва базирана на една не по-малко догматично-оптимистична философска онтология, макар и диалектически темпорализирана. Догматичният телеологизъм дебне зад всички уговорки за рискове, възможни провали, отворен характер на бъдещето и пр. Той превръща материята в ядро от „необходимо устремени към същността си“ възможности, устремено движение са напред, към собствените си реализации. Самата световна материя е подчинена на този телеологизъм: тя, творещата себе

⁹ Природата и нейната променяща природна сила не са напълно престанали да бъдат нещо, което, без да противостои, все пак се различава от дейния човек. За Блох те са неговата „пред-възможност“, условие за неговите възможности, една пред-възможност, която в предчовешката материя все още е била едва-едва събудена. А осмелилият се, надяващ се човек е нейното продължение, призвано и способно да я реализира докрай (но също така той е заплашен и от обратната възможност – да не я реализира, да я провали); човекът има тази мисия на световен реализатор, защото собствената му потенция не е чужда на природната, а е от един и същи корен с нея: той не е отчужден от променящата се, твореща природна сила, в чието ядро е реалната възможност на самата материя, двигател на всяко ставане.

си от самата себе си, се стреми към своята пределна същност. Блох хвърля много историко-философски усилия, за да свърже марксизма с тази философска устремена напред космогония¹⁰ и

¹⁰ Блох е нестандартен философ, марксист-еретик. След мъчителната поява на бял свят на многотомника „Принципът на надеждата“ (написан в първи вариант в САЩ още преди войната, където обаче американските издателства отказват да го публикуват, после издаден през 50-те години първо в ГДР, после във ФРГ), той е атакуван от много страни. Този амбициозен опус магнум е критикуван както от официалните марксисти на Германската демократична република (където Блох живее и работи до изграждането на Берлинската стена, след което се мести в Тюбинген, Западна Германия), така и от негови колеги-марксисти от Запад, а също от много далечни на марксистката традиция философи, дори от теолози, теоретици на надеждата. Тъй като не е възможно да представим тук в детайли различните критически мнения, ще се задоволим с обобщен преразказ на едно повтарящо се ядро от критически реплики: Блох е обвиняван, че съединява несъединимото – „примирява историческия марксизъм с една оставаща спекулативна епистемология и онтология“ (Braun 1983: 123); че свързва марксистката теория на обществото с една чужда ѝ натурфилософска космогония, с което прехвърля движещите сили на историята от историческия антагонизми между производителни сили и производствени отношения към неопределен телеологичен принцип, живеещ в самата космическа материя. Близки са обвиненията, че това, което прави, е вариант на пантеизма, че е скрито религиозна философия, че зад марксизма надничат еврейска мистика и европейски екзистенциализъм, че марксистското „царство на свободата“ при него се е превърнало в „царство Божие без Бог“. Доста възражения поражда и фактът, че Блох събужда една стара, есхатологично-месианистична представа за време (вж. Münster 1981) и на неин фон се опитва да онтологизира утопията, като замени каузалните принципи с финално-телеологични, с което превръща човека от историческо класово същество в метафизичен субект, двигател на обществените, природните и космически промени. Мнозина имат практически основания – те са недоволни от това, че подобна грандиозна, световно-космическа перспектива ще отмести конкретното близко бъдеще, за да го замести с някаква далечна и рискована неопределеност, а с това и ще лиши марксизма от най-важното му политическо оръжие – вниманието към конкретните социални неравенства и експлоатацията, конкретните класови и партийни борби. Особено авторитетна е критиката на Хабермас, който го обвинява в спекулативна, натурфилософска космология и го нарича иронично „марксисткия Шелинг“; той твърди, че понятието на Блох за „материя“ няма общо с марксизма и че, онтологизирайки я, той всъщност предава хипотетичния и експериментаторски характер на утопията, унищожава я.

Съществуват обаче и негови последователи, които приемат съвсем сериозно програмата за едновременно освобождаване-реализация на човека и природата и дават съвременно екологично звучене (по всички тези въпроси виж Schmidt 1978a; Schmidt 1983; Münster 1981; Braun 1983).

да обоснове твърде специфичното си понятие за материя (съмнително е дали то вече е марксистко), опирайки се на Хераклит и Аристотел¹¹.

Да обобщим: за Блох категорията „възможност“ с всичките ѝ разновидности не може да бъде отделена от категорията „време“ и от векторната посока „напред“: тя разсича множеството на възможностите, отсява същностните и реалните от тях, т.е. онези възможности, на които им предстои да *осъществят* незавършения свят през диалектически процес. Реалността не е дадена, тя се движи към своята пределна *реализация*. А интересните възможности са тези, които участват в този процес, т.е. на които им предстои да се превърнат в реалност.

Не е трудно да се види, че подобно материалистически-диалектическо схващане за време е чуждо както на многобройните философски опити за анихилация на времето (от Платоновото „времето е подвижен образ на вечността“ до Зеноновия парадокс); то е чуждо още на категорията на абсолютно неутрално време, векторно вместилище на всичко (характерна за Нютоновия образ на света); чуждо е на бароковата представа за колелото на Фортуна, както и на феноменологическия образ на времето като „разтягане на душата“ – традиция, тръгваща от св. Августин и стигаща до Хусерл и Бергсон. Чуждо е и на физикалисткото преосмисляне на нютонианското време от Айнщайн насам. Чуждо е на експериментите с времето, които правят физиката, философията и литературата от епохата на Борхес с темпоралните категории.¹²

¹¹ Както стана дума, в тълкуването на *dynamieion* на Аристотел Блох поставя равенство между материя и реална възможност, превръщайки материята-всевъзможност в самотворящо, динамично начало, пораждащ майчин скут и условие за всички ставащи, разгъващи същността си неща; така според Блох изчезва нуждата от Бог, някакъв външен, трансцендентен двигател на въпросното развитие.

¹² По въпроса има огромна литература – ще посочим само: Frank 1963; Toulmin 1965; Гуревич 1971; Бояджиев, Попов (съст.) 1995; Атали 1993; Лиотар 1996; Козелек 2002; Hartog 2003; Байчев 2018.

При диалектичкото темпорализиране на модалните категории „необходимост, възможност, действителност“ *Sein* не е противопоставено на *Schein*, а на *Noch Nicht Sein*, още нестаналото, докато *Schein* (илюзията, измислиците, фикциите, привидностите, т.е. всевъзможните и произволни комбинации на *Das Denkmögliche*) се оказват отпадък, празни игри, вторичен продукт. Модалността на възможното е интересна и важна само и единствено в своята устременост напред, ако по някакъв начин играе някаква роля при опосредяването на диалектико-историческия процес¹³. Смътното множество от приумици и разни видове *Schein* нямат такава роля – за Блох те са просто неинтересни игри на езика и мисълта, *Unsinn, Widersinn*, а хаотичната им и произволна съвкупност не участва във величествения процес на Ставане на Човека, което е и Ставане на Света. Затова те не представляват философски интерес и Блох им отделя съвсем скромно място в своите класификации; произволните комбинации на *Kannsein* остават принципно извън историко-диалектичкия принцип на Надеждата като нямащи отношение към самотрансцендиращото се битие – *Noch-Nicht-Sein* (още-не-битие), включващо диалектичката взаимозависимост между когнитивното *das Noch-Nicht-Bewußte* (все-още-неосъзнатото) и реално-възможното *das Noch-Nicht-Gewordene* (все още нестаналото).

¹³ Тази перспектива във философията на Блох (за разлика от тази на Енгелс, обявил утопиите за наивни отживелици в епохата на науката) дава философско оправдание на всички утопични копнежи и мечти. Ако не вземе предвид този реален двигател от желания, блянове и проекти, твърди Блох, ако пропуснем апокалиптичните надежди на масите за един *Civitas Dei* на земята, извиращи от антропологическите корени на човека, то марксистът би изпаднал в парадоксална ситуация. Блох смята, че това обезсилва политически учението – марксистите ще бъде принудени да се позоват на някаква автоматична историческа необходимост, с която капитализмът ще се самоотрече неизбежно и без класов и човешки принос. А комунистическата партия би свела политическата си роля до ненужно бореща се за исторически неизбежности – т.е. тя ще заприлича на физик, който се бори за настъпващо лунно затъмнение.

ВТОРА ЧАСТ

Материята на сънищата

Ако търсим ясен и рязък контраст, който да ни въведе в различията между Блох и Борхес, бихме могли да започнем оттук – от статута на измислиците и „празните“ игри на въображението, капризите на *Kannsein*. Или от сънищата.

Изглежда Борхес съвсем не ги смята за нещо празно и безсмислено, възможност от низш тип, след като им посвещава почти цялото си творчество, фатално обвързано с приумици, сънуване, странни хрумвания и провокативни измислици.

Но да започнем с две думи относно различното понятие за „сън“, което имат философът и писателят.

Блох наследява и ревизира фройдисткия детерминизъм при тълкуването на сънищата. Следвайки Фройд, той приема, че нощните сънища са халюцинаторно и цензурирано задоволяване на забранени и цензурирани инфантилни желания (зад които стоят базовите нагони), но за разлика от своя учител твърди, че дневното сънуване – т.е. бляновете, мечтите, анитципиращите образи, граничещи с практически намерения, не са просто предварителна фаза на нощните. Според него те са диалектически по-висша форма: насочени са не назад, към инфантилното минало, а напред, към реализиращото се бъдеще, включвайки в себе си нарастваща степен на съзнателност и разум. Връзката с първичните нагони и страстни инфантилни желания не е напълно прекъсната, но е диалектически снета в тази усложняваща се, съзнателно насочена към бъдещето образна продукция – булото на смътните блянове и мечти обаче трябва да бъде разкъсано от един „обрат“, в който човекът започва да привиква бъдещето във формите на напълно Новото и съзнателно да търси „нещо по-добро“ (Münster 1981: 21). В диалектически устремения процес, в който бляновете и натискът (*Drang*) узряват до целеобразуване, предел на мечтите се оказват не първичните нагони, а образите на последното, философско Желание, *Summum bonum*, сумата на всички възможни блага и „царството на свободата“, към което развитите утопически проекти за по-добър свят са стъпки. Усложняващите и диалектически рационализиращи се

образи на Желанието превръщат самия Свят, а заедно с него и Аза, в обекти на Желание. Но това е различно, осъзнато Желание, вече трансформирано и диалектически издигнато в социална, морална и естетическа категория.

При подобно тълкуване е очевидно, че самият репертоар от сънни образи губи произволната си асоциативност, хаотичност, привидна случайност: дори и да има такива моменти в него, те не са съществени и им е съдено да бъдат преодолени и снети в по-висшите, неслучайни форми. Онова, което е интересно и което трябва да се търси и в най-инфантилния сън, и в най-наивната приказка за страната, където тече мед и масло, са не архаичните и инфантни нагони, а антиципациращите, развиващи се фигури на Надеждата. Образите на Желанията стъпка по стъпка се превръщат в образи на Щастието, т.е. отгърсват се от своята случайна и хаотична асоциалност и се превръщат в споделени мечти и разумни проекти-социални визии на Надеждата, които стават все по-подредени, философски осмислени, рационално преценени като „реална възможност“.

Ето защо Блох никога не разглежда сънищата сами по себе си – като самодостатъчен и изолиран психически феномен. За него те са интересни винаги и единствено като стрелки, брънки от тази величествена историческа серия от образи, водеща към утопичния предел. Към него впрочем са устремени далеч не само сънищата, но и всички имащи социален смисъл измислици: фолклорните образи на щастливата страна Какания, дето тече мед и масло, митовете, легендите, приказките, а после романите, утопическите проекти, визионерските философски трактати и пр. Както можем да се досетим, тази диалектическа линия постепенно кулминира във всеобемащото учение на диалектическия материализъм; развиващата се Надежда води в неговата посока, а и тя самата може да бъде схваната и осъзната истински в своя онтологичен, творящ статут само от една марксистка философия. Единствено това учение е в състояние да види, че сънищата и фантазиите са само първата стъпка на човека към един цялостно по-добър, преодолял всички травми, липси, противоречия, конфликти, войни и т.н. свят.

„Сънищата“ на Борхес не са родени в традицията на Фройд и нямат нищо общо с марксистка ѝ редакция, предложена от Блох. Те не притежават детерминистка пъпна връв, която да ги тегли назад към неудовлетворените Желания, нито телеологичен остен, който да ги бута напред, към възвишените Надежди. Роят се без гравитация и посока, подобно паралелен свят, всеки момент готов вълшебно да се обърка с реалния. Те са „сън в лятна нощ“, но със същия успех биха могли да бъдат наречени и „нощ в летен сън“: границите между сънища и реалност тук са така неясни, както са неясни и между минало, настояще и бъдеще. В тази традиция (условно ще я наречем Шекспирова) всичко – ние самите, всекидневието, любовните интриги, телата, животът – е само привидно твърдо и материално, всъщност е ефирно, „направено от сънища“.¹⁴ Крехки образи, които не гледат нито назад, нито напред, а ни причакват, проникват отвсякъде, удвояват това, от което сме направени, забавляват ни и се забавляват с нас. Самопородили се в самото сърце на настоящето и скандализирали „обективния“ свят, те съвсем лесно изчезват – мимолетна, но необятна територия от все-възможности извън причинно-следствена гравитация.

¹⁴ Да припомним целия цитат от „Бурята“:

ПРОСПЕРО

Изглеждаш смаян, синко. Успокой се!
Забавата ни свърши! Тези наши
актьори бяха духове и ето,
стопиха се, разтвориха се в рядък,
безпльтен въздух; и подобно туй
видение миражно ще изчезнат,
ще се стопят надоблачните кули,
дворците пишци, храмовете горди,
да, целият тоз глобус ще изчезне
и като таз картина мимолетна
след себе си не ще остави нишка
от облаче. Направени сме ние
от сънища и сън отвред обгръща
тоз малък наш живот!... Прощавай, момко,
но нещо ме разстрои! Не обръщай
внимание на таз внезапна слабост!

(Прев. Валери Петров)

Борхес познава тази традиция твърде добре. Той работи със символи, сюжети и мотиви, наследени от нея; дори предприема нещо като кратка история на известната литературна метафора „животът е сън“, проследявайки вариациите ѝ в европейската литература – у Кеведо, Луис де Гонгора, Тирсо де Молина, Шекспир, Адисън и още множество важни автори на модерната епоха („Ново опровержение на времето“ // Борхес 2018: 226–252). Прекрасно е осведомен и за по-старото ѝ платоническо и християнско-богословско тълкуване¹⁵, но очевидно му е по-интересен XVI век, когато в бароковите поетически игри „сънят“ вече е позагубил средновековната си форма на божествено откровение или дяволска съблазън. При любимия му Шекспир, например, сънищата вече не летят нагоре, към райските селения и рядко потъват надолу – към ужасите на ада; те са изтеглени някак „встрани“ и „наоколо“, успореден свят от лукави „вълшебства“, лудории и поетически трикове на фантазията. Виденията и образите им са ефимерни, но това не пречи да предизвикват странни съвпадения, симетрии и припознавания, обърквачи всяка идентичност. Магическите същества са престанали да бъдат автентични демонични или ангелски сили и са вече само феерия от условни, фантастични персонажи – всевъзможни митологични богове, елфи, духове, орисници и пр.; просто реквизит на световния театър от сенки, репертоар на поетическата игра.

Но тя е и игра на възможности: читателят може да преживее алтернативни животи, да се наслади на удвоявания и приплъзвания, в които съществата си разменят имена, дрехи, наследства, полове, социални позиции... Бароковите текстове изискват от него да умее да се превъплъщава и да жонглира с маски, да се разпознава и ужасява от двойници, да може да се смее на пред-

¹⁵ От Платон през много християнски автори се повтаря един устойчив мотив: тукашният живот е илюзия и преходност, сянка, прах, съновидение и привидност, когато неговият дим се разсее, зад него ще просветне един идеален и истински реален свят. Трансцендентното религиозно значение, в което „сънят е сянка на смъртта“ и път към Отвъдното, „към най-високата страна“, както казва Микеланджело, често се пази в бароковата поезия и драматургия, но понякога се приписва на магическата сила на игрови магьосници като Просперо от „Бурята“.

решавания и припознавания във всякакви комбинации: т.е. те изискват от него способност да се наслади на този свят от нарушени идентичности – да се радва на убегливата множественост от образите му, на веселия му произвол от подмени и изненадващи случайности. Казано на философски език – в Шекспировите комедии сънищата са чист недетерминистичен свят, скандално вмъкнал се в обикновения свят от причини и следствия.

Без съмнение Борхес е продължител на Шекспировата традиция¹⁶. Много негови текстове тематизират сънуването, други се занимават с неговите двойници и синоними: поезията, фантазията, измислиците, виденията, неочакваните съвпадения и обрати. В други той предприема своеобразна апология на своите предшественици, великите Сънувачи, и възхитено ги изрежда, разказва за тях, тълкува ги: освен обичайните Кеведо, Тирсо де Молина, Луис де Гонгора и Шекспир, тук задължително присъстват любимците му Юго, Уелс, Шоу, Джеймс, „инферналния Натаниел Хоторн“, до тях се появяват „Хиляда и една нощ“ и „Дон Кихот“, мяркат се още Кийтс, Колридж, Новалис, Бодлер, Уайлд и много, много други... Авторитетът на тази сънуваща Плеяда застава зад неговите оценки и мнения¹⁷ – така Борхес вече може уверено да твърди, че: „делничното е вълшебно“; че „...очевиден дълг е да приемем съня, както сме приели и вселената, и факта, че сме се родили на този свят...“. Или да добави: „след смъртта на Хоторн останалите писатели са наследили задачата му да сънува“ („Нови разследвания“ // Борхес 2018: 97).

И по всичко личи, че за себе си е решил да изпълнява въпросния дълг цял живот. За целта е разработвал години наред всевъзможни литературни техники: записване на сънища, измисляне на сънища; описания на странни предмети или живот-

¹⁶ И определението „продължител на Шекспир“ е може би по-точно от разните други, които критиката обикновено му лепи – аржентински сюрреалист, баща на южноамериканския магическия реализъм, пост-авангардист и пр.

¹⁷ Перспективата на тази престижна традиция променя много други, привични перспективи и оценки – например позволява на Борхес с лекота да заяви, че в творбите на Уилям Фокнър (обикновено смятан за реалист), „реалността е била винаги ефирния здрачен или лунен свят на фантазните измислици.“ (Борхес 2018: 97)

ни, видени насън, разкази за еднакви сънища у различни хора, верижни сънища, преразкази или тълкувания на чужди сънища... И още истории със сънища, които раждат тигри, строят дворци, пишат поеми, даряват сънуващия с невъзможни цветя... И пр., и пр. В много от съчиненията сънищата са тема, в други са и структура: проявяват се като особени форми на борхески „фантастичен реализъм“¹⁸ или като игра с неопределената модалност на разказването (насън ли се случва всичко или наяве). В писанията му се генерират кошмароподобни повествования или сънищата участват в строежа на метафори и невъзможни сравнения¹⁹. В заглавията на миниатюрите и стихотворенията от една от последните му книги присъствието на съня е просто натрапчиво: *Dreamtigers*, „Сънят на Педро Енрикес Урня“, „Две форми на безсъние“, „Сънят“, „Един сън“, „Някой сънува“, „Някой ще сънува“...

И все пак, всичко изброено е само малка част от ангажимента му към сънищата и измислиците. Борхес не би могъл да бъде просто последовател на Шекспировата традиция, защото сам е от великите. Той я променя, отваря си собствено място сред вековните ѝ етапи и вариации. Защото това, което прави, е различно от всичко: от бароковото „животът е сън“ и от Шекспировия „сън в лятна нощ“; от романтическата идея за висше битие, подобно на музика и анархистична, съноподобна приказка²⁰ и от Прустовата „върволица от часове, която може да се разбърка в съня“²¹. Наричали са го сюрреалист, но това, което пише, няма

¹⁸ В този стил са детайлните, плътни описания на напълно невъзможни предмети (например „хръноните“ в „Тльон, Укбар...“).

¹⁹ Ето едно такова сравнение, при което агресивното движение в реалното пространство е сравнено с нахлуване в съня: „Някой силно блъсна вратата и те се озоваха вътре: сякаш нахлуха с коне в стаите на съня ми. Бяха пияни мъже от предградията“ (Борхес 2017: 69). Тук бруталното проникване в интимността на спалнята е хиперболизирано; забележителното обаче е, че предел на хиперболата се оказват „стаите на съня“, очевидно по-интимни и от спалнята.

²⁰ Виж студията за Новалис, „Сияйни времена, сияйни пространства“.

²¹ Когато човек спи, пише Пруст, „[...] върволицата от часове, години, светове се нареждат около него... той се допитва и разбира къде е и кой е... но тези редици могат да се разбъркат, да се нарушат... излезлите извън орбитата си светове съвсем ще се разбъркат... и вълшебното кресло (в което героят на

общо с търсене на абсолютна реалност чрез автоматичното писане²². Бихме могли да кажем, че е философ и изследовател на традицията, но това също няма да е достатъчно, защото, разбира се, не е нито единственият ѝ философ, нито единственият ѝ изследовател.

Със сигурност обаче е единственият, който може да сънува и едновременно с това да мисли аналитично и философски.

Предварителни думи за философията на Борхес

Сред безбрежната палитра употреби на съня при Борхес има една особена, която следва да бъде наречена метаупотреба. Става дума за цял пласт от философски разсъждения, понякога съвсем преки, в жанра на философското есе, друг път – реализирани косвено, с поетически техники. Но и в двата случая става дума за рефлексия, обсъждаща онтологичния и модален статут на сънищата, т.е. разглеждаща съня в неговите отношения към действителното и възможното.

Избързвайки, мога да кажа, че задачата на тези експлицитни или имплицитни философски разсъждения може да се обобщи като опит за обосновка на Шекспировото „от сънища сме направени“. За Борхес това не е метафора, а е истинно твърдение, което пряко произтича от идеализма на Бъркли и Шопенхауер.

Пруст подремва) да го понесе вихрено през времето и пространството“ (Пруст 1984: 23).

²² В „Първия манифест на сюрреализма“ Бретон задава въпроса: „Не може ли сънят също да се приложи за решаване на фундаментални въпроси на живота?“; а след това продължава: „Вярвам в бъдещото разтваряне на тези две привидно противоречиви състояния – съня и реалността – в един вид абсолютна реалност, сюрреалност“ (Бретон 2002: 19). За теоретика на сюрреализма е несъмнено, че сънищата отварят Всевъзможности: в тях е блокиран принцип на скучната буржоазна „реалност“, изградена от клишета, постигнат е неограничен произвол на Желанията, задоволявани леко, мигновено и безнаказано; в тях няма травми, забранени нагони, кастрации и изтласквания. „Духът на човека, който сънува, пише Бретон, напълно се задоволява с това, което му се случва. Не се поставя тревожният въпрос за възможността. Убивай, лети по-бързо, любя, колкото ти се ще... А ако умреш, не си ли сигурен, че ще се събудиш от мъртвите... Остави се да те водят, събитията не понасят да ги отлагаш. Ти нямаш име. Леснотата, с която става всичко, е неопценима“ (пак там: 18–19).

Очевидно ако светът е представа, то нищо не пречи на нейните роднини – фантазии, измислици, сънища, видения, кошмари и пр. – да се намесват непрекъснато в нея – та нали материите на едното и на другото не са чак толкова различни! Рехавата им граница не възпира образите на въображението и те безпрепятствено проникват в „реалността-образ“, понякога се сливат неразлично с нея. Което пък обърква онтологичния ред и преподрежда разграниченията между реално и нереално, възможно и невъзможно²³.

Засега обаче ще спрем дотук и няма да навлизаме в този метапласт, защото във финала ще се върнем отново към философските експерименти с модалностите. Тук е по-добре да обърнем повече внимание на твърдението, че Борхес е и *изследовател* на сънищата. За един писател е прието и престижно да се казва, че е и „философ“, но учен? Дали „изследване“ не е просто една празна метафора?

„Все по-пълни изброявания и прегледи“: литературното броене на безкрайното

По традиция учените-изследователи правят две важни неща. Първото е, че събират и систематизират материала си, второто е, че използват метод и правят открития. Нека видим как Борхес се справя с двете.

Да започнем с това, че той сякаш наистина прави опит да систематизира сънищата. Има писатели, които изграждат *една* фантастична реалност и остават завинаги в нея – такъв е Толкин

²³ От последното според Борхес следват и изпитания за самата философия – при това не само за догматичния материализъм, а и за идеалистичното учение. Убеден последовател на Бъркли и Шопенхаер, Борхес никак не се свени да ги обвинява в „непростими пропуски“ (Борхес 2018: 231) и да търси аномалии и апории в твърдението *esse est percipi*. От тази гледна точка, онова, което прави играещият писател-философ, може да се определи като особено продължение на философския идеализъм чрез последователно промисляне на неговите парадокси. Той върви по следите на своите учители и се забавлява да открива скритите противоречия в ученията им, а след това да произвежда от тях сюжетни и есеистични експерименти. В тази връзка добавя лаконично на едно място следното: „лесно е да го разбереш [философския идеализъм], трудно е да мислиш в неговите граници“ (пак там).

например. Борхес е на противоположния полюс – той би искал да преброя множество реалности, да сънува максимален брой различни сънища. Толкова много, че читателят започва да го подозира, че иска да види/сънува *всичко*. Но иска да го види подредено, подчинено на класифициращи правила. Преведено на изследователски жаргон, това би гласяло: Борхес не е събирач на единични обекти, нито наивен емпирик-позитивист, който без система натрупва купчини от факти. Събирайки търпеливо своя огромен материал (в случая – всевъзможни измислици, фантастики и сънища), той едновременно с това иска да го систематизира, обхващайки го в предварителна рамка. Това е равносилно на такъв цялостен преглед, който методично да проследи всичко и да подреди изследваното в *цялото му множество* – една по същество картезианска амбиция.²⁴

Тази изследователска цел не се разпознава от пръв поглед в лекомислените му есета и писания, а и Борхес никъде не я формулира открито. Въпреки това тя е изразена косвено – като отчетливата му стратегия на писане през годините и усърдният негов читател няма как да я пропусне. Той просто е принуден да забележи, че огромното множество от кратки текстове – по-скоро скици, опити, начала на казуси, експерименти или лекомислени закачки – бавно се натрупват, невидимо създавайки впечатлението за попълване и систематичност – казус след казус, вариант след вариант, хрумване след хрумване, комбинация след комбинация. И когато читателят натрупа достатъчно опит с Борхес и промисли тенденцията докрай, вероятно ще каже: всъщност *цялото му творчество* може да се оприличи на огромно множество, което в това свое качество репрезентира *цялото множество от сънища и фантазии*: всяка притча, всяко ново разказче, всеки нов сборник с разкази, с есета или поезия прибавят, експериментират, попълват, натрупват, допринасят за това общо впечатление.

²⁴ Да припомним, че последното правило от метода на Декарт е тъкмо такава: „да правя все по-пълни изброявания и такива общи прегледи, за да съм сигурен, че нищо не съм пропуснал“ (Декарт 1978: 13).

Той ще забележи също така, че в хода на този скрит, но систематичен събирачески процес Борхес се връща отново и отново към две повтарящи се теми – безкрайността и границите. Границите го вълнуват, защото са конститутивни предели на мислимо натрупване. Още предговорът на „Нови разследвания“ директно адресира въпроса за „пределните хрумвания“, които „ограждат“ множество случаи: Борхес разказва за митичен китайски император, който, от една страна, построил Китайската стена с безумната идея да ограда *цялата империя*, а от друга – заповядал да изгорят всички книги с не по-малко налудничавата идея да „огради“ *цялото минало* (така че то да го унищожи, то да остане „отвъд оградата“). И коментира, че по този начин той създал „затворен свят“, в който няма тление, а безсмъртие, и нещата носят своите истински имена – свят, в който *всички* форми са самоценни: „[...] стената в пространството и огънят във времето са две прегради, които трябвало да спрат смъртта“ (Борхес 2018: 8).

Подобна тактика на поставяне на предели и търсене на обхватни, конститутивни граници на множества отвъд времето съществува на разни равнища в неговото творчество. Тя може да бъде открита дори при озаглавяването и публикуването на отделни книги. Показателно е например, че една важна негова книга носи заглавието „Измислици“, а друга „Разследвания“ – те сякаш маркират две крайни точки на възможното творчество, едната, свързана с разюзданата фантазия, другата – със строгостта на научните изследвания. Не е случайно, че писателят е просто хипнотизиран от образите на библиотеки, лабиринти, енциклопедии, от възможността да се помни или знае всичко – но „всичко“, винаги оградено от някакви граници. Още по-показателно е, че веднага след думата „безкрайност“, която е истински любима на Борхес, се нарежда честата комбинацията между „предел“ и „всичко“ (като „всичко“ играе роля на универсален квантор, вълпяващ се в разни словесни обвивки, „всяка“, „всеки“ и т.н.)... Само няколко примера, случайно подбрани сред много подобни: „деяния божествени или вълшебни, явно надхвърлящи човешките предели“ (Борхес 2019: 19); или „Предприетото дело е *безпределно*“ (пак там: 46); или „Бог е във *вся-*

ко едно от своите създания, но нито едно от тях не е неговият предел“ (Борхес 2018: 14); или „Гласът казал „Пей за началото на *всичко* сътворено“ (пак там, 26); или „ценността на *всички* форми е в тях самите“ (пак там: 10); или „ще си възвърнем *всички* мигове от своя живот и ще ги съчетаваме, както ни е угодно“ (пак там: 35), и пр., и пр.

Така че скритата изследователска стратегия на това творчество изглежда индуктивно-дедуктивна – събират се хрумвания, натрупват се възможности, проиграват се варианти – но заедно с това се търсят методически стъпки на описанието, преследват се пределите на *всички* тази хрумвания, лимесите, които да помогнат да се изгради изчерпателна таксономия и да се реконструира абстрактната структура на *цялото множество*. Сякаш Борхес предполага, че съществува нещо като Менделеева таблица на сънищата и задачата му е да я открие и попълни.

„Мисля за нещата, които можеше да ги има, а ги няма“ (*Things that might not have been*), пише Борхес и по любимия си маниер започва да изброява: „[...] победата на Юга, несподеляната любов, необятната империя, която викингите не са пожелали да изградят, светът без колелото [...] другия рог на Еднорога [...]“ (Борхес 2019: 67–68). Но изброяването на несбъднатите неща е в принципа си абсурдно, защото не може да спре. Множествата на несъществуващото – сънища, хрумвания, измислици, възможности – са безкраен брой, дори всяко едно от тях поотделно е неизброимо. Това прави задачата за пълни прегледи невъзможна. Или пък я трансформира в задача от сферата на висшата математика.

Впрочем призраците на математиката са чести гости в писанията на Борхес. „Сънищата имат своя особена и тайнствена алгебра“ (Борхес 2018: 95), заявява той, а безбройните му текстове натрупват нещо като „математически фон“, който не остава само при аритметиката и алгебрата, а включва цял ред изрази и термини от висшата математика – „комбинации“, „пермутации“, „регреси“ и „граници“; „*regressus in finitum*“, „безкрайни редове“, „безкрайните числови вериги“, „причини, които регресивно

се множат“, „безкрайни светове“, „неизброими измерения“, „х се оказва по неизбежност безкраен“, „едно безкрайно стихотворение“, „една безкрайна книга“, „безкрайна литература, въплътена в един човек“ и пр., и пр. Срещат се и твърдения от типа: „Уайлд е бил обвиняван, че се занимава с нещо като комбинаторно изкуство ала Раймонд Лулий“. Или „Демокрит е смятал, че съществуват безкрайни светове, в които еднакви хора винаги следват еднакви съдби“ (пак там: 133).

Можем да направим предварителното заключение, че дългогодишното литературно творчество на Борхес има наистина в себе си пласт от систематично проучване, което има ясна изследователска форма: прилича на математическа техника за описание на безкрайни множества. Което от своя страна го прави инструмент за изследване безкрайните възможности – или на пределите на онова, което Ернст Блох би нарекъл *das Denkmögliche*.

Сега вече разликата спрямо Шекспировата традиция става съвсем видима – при нея сънищата и виденията никога не са могли да се подчинят на никаква система, най-малко математическа или логическа: там те винаги са били хаотични, мимолетни, лишени от идентичност и категориален ред, бързо изпаряващи се, хаотични и най-важното – непредвидими, отвъдразумни.²⁵

Следователно амбицията на Борхес да ги подчини на метода е по същество амбиция да рационализира тяхната ирационална вселена. Той иска не повече и не по-малко от това да разреши „задачата“ ѝ, която се е превърнала в задача на неговия живот и писателска страст през десетилетията.²⁶ Реализирайки

²⁵ Както се казва в прочутия монолог на Меркуцио:

[...] говоря ви за сънищата, тези
чада на празна леност, оплодена
от празната фантазия, която
е по състав от въздуха по-тънка,
а по менливост – по-непостоянна
от този вятър [...]

(Прев. Валери Петров)

²⁶ „Нощта ни налага своята магическа задача / да разплетем Вселената / безкрайните разклонения на следствия и на причини, които се губят / в този бездънен вихър – времето...“ (Борхес 2019: 86).

я, Борхес понякога прибъгва до съвсем буквални изчисления (по-долу ще обсъдим един такъв пример), друг път употребява математиката за всевъзможни описания, метафори, поетически игри или реторически похвати.²⁷ И в двата случая обаче, скритият идеал е същият: картезиански „пълни прегледи“, които, опрели в своята невъзможност, се превръщат в математическо изследване на безкрайностите. Борхес е чужд на йерархическите пирамиди от класификации на пластове възможности, практикувани от Блох – той описва множеството на сънищата и фантазиите по ризоматичен начин. Но въпреки това, макар неизброима, ирационалната територия на сънуването сякаш е започнала да отстъпва, да се подчинява на порядъка; калкулирани и каталогизирани, фантазиите и виденията на съня сякаш се превръщат в атоми от таблицата на изследващия разум.

Както е известно от историята на химията, когато бъде създаден наистина добър таксономичен инструмент – например Менделеевата таблица – той сам започва да произвежда открития: празните му клетки предвиждат свойствата на бъдещи, още непознати елементи.

Пълните прегледи на Борхес също правят открития. На първо място, подобно Менделеевата таблица, откриват нови елементи – нови възможни измислици, фантастични хрумвания, неизвестни преди, така че попълват незавършеното им множество. Но все пак в неговия случай основният откривателски патос е другаде: в изследването *на границите* на безкрайните таблици и парадоксите, които се случват там.

²⁷ Понякога става дума за съвсем буквални употреби на математиката, а в други случаи – за метафори и реторични похвати. Такива са например максимално проточените, почти абсурдно дълги изброявания, подобни на безкрайни числови вериги. Освен това всеки кратък сюжет може да бъде прочетен като нов фантастичен казус, изследващ една или друга възможност; той, предхождан от друг казус, от него следва следващия и пр.

Първи парадокс: вписаното огледало

Един от най-провокативните и повтарящи се експерименти е рефлексията върху онтологичността на съня. Сънят по принцип е странна репрезентация, изместено и деформирано огледало на живота. Но макар различен, той, подобно на самия предмет огледало, е част от делничния живот. Т.е. той е предмет, който не само отразява, но и присъства, съществува. По любимия си маниер, Борхес прикрива това свое откритие зад реални или измислени чужди мнения и авторитети: цитира веднъж поета Адисън („Когато сънуваш, душата е театър, актьори и публика“); друг път Омар Хайям („[...] историята на света е представление, което Бог, множественият Бог на пантеистите, замисля, представя и съзерцава, за да разнообрази своята вечност“ (Борхес 2018: 72); трети път Шопенхауер илюстрира същата мисъл с различен пример: („[...] животът и сънищата са страници от една и съща книга [...] да ги четеш подред, значи да живееш, да ги прелистваш, значи да сънуваш“ (пак там: 35).

Но ако огледалото, освен огледало, е и обикновен предмет от живота, то при определени обстоятелства и останалите обикновени предмети биха могли да се окажат огледала. Т.е. да отразяват нещо друго, да стоят вместо него – вместо да битийстват автономно. А когато тези безбройни предмети-огледала биват поставени близо едно до друго (или едно срещу друго), идва кулминацията. Те започват да се отразяват във все по-дълбоки и дълбоки серии от взаимни рефлексии и отблясъци и така най-внезапно, в сърцето на делничната реалност зейва лабиринт от безкрайности – безчислени, водещи неизвестно къде светли тунели, разклоняващи се във всички посоки рефлексивни вериги.

Поуката е, че „отразяващите предмети“ са в състояние да пораждат нарастваща безкрайност вътре в сърцето на реалността: остава да се досетим, че това важи за *знаците*. Те не винаги надобяват както огледалните отражения, но винаги стоят вместо нещо друго, а един знак препраща към друг, той към трети и пр. Така езикът, безкрайната мрежа на знаците, удвоява предметния свят и се оказва огромното огледало, вписано в самата реалност, гарантиращо нейната разклоняваща се безкрайност.

Този парадоксален мотив има какви ли не вариации в творчеството на Борхес. Той особено обича да се забавлява с парадоксите, следващи от твърдението „литературата е огледало на живота“. Разкази и есета непрекъснато проиграват абсурдни рефлексивни отношения, до които това твърдение води: в поетическото огледало има човек, който държи в ръцете си огледало, и пр. Това са рефлексивни безкрайности – Дон Кихот, герой на романа „Дон Кихот“, чете собствения си роман, в който има герой Дон Кихот, който чете собствения си роман; или Шехерезада разказва за Шехерезада, която разказва за... Или Рамайна слуша поемата „Рамайна“, където има герой Рамайна, който слуша поемата, която е за него самия и пр. ... Очевидно тук са важни не историите сами по себе си. Същественото е да бъдат поставени на изпитание границите на реалното и нереалното и да се демонстрира причудливото отношение, което те имат към безкрайността. Подобни експерименти поставят двете модалности в режим на нарушена онтологична разлика – и те се множат отново и отново и вече никой не знае кое е отразяващото и кое – отразяваното, кой е окончателният сънуващ, кой е първият разказвач, кой е в реалността – и кой е в съня-поезия. А когато някой герой от веригата мисли себе си за реален, финалът на разказа обикновено го опровергава, разкривайки, че и той също е съновидение и подобно на другите е бил разказван-сънуван – но от Кого? Възможността за последна инстанция, сънуващият Бог, разказващият Абсолют е иронизирана. В разказа *Everything and nothing* Шекспир, който цял живот е бил „никой“ (т.е. отразявал е в себе си всички човешки варианти и животи и затова не е имал *своя* идентичност), иска при смъртта си от Бога да бъде *някой*: „Историкът добавя, че преди или след смъртта си, той се озовал пред Бога и му казал: *Аз*, който напразно съм бил толкова хора, искам да бъда *един, самият аз*. Гласът Господен му отговорил през вихър: „И аз не съм аз, сънувах света, както ти сънува творенията си, мой Шекспир, и един от образите в съня ми си ти – като мене всички и никой“ (Борхес 2019: 28–29).

А същият парадокс има и едно следствие, лема. Достатъчно е в безкрайните вериги от превращения да има едно единствено съвпадение, достатъчно е един огледален образ да бъде напълно идентичен с друг – и цялата безкрайна верига колабира до еди-

ница. Така всички мигове стават вечност, всички точки в пространството се събират в Алеф, една дума носи целия език, един Автор е написал всички книги, а всеки човек носи потенциално в главата си всички идеи. Между безкрайността и единицата няма разлики.

Втори парадокс: сънуване и последствия

Да си припомним, че празните измислици, *Unsinn und Widersinn*, имат според Ернст Блох един съществен дефект – те не са в състояние да бъдат пораждащи причини, затова и нямат следствия в реалния свят. Пълният преглед на сънищата, предприет от Борхес, обаче открива аномалии в това правило. Вписаното огледало-сън на литературата е създала фикционални казуси, в които то не важи.

И Борхес се забавлява да описва удивителни случаи (фантастични ли са те, или не?), в които няколко атома от огледалния свят на съня са се преместили и са се намесили в материалния. Нереалността парадоксално се връзва в реалността и започва да ражда съвсем реални, материални *следствия*. Те могат да се пипнат и това вече е достатъчно смайващо, но могат освен това да се превърнат отново в сънища – в мечти, огледала, стихотворения ... и така до безкрай.

Най-добрият пример е краткото есе „Цветето на Колридж“, където е цитиран въпрос, измъчвал самия английски романтик: „Ако човек се озове насън в рая и получи едно цвете като свидетелство, че е бил там, а като се събуди, намери това цвете в ръката си... какво значи това?“ Забележителното е, че последващият коментар на Борхес не цели да даде отговор на тази загадка, по-скоро иска да изтъкне нейните естетически качества: „Не знам какво ще каже за тази фантазия моят читател, аз я намирам за съвършена. Теоретически изглежда невъзможно да се използва за основа на други щастливи хрумвания, притежава пълнотата и единството на *terminus ad quem*, крайната цел“ (Борхес 2018: 39). Да подчертаем онова, което се твърди: твърди се, че красотата и естетическото съвършенство са теоретически предел, че не може да се отиде по-нататък. Стигнали сме сякаш до края: Тук е сложена граница на сънуващата фантазия.

И точно когато читателят е повярвал на горното твърдение и иска за момент да остане при окончателното, прекрасно цвете от рая (т.е. при пълнотата и единството на крайната цел, след която няма нищо), огледалата са започнали да се размножават. Още в следващия пасаж се оказва, че вероятно има далеч по-сложни и абсурдни цветя от това на Колридж, по-причудливи взаимоотношения между фантастичен свят и реалност: *terminus ad quem* е отместен. И Борхес преразказва разказ на Уелс, в който друго цвете идва не от друг свят, а от бъдещето, което, както знаем от Августин, „още не съществува“ – „атомите му [на това цвете] още не са се събрали“, казва Борхес. Т.е. тук се пренася не нещо реално от една реалност в друга, а в действителния свят пристига под формата на материална вещ нещо нереално, все още несъществуващо. При това невъзникналото още цвете, дошло от небитието на бъдещето, се оказва, противно на всяка логика, вече увехнало в настоящето (т.е. то сякаш е съществувало не в бъдещето, а в някакво минало, в което увяхването му е следствие на някаква причина). Така безкрайните взаимоотношения не остават само в огледалния свят, те се преместват в реалния и оплитат двата свята във вериги от безкрайни и невероятни минало и бъдеще, причини и следствия.

В следващото есе-разказ от „Нови разследвания“ статутът на съня става още по-причудлив. То носи заглавието „Сънят на Колридж“, макар че става дума и за други сънуващи. В началото се разказва как същият поет сънувал друг сън: присънила му се собствената му поема „Кублай хан“; а когато се събудил, успял да спаси и запише само част от нея – така, един образ от огледалото на съня породил един от най-възхитителните фрагменти на английската литература. Но на Борхес това не му стига. Той добавя още един сън, този път съня на самия сънуван. Преразказва друга древна легенда за Кублай хан – за това как той сънувал двореца, който ще построи. Тук сънят-причина поражда не безпътна поема, а архитектурно, т.е. съвсем материално следствие. Е, нещата с реалното и нереалното стават наистина сложни, а веригите от сънища и причинно-следствените вериги се объркват съвсем. Вече не просто сънуван предмет (бил той цвете, загадъчен портрет или текст) бива пренесен

в реалността, където поражда реални следствия; сънят става и абсурден мост между две изолирани в различни глави сънувания, а някак покрай другите невъзможности той свързва и две отдалечени в епохите култури. Т.е. става дума за повече от огледало; това е фантастичен инструмент, успял да преодолее поне три различни, изглеждащи непреодолими онтологични граници – между сън и реалност, между изолирани индивидуални съзнания, между разделени с векове исторически епохи. Борхес е направо възхитен от това преплитане и степенуване на абсурдни възможности / невъзможности и възкликва: „Един и същи сън, сънуван от различни хора през векове. В сравнение с тази симетрия, която борави с души на спящи хора и обхваща континенти и векове, всичките възкресения, възнесения и явления от религиозните книги не са според мен нищо или почти нищо“ (пак там: 27).

Трети парадокс: абсурдни списъци, „китайски“ класификации

При изследването на този парадокс Борхес демонстрира как картезианският метод захапва опашката си. Той го е следвал и е искал да направи „пълни прегледи“ на обозрими и изброими множества, продължил е след това със съвременни математически методи, за да направи същото с безкрайните множества. След като напълно се е подчинило на метода и е извървяло стъпка по стъпка неговия път, литературното изследване установява – пълни прегледи, строги класификации на всички възможни фантастични сюжети всъщност не са възможни. Всички класификации приличат на китайската енциклопедия, която дели животните на а) принадлежащи на Императора, б) балсамирани, в) дресирани, г) прасенца-сукалчета, д) сирени, е) митични, ж) скитащи кучета, з) включени в настоящата класификация, и) буйстващи като обезумели, к) неизброими, л) нарисувани със съвсем тънка четка от камилски косъм, м) току-що счутили ваза, н) наподобяващи отдалече мухи“ (пак там: 139). И Борхес обобщава: „[...] очевидно няма класификация на Вселената, която да не е произволна и съмнителна. Причината е твърде проста: ние не знаем какво е вселена“ (пак там).

А от това следва, че на нея, пребиваваща в безкрайността и неизвестното, не може да ѝ бъде наложена окончателна категорична решетка, тъй като нито броят, нито типологията на категориите, нито отношенията на модалностите са ни известни. Непредвидими са видовете и разновидностите от реалности и сънища, безкрайни са в принципната си разнородност, едни – счупили ваза, други – рисувани с тънка четка. Непредвидими са пресичанията им, разклоненията, лавинообразно нарастващи. Измислиците на въображението ще отиват винаги отвъд всеки „пълнен преглед“.

Така Борхес е истински последовател на Декарт и истински изследовател. Както Рене Декарт е извървял методически, стъпка по стъпка, всяка възможност за съмнение, за да стигне до своето *Cogito*, така Борхес е извървял методически, стъпка по стъпка, всяка възможност на метода – и е стигнал до китайската енциклопедия.

Парадоксално обаче (или именно затова?) творчеството му продължава да излъчва хипнотичното усещане за ред и усърдният читател на неговите измислици-разследвания е просто заразен от него. Сам станал картезианец, четящият започва да подрежда кратките текстове на аржентинеца²⁸ по закони-

²⁸ Така се изяснява и упоритото предпочитание на Борхес към кратките форми. Огромният брой кратки текстове-експерименти е в пряка връзка със систематично-комбинаторно, математическо мислене, обхващащо целия корпус от възможни случаи. То не би могло да роди огромни опуси, романи или поеми. Сякаш Борхес пише кратки неща, теореми, скици, експериментира, само за да може каже после“... и тъй нататък“ и да намекне за безкраен числов ред. По този повод той заявява в предговора на „Нови разследвания“: „Тежка и изтощителна лудост е да пишеш пространни книги: да разгръщаш на петстотин страници една идея, която прекрасно може да бъде изказана за броени минути. Има по-добър метод: да си внушиш, че книгите вече съществуват и да предложиш някакво обобщение или коментар над тях. Така са постъпили Карлайл и Бътлър... По-разумен, по-некадърен и по-ленив от тях, аз предпочетох да напиша коментар върху въображаеми книги“ (Борхес 2018: 10). Специално трябва да се подчертае онова, което тук е подхвърлено сякаш мимоходом: отново става дума за въображаемо съществуване на *всички* книги, т.е. „мързеливият“, но „разумен“ Борхес отново работи с една пределна съвкупност.

те на собствения им генеративен модел – т.е. систематично и изчерпателно. Следвайки Борхес, той въодушевено се мъчи да измисли порядък, стъпка по стъпка да извървява полетата на фантастичното, да проиграва още и още възможности, да прави свои пълни списъци, без да забелязва, че те често са не по-малко абсурдни от тези на китайската енциклопедия. Ето и моя личен пример, един импровизиран списък – нека той илюстрира как простото и случайно изброяване на Борхесови теми поражда ефект на „китайска деформация“ в инструментите на метода:

- Предмет, който кондензира в себе си целия свят (Алеф)
- Книга от максимално много страници и думи („Пясъчната книга“)
- Поезия, състояща се само от една дума – „Ундр“
- Абсурдно, самообезсмислящо се представителство, напълно съвпадащо с представляваното (конгрес, който се състои не от представители, а от всички хора, библиотеката, която не се състои от подбор от книги, а просто е цялостен техен сбор; енциклопедия, като не е представителен подбор на знания, а съдържа всички знания; карта, която съвпада с територията, и пр.)
- Немислимо и невъобразимо животно, което дори виденията на фантазията не могат да постигнат.

Някои от хрумванията не могат да се подредят лесно дори в този списък, защото са мислени като въпроси и хипотези, а не като описания:

- Какво би станало, ако базови хипотези на Свещените книги са погрешни (например Юда не е предател, а предопределен от Провидението да умре в позор като истински жертван син на Бога)
- Какво би станало, ако не историята ражда литературни описания, а обратно – Шекспировите пиеси раждат въстания и революции?
- Какво би станало, ако екстраполираме паметта до възможен предел?

- Какво би станало в свят, в който се преподава не изкуството на паметта, а това на забравата?²⁹
- Какви сюжети биха могли да се родят, ако изходим от зловещи и непонятни обекти – например, ако си представим като триизмерен предмет чистата плоскостност на Евклидовия кръг?

Четвърти парадокс: опроверженията на времето

В свят, в който безкрайностите на въображението са вписани в реалността, по необходимост са отменени всички форми на традиционен порядък. Там не важат моралният ред, пространствените, логически и причинно-следствени закони, психологическото единство на Аза и пр. Изследващото ги въображение проигрва точките на неговата парадоксалност:

- Предмети, които се менят непрекъснато, изпълняват желания и скандализират категорията „същото“;
- Напълно немислим фантастичен свят, който нахлува и променя реалния;
- Среща на „един и същи“ биографичен аз със самия себе си през десетилетията;
- Съвпадение, което анихилира безкрайния ред и го свива до единица;
- Пространствена точка, която е всички точки;
- Следствия, които пораждат своите причини;
- Етически максими, които, промислени докрай, разрешават това, което забраняват.³⁰

²⁹ „Живеем в последователно време, ала се опитваме да живеем *sub specie aeternitatis*, с оглед на вечността. От миналото са ни останали някои имена, които езикът се стреми да забрави. Няма хронология, няма история, няма статистика...“, преместванията в пространството се оказват ненужни, хората не се нуждаят от други хора, всеки трябва да бъде сам за себе си Бърнард Шоу, Архимед, Исус Христос, всеки е господар на живота си и на смъртта си, самоубива се, когато иска. „Утопия на един уморен човек“ (Борхес 2017: 89).

³⁰ Ето само един пример: след като всеки, който е пожелавал жена в мислите си, е вече прелюбодеец, ако допуснем, че няма мъж, който да не го е правил, всички са прелюбодейци, разликата между онези, които са направили това в действителност, и онези, които са го направили само в мислите си, не съществува. Но тогава реалното прелюбодеяство престава да бъде изключи-

И прочие.

Но най-любимото за Борхес проиграване на парадокси е свързано с времето³¹. Мечтата му е да отмени последната устойчива форма на реален порядък, отвъд който дори учителите му – Бъркли, Шопенхауер, Хюм – не са посмели да отидат: темпоралността.

[...] *желанието ми е читателят ми постепенно да проникне в този колеблив мисловен свят*. Свят на мимолетни впечатления, свят без материя и дух, нито обективен, нито субективен, свят без идеалната архитектура на пространството, свят, изграден от време, от идеалното, абсолютно време на *Principia*³², неизтощим лабиринт, хаос, сън. До такъв почти пълен разпад е достигнал Дейвид Хюм – пише Борхес. И добавя: [...] съзнавам, че е възможно – и може би неизбежно – да се отиде по-далече. [...] След като са отхвърлени духът и материята, които са протяжности, след като е отхвърлено и пространството, не знам какво право имаме да говорим за онази протяжност, която е времето [...] казано с други думи, отхвърлям с аргументи на идеализма необятния времеви ред, който идеализмът допуска, отхвърлям в значителен брой случаи – и едновременността. [...] всеки миг е самостоен, [...] днешната беда е толкова реална, колкото е и предишното щастие [...] съществува всеки един от миговете, които живеем, но не и въображаемата им съвкупност [...] Ако времето е ментален процес, то как е възможно в него да участват хиляди хора или дори двама души? („Нови разследвания“ // Борхес 2018: 233)

Горното теоретическо изявление е подкрепено от безброй абсурдни вариации и игри с темпоралността, които се срещат къде ли не: в „История на вечността“, в „Кръглото време“, във

телен грях, от което следва, че няма да има особена разлика, ако всички го практикуват наяве. Из разказа „Сектата на трийсетте“ (Борхес 2017: 60–64).

³¹ Както личи и от заглавието, „Ново опровержение на времето“ (Борхес 2018: 226–252).

³² Има се предвид *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* (1687) на Нютон – т.е. абсолютното време на Нютон, е онова, в което и Бъркли, и Хюм не са се усъмнили, а са го запазили в своята философия като същностен порядък на света.

„Второ опровержение на времето“, „Другият“, „Утопия на един уморен човек“, „Отложеният магьосник“, „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“, в „Градината с разклоняващи се пътеки“, във „Фунес паметливият“, в „Тайното чудо“ и пр., и пр. По маниера на Борхес фантастичните допускания варират: от „не съществува нито хронология, нито последователност, нито едновременност“, през „вечността присъства във всеки миг“ и „времето е пространство“, чак до най-различни причудливи разклонявания на темпорални ръкави и лабиринтоподобни разтягания, пресичания, кръстосвания, съвпадения, нахлувания и подпъхвания на един период от време в друг. Няколко примера:

- Времето е мислимо като безкраен каузален ред, което прави невъзможно Божието творение *ex nihilo*;
- Времето е точка, в която се събират всички времена; вечността присъства непрекъснато;
- Съществуват а-темпорални „вечни предмети“ като „славея на Кийтс“;
- Времето може да се забавя и да има друго траене;
- Сънищата осъществяват връзка с други епохи;
- Във Вселената бавно, с течение на времето прониква един „идеален обект“ и пр.;
- Нищо не може да унищожи неунищожимото минало;
- Миналото може да се унищожавя и променя ретроактивно и пр.;
- История не съществува;
- Историята съществува само като различно звучене на някои базови метафори и повтарящи се основни сюжети;
- В бъдещето вече са се случили минали неща;
- Бъдещето съществува с настоящето, доказано от предсказания и пророчески сънища;
- Времето е пространствен лабиринт, в който всички времена, включително и бъдещето съществуват.

И пр., и пр.

Пет парадокс: Кантор *contra* Ницше

На фона на тази obsesия от времето, закономерно за Борхес, Ницшевата идея за вечното завръщане е една от най-голе-

мите провокации. Понякога тя го привлича така, че самият той я възпроизвежда в разни варианти³³, друг път обаче истински го ужасява:

Преди Ницше личното безсмъртие е било просто илюзия, плод на надеждите, смътна идея. Ницше го налага като необходимост и му придава чудовищната ясност на безсъницата [...] изровил е отвратителната гръцка хипотеза за вечното повторение и се е постарал да открие в този мисловен кошмар повод за ликуване. Изнамерил е най-ужасяващата идея за Вселената и е предложил на хората да черпят наслада от нея. [...] Той с право би могъл да повтори написаното от самия него: „Достатъчно е учението за кръговото повторение да е вероятно или възможно. Самата мисъл за такава възможност може да ни разтърси и преобрази. („Учението за циклите“ // Борхес 2011: 127–128)

И наистина – ако в последна сметка всички комбинации се повтарят, то... и това е ужасно, най-ужасното нещо за един писател: възможностите на въображението наистина имат непреодолим предел. *Всички* възможности, *всички* комбинации ще бъдат възпроизведени отново, макар и след милиони години. Какъв е тогава смисълът да ги сънуваме? Те ще бъдат същите, ще съвпаднат със себе си, ще възпроизведат окончателната идентичност. Простота реалност на вечно повтарящото се Същото анихилира всички Другости – сънища, вълшебства, поезии, видения, прекрачвания, които дотогава са обитавали във възможните и невъзможни празнини реалността и са я превръщали в „сън“. Вечното повторение, а не диалектичката есхатологична спирала, е сякаш окончателно събуждане: за момент то изглежда граница на границите. Нищо вече не отправя към нещо друго, всичко е реалност, на която само предстои да се повтаря – няма нужда от безкрайно богатата, вълнуваща и поетична игра, която я надскача. Въображението става ненужно.

³³ Виж цитирания по-горе пасаж от „Вавилонската библиотека“, който в която и посока да тръгне, ще се убеди след много векове, че едни и същи томове се повтарят в един и същ безпорядък–порядък.

И тук отчаяният Борхес прибягва не към поетически игри и фантазии, а към реални математически аргументи. Те представляват популярно преразказване на тезите на Кантор за това, че безкрайните редове могат от своя страна да излъчват безкрайно количество също така безкрайни под-множества с по-малка мощност, и че съществуват изброими, и неизброими безкрайности³⁴. След което започва да смята:

[...] за числото три хиляди и осемнадесет има толкова множители, колкото са числата – без да се изключват от тях три хиляди и осемнадесет и неговите множители.

На 1 съответства 3018

" 2 " 6036.

" 3 " 9054.

" 4 " 12 072 и т.н. (Борхес 2011: 123)

Но всички тези математически операции служат на една единствена цел: за да може Борхес да формулира своя съкрушителен аргумент срещу Ницше:

Кантор разрушава самата основа на Ницшевата теза. Той твърди, че броят на точките във Вселената и дори в един метър от Вселената или в част от този метър е абсолютно безкраен. За него действието броене не е нищо повече от съпоставяне на два реда. [...] Множеството на естествените числа е безкрайно, но може да се докаже, че нечетните са толкова, колкото са четните. (Пак там: 122)

Финалът на това есе е триумфален:

Сблъсъкът между красивата Канторова игра и красивата игра на Заратустра е смъртоносен за Заратустра. Ако Вселената се състои от безкраен брой елементи, тя безусловно търпи безкраен брой комбинации – и необходимостта от Възвръщане отпада. Остава просто като възможност, равна на нула. (Пак там: 124)

³⁴ Впрочем от казаното става ясно, че прочутата „градина с разклоняващи се пътеки“ не е просто красива метафора, а литературна парафраза на този „математически рай“ от безкрайности – времето се разклонява в безкрайни и различни в своите следствия бъдещи времена, безкрайни и неприличащи си сюжети, историите–реалности се множат и в своя нарастващ ритъм обхващат нови и нови възможности, които нямат предел.

По този начин безкрайността на въображението получава вече математическа легитимация: то престава да бъде поетична мечта. Всяко безкрайно множество може да породи в делимостта си нови и нови безкрайни редове, те от своя страна нови и пр. – и това е математически доказано. И това е краят на *amor fati* и началото на нова поезия, базирана върху доказателството, че е безкрайна. Въображението няма предел, то е способно да прекрачва всяка граница, дори онази, която само е изследвало. То е способно да хареса и да се влюби в идеята за вечното завръщане, а после да се ужаси от нея и да я преодолее чрез Кантор.

Но нека не си правим илюзии – то би могло да подходи по същия начин и към самия Кантор.

ЧАСТ ТРЕТА

Борхес и утопията

Лабиринт срещу вектор

За човек, който въобще отрича измерението на времето и се е справил дори с идеята за вечното завръщане, не е чудно, че отхвърля и утопията. Ако ВСИЧКИ възможности и невъзможности са едновременно налични, ако градината с разклоняващи се пътеки на вечността присъства в самото сърце на настоящето, то векторното движение става безсмислено. При цялата си монотонна устременост към светли хоризонти, утопическото обхваща все пак нищожен сектор от безброя на ризоматичните възможности – само онази скучна част от тях, която би могла да се реализира.

Блох би възразил, че това обаче са същностни възможности, заложили в диалектическото самодвижение на самата материя. На което Борхес би отвърнал, че предпоставената същност, дори когато е отместена в бъдещето, е догматизъм, че феномените се разоряват в безкрайните светове, в които *das Denkmögliche* прониква и обгръща „реалността“ във всичките ѝ разклонения. И е просто жалко, ако възможностите на този безкраен свят-представа биват обратно ограничени до реалните – това е обедняваща редукция до някакво догматично понятие за „реалност със същност“, била тя и бъдеща.

Що се отнася до материята и материализма, Борхес вероятно би помолил Блох да прочете още веднъж Шекспир – *нашата* материя е направена от сънища, ние сме *обградени, изградени, проникнати* от тях. От което следва, би добавил той, че в „реалността“ не дреме никакво диалектическо саморазвитие, никакъв телеологизъм – защото тя е рискова територия на съвсем непредвидими възможности и невъзможности. В делничната ѝ тъкан непрекъснато зейват неизбродими лабиринти от загадки и видения, от налудничави провинции на възможното и невъзможното. В привидно най-„реалните“ и „обективните“ си измерения, би казал слепият аржентинец, материята винаги е била фантастична.

Утопията има бедно въображение

В подобна картина времето няма посока, следователно няма и диалектическо напред, към фронта на новото, към „по-добрия свят“. А и какво ли значи „по-добър“, дори ако става дума за „дълженствуването на всяка действителност“ (Маркс³⁵)? Колко бедно е етическото измерение в сравнение с фантазията! От нейната перспектива губи привлекателност дори големият утопически предел, *Summum bonum*, тоталността на всички реално-възможни блага, към които по необходимост се стремят всички човешки мечти (според Блох). Въображението, разбираемо по борхесовки, няма нищо общо с това. То е етически неутрално, не работи с блага, нито се движи напред към техния лимес, *terminus ad quem*, *Summum bonum*. Окончателно щастие, вечна обич, всемирно братство, справедливост и пр. са просто възможности, единични сънища в безкрая – нищо повече. От гледна точка на роящите се светове, те нямат особен статут, може би дори не са особено интересни. Неизмеримите ре-

³⁵ В свое писмо до Руге от 1842 г., цитирано от Блох (Bloch 1976: 224), Маркс пише: „[...] Следователно критикът би могъл да се закачи за всяка форма на теоретичното или практическото съзнание и от собствените форми на съществуващата действителност да развие истинската действителност под формата на нейно дълженствуване (Sollen) и крайна цел. Тогава става ясно, че светът отдавна притежава мечтата за нещо, за което е достатъчно единствено съзнание, за да бъде притежавано то наистина“ (преводът мой, А.К).

гиони на невъзможната или възможна фантазия са често пъти зли, катастрофични, кошмарни, изпълнени със студен ужас, с усещане за зараза и клаустрофобия, други пък са интересни, вълнуващи, пълни с тръпка и приключения. Трети са просто причудливи. Четвърти настръхващо те изтръгват от делничното и всички познати координати и те водят в потресните тунели на загадъчно-странното – онова, което фрейдистите наричат *unheimlich*, *uncanny*. Невъзможният и парадоксален, самонарастващ и самопрекрачващ се *Summum* на въображението е много по-необятна вселена от възможности (математически казано, много по-мощна безкрайност) от *Summum bonum*, пределното множество на всички блага. Фантазиите не водят никъде: нито по стрелата на времето, нито към предела на някакъв по-добър свят, нито към свят, удовлетворил всички желания (сведени всъщност до няколко инфантилни нагона). В градините с разклоняващи се пътеки, в пещерите, шерните, замъците и лабиринтите на съня живеят безброй желания, но също така нежелания, немислими и непредставими, елфически, но и минотавърски неща, абсурдни, иронични, парадоксални... непредставими. И единственото им свойство, единственото им достойнство, е, че са *други*. Те водят към *други* светове и възможности за съществуване, безкрайни и непредвидими в своята *различност*.

Казано отново математически: разклоняващите се безкрайности принципно не могат да бъдат закотвени към предел – нито телеологически към някаква крайна „идеална и пределна“ цел, нито детерминистки и генеалогически – към своя инфантилен произход, нито етически – към *Summum bonum*. Неизбродимите тундри на виденията, прериите и саваните на приумиците, студената пустош на безкрайно голямото, клаустрофобичните пространства на безкрайно малкото, немислимостта на безкрайно делимото – накратко, разоряващият се безброй от сънувани и несънувани светове има едно-единствено достойнство: той предлага *нещо Друго*. Казва: *има още*. Основното му и всъщност единствено предимство е, че не съвпада със *Същата реалност*. Това дава на фантазиите особен статут – те не само са светове, но са и знаци, стоят вместо ... *всичко*, означават самата възмож-

ност за безкрайност³⁶. Те реализират и означават безкрайното в крайното.

Естествено, от подобна философска позиция могат да се очакват всякакви закачки с правоверния утопизъм – и те не закъсняват.

Старият и младият

В разказа „Другият“ от „Пясъчната книга“ (Борхес 2017: 60–64) утопическата поезия е представена като симпатична детинщина, която всеки млад човек преболедува. Единият от псевдобιοграфичните герои, младият Борхес, е въведен в разказа като току-що проходил поет-левичар, който подготвя стихосбирка със заглавие „Червените химни“.³⁷ Другият биографичен герой и разказвач, възрастният Борхес, изпитва обясним прилив на симпатия към това пламенно момче-което-е-той-самият, но и съдържана, добродушна ирония към кухия му патос; по повод на „червеното“ той спокойно го съветва да се обърне и към „синия“ стих на Рубен Дарио или „сивата“ поезия на Верлен. Обиден от тази цвeтова елементарност, пренебрегваща социалното послание, младежът му обяснява, че иска да възпее „братството на всички хора“, „Поетът на нашето време не можел да обръща гръб на епохата си“, коментира разказвачът, развеселен от клишетата. И го пита – дали наистина се чувства брат на всички люде по света?

На всички погребални агенти например, на всички пощальони, на всички водолази, на всички, които живеят в къщи с четни номера, на всички болни от ларингит и тъй нататък. Отвърна, че книгата му се отнасяла до огромната маса парии и угнетени. Твоята маса парии и угнетени – му казва търпеливо старият Борхес – е само едно абстракция. Съществуват само отделните личности, ако изобщо някой съществува. Един древен грък е казал „Вчерашният

³⁶ Но тези знаци са различни от символите на Блох, които осветяват развиващи своите възможности свят с утопическа светлина от бъдещето. Тези излъчват не *бъдещца*, а различна, *друга*, светлина или безкрайна феерия от други не-тукашни светлини и сенки.

³⁷ Младежът сериозно обмисля и друго заглавие – „Червените ритми“, сякаш има някаква важна разлика между две левичарски клишета.

човек не е днешният“. Ние двамата, тук на тази пейка в Кеймбридж или Женева, навярно сме доказателство за това. (Борхес 2017: 11)

Така „реалността“ на разказа, сама налудно-фантастична поради невъзможната биографична среща на стария и младия, пародира добродушно политическия прогресизъм и виденията за „вечна правда, вечна обич по света“. Абсурдният сюжет внушава: утопията е симпатична, но това е всичко. Нейните абстрактни и празни приказки заслужават ирония: истинският ѝ проблем е всъщност, че е бедна на въображение, което за Борхес значи – бедна на реалност. Собствените ѝ клишета я екранират: мислещият „напред“ вече не може да мисли „встрани“, наляво, надясно, нагоре и надолу, нито да подскача напред-назад, нито да използва играта на безкрайни оптики и перспективи: т.е. той въобще не може си представи *всички възможности*, а още по-малко – да си ги представи в цялата им плътна конкретност и всичките им следствия. Сияещите „светли хоризонти“ заслепяват погледа му така, че губи вкус към пощальони и водолази, към забравени роднини, райски цветя, изкривени лъжици и бездомни кучета, рисувани с китайски четки. Кухото „братство на всички хора“ всъщност редуцира – не само абстрактните възможности, но и конкретната плътност на съществуващото и несъществуващото, пренебрегва безброя от частни, вплетени една в друга, особени, *конкретни* реалности.

В допълнение самото фантастично допускане-условие на сюжета: „да приемем, че младият Аз среща стария Аз и провежда спор с него“, превръща времето в кръг. Така бива анихилирано бъдещето, за което мечтае младият: то вече се е случило. Не само е известно, но е и преживяно от стария в неочакваните си подробности и следствия. Пародирана е не само утопическа векторност, но и произтичащата от нея абстрактно-героична поза, екзалтираната отвореност напред: абстрактното „светло бъдеще“ е вече случило се, залязло след най-неочаквани и безкрайни житейски подробности. Паметта на възрастния Борхес вече е започнала да се губи в тях, но все още жадното му въображение продължава да ги умножава.

Умореното бъдеще

По друг начин философската пародия се случва в разказа „Утопия на един уморен човек“ (пак там: 87–95). Още със заглавието Борхес вече фино се закача с милитантния оптимизъм, характерен за утопическия жанр. Сюжетът отново е невъзможно-фантастичен и свързан със сходни парадокси на времето: разиграва се абсурдна среща, този път между седемдесетгодишния писател Асеведо от настоящето и някакъв странен, възрастен мъж, живеещ в още по-странна къща от далечното бъдеще.

И тук бъдещето се е случило, и тук то е протекло не точно така, както са го мечтали поети и бодри философи. След хиляди години светът някак се е отклонил от мечтаната посока, изглежда изместен. Но не се е превърнал в тоталитарна антиутопия, нито е преживял катастрофи и апокалипсиси – за Борхес това биха били лесни решения. Той просто се е... уморил. По някакви неясни причини постепенно жизнените сили на бюджетяните са изтекли в пясъка на времето.

Ироничните отпратки към класическата утопия и тук не са прикрити – единствената разпознаваема книга в библиотеката на човека от бъдещето е старият том на „Утопия“ на Мор, свръхценен оригинал. Но тя стои там като мъртъв паметник, за контраст – на нейния фон се разказва за постепенното изнемошяване и разпадане на идеалния град. Настина част от утопическата програма е била някога реализирана: няма собственост, пари, няма бедни и богати, всички се трудят и упражняват някакъв занаят. По непонятни причини обаче заедно с неравенството и експлоатацията са отпаднали и редица други цивилизационни институти, с които би се гордял всеки „град на слънцето“. В уморения свят вече няма „човечество“, защото няма никакви общности, още по-малко „братство на всички хора“. Няма и личности, дори имената са изчезнали, хората живеят безименни и самотни, без желание за общуване, с едва мъждукаща жизнена сила. Те нямат нужда от нещо, което да ги обединява, затова нямат история и хронология, изчезнало е разнообразието от езици, няма нации, няма семейства, няма литература, печатната машина също е била отменена като една от най-големите злини на човечеството (породила е безброй невъзможни за прочитане книги).

Философската кулминация на изнурената утопия е едно елементарно следствие от мечтаната свобода и личната автономия, за което предишните утописти незнайно защо не са се досетили: ако всеки е господар на живота си, то е господар и на смъртта си. В света от бъдещето уморените хора решават кога да се самоубият (и това е оценено в морално отношение като добро) и използват за това ... газови камери и крематориуми, създадени от „филантропа Адолф Хитлер“.

Пародийният разказ внушава, че ако „всичко писано от философи и поети“ случайно се сбъдне, цялата работа може да има доста непредвидими и неприятни последици. Няма никакво основание да ограничаваме неговото сбъждане до ювенилни мечти и бодри метафори, както диктува романтическата инерция на жанра. Нима не е възможно, а и логично да си представим едно сиво, старческо бъдеще? Напълно вероятно е в съвършения свят да дреме изтощение, гаснеща енергия, досада и забрава, желание за самота; може би такова бъдеще би донесло саморазрушаване на цивилизационни фундаменти. Философската пародия проигрива не ужасните антиутопични последици, а вътрешното изтощаване на града Утопия и изронването на неговата, мислена някога за съвършена, социална структура. След като прочете тази изнурена утопия, читателят има чувството, че на традиционните утописти наистина им е било бедно въображението – на тях не им е и хрумвало да си представят в подробности всички възможни следствия от реализацията на своя идеален град.

Тлъон и Просвещението

Удивителният разказ „Тлъон, Укбар, Orbis Tertius“ (Борхес 2010: 11–31) също е свързан с утопията с иронични връзки, тайни и явни.³⁸ През познатия похват на ерудитска мистерия (търсене из библиотеките на света на абсурдна енциклопедия) се разказва за тайно, но благонамерено интелектуално общество,

³⁸ Планетата Тлъон, чието измисляне е започнало в утопичния XVIII век, е наречена на шега, *this brave new world*, асоциация с прочутата анти-утопия на Олдъс Хъксли, освен това е споменат немският протестантски и окултен утопист Йохан Валентин Андреес, автор на книгата „Reipublicae Christianopolitanae descriptio“ („Описание на републиката Християнополис“, 1619).

своеобразни псевдомасони от XVIII век, които са си поставили за цел да измислят идеална страна. Те нямат намерение да я превърнат в реалност подобно на Робърт Оуен, просто искат да я опишат чрез подробна енциклопедия. Но това описание не е лесна задача. През XIX век, благодарение на грандоманията на американски спонсор, тя се разраства до измислянето-каталогизиране на цяла планета. Амбицията на милионера-безбожник е прометеевска: „да покаже на несъществуващия Бог, че простосмъртните са способни да сътворят цял свят“³⁹.

Създаденият на книга Тлъон не е нито по-добър, нито по-желан от съществуващия свят, той просто е по-различен. Но фундаментално по-различен. Без да изпада в хаос или произвол на въображението, Борхес проиграва онтологичен порядък от немислими възможности – законите на фантастичната планета подменят базови очевидности. На първо място реалността там не е нещо обективно, твърдо и независимо, извън самите нас; напротив, тя е променлива, а обитателите му са „идеалисти по рождение“ и гледат на нея като на течащ и изменящ се феномен. Оттук следва промяна във философските нагласи: не че съвсем няма материализъм, но за „тлъонците“ той вече не е очевидната *doxa*, с която живеем, по-скоро е странна аберация, малко вероятна философска хипотеза. За масовото мнение на тази планета звучи абсурдно твърдението, с което ние земляните, сме свикнали: че нещата могат да имат траеща обективна идентичност отвъд моментното възприятие. Очевидно на Тлъон е тъкмо обратното: „Предметите на Тлъон се удвояват. Те са склонни обаче и да изчезват или да губят определени черти, когато хората забравят за тях“⁴⁰. Съответно и отразяващите този пластичен свят езици не разполагат с догматични съществителни, предполагащи твърди и обективни предмети; те работят само с глаголи или прилагателни, изразяващи много по-добре нестабилните

³⁹ Да подчертаем този детайл: и тук, както и в много други текстове на Борхес, целта не е да се създаде „един по-добър свят“, а да се създаде просто „свят“. Целта не е подобряване на съществуващото, а неговото игрово изместване и умножаване.

⁴⁰ Енциклопедията разказва и за „хръонири“, вторични предмети, ефекти на желанието, които се появяват, когато много търсиш нещо, което не намиращ.

комбинации от течащи представи. Всеобщо е убеждението, че категории като „устойчиво обективно битие“ и „идентичност“ са божествени, ето защо не бива да се приписват на всекидневни тлъонски неща, имащи само неустойчива психическа реалност. Поради тези причини на Тлъон психологията е основна наука, а метафизиците не търсят истината, а удивителното: философията е жанр на фантастичната литература... Всъщност обаче и литература в нашия смисъл няма, защото там се приема, че всички книги са творение на един съществуващ извън времето анонимен автор, разработващ винаги един-единствен сюжет, но с „всички възможни пермутации“. Геометрията и математиката също са немислимо различни: „твърди се, че самото броене променя количеството и превръща неопределеното в определено“ (пак там: 24).

Казано обобщено: първоначално светът на Тлъон не изглежда нито по-съвършен, нито по-мечтан от нашия, той просто е немислимо по-*друг*, при това в самите основания на онова, което сме свикнали да наричаме „реалност“. Фантастична е самата му онтологическа категориалност: изместени са понятия като „съществуване“, „обективност“, „сходство“ и „идентичност“, „истина“. С това *Orbis Tertius* става *реалност*, която потрися и скандализира нашата. Но не етически, урбанистично или социално, а именно онтологически – със своята невъзможност и непредставимост.

На фона на тази невъобразима разлика би било нелепо да се обсъжда дали Тлъон би реализирал идеалите за социална хармония, правда и щастие. И в началото на разказа Борхес напълно подминава тази тема, подчертавайки светостроителния акт: енциклопедията създава планета *ex nihilo*, но от името на човека.

Разказът демонстрира обаче, че светостроителството не е лесна работа. Да опишеш *наистина* един нов свят изисква не просто фантазия, а и полагане на огромен, немислим и методичен труд по описание-предвиждане-каталогизиране – труд, който не е по силите на поколения и поколения от експерти, продължаващи да измислят, промислят и доизпипват подробностите. Затова и създаването на енциклопедията на Тлъон трае дълго, десетилетия, може би векове, може би въобще не е завършило

и не може да завърши – в систематичното усилие на поколения от измислячи, то се разраства в необозрима асистематичност до много и много тайнствени томове, които никой вече не може да намери. Всъщност писането на подобна енциклопедия няма как да не клони към безкрайност, превръщайки я в „най-великото творение на човечеството“⁴¹. По страниците му, казва Борхес, има всички знания за този фантастичен свят и то в невероятни детайли, плътно и конкретно:

Сега държах в ръцете си обширна, методически изложена част от цялостната история на една непозната планета, с нейната устроеност и нейната хаотичност, с ужаса на нейните митологии и звуковете на нейните езици, с нейните властелини и нейните морета, с нейните минерали, птици и риби, с нейната алгебра и нейния огън, с нейните богословски и метафизически спорове. И всичко това изложено ясно, логично, без поучителна цел или пародиен оттенък. (Борхес 2010: 16–17)

Основният трик на разказа е в това, че все пак не става дума за цялата „безкрайна“ енциклопедия за един безкрайно богат свят. Става дума за разказ от 20-ина страници. Т.е. Борхес разказва за безкрайност, но предлага избирателно описание на метатаново: синекдохичен разказ по модела „и тъй нататък“ за енциклопедия, която се опитва да опише цял свят. Читателят така и не получава прокламираните пълни знания за цялата планета,

⁴¹ Заиграването с едно от най-важните произведения на Просвещението, Енциклопедията, редактирана и издавана от Дидро и Д'Аламбер 1741–1772, е повече от ясно. Огромното начинание – над 72 000 рубрики във всички научни области, създадени от 142 сътрудници (между тях не само учени и философи, но и конкретни специалисти, майстори и занаятчии), е имало амбицията да систематизира не според богословски принципи, а според тези на разума всички световни знания; и неговите създатели, а и неговите врагове са били наясно, че това би могло да произведе обрат в главите, който няма да хареса на тирани и свещеници; те са знаели, че „Енциклопедията“ може да промени не само мисленето, но основанията на властта, а с това и целия социален свят. При замислените първоначално 10 тома, издаването и корекциите над 20 години и достига до 35 тома с много приложения. Както се вижда, поредица от скрити, но систематични прилики свързва тази реална енциклопедия с нейния фантастичен двойник.

които му обещава Борхес – не всички томове на енциклопедията са намерени: но той чете, вярва на разказа, представя си и доизгражда подробности, опитва се да допълни липсващото, доколкото му стига въображението. Така е изваден от съзercателния модус на утопическото и е въввлечен в светостроителството: безкрайностите на този свят вече зависят от него.

И най-смайващото от всичко в този великолепен разказ е, че при целия си акцент върху строежа на светове, във финала сменя своя жанр, връщайки се към проблема на утопията.

Във втората част паралелният свят на Тълън внезапно престава да бъде само и единствено паралелен. Първоначално отделни абсурдни предмети от фантастичната планета епизодично проникват в реални земни сюжети – колкото да предизвикват смайване. После объркването расте, стъпка по стъпка нахлуват нови и нови неща, съоръжения, състояния, идеи; „тълъонизмът“ започва да превзема земната реалност... Измислената планета бавно започва да напомня социално-инженерните утопии, които са имали за цел да променят света, а в един момент дори се промъква подозрението, че може би така е било от самото начало, че утопизмът е бил заложен още в замисъла на енциклопедията...⁴² Във финала влиянието на Тълън ускоряващо се усилва, достигайки до кресчендо – неговите фантастични намеси „засипват земята“. Повествованието заговаря за радикална промяна, революция:

[...] много скоро реалността започна да отстъпва в някои точки. Тя просто жадуваше да отстъпи. Преди десет години беше доста-

⁴² Тук читателят започва да разпознава, че онова, което първоначално е било обявено за „напълно различно“ в Тълън, доста напомня на разни земни работи. Не само социално-творящата сила на френската Енциклопедия, за която говорихме в предишната бележка, но и доста други неща: например на теорията на относителността, а и на парадокса на наблюдателя в микросветовите, който винаги влияе върху изследването, на различни философски дебати през ХХ век, на литературно-философски експерименти на самия Борхес. От това той е поканен да направи следния извод: всъщност пълната Другост отдавна присъства в самия живот на нашата планета: необходимо е било тя да бъде фикционално дестилирана и удвоена, превърната във фантастичен Тълън, за да може да бъде разпозната и анализирана.

тъчно някакво симетрично построение с привидна строгост – диалектически материализъм, антисемитизъм, нацизъм, за да бъдат омаяни хората. Как да не приемеш Тлъон, подробното и пространно описание на една добре устроена планета? Безполезно е да възразяваме, че реалността е също така устроена. Може би, но е устроена според божествени – сиреч нечовешки – закони, които никога не ще проумеем. Дори да е лабиринт, Тлъон е лабиринт, измислен от хора, лабиринт, предназначен да бъде разгадаван от хора. Съприкосновението и привикването с Тлъон разрушиха нашия свят. Очаровани от неговото съвършенство, човечеството все повече забравя, че това е съвършенство на шахматисти, а не на ангели... светът ще бъде Тлъон. (Пак там: 30–31)

И съвсем накрая Борхес предрича Разрушение: нахлуващият Тлъон ще доведе до немислимо изчезване на ключови настоящи реалности и цивилизационни институти – паметта, историята, английския език, миналото, науките... По този начин в хода на развитието си фантастичният разказ се променя, променя и жанра си, превръщайки се от фантастично светостроителство в антиутопична сатира. Тлъон вече не е просто *друга планета*. Забравил за неговия „хаос и ужасна митология“, разказът вече го представя като *добре устроен* свят, модел, по който мнозина, недоволни от настоящата земна действителност, се увличат, защото собственият им свят е потискащо несъвършен: всички просто жадуват той да бъде променен. Няма как „добрата устроеност“, разработена от поколение утопически енциклопедисти, да не им се струва твърде привлекателна – тук витае не призракът на Мор, а *brave new world* на Хъксли. Сатиричното начало надига глава: Тлъон, подобно на нацизма и комунизма, се оказва изкусително-привлекателен заради своите „симетрии“, казва Борхес. А подигравката с надеждите за окончателен ред, „добра устроеност“ и социално инженерство, за *terminus ad quem*, е подсилена и от това, че систематична фантазия е измислена „не от ангели, а от шахматисти“, затова в нея има нещо механично, игрово, лесно и техничарско за измисляне, но също така безотговорно и по детински насилствено спрямо наличния свят. И закономерно, *добре устроенният* свят ще унищожи *нашия* свят.

Жанровата игра е инструмент на изследването. Измислената тайна енциклопедия е подлъгала читателя да мисли, че става дума за чиста фантастика. Но накрая е създала свят-сатирично-фантастична хипербола на диалектическия материализъм, нацизма и расизма – „симетрични“ учения и движения от средата на ХХ век, чиито катастрофален резултат е печално известен. Той впрочем също се е случил, противно на благородните намерения на тайни и явни утопически общества от ХVII век, родили визии за светло бъдеще и нови светове.

И тук читателят е поканен да се досети: а нима френската Енциклопедия, заедно с всички други реални, исторически просвещенски утопически трактати и проекти за „един по-добър свят“ не приличат на Тълон? Нима Дидро и неговите приятели-енциклопедисти не са искали да съберат зад страниците на своето чудовищно начинание (с право ужасило Стария режим) сумата на всички знания? Нали и там, зад изложените със същата енциклопедическа и инженерна страст знания, се е провиждала идеята за един по-уреден, по-справедлив, философски промислен, все още несъществуващ, но възможен „симетричен“ свят, който само след няколко десетилетия ще усети сили да се реализира и ще издигне лозунга „свобода, братство, равенство“? Дали този (тогава така фантастичен) свят на Разума не е съблазнил сърцата и умовете на човечеството по същия начин, чрез „симетрии“ и „шахматни игри“ – за да бъде трагически реализиран в Модерността и нейните неочаквани разрушителни последици – войни, революции, техника, екологични катастрофи, от които „вече само Бог може да ни спаси“? Може би съвсем като Тълон, цялото Просвещение е било същата гигантска енциклопедическа и утопическа съблазън с чудовищни последствия за *нашия свят*?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

През примерите на Блох и Борхес анализирах две различни философии на категорията „възможност“.

Тази на Блох изглеждаше свръхамбициозна: тя иска да разшири и динамизира реалността, вкарвайки в нея възмож-

ността като диалектически принцип на развитие, превръщайки утопичните образи на Надеждата в социална, дори космическа сила. Така се сменя опозицията „съзнание – битие“, а образите на съзнанието, чийто обобщаващ принцип е Надеждата, се оказват светостроителни, опосредстващи звена в крачещото напред саморазвитие на самата реалност. При непрекъснато взаимно опосредяване на възможностите на битието и възможностите на съзнанието-Надежда всичко се движи по спиралата на отрицание на отрицанието към пределната цялост на своите възможности: накрая дебне марксисткият утопически предел – реализация на *всички* реални и същностни възможности, превръщането на човека обратно в природно същество, очовечаване на природата.

Преди в края да изложа обобщено философията на Борхес, се налага да припомня още веднъж това, което в хода на анализа беше многократно повтаряно – тя не е точно философия. По-скоро е литература, от която могат да се изведат философски следствия; но не е точно и литература, защото предпочита не повествования, а метаповествования и обхватни изследователски прегледи чрез игрови философски рефлексии, експериментални притчи, често пъти само скици, започващи с фантастично допускане, които са докарани само донякъде и продължени по модела „и тъй нататък“...

Но независимо от напълно различната текстова стратегия на Борхес, нейните имплицитни философски следствия имат сходен фокус – той също разглежда категориите „реалност“ и „възможност“, само че позиционирани по съвсем друг начин. Анализът, който предложих, се опита да ги изведе от тяхната имплицитност и да ги преведе на по-систематичен понятиен език. Така те биха станали достъпни за сравнение с Блох.

Вече можем да направим следното обобщение: така, както е разработен, метафоричният мотив „от сънища сме направени“ при Борхес говори, че реалността-възможност, за разлика от тази на Блох, е лишена от диалектическа посока „напред“, тя не се развива към осъществяващ я хоризонт: в резултат на това

блоховското разпластяване и йерархия на видовете възможности губи смисъл. Поела в себе си „сънищата“, т.е. безкрайното, нарастващо множество от възможности на въображението, „реалността“ е ризоматично пълноценна във всеки един момент от битието си. Въображението не е противопоставено на „суровата настояща обективност“ под формата на нейно започнало да се осъществява бъдеще. То не се намира там, на хоризонта, а е включено в нея, в безброя на точки и пространства; то е безкраен извор на рефлексивно-умножаващи се и дисеминиращи представи, проникнали и проникващи в света-представа, отвеждащи неговото тук далеч, далеч. И тази разклоняваща се и рефлексивно умножаваща се безкрайност надскача неимоверно „същностните“ и „реални възможности“ на Блох – онези, на които им е било писано „да се реализират“. Утопическата реализация на Надеждата изглежда от тази перспектива просто редукция към нещо бедно и догматично.

Без съмнение, така разработена, категорията „възможност“ е сдвоена и с едно променено понятие за реалност. За игровия идеалист-изследовател реалността на света вече не е „дадена“ и „обективна и неизбежна“, не е независима от нас и разочароваща желанията ни. По-скоро е поръозна и гъвкава материя, феноменално присъствие в биването на множествените, разпръскващи се във всички страни безкрайности. Реалността е попила в себе си *das Denkmögliche* с целия му абсурден потенциал, ако употребим израза на Блох.

Такова понятие за реалност не се нуждае нито от религиозни трансценденции, нито от утопически „забягвания напред“. Не само защото е много, безкрайно по-богато от тях, но и защото включва в себе си онова, което те изключват – „невъзможностите“. А това е истински скандал за философ-материалист като Блох. В подобна реалност-сън-поезия са важни не социалните конфликти и класови антагонизми, а логически парадокси, както и статутът на фантастичните безсмислици и налудничави измишльотини, *Unsinn und Widersin*, всичко онова, което Блох просто изхвърля зад диалектико-материалистическия борд. Чрез игрите на възможното, но и на невъзможното, в мисленето въображението непрекъснато отвоюва нови територии. То непрес-

танно включва в „реалността“ не само *das Denkmögliche*, но поема там и *das Denkmögliche*, немислимото и непредставимото, които стават част от живота. Фантастичното се намесва в *Dasein*-а, присъства със самата си негативност в присъствието. Границите между реалност, философия и фантастична литература стават проходими така, както са проходими между „реализациите“ и онова, което завинаги ще си остане нереализирано, нереализируемо, невъзможно.

Накратко – безброят от възможности и невъзможности *присъства*, вписан чрез немислимата си конкретност и плътност в самата материя на биването. „Сънищата“ вече не са въздух, безплътни видения, те са появяващи се и изплъзващи се светове в света, а реалността е плътно-поетическа⁴³. Което значи, че в безброя на своите измислено-реални светове, тя е конкретна, подробна, несводима към абстракции, но и кохерентна, дори систематична, достъпна да бъде изследвана от разума и неговия метод: Борхес е прибавил „материята на сънищата“ към матери-

⁴³ При това вписване на възможностите в реалното едно от нещата, които най-много забавляват Борхес, е че литературата може внезапно и неразлично да съвпадне с реалността. Отразяваща реалността, която не може да бъде отразена в крайни образи, тя самата е в реалността и попада в същите парадокси: разклонява се в безкрая на Вавилонската библиотека, варира едни и същи вековни метафори, повтаря няколко основни разказа в безкрайни вариации и пермутации. Странните прескоци са не само между безкрайност и единица, между Битие и Небитие, Никой и Всеки: те са между Свят и Книга. В света на Борхес книгите се размножават в безкрайна Библиотека, която се подчинява на вечното завръщане, само за да удостовери, че всъщност нищо не се завръща. Разказите рефлексивно се умножават до безкрай, но и тук в безкрайните редове обаче е достатъчно едно-единствено съвпадение и то анихилира безкрайността на феномени и текстове, свива всичко изведнъж до единица – един автор, една книга, един поетически ред, една дума. На подобни съвпадения се подчиняват будни истории и сънища: непрекъснато се оказва, че вечността присъства в един миг, че всеки човек е всички хора, че всички автори са всъщност един автор, че всеки индивид е способен да мисли всички идеи, че всички четива съвпадат в една Книга, по модела на един Бог, който е само-наставаща безкрайна сфера-единица, чийто център е навсякъде, а периферията ѝ – никъде; от което да последва скандал във времевия или в пространствения ред, в причинно-следствената връзка, в понятието за „същото“. Съвпаденията, припокриванията, тъждествата, маските, огледалата допълнително удвояват, утрояват, объркват безкрайностите.

алната реалност и изследвал всичко с полет на въображението, интелектуална сериозност и математическа строгост.

На това място вече просто чувам възражението на твърдите (или твърдоглави?) реалисти. Предполагам, те биха казали: „Сънища, вълшебства, измислици, поетическа реалност, математика, методи... глупости! Нима в последна сметка не се събуждаш и отново не си Борхес?“ Нима не попадаш отново в онази, същата скучна и единствена реалност, съществуваща във и независимо от тебе, в която виденията ти се разсейват като дим? В нея няма видения, шкафът е шкаф, масата е маса, а ти отново си самият себе си и нищо повече.

На това наивно и догматично възражение може също така наивно да се възрази. Та нима след събуждането, на края на будуването – следобед, вечерта, през нощта, тази нощ или следващата, или в края на живота – няма пак да заспиш? Събуждането никога не е окончателно, както и заспиването. Не е окончателно и нашето попадане веднъж завинаги в „истинската реалност“. Винаги я губим пак, заспиваме отново, винаги мечтаем отново, винаги си измисляме нещо друго, в сърцето на т.нар. реални обстоятелства... Делничната реалност е несамодостатъчна, иначе просто нямаше да има мечти, а сънуването и събуждането са объркан цикъл, а не някаква окончателна житейска развързка. Погледнат назад, както казва и Борхес, изживеният реален живот прилича на сън, който паметта объркано прелиства в неговата „цялост“, а тя никога не е „цяла“. Събуждам се и ето нá, „светът, уви, е реален, аз, уви, съм Борхес“ (Борхес 2018: 252); но в самата безпрекословна реалност, там, където ми е съдено да бъда себе си, Борхес и сякаш нищо, съвсем нищо друго, се мерзелее едно остатъчно „аз“ („всичко се случва на другия Борхес [...] аз съм обречен да остана Борхес, а не аз [...]“ [Борхес 2019: 34]), самотен глас без име, една изплъзваща се, убягваща и безкрайна Другост на съзнанието, което не съвпада със социалната роля, наречена „Борхес“, не съвпада с нищо – никога няма да съвпадне с нищо.

Но това, че реалността е поетическа, означава и нещо друго, отиващо отвъд наивността на циклите от сън и събуждане. За разлика от халюцинаторното присъствие на сънищата, поезията присъства в света фикционално. Фикцията, понятие, което най-добре да се изясни с приказния модел „имало ли, нямало ли... живял един човек“, е същностна черта на литературата: казано логически, тя е модалност, която успява едновременно (а не циклично) и в едно и също отношение, да удържи в себе си възможното по вероятност и необходимост заедно с напълно невъзможното. Когато реалността поеме фикционално-поетическото в себе си, тя престава да се различава от тази модалност, т.е. започва да удържа в своята материя едновременно възможното и невъзможното. При това пределът на невъзможното – т.е. онова, което никога няма да бъде реализирано, се отмества и играе, въпреки всичките „реализации на мечтите“, въпреки най-внимателното му научно, логическо или математическо изследване. Тази убягваща граница не е цикъл във времето, нито е хоризонт пред нас, тя е същностна и неотменима съставка на реалността във всеки миг, във всяка точка: без нея животът-свят-представа би бил беден на една възлова своя съставка – свободата. Да го кажем и иначе – без лимеса на напълно невъзможните мечти реалността би била клаустрофобична, смъртоносно сериозна и едноизмерна. И най-вече бедна. Шекспировата традиция, така както е продължена от Борхес, удържа категорията „невъзможност“ в самото ѝ сърце – и съществуващото вече е поръзната модалност, поела в себе си възможното, заедно с немислимото и невъзможното. А заедно с немислимото – също играта, литературната фикция, шегите, хумора, полета на фантазията, изплъзването от законите, лекотата и простора.

Запазихме за накрая може би най-важното откритие на Борхес. То е, че двете модалности, делничният живот и сънят, или двата типа време, протичането и вечността-миг, не са съвпаднали в някакво елементарно, неразлично тъждество. Показателни в това отношение са предпазливите формулировки на писателя – Борхес никога да не казва категорично „животът е сън“ или „отхвърлям

времето, както в неговата последователност, така и в неговата едновременност“⁴⁴, а да предпочита объркани и колебливи уговорки „[...] отхвърлям в значителен брой случаи последователността, отхвърлям – в значителен брой случаи – и едновременността...“ (Борхес 2018: 233). Той самият приема своите експерименти далеч не като някакви съдбоносно сериозни твърдения, като учение, зад което би застанал с цялата си отговорност. Той се самоиронизира, играе, омаловажава ги като: „крехки приумици на един аржентинец, изгубен в дебрите на метафизиката“ (пак там: 226).

Да, животът е сън, но само понякога, да, времето е отменено, но съвсем не винаги, да, аз обикновено съм Борхес – но не винаги. Будният и обикновен живот не се е слял неразлично с някаква пелена от видения и призраци, материята не се е разтворила във фантазии и невъзможности. Напротив, двата свята, „реалността“ и „сънят“, обикновено не съвпадат, през повечето „време“ в онтологическо и в логическо отношение те са различни модалности. Заспиваме сред видения, събуждаме се сред трезви реалности, това е правилото. Да биха съвпадали напълно тези два свята, би било просто скучно – това не би родило никаква провокация на въображението, никакво смайване.

Методичното изследване на аномалиите и парадоксите обаче е доказало, че въпросната разлика не е абсолютна. Между териториите на реалността и тези на сънищата и фантазиите има сиви зони. От време на време – или дори според Борхес твърде често – там, в процепите между световите протичат къси съединения, внезапни светкавици, правилата биват нарушавани и скандализирани. Тогава единият от тях изненадващо прониква в другия и за миг съществуването става абсурдна поезия, модалностите взаимно се поставят под въпрос. За слепия визионер тъкмо това е най-възбуждащото: колко вълнуващо е когато тази ярка разлика между сън и реалност неочаквано изчезне!

По-горе казахме, че онтологичната функция на фантазията е да удържа не само и възможностите, и невъзможностите в присъствие⁴⁴, да ги вписва в твърдата материя на биващото.

⁴⁴ Употребявам израза „удържане на невъзможното в присъствие“ там, където други предпочитат, подобно на самия Блох, левичарската метафора „хоризонт“. Ето един пример: „[...] използвам думата „хоризонт“ не като пре-

Тук трябва да добавим – това удържане е нестабилно и непредвидимо, то се случва в *невъзможно време*, материализираните сънища могат да изчезнат така внезапно, както са се появили. Но също така внезапно и неочаквано могат да се появят отново. Те са непостоянни. Така е впрочем по отношение на самата Менделеева таблица – елементите и изтопите, които биват открити по нейните граници, са нестабилни, с изключително кратък период на полуразпад, в който едни частици се превръщат в други частици или в лъчения...

Бихме могли да твърдим, че късите съединения между реалности, възможности и невъзможности са само временен скандал, ако те не скандализираха и самата темпоралност – ако не поставяха под въпрос категории като „траене“, „устойчиво“, „стабилно“, „преди“ и „после“, „дълго“ и „кратко“. Те са появяващите се и изчезващи точки на относителност в категорията реалност, такава, каквато сме привикнали да я мислим – обективна, устойчива, независима от нас. Но в нея внезапно ... пристигат феите и дяволчетата, Оберон и Титания, Пък, кралица Маб и всевъзможни чудовища, джуджета, минотаври, пажове и инфанти, сънища и приумици... приказките обграждат, завладяват, проникват в клетките и порите на стабилните елементи, по чиито граници започват да се мерзелят нестабилни, чезнещи видения...

пратка към някакво забравено бъдеще, а за да обознача особено измерение на нашия опит, който никога не губим, дори ако, загубени в мъгла и концентрирани в онова, което е в краката ни, пропускаме да го видим. Хоризонтът е Реален в смисъла на невъзможното-което-никога-няма-да-постигнем и в смисъла на актуалност (понятието на Жак Лакан за Реално включва и двата смисъла). Хоризонтът оформя рамковите ни условия и нагласи. Можем да загубим нагласите си, но хоризонтът е необходимо измерение на нашата актуалност. Независимо дали става дума за ефекта на сингуларното или за срещата между земята и небето, хоризонтът винаги е фундаменталното измерение, определящо къде сме“ (Dean 2012: 2). За разлика от американската политоложка Джоди Дийн, аз смятам, че метафората на хоризонта е подвеждаща, защото обратно въвежда онова векторно историческо време, движещо се напред, което Борхес (а с него и аз) се опитва да избегне. Невъзможното не е само *пред* нас, подобно видение на хоризонта, то и „отстрани“, „отдолу“, „назад“, „вън“, „вътре“, „навсякъде“, то е наистина конститутивно измерение на опита, но не може да бъде мислено през традиционни пространствени или темпорални метафори на историческия прогресизъм.

Всъщност точно както при нестабилните ядра на новите елементи, там нищо не изчезва, просто се трансформира. Но тук и трансформацията е особена – „за кратко“ материята става фантастика, крайното става безкрайно, мъртвото става живо, невъзможностите стават възможности⁴⁵... За кратко се проиграва относителността на границата между реалност и нереалност, конститутивна за реалността. И подобни „кратковременни“, всъщност отвъдвремеви, просветвания и трансформации, разбира се, не могат по никакъв начин да бъдат подредени в някаква диалектическа спирала на прогресиращото време, както това практикува Блох.

Когато говорим за такива абсурди – конститутивни за реалността невъзможни мечти с „кратък период на полуразпад“ – добре е да дадем конкретен пример. Той е съвсем реален и прекарно може да послужи за финал.

Често казват, че прастарата мечта на човека за летене била реализирана чрез съвременната техника – самолетите, парашутите, делтапланерите, ракетите, личните летателни апарати и пр., а вероятно дигиталните биотехнологии съвсем скоро ще могат да ни присаждат и крила. Това е само частично вярно, защото летенето в сънищата (или в поетическата фикция) и летенето посредством огромната машинария на летателната индустрия, била тя техно- или био-, са две много различни неща. В едното има необяснима лекота и безпроблемност, то е радостно, сякаш нематериално реене в отвъдматериален простор, където гравитацията на „принципа на реалността“ (във физическия, но и във фройдисткия смисъл) е изчезнала. В другото има цяла система от внимателни изчисления и технологични протези, които се справят частично с физическата гравитация и прочее проблеми – които продължават да бъдат реални и съвсем не са изчезнали. Напротив, те действат с физическа неизбежност дори високо горе, над облаците. За което свидетелстват и самите облаци: от

⁴⁵ Както е казал Херман Хесе, „За да може да възникне възможното, трябва отново и отново да бъде опитвано невъзможното“ (цитирано по Hubig 1981: 204).

ефирни поводи за фантазиране, там, в самолета, те са се оказали реална, досадна мъгла, неносеща нищо повече от нарушена видимост и неприятни, понякога дори опасни турбуленции.

Летенето със самолет не е прекратило летенето насън, нито „реалността“ на облаците е отменила поводите за облачно фантазиране (което дълбоко в себе си е мечта за изпадане от причинно-следствения ред). Хората продължават да се реят в своите сънища и „да живеят в облаците“, въпреки че вече многократно са влизали в съвсем реални облачни бури. Въпреки че са летели със самолет, делтаплан или други устройства и от личен опит са научили какво е гравитацията и как неизбежни са физическите закони. Но разбира се, се сепват, когато самолетът тръгне да каца, хората се „връщат на земята“ и в двата смисъла.

Реализациите не унищожават невъзможностите: човек никога и с нищо няма да лети така, както лети насън. „Невъзможностите“ са непреодолим, немислим и безкраен остатък, достъпен единствено за въображението. И не, не са там някъде, преместени в полето на някакво чисто небитие, не са *Unsinn, Widersinn*⁴⁶, празни измислици. Те са конститутивни за реалността, защото винаги са били и ще продължават да бъдат *тук*, под формата на гранични представи, същностно вписани в нейното нарастване-разклоняване: животът живее в реалности, възможности и невъзможности и непрекъснато прекрачва границите, променя съотношенията – и това се случва тук, случва се сега. Без тази алхимична смес, която съвсем не е устремена напред, той не би могъл – затова възпроизвежда възможности, невъзможности и приумици непрекъснато като свой предел, който в следващия момент е отместен, трансгресивно прекрачен. И това се случва дори тогава, когато става дума за въобразяване срещу „законите на природата и историята“ или „срещу собствените интереси и желания“⁴⁷.

⁴⁶ Глупости, безсмислици (нем.) – б. р.

⁴⁷ Вероятно в най-парадоксалния си скандален вариант горното е илюстрирано, но не от Борхес, а от „човека от подземие“ на Достоевски: „[...] Ще ви попитам сега: какво може да се очаква от човека като същество, надарено с такива най-странни качества? Отрупайте го с всички земни блага, потопете го в щастие цял, така че от него само мехурчета да изскачат на повърхността, задово-

Така сънят–литература–трансгресия *участва в настоящата (или вечната) реалност*, умножавайки до немислимост пътешките ѝ, като едновременно с това пази в самата нея онова, което винаги, по силата на собствената ѝ феноменална конституция, ще остане нереално, невъзможно и нереализируемо.

Ясно е, че подобен свят от разклоняващи се и взаимно играещи битие и небитие, не може да съществува в модуса на

лете го икономически така, че съвсем нищо да не му остане да прави, освен да спи, да яде курабийки и да се грижи за непрекътаване на всемирната история – и тогава той ще остане човек и от неблагодарност ще извърши някоя мръсотия... само и само да примеси към това благоразумие свой фантастичен елемент. Тъкмо най-фантастичните си мечти, най-подлата си глупост ще пожелае да запази за себе си, единствено само за да потвърди (сякаш това е необходимо), че хората все още са хора, а не клавиши на фортепиано, [...] на които свирят природните закони. [...] дори, в случай че наистина би се оказал клавиш на фортепиано и че това би могло да се докаже с естествените науки и математически, то и тогава няма да се вразуми, а нарочно ще направи нещо напук, единствено само от неблагодарност, собствено за да настои на своето. А в случай че му липсват средства – ще измисли разрушения и хаос, ще измисли разни страдания и все пак ще настои на своето... наистина ще се убеди, че е човек, не клавиш от фортепиано[...]“ (Достоевски 1959: 152–153). Ако изкараме този пасаж от неговия идеологически полемичен контекст, християнското тълкуване на свободата на волята като форма на първородния грях и едновременно като отрицание на материалистическия детерминизъм и утилитаризма, ще видим, че то също приема за човешка конституента свободата на волята–въображение в сферата на невъзможното, фантастичните приумици, които надскачат всяка полза и всички „природните закони“, а с това и всяка „реализация“, включително тази на утопичното пълноценно щастие. Ето още един цитат в подкрепа на това „Невъзможност, това каменна стена ли значи? Каква каменна стена? Е, разбира се, законите на природата, изводите на естествените науки, математиката... защото две по две е математика. Опитайте се да възразите. „Моля ви се – ще ви закрещат – не бива да се възразява, това е две по две четири. Природата не ви пита, тя не се интересува от вашите желания и от това, дали ви харесват нейните закони. ... Стената си е стена, и така нататък. Господи боже, та какво ме интересуват природните закони и аритметиката, когато на мен, кой знае защо, природните закони и две по две е четири не ми харесват?“ (пак там: 136–137). За разлика от шекспировата традиция обаче, Достоевски винаги тълкува това изплъзване на човека не като свободно пулсиране на въображението, а като пакостлива човешка воля, която произвежда „подлости“, „мръсотии“ и „дяволии“. Т.е. при него опълчването на законите не е от свобода, а от греховност; поради тази и изпадналост от Бога човек никога няма да се примирява с даденостите, а ще действа, „напук“, ще се опълчва на „тези невъзможности и каменни стени“ (пак там: 138).

утопията – героическа, сериозна устременост към... реалност, твърда и непоколебима. Реалността-нереалност е поела лекото и лекомисленото в себе си, разпръснала се е във всевъзможни посоки и перспективи (сама една от тях, доста незначителна, е утопията), поемайки в самата си структура парадоксалността на невъзможната свобода, която ще бъде винаги игрова, фикционална, съществуващо–несъществуваща. Затова и Борхес иронизира собствените си открития.

Както се казва, човек може да задреме, докато пътува в самолет, дори и на неудобната, друсача от турбуленциите, седалка – да задреме и да сънува, че... лети. Че *наистина* лети ... Понякога спящите на самолетните седалки се усмихват – но как именно? Дали го правят в съня си или найяве, дали „в реалността“? Или само „във въображението си“, дали го правят, защото летят – или защото летят „наистина“?

Какъв ли е онтологичният статут на усмивката на спящия, пристигнала като райското цвете на Колридж от „сънищата“ в „реалността“?

Да прибавя накрая един чисто лична бележка. Написах горното с нескрита симпатия към Борхес и неговите потомци, а и като критика на диалектическия догматизъм на Блох. В момента за интелектуалната левица е характерно да твърди, че след колапса на комунизма светът бил изпаднал в безалтернативност, криза на трансцендетност и слабост на въображението, отсъствие на Другост. И за да даде едно рамо на това твърдение, фигурата на Блох често пъти бива вадена от марксисткия гардероб като някакъв възвишен пример за алтернатива и утопическо въображение. Но, надявам се, от казаното дотук стана достатъчно ясна *разликата* между утопическо мислене и въображение, тя е принципна.

Лично аз смятам за вина не само на интелектуалната левица, но и на много съвременни интелектуални течения, че те не си дадоха усилие да преосмислят в дълбочина какво значи във философски план рухването на тоталитарния комунизъм. Кризата на утопията не се дължи просто на лоша реализация, на

сталинистка перверзия и садизъм, на брежневски застой. Може би тя е заслужена и произтича от собствените ѝ философски проблеми. Още Декарт в самото начало на „Размишление за метода“ предвижда разрушителния потенциал на утопията – възможно е, казва той, да разрушиш къщата си, за да я направиш по-добра. И веднага добавя след това: не е обаче разумно да разрушиш до основи един цял град или една държава само и само заради амбицията си да ги издигнеш по-уредени и красиви (Декарт 1978: 10).

Векове след Декарт историята е извършила тази неразумност много пъти и е вписала на сметката на социалното утопическо инженерство огромни, кървави исторически грехове. Поради бедно, непълтно въображение, „строителите на градове на слънцето“ не са си представили добре своята нова постройка, бедно им е било въображението да предвидят колко близо тя ще се окаже до „Изкопът“ на Платонов, до Гулаг и Колима на Сталин, Берия и Ягода. Хюбрисът на абстрактното светостроителство и „подобряване“ е тежкото наследство на утопията. То изисква радикална рефлексия, а не наивно подновяване на градостроителни / градорушителни мечти.

Използвайки двама автори, които не могат да бъдат заобиколени – Блох и Борхес – се опитам, без дори да споменавам съвременната проблематика, да я удържам като хоризонт. И да разработя и предложа чрез анализа си евристичен инструмент за нейното мислене. Дано да съм успял и да съм спечелил читателя на страната на въображението, срещу утопията. Защото реалността от Шекспиров и Борхесов тип няма нужда от забягване напред към идеалните поселения на Бъдещето. Тя носи повече, безмерно повече конкретна идеалност в себе си.

Библиография

- Атали, Ж.** (1993): *Истории на времето*. София: Критика и хуманизъм.
- Байчев, Р.** (2018): *Относителност, вечност и преодоляване на времето: приносът на литературата на XX век*. (Скот Фицджералд, Вирджиния Улф и Самюъл Бекет), Автореферат на дисертация, катедра „История и теория на културата“, ФФ, Софийски университет.
- Борхес, Х. Л.** (1989): *Вавилонската библиотека*, София: Народна култура.
- (1994): *История на вечността*. София: Парадокс.
- (2010): *Измислици*. София: Колибри.
- (2011): *Избрани есета*. София: Колибри.
- (2013): *Това изкуство на поезията*. София: Сиела.
- (2015): *Алефът*. София: Колибри.
- (2017а): *Пясъчната книга*. София: Колибри.
- (2017б): *Всеобща история на безчестието*. София: Колибри.
- (2018): *Нови разследвания*. София: Колибри.
- (2019): *Този лабиринт от търпеливи линии. Избрано, проза, стихове*. София: Колибри.
- Бояджиев, Ц., Попов, Здр.** (съст.) (1995): *Идеята за времето*. София: Наука и изкуство.
- Бретон, А.** (2002): *Два манифеста на сюрреализма*. София: ЛиК.
- Декарт, Р.** (1978): „Размишление за метода“ // Декарт, Р. *Избрани философски произведения*. София: Наука и изкуство, т. 3.
- Гуревич, А.** (1971): „Представление о времени в средновековной Европы“ // *История и психология*, Москва.
- Достоевски, Ф.** (1959): *Записки от подземие*. Събрани съчинения в десет тома. Том IV. София: Народна култура, 129–135.
- Козелек, Р.** (2002): *Пластове на времето*. София: Дом на науките за човека и обществото.
- Криворова, К.** (2017): *Невъзможните светове във философията на XX век*. Автореферат на дисертация, ФФ, Софийски университет.
- Кьосев, А.** (2003): „Чакане и надежда“ // *Християнство и култура*, бр. 6, София.
- Лиотар, Ж.-Фр.** (1996): „Времето днес“ // *За името и за превода* (избрани студии, съст. Орлин Тодоров). София: Отворено общество.
- Пруст, М.** (1984): *В търсене на изгубеното време*. София: Народна култура.

- Berghahn**, Kl. (2013): „Möglichkeit als Kategorie der Philosophie, Politik und Dichtung in Ernst Blochs Das Prinzip Hoffnung“ // *Wilhelm Vosskamp, Günter Blamberger und Martin Roussel* (Hrsg.) (2013) *Möglichkeitendenken Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Wilhelm Fink Verlag, München: 121–136.
- Bloch**, E. (1969): *Freiheit und Ordnung*, Muenchen: Rohwolt.
 (1975): *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*, Suhrkamp Verlag.
 (1976): *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 3 Auflage.
 (1978): *Tendenz–Latenz–Utopie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft.
- Braun**, E. (1983): „Antizipation des Seins wie Utopie. Zur Grundlegung der Ontologie des Noch–Nicht–Seins in „Prinzip Hoffnung“ // Schmidt, B. Hrsg (1983) *Seminar zur Philioapie Ernst Blochs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft.
- Dean**, J (2012): *The Communist Horizon*, London: VERSO.
- Frank**, J. (1963): *The Widening Gyre, Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Hartog**, F. (2003): *Régimes d’Historicité. Presentisme et Expériences du Temps*. Paris: Seuil (На бълг.: Артог, Фр. (2007): *Режими на историчност*. Прев. Галина Вълчанова. София: НБУ).
- Hubig**, Ch. (1981): „Utopie und teleologisches Denken“. // Poser, Hans (Hrsg.): *Formen teleologischen Denkens*. Berlin: TU, 1981 (TUB-Dokumentation, Kongresse und Tagungen. 11): 183–204.
- Koselleck**, R. (1985): *Future Past. On Semantics of Historical Time*. Cambridge Mass: Massachusetts Institute for Technology Press,,: 123–150.
- Laplanche**, J., **Pontalis**, J.-B. (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. I und 2.
- Levinas**, Em. (1983): „Über dem Tod im Denken Ernst Blochs“ // Schmidt, B. Hrsg (1983) *Seminar zur Philosophie Ernst Blochs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft,,: 151–162.
- Münster**, A. (1981): *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*. F.a.M. Suhrkamp Wissenschaft.
- Müller**, O. (1991): „Ernst Bloch“ // Nida-Rümelin, J. *Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen von Adorno bis v. Wright*. Stuttgart: Kröner,,: 79–83.
- Schmidt**, B. Hrsg (1983): *Seminar zur Philosophie Ernst Blochs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft.

- (1983): „Vom teleologischen Prinzip in der Materie“ // Schmidt, B. Hrsg (1983) *Seminar zur Philosophie Ernst Blochs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft,: 204–227.
- (1978a): *Materialien zu Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“* Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft.
- (1978b): Ein Bericht: Zur Entstehung und Wirkungsgeschichte des „Prinzips Hoffnung“ // Schmidt, B. (1978) *Materialien zu Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“* Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft,: 15–40.
- Toulmin**, St. Goodfield (1965): *The Discovery of Time*. London: Hutchinson & Co.
- Voth**, Gr. (2007): “Borges’s Labyrinths” // *The History of World Literature*, The Teaching Company.

АСПЕКТИ НА ЩАСТИЕТО У БОРХЕС И ЧЕСТЪРТЪН

Бернат Кастан Прадо

*На Луис Андрес Маркос, който
също обичаше Честъртън.*

Една от причините, накарали Борхес да чете, да превежда и да имитира Честъртън, е чувството за щастие, струящо от неговите произведения – в тях, както пише Борхес в „Други разследвания“ (*Otras inquisiciones*, 1952), „няма страница, на която да не може да се намери щастие“ (Borges 2001b, II: 72). И наистина, въпреки по-скоро меланхоличната ни представа за него, щастие се разкрива пред нас като една от основните теми в творчеството му.

Вярно е, че в много случаи Борхес разработва тази тема по негативен път. В разкази като „Югът“, „Домът на Астерий“ или „Вавилонската библиотека“, както и в някои стихотворения като „Читатели“ или „Угризение“, той се представя като нещастен човек. Но ако Борхес се смята за злочест, то не е защото *бог е мъртъв* или пък светът е несправедлив и лишен от смисъл, а защото просто не е съумял да бъде щастлив. На пръв поглед твърдението изглежда очевидно, но не е. Нещастие у Борхес е вътрешно присъщо, произтича винаги от собствените действия или бездействие. Не е някакво трансцендентно нещастие, подвластно на сила, която, така да се каже, е надвиснала над главите ни.

Според Бъртранд Ръсел само човекът, решил се на развод, продължава да вярва в любовта, и точно затова е предприел по-

добна стъпка, докато онзи, който предпочете да си остане женен, вече е изгубил вяра. По същия начин Борхес се смята за нещастен, защото не се е отказал от идеята за щастие и продължава да вярва, че то е крайната цел на нашето съществуване – на практика единственият ни морален императив¹.

В предговора към „Възхвала на тъмнината“ (*Elogio de la sombra* 1969) Борхес констатира, че в стиховете му се е появил интерес към етиката като поетична тема (Borges 2001b, II: 353). За него обаче етика не означава морал. Моралът е склонен да третира доброто и злото като спазване на някакви повече или по-малко трансцендентни правила (божествени, природни, рационални), докато етиката се ограничава с това да измисли изкуство или житейска техника, които да доведат до щастие тук, на този свят. Ето защо подобен *интерес към етиката* предполага от своя страна и *интерес към щастието*.

Този проблем изглежда го е обсебил. „Извършил съм най-лошия от греховете / които някой може да извърши. В своя живот / не бях щастлив.“ (Борхес 2022: 175), заявява той в един прочут сонет, озаглавен „Угризението“ (“El gemordimiento”), част от сборника „Желязната монета“ (*La moneda de hierro* 1967). А в една от лекциите, изнесени от него в Харвардския университет ще признае, че като открил Уитман, почувствал „срам от своето нещастие. Почувствах срам, защото се бях опитал да бъда още по-нещастен, след като прочетох Достоевски“ (2001a [1967–1968]: 121).

Но макар самият Борхес да твърди, че точно по това време е *започнал* да се интересува от етика, имаме право да не му вярваме. Той е споделял възгледа, че индивидът не познава истинската си същност, и често е илюстрирал това вътрешно незнание със случаите на писатели, които са се лъгали по отношение на крайния смисъл на собствените си творби. Същност още в един ранен текст като „Обсъждане“ (*Discusión* 1932) Борхес без притеснения изразява възхищението си от „почти нелогичното, но титанично призвание за щастие“ на Уитман (Borges 2001b,

¹ Вж. напр. Ален, който говори за „Моралната стойност на радостта у Спиноза“ (Alain 2013: 131–137).

I: 250). А в „Нови разследвания“ ще припомни една мисъл на У. Х. Хъдсън, „най-запомнящата се, която съм откривал при заниманията си с литература“, а именно, че „многократно през живота си се е захващал да изучава метафизика, но щастието винаги му се изпречвало на пътя“ (Borges 2001b, II: 113). А това от устата на Борхес звучи едва ли не като изявление с програмен характер.

Всъщност, ако разгледаме списъка с авторите, които Борхес най-често цитира, ще открием имената на най-великите преследвачи на щастието. Достатъчно е да споменем Лукреций, Бруно, Спиноза, Емерсън, Уитман, Ницше, Твен, Ръсел и, разбира се, Честъртън. Макар между тях да съществуват съществени философски и литературни различия (едни са по-тържествени, други по-трагични, някои са теисти, а други по-скоро пантеисти или материалисти), всички те смятат щастието за върховно благо. А пък Борхес отхвърля или принизява нещастieto на Паскал (за когото ще каже, че е „един от най-патетичните мъже в европейската история“ (Борхес 2001b, II: 82), отчаянието на Достоевски (Borges 2001a [1967–1968]: 121) или абсурда на екзистенциалистите, които на практика никога не споменава.

Ще се осмеля да заявя, че четенето, превеждането, цитирането или писането на вариации по произведенията на всички тези автори, и особено на Честъртън, са за него все „духовни упражнения“, чиято цел – подобно на упражненията от Античността – е да запамети, осмисли или възприеме за себе си определени идеи и позиции². Нещо повече: в това си начинание Борхес попада в компанията на много други автори, като Алфонсо Рейес или Хулио Кортасар, които също са превеждали и имитирали Честъртън.

Рецепцията на Честъртън обаче се оказва доста по-сложна поради пламения му католицизъм, който не могат да споделят нито вярващите в други религии, нито атеистите, а е имало опасност да бъде и зле изтълкуван от някои групи аржентински интелектуалци, изповядващи войнствен католицизъм, като например

² Относно традицията на „духовните упражнения“ от гръко-римската епоха вж. Пиер Адо (Hadot 2006, 2009, 2010), Марта Нусбаум (Nussbaum 2003) и Бернат Кастан Прадо (Castany Prado 2017).

гравитиращите около списание „Критерио“ (*Criterion*). Според Лукас Адур (Adur 2012: 1–12), от когото заимствам следващите цитати, за католическия писател Леонардо Кастеляни мисията на Честъртън била двойна: от една страна, да критикува и полемизира, тъй като бил противник на протестантска Англия – „тази велика, но болна нация“ (Castellani 1930: 201) – от позицията на божи пратеник, чиято задача била „да изрича най-свещените истини в лицето на закостенялата Англия, винаги да опонира на онова, което говорят *Те*“ и „да вярва в Римокатолическата църква“ (533); от друга страна обаче трябвало да бъде градивен и да величае, тъй като радостта или щастието, струящи от творбите му, по негово мнение показвали католическата вяра в по-благоприятна светлина, правейки я по-привлекателна:

[...] голямата апологетика на тази книга [„Простодушието на отец Браун“] е в Щастието. Всички знаем и твърдим, че вярата е щастие [...], но малцина са получили дара да излъчват това щастие по такъв начин, че да привличат околните. Въпросът не е в това, че на всяка страница от книгите си Честъртън казва „Аз имам Вяра“, а че го изрича с гръмогласен смях. (533)³

Според изследванията на Адур (Adur 2012: 8), този факт смущавал Борхес, който още през трийсетте години се опитал да си присвои щастието на Честъртън, като го откъсне от католическата вяра. Борхес е можел да се задоволи с използването на други дискурси, например пантеизма на Спиноза, Емерсън или Уитман, хедонисткия скептицизъм на Монтен или витализма на

³ На този аргумент може да се отговори, че радостта у Честъртън е точно толкова необичайна за католицизма, колкото и за всяко друго вярване, включително за атеизма. Да си спомним също така, че и Ницше в изблик на прагматизъм смята радостта за изключително важен инструмент за убеждаване, тъй като човекът е склонен да вярва в каквото и да е, стига то да му осигурява достъп до радост: „Вашите лица винаги са вредели повече на вярата ви, отколкото нашите аргументи! Ако онова радостно послание на вашата Библия беше изписано на лицата ви, не бихте имали нужда с такова настървение да изисквате вяра в авторитета на тази книга: вашите думи, вашите постъпки би следвало постоянно да правят Библията излишна, като посредством вас една нова Библия би трябвало постоянно да възниква!“ (Ницше 2013: 407).

Ницше (на чието присвояване от страна на нацистите не успял да противодейства и в крайна сметка престанал да го споменава открито, макар да продължил да изпитва влиянието му до края на живота си). Но в един контекст, където ницшеанският витализъм вече бил загубил престиж, а екзистенциалистският патос заливал всичко като мъгла, стилът на Честъртън се оказал толкова въздействащ, че Борхес не съумял да се освободи от него и решил да поведе битка за овладяването му.

В този смисъл трябва да се четат статията на Борхес по повод смъртта на Честъртън, публикувана в брой 22 от юли 1936 г. на списание „Сур“ и озаглавена „Похватите на Г. К. Честъртън“ („Modos de G. K. Chesterton“), където най-напред категорично се разграничава от християнството („Никоя от прелестите на християнството не може да се мери с безпределната му неправдоподобност“ (Borges 1936: 48), а после заявява, че Честъртън е това, което е, въпреки католицизма си, а не благодарение на него, тъй като религиозността му се вписвала в рамките на английския либерализъм и гражданско съзнание, а нямала нищо общо с „претенциозния и авторитарен католицизъм, от който страда нашата република“ (47); не използвал „схоластичния диалект“ (49), а освен това, макар в разказите си да се опитвал да привнесе морален елемент, като ги свеждал до притчи, у него се наблюдавало някакво влечение към ужаса. Може би е пропуснал да отбележи, че тази разлика в тона може да се обясни и с факта, че католицизмът в англосаксонския свят се намира в малцинствена позиция, но е господстващ в испаноезичния, а както е известно, властта като цяло и културната хегемония в частност развъртават.

В друго есе със заглавие „За Честъртън“, публикувано през 1947 г. и впоследствие включено в „Нови разследвания“, Борхес ще продължи да развива същия възглед. Позовавайки се на един от основните принципи на своя скептицизъм, а именно, че никой човек – и следователно никой автор – не познава добре себе си, той подлага на съмнение религиозното щастие на Честъртън и заявява, че „нещо в тинята на неговия аз – нещо тайно, сяло и централно – клони към кошмара“, навеждайки на мисълта за една трагична, героична радост, неспособна да потисне напълно

тази наклонност или „демонична воля“ (Borges 2001b, II, 73)⁴. Твърди също, че онова, което спасило Честъртън да не се превърне в По или Кафка („тъй обсебени от собствените си призраци“) било „нещо, някакъв вид надежда или вяра в човешкото и в божественото, нещо необичайно, чудодейно и помирително“, което „блестяло винаги в мислите и в прозата му“ (цит. по Alifano 2019). Споменаването на *вярата в божественото* едва ли може да се смята за отстъпление пред католическата вяра, тъй като е представено като странно и специфично вярване, на практика характерно само за конкретния английски автор. Във всеки случай е очевидно желанието на Борхес да конструира някакъв Честъртън по своя мярка, удобно олекотен откъм религиозни и философски измерения, които не представляват интерес за него.

А сега нека разгледаме кои са съществените разлики между двете схващания за щастие, с които боравят двамата писатели. На първо място, Честъртън възприема щастиято като нещо трансцендентно, защото според него то възниква както от нашата способност да виждаме Бог в света, така и от усилията ни да следваме волята Му. В прекрасната си биография на Св. Франциск, Честъртън без колебание приписва на светеца своето собствено възприятие за радост. „Основната точка в идеологията му“, заявява той по отношение на светеца от Асизи, „е залегнала в убеждението, че според него тайната за възвръщане на естествените наслади е да ги разглеждаме в светлината на някакво свръхестествено удоволствие“ (Chesterton 1961 [1923]: 91). Поради това „не му харесвало да вижда гората като някакъв неясен сбор от дървета“, а „имал нужда да види всяко дърво като отделен, едва ли не свещен обект, тъй като то било божие създание и следователно – брат или сестра на човека“ (112). Тези думи синтезират голяма част от поетиката на Честъртън, изразяваща се в противодействие на автоматизмите в нашия всекидневен, утилитарен поглед, за да можем да видим чудото на божиято творение и в най-дребните неща.

⁴ Борхес развива същото това прозрение в есе със заглавие „За Оскар Уайлд“ (“Sobre Oscar Wilde”, 1946), също включено в сборника „Нови разследвания“.

Борхес от своя страна възприема щастието като иманентна категория, тъй като то възниква не в резултат на нашата способност да виждаме Бог във всеки един от елементите, съставлящи природата, а от умението ни да виждаме природата като божествена реалност. Нюансът е важен. В първия случай на Бог се гледа като на трансцендентно същество, което напоява *отвън* творението си. Във втория случай не съществува нищо извън природата, която в качеството си на всичко започва да се представя като божествена или полубожествена реалност. Това е понятието *natura* на Лукреций, Ванини, Бруно, Спиноза, Гюте, Емерсън или Уитман, които Борхес цитира и следва. Вярно, Спиноза ще каже *Deus sive natura*⁵, но неговият девиз бил също така и *caute*⁶. Важното било да постави знак на равенство между Бог и природата, после всичко останало щяло да си дойде на мястото, а и винаги можел да заяви в тесен приятелски кръг: *epur è natura*⁷. Ако не се лъжа, на Шопенхауер принадлежи мисълта, че пантеизмът е елегантен начин да кажеш сбогом на Бог.

Да вземем за пример следния пасаж от разказа „Писмената на Бога“, включен в сборника „Алефът“ (*El Aleph*, 1949), където след напомняне за космическия поглед се извеждат етични последици, достойни за Сенека или Марк Аврелий: „Който е прозрял Вселената, който е прозрял пламенната воля на Вселената, не може да мисли за един човек, за делничните му радости и скърби, макар този човек да е самият той. Той е бил този човек, но сега това не значи нищо за него. Какво значи за него съдбата на онзи, другия, какво значи народът на другия, ако сега той е никой“ (Борхес 2015: 111).

Да добавим, че за Четвъртън щастието възниква не само от това специфично сетивно предразположение, а и от съобразяването с морала. Но тъй като доброто и злото се изразяват в спазването или нарушаването на Божиите повели, от добротворството винаги ще произтича щастие, а от злосторничеството – винаги тъга. Добротата и щастието напълно се припокриват; моралът и

⁵ Бог или природата (лат.) – б. пр.

⁶ Предпазливо, внимателно (лат.) – б. пр.

⁷ „И все пак е природа“ (ит.), перифраза на известните думи на Галилео Галилей: „И все пак тя се върти“ – б. пр.

етиката (както и теологията) – също. Щастието в този живот е едновременно знак и условие за щастие и в един бъдещ живот. Сякаш Честъртън е възприел протестантската идея за социалния успех като белег за спасение, анализирана от Макс Вебер в „Протестантската етика и духът на капитализма“ (1905), и чрез трансформация, която той би нарекъл католическа, е заменил социалния успех с щастието.

Да вземем например стихотворението му “Ecclesiastes”, включено в сборника *The Wild Knight and Other Poems* (1906), където той представя веселото възприятие на действителността като морален императив:

There is one sin: to call a green leaf gray,
Whereat the sun in heaven shuddereth.
There is one blasphemy: for death to pray,
For God alone knoweth the praise of death.

There is one creed: 'neath no world-terror's wing
Apples forget to grow on apple-trees.
There is one thing is needful – everything –
The rest is vanity of vanities.

В това стихотворение Честъртън развива двойния мотив, че съществува само един грях (което ни напомня за свеждането до минимум на доктриналното ядро, защитавано от Еразъм Ротердамски), и този единствен грях е тъгата или унилостта (което от своя страна напомня за раздел 88 на „Второ житие на св. Франциск от Асизи“ от Тома Челански, добре познат на Честъртън, където се казва: „Дяволът е безсилен пред радостта“).

Читателят навярно е направил асоциация с цитираните стихове от сонета на Борхес „Угризението“, където също се твърди, че съществува един-единствен грях – да не бъдеш щастлив. В „Тайнопис“ (*La cifra*, 1981) Борхес отново ще отправи този призив за щастие: „Натоварен си с дълга на всеки човек: да бъдеш справедлив и щастлив“ (Borges 2001: III, 485). Голямата разлика с Честъртън е в това, че при Борхес грехът се изразява не в нарушаване на божията повеля за щастие, а както казва отново в „Угризението“ – в нарушаване на повелите на родителите, символизира-

щи в тези стихове императивите на самия живот: „родителите ми са ме създали за играта / рискована и тъй прекрасна на живота“ (Борхес 2022: 175). Щастието е радикално светски проект или дълг, плод на усилието на индивида да осъществи в максимална степен възможностите, характерни за нашата природа⁸.

Борхес се вписва в традицията на натуралистичния или иманентен евдемонизъм, както Лукреций, Бруно, Спиноза, Емерсън и Уитман, или в по-трагични тоналности, подобно на Ницше. За всички тези автори щастието е едновременно и дълг, и знак, че този дълг се изпълнява. В „Етика“ Аристотел отбелязва, че „удоволствията са знаци за възможностите“ (цит. по Alain 2010: 125–127). Този мотив е разработен от Бергсон в „Духовната енергия“ (1919), където се твърди, че „природата ни съобщава посредством точно определен знак кога сме достигнали нашата цел. Този знак е радостта“. *Ecce signum!* – добавя той, – това е доказателството. Но доказателство за какво? За нашата добродетелност, при условие, че разбираме този термин не като склонност да следваме божиите повели, а като способност да оптимизираме нашата собствена природа. Как? Монтен дава ясен отговор в последния от своите „Опити“ – трябва да се разпространява радост и доколкото е възможно да се изкоренява тъгата: „Аз предписвам на моята душа да гледа и на страданието, и на наслаждението с еднакъв поглед – спокоен и твърд [...], но в единия случай радостен, а в другия суров и доколкото това е по силите ѝ, да приглушава едното и да дава простор на другото“ (Монтен 1975: 437). Като имаме това предвид, можем да разберем по-добре тайнственото твърдение, с което Спиноза завършва своята „Етика“: „Блаженството не е награда за добродетелта, но е самата добродетел“ (Спиноза 2016: 340).

Както казахме, Борхес напълно се вписва в тази традиция, която бихме могли да наречем хуманистична, защото поставя в центъра на своя философски проект щастието на човека тук и сега, без трансцендентни условности. Благодарение на това Борхес ще открие път да заобиколи както Сцила на нихилизма или

⁸ Вж. напр. Ален, който говори за „Моралната стойност на радостта у Спиноза“ (Alain 2013: 131–137).

екзистенциалисткия абсурд, така и Харибда на теологичната хетерономия, в която не е можел да вярва. Тази хуманистична етика е същевременно и светска сотериология, т.е. теория на спасението, но не в отвъдния живот и не подчинено на необходимостта от божие одобрение, а тук на земята и по мярка на човека. За *спасен* живот може да се смята този, в който – както би казал Монтен – радостта е надделяла над тъгата, докато обречен може да се нарече животът, в който тъгата е победила радостта.

Освен това, подобно спасение е възможно да се открие само по емпиричен път, посредством *опит* и грешка, както казва Монтен в „За опита“, никога по спекулативен начин, защото какъв смисъл би имало да градим даден проект, от който зависи животът ни, върху спорни понятия като „божията воля“ и „Доброто“? По-добре да вярваме в свещения характер на търсенето на доброто (разбирано като нещо, което усилва нашето физическо и психическо удоволствие) и избягването на злото (разбирано като нещо, което намалява удоволствието). Борхес се присъединява към това начинание, когато в „Тайнопис“ заявява, че „дългът на всеки човек“ е да бъде „справедлив и щастлив“, и добавя: „Ти сам трябва да се спасиш“ (Borges 2001b, III, 485).

Но подобно светско спасение е не само индивидуално, *еготично*. Не е възможно да се спасиш сам, просто защото добротворството, освен че е начин да осъществяваме и да се радваме на собствения си потенциал, поражда около нас атмосфера на уважение, достолепие, благоразположение или приятелство, докато злосторничеството ни носи само жалко усещане за безсилие, към което се добавя и страхът от отмъщение или от наказание, както и чувството за безчестие. Както казва Холбах в „Свещената зараза“: „Толкова ли е трудно да се докаже на всеки човек, че не може само той да бъде щастлив, а за целта се нуждае от помощта на околните, и тази помощ се съгласува единствено с доброто, което им носи? Толкова силна светлина ли е необходима, за да се забележи, че като вредим на тези около нас, рушим и собственото си щастие?“ (Holbach 2019 [1768]: 193). Ето защо Борхес вижда задачата да бъдеш „справедлив и щастлив“ като едно и също начинание с две лица (Borges 2001b, III: 485). Никой не може да се спаси, освен ако не спаси света:

Който гали спящо животно.

Който оправдава или иска да оправдае сторено нему зло.

Който благодари, че на света е съществувал Стивънсън.

Който предпочита другите да са прави.

Тези хора, които пренебрегват себе си – те спасяват света. (326)

За Честъртън пътят към щастието минава не само през изпълнението на предписанията на бога, но и през идентификацията ни с него. Тази е една от причините Честъртън да включва множество парадокси в произведенията си. В очите на Бога, който е *coincidentia oppositorum*⁹, противоречия не съществуват. Те са само оптическа илюзия, плод на ограничения човешки ум. Не разрешаването на парадоксите, а по-скоро разграждането им представлява своеобразна познавателна теодицея. Няма парадокс, няма противоречие, няма абсурд. Всичко има смисъл в ума на Бог. Неговият стил е изграден върху постоянно формулиране на парадокси, които накрая се разграждат по силата на едно трансцендентно виждане, и всичко това предизвиква у читателя радостно издигане от човешка до божествена перспектива. Ето защо за Честъртън парадоксите са „истинско обръщане надолу с главата с цел привличане на вниманието“ (2002 [1936]: 63), а „нещата стават все по-парадоксални с приближаването ни до фундаменталната истина“ (2004 [1903]: 408). Тази фундаментална истина, разбира се, е изглаждането на всички противоречия в Бога.

За Борхес обаче щастието произлиза не от идентификацията с божеството, а от познаването на природата и от приемането на живота такъв, какъвто е. От една страна, познаването на природата, формулирано от Лукреций и доразвито от хуманистите и просвещенците, ни освобождава от страха (по отношение на боговете, суеверията, страданията, смъртта...), който е едно от големите препятствия пред щастието. От друга страна, подобно разбиране на природата трябва да ни позволява да приемаме случващото се. Приемането може да се прояви в множество форми и Борхес ще използва поне две от тях. На първо място, в класическата и хуманистична традиция това приемане може да

⁹ Единство на противоположностите (лат.) – б. пр.

се разбира като признаване на нашите естествени ограничения. В крайна сметка хюбрисът – или необуздаността, както казва Борхес – поражда какви ли не нещастия. Както съм изследвал в „Нищо не се знае. Скептицизмът в творчеството на Хорхе Луис Борхес“ (Castany 2006), една от основните теми в произведенията на аржентинския писател е признаването на нашите познавателни ограничения, макар че накрая неговият интерес ще се насочи към всякакъв род ограничения: смъртната ни природа („Безсмъртният“), забравата („Фунес паметливият“), и др. Нелучайно едно от стихотворенията му, които самият той много ценя, се нарича „Граници“ (заглавие, използвано от него повторно за уводната „Бележка“ към антология с негови текстове, съставена през 1958 г.). При всички случаи за него приемането на собствените ни ограничения е необходимо условие за всяко щастие.

Второто измерение на приемането, практикувано от Борхес, е свързано по-скоро с фигурата на Ницше – основополагащ за философското му образование автор, въпреки че ще избягва да го споменава след като нацистите слагат ръка върху философията му. Жизнеутвърждаващото, позитивно отношение е едно по-съзидателно измерение на приемането. Изразява се в мотива за вечното възвръщане, който в ръцете на Ницше – „неговият най-скорошен откривател“ (Borges 2002b, I: 385) – се превръща в пробен камък на виталисткото утвърждаване на света. От това утвърждаване, от това съгласие с реалността, а вече не с божията воля, произтича щастието. Но Борхес ще стигне по-далече от Ницше и ще открие у Лукреций, Бруно, Емерсън или Уитман други модели за възприемане на подобно космополитно – или космоистично – хармонизиране с Вселената (вж. Castany 2017b: 149–170).

Тази връзка със схващането на Ницше за щастието ни задължава да противопоставим комичното щастие у Честъртън на трагичното щастие у Борхес. Както знаем, от „Раждането на трагедията“ на Ницше до „Смъртта на трагедията“ на Стайнър термините „комедия“ и „трагедия“ обозначават не само два театрални жанра, а и два противоположни вида чувствителност или патос. От една страна – „комичната“ чувствителност, според

която противоречията в реалността са просто недоразумения, разрешаващи се от перспективата на една или друга трансцендентна инстанция – Бог, Разума или Историята. Християнството, прогресивизмът или марксизмът биха изглеждали „комични“, защото всичко се свежда до случайно недоразумение, което мъдростта или чакането ще успеят да разрешат.

От друга страна, трагедията третира тези противоречия като истински конфликти, като ценностни сблъсъци, които нямат решение, просто защото не съществуват трансцендентни инстанции или, както би казал Люсиен Голдман (Goldmann 1956), защото „боговете са скрити“. Остава ни само храбро да приемем трагичния конфликт. Добрата новина е, че ако не вярваме в крайното решение, ще се спасим от *крайното решение*. Освободени от надеждата за отвъдното, можем да съсредоточим усилията си да работим тук и сега, с материалите, с които разполагаме. С кирпичени тухли не могат да се построят небостъргачи, но що-годе удобни къщи – да. Не ни се ще да загинем под рухналата глина на големите идейни проекти. Това обаче не означава, че трябва да се задоволяваме „с каквото има“. Както би казал Пол Елюар: „Съществуват и други светове, но те са разположени в рамките на този“ (Éluard 1939: 157).

И тъй, можем да кажем, че литературата на Честъртън е комична, не само защото е пълна с иронични елементи, парадокси и параномазии, а и защото според нея всички противоречия, които откриваме в света, не съществуват от божествена гледна точка. Само ако погледнем на Божията милост откъм веселата ѝ страна, можем да разберем защо над текстовете му постоянно ехти гръмогласен смях. „Божествената ирония“ се корени в едно когнитивно несъответствие, разкриващо се пред читателя под формата на блага вест: как хората си усложняват и вгорчават живота заради противоречия, които престават да са такива, ако се гледат през обърнатата призма на божественото. В тази призма бялото и черното (а заедно с тях и цветовете на дъгата) се превръщат в бяла светлина.

Литературата на Борхес пък е трагична, макар да е пълна с ирония и парадокси, защото гледа на тези противоречия като на истински конфликти, за които нямаме друг избор, освен да при-

емем от човешка перспектива. Няма помирение, а благоразумно приемане на границите, заедно с желанието, изразено от Пиндар в третата от Питийските му оди – „да се изчерпа целият потенциал на възможното“.

Но у Борхес има един елемент, който можем да наречем трагикомичен, защото той в много случаи възприема „божествена“ или „философска“ перспектива, за да ни помогне да се помирим с наложените ни ограничения. Не съществува обаче *coincidentia oppositorum*, няма божия милост, а благоразумно или виталистко приемане на реалността, което по някакъв начин спомага за един вид трагична радост. Има нещо трагикомично и у Честъртън, защото, както отбелязва самият Борхес, под възхитителния му смях никога не престава да тупти чудовищността.

И накрая, Честъртън възприема щастието в преобладаващо спиритуалистическа перспектива. Макар неговото християнство да няма репресивен или аскетичен характер по отношение на телесното, авторът на „Ортодоксия“ вкарва понятието за щастие в идеята за душата и изглежда забравя за телесната ѝ обвивка (в това отношение той смирено ще следва стария мотив за *сома-сема*, т.е. за тялото като гроб или затвор на душата), както и за страстната, семейна и обществена обвивка, чието отделяне би улеснило пътя към *свещеното*, термин, чието етимологично значение на латински може да препраща и към нещо „отделено“, „обособено“. Щастието възниква от интуитивното усещане на душата за Бог или от пряката ѝ връзка с него, посредством или въпреки всичко, което тя vyplъщава.

При Борхес обаче щастието се разглежда не в духовни или в телесни граници, а в цялостна перспектива. В действителност, въпреки скептичните предубеждения по отношение на всякаква онтология, Борхес изглежда споделя материалистическата традиция (на епикурейците, на Лукреций, на Спиноза и Ницше), която отрича съществуването на онтологично разделение между душата и тялото. Душата е тяло, тъй като представлява разреден поток от атоми, а пък тялото е душа, защото страда или изпитва удоволствие от мъките и страстите на душата, като например спокойствието, тревожността, страха, приятелството – страдалия едновременно телесни и психически.

От тази психосоматична – и земна – перспектива, единственото спасение, достъпно за човека, както казахме, се изразява в това, количеството физически и психически (или още по-добре казано – психосоматични) удоволствия да превишава количеството на неудоволствията. Това е твърде скромно спасение, което ни откъсва от небето и същевременно ни освобождава от ада (две инстанции, считани от Борхес за „хиперболи“ (Borges 1996: 129), но все пак е реално спасение, основаващо се на философската вяра, че с помощта на разума е възможно да управляваме индивидуалното си – а може би и колективно – съществуване, по такъв начин, че везните на щастието да се наклонят в наша полза.

В заключение нека кажем, че в последните няколко десетилетия на тъга и обърканост (каквито навярно са всички десетилетия), интересът към фигурата на Честъртън бе възроден, прераствайки в истинска *честъртъномания*. В испаноезичното пространство се откроява издателският труд на Жауме Валкорба от издателство „Акантиладо“ и на Абелардо Линарес от издателство „Ренасимiento“. След крайните прояви на постмодерността, когато бебето на истината (или по-скоро на невъзможната любов към истината) бе изхвърлено заедно с мръсната вода на догматизма и фанатизма (вж. Ferraris 2019), като отгоре на всичко се остави да бъде рециклирана в културна логика на късния капитализъм (вж. Jameson 1991), най-вероятно нуждата от възвръщане на известно усещане за истина и на някаква култура на радостта е накарала мнозина да насочат вниманието си към Честъртън.

Въпреки това, за да не се поддадем на старата носталгия по абсолютата, както би казал Джордж Стайнър, или пък да симулираме вярвания, които не всички споделяме, както и за да не изпаднем неусетно в реакционерство, би било добре да четем Честъртън през Борхес, който се е опитал да го пригоди към една светска чувствителност, изискваща различните форми на вярата (например във философията или в политиката като начин за преустройство на живота чрез рационално усилие, без помощта на боговете) и на радостта (иманентна, реалистична, хуманистич-

на, ограничена и трагична) да приемат по-скромни или сложни образи, които обаче да бъдат във висша степен реални.

Би било грешка да се мисли, че радостта у Честъртън е плод единствено на християнската му вяра. Какво да кажем тогава за тъгата на „безполезния аскет“ на Тома Кемпийски? Или пък за тъгата на Савонарола? Честъртън принадлежи към една християнска традиция с корени, достигащи до Лоренцо Вала, Еразъм Ротердамски, Монтен и Сервантес – все автори, опитвали се да осъществят синтез между християнството и епикурейството, с цел във фокуса на християнския дискурс да се постави търсенето на щастието тук, на този свят. Ето защо не е изненадващо, че Борхес – също почитател на тези автори – се е заинтересувал от гласа на Честъртън, въпреки разликите между двамата. Борхес обаче е близо и до писател като Албер Камю, когото почти не споменава, може би защото не харесва прекалено меланхоличния му патос, но който също отрежда централно място на темата за радостта:

В най-гъстия мрак на нашия nihilизъм винаги съм търсил дори едно-единствено основание да надвия nihilизма. И то съвсем не от добродетелност, нито поради някаква особена духовна възвишеност, а просто от инстинктивна вярност към светлината, сред която съм роден и в която от хилядолетия наред хората са се научили да приветстват живота дори в страданието. (Камю 1979: 144)

Превод *Красимир Тасев*

Библиография

- Борхес, Х. Л.** (2015): *Алефът*. (Преводи Анна Златкова и Роза Хубеш).
София: Колибри.
..... (2022): *Възхвала на тъмнината*. (Прев. Рада Панчовска.
Ред. Кирил Кадийски). София: Колибри.
- Камю, А.** (1979): *Лято*. (Превод Христина Кочемидова). Варна: Книгоиздателство „Г. Бакалов“.
- Монтен, М.** (1975): *Опити*, кн. III. (Прев. Тодор Чакъров). София: Наука и изкуство.

Ницше, Ф. (2013): *Човешко, твърде човешко*, II 98. (Прев. Ерика Лазарова). София: Захарий Стоянов.

Спиноза, Б. (2016): *Етика*. (Прев. Марко Марков). София: Изток-Запад.

Alain (2013): *Spinoza*. Barcelona: Marbot Clásicos.

Alifano, R. (2019): “Chesterton, entre Borges y Unamuno” // *El imparcial*, 29 de mayo. <<https://www.elimparcial.es/noticia/201735/opinion/chesterton-entre-Borges-y-unamuno.html>> (видяно на 23.07.2022)

Borges, J. L. (1935): “Los laberintos policiales y Chesterton” // *Sur*. Buenos Aires, año V (julio).

..... (1936): “Modos de G. K. Chesterton” // *Sur*. Buenos Aires, año VI, núm. 22 (julio).

..... (1997 [1985]): “Chesterton poeta” // *Ficcionario, una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 122.

..... (2000): *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.

..... (2001a): *Arte poética*. Barcelona: Crítica.

..... (2001b): *Obras completas* (4 vols.). Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L., Irby, J. E. (1964): “Entretiens avec James E. Irby” // *L’Herne*, París.

Borges, J. L., Fernández Moreno, C. (1967): “Diálogo con Jorge Luis Borges” // *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.

Borges, J. L., Burgin, R. (1974): *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus.

Borges, J. L., Sábato, E. (1996): *Diálogos*. Buenos Aires: Emecé.

Camus, A. (1996): *El verano*. Madrid: Alianza.

Castany Prado, B. (2007): “Escepticismo y conservadurismo progresista en la obra de Jorge Luis Borges” // *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 13.

..... (2014): *Que nada se sabe. El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*. Cuadernos de América Sin Nombre, Alicante.

..... (2017a): “La literatura y la tradición de los ejercicios espirituales filosóficos” // *Revista de Filosofía*, 42 (2): 261–274.

..... (2017b): “The Classical Tradition of Cosmopolitan Spiritual Exercises in Jorge Luis Borges and Latin American Postnational Literature” // *Postnational Perspectives on Contemporary Hispanic Literature*. Heike Scharm y

- Natalia Matta-Jara (eds.). Gainesville: University Press of Florida,; 149–170.
- (2018): “Julio Cortázar y Gilbert Keith Chesterton. Revisión del concepto cortazariano de «sentimiento de lo fantástico» a la luz del concepto chestertoniano de «asombro agradecido»” // *Anales de literatura hispanoamericana*, 47: 205–215.
- (2019): “Puerofilia y literatura: la recuperación de la infancia en la obra de Rubén Darío” // *Un universo de universo y una fuente de canciones*. Madrid: Verbum.: 56–70.
- (2020): “Una ontología de la monstruosidad americana. Del monstruo fabuloso al monstruo ontológico” // *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento y Metodología en Historia de las Ideas*. Universidad Complutense de Madrid, 14.
- Castellani, L.** (1930): [como “Jerónimo del Rey”], “Sherlock Holmes en Roma” // *Criterio*, 138: 531–533.
- (1945): “La autobiografía de Chesterton” // *Crítica literaria*. Buenos Aires: Penca.
- Chesterton, G. K.** (1952): *Obras completas* (4 vols.). Barcelona: Janés Editor.
- (1952): “El hombre que fue jueves” // *Obras completas*, vol. III. Barcelona: Janés Editor.: 9–177.
- (1952): “El Napoleón de Notting Hill” // *Obras completas*, vol. III. Barcelona: Janés Editor.: 913–1090.
- (1952): “El regreso de don Quijote” // *Obras completas*, vol. III. Barcelona: Janés Editor.: 421–635.
- (1952): “La esfera y la cruz” // *Obras completas*, vol. III. Barcelona: Janés Editor.: 179–419.
- (1952): “La hostería volante” // *Obras completas*, vol. III. Barcelona: Janés Editor.: 637–911.
- (1952): *Robert Louis Stevenson* // *Obras completas*, vol. IV. Barcelona: Janés Editor.: 1047–1157.
- (1961 [1923]): *San Francisco de Asís*. Barcelona: Juventud.
- (2002 [1936]): Chesterton, G. K. *Las paradojas de Mr. Pond*. Madrid: Valdemar.
- (2004): Chesterton, G. K. *Correr tras el propio sombrero*. Barcelona: Acantilado.

- Éluard**, P. (1939): *Donner à voir*. Paris: Gallimard.
- Ferraris**, M. (2019): *Posverdad*. Madrid: Alianza.
- Goldmann**, L. (1956): *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard.
- Hadot**, P. (2006): *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
- (2009): *La filosofía como forma de vida*. Salamanca: Alpha Decay.
- (2010): *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*. Madrid: Siruela.
- (2011): “Las muertes del padre Chesterton. Borges y Castellani, lectores de *Father Brown*” // *La revista del psicoanálisis: subjetividad de la época*, 41, noviembre de 2011.
- (2020): “Chesterton: una lectura a contrapelo” // *Letras*, 81, 2020.: 171–189. <<https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/3166>> (видяно на 23.07.2022)
- Hayes**, A. W., **Toloyan**, Kh. (1981): “The Cross and the Compass: Patterns of Order in Chesterton and Borges” // *Hispanic Review*, 49.: 395–405.
- Hernández García**, J. A. (2004): “Nota” a *La balada del suicidio y otros poemas*, de G. K. Chesterton // *Revista casa del tiempo* (noviembre), pp. 22–48.
- Holbach**, P. H. Th. (2019 [1768]): *El contagio sagrado. Historia natural de la superstición*. Pamplona: Laetoli.
- Irby**, J. E. (1962): “Encuentro con Borges” // Irby, J. E. *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges*, Diss. Michigan.
- Jameson**, F. (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Manguel**, A. (2004): “Prólogo” // *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Barcelona: Acantilado.: 11–22.
- Montaigne**, M. (2008 [1580–1588]): *Ensayos*, 3 vols. Trad. de María Dolores Picazo. Madrid: Cátedra.
- Nussbaum**, M. (2003): *Las terapias del deseo*. Barcelona: Paidós.
- Reyes**, A. (1960): “Chesterton y la historia inglesa” // *Obras Completas*, tomo XII. México: Fondo de Cultura Económica.: 11–59.
- Spinoza**, B. (2021): *Obras completas y biografías*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Unamuno**, M. de (2012): “Prólogo” // Chesterton, G. K., *Sobre el concepto de barbarie*. Sevilla: Espuela de Plata.

ТОМАС БРАУН В СВЕТА НА БОРХЕС ЕДНО ДИСКРЕТНО ПРИСЪСТВИЕ

Анна Златкова

Defiéndeme de mí. Ya lo dijeron
Montaigne y Browne y un español que ignoro;
Algo me queda aún de todo ese oro
Que mis ojos de sombra recogieron.
Defiéndeme, Señor, del impaciente
Apetito de ser mármol y olvido;
Defiéndeme de ser el que ya he sido,
El que ya he sido irreparablemente.
Jorge Luis Borges, *Religio Medici*, 1643¹

Ако си постави за цел да проучи колко пъти английският писател Томас Браун е споменаван или цитиран от Борхес, любителят на статистиката бързо ще установи, че общият брой цитиращи и споменаващи го текстове не надхвърля петдесет².

¹ Защити ме от мен. Казаха са го вече
Монтен и Браун и един непознат испанец;
нещо ми остава още от онова злато,
което очите ми в мрак събраха.
Защити ме, Господи, от припряната
жажда да бъде мрамор и забрава;
защити ме от това да съм който съм бил,
който вече съм бил безвъзвратно.

(Стиховете от Борхесовия сонет “Religio Medici, 1643” са в безримен превод.)

² Вж. например сайта Borges Center www.Borges.pitt.edu, Finder’s Guide: Browne, Thomas, Index, където са посочени всички Борхесови текстове, посветени на Томас Браун или съдържащи цитати от негови произведения и препратки към тях.

Това, разбира се, е „просто статистика, невъзможен сбор“, би казал навярно самият Борхес. Не само защото в подобен списък попадат позовавания, открити в текстове, които писателят е включил в своеобразен *Index librorum prohibitorum*, но и защото присъствието на Томас Браун в Борхесовия свят има и други, скрити измерения. И както „тайната, неизмеримо героичната, безподобната“ творба на Пиер Менар е не по-малко важна от лесно изброимите му видими творби, така и това неафиширано присъствие е от съществено значение при формирането на една точна преценка.

Роден през 1605 г. в Лондон, Томас Браун изучава медицина в Оксфорд, Монпелие, Падуа и Лайден. През 1633 г. завършва медицинското си образование в Лайден, а през 1637 г., след като става доктор по медицина от Оксфордския университет, се установява в Норич (Норфолк), където живее и упражнява лекарската професия до смъртта си през 1682 г. В провинциалното градче, далече от политическите и религиозните борби, разтърсващи Англия, води спокоен живот в лоното на семейството си, като посвещава свободното време на научни изследвания, на страстта към колекционерството, на четенето и писането. Интересува го всичко – от философия и богословие до картография и зоология, от ботаника до история на древния свят, от библеистика до етнография. Размишлява за смъртта и безсмъртието, за тленността на тялото и всичко земно, за бързотечното време и вечността, за паметта и забравата, за погребалните обреди и човешката суета. Ако трябва да го определим с няколко думи – това е един човек, който се съмнява във всичко, един асистемен мислител, у когото причудливо се съчетават емпиризмът на Франсис Бейкън и мистицизмът на неоплатониците. Приживе се радва на признание и въпреки че през следващите векове е позабравен, а и днес за мнозина е почти непознат, в продължение на триста години Томас Браун винаги е привличал вниманието и е печелел такива почитатели като доктор Джонсън, Колридж и Де Куинси, Емерсън, По и Мелвил, Вирджиния Улф, Джойс и Елиът. И не е никак странно, че сред тези именити читатели се нарежда Борхес.

Интересът на аржентинския писател към личността и творчеството на Томас Браун датира още от младежките му години,

когато разлиства книгите в богатата бащина библиотека. „Истината е, че израснах в една градина зад ограда с копия и в една библиотека от необятни английски книги“, ще напише през 1930 г. в предисловието към биографията на аржентинския поет Еваристо Кариего (Borges 1989: 101). Една от тези книги е том с избрани произведения на Томас Браун³.

Свидетелство за ранното съприкосновение на Борхес с творчеството на Томас Браун откриваме в предисловието⁴ към първата му самостоятелна книга – стихосбирката „Страст по Буенос Айрес“, издадена през 1923 г. В този кратък, но изключително наситен текст, по маниера на испанските писатели от Златния век, младият поет се обръща към читателя, за да изрази с полемичен тон своето художествено намерение: „На декоративно-визуалната и бляскава лирика, завещана ни от дон Луис де Гонгора чрез неговия душеприказчик Рубен⁵, се опитам да противопоставя друга – мислеща, изтъкана от духовни приключения и чието верую се съдържа в размишленията на сър Томас Браун от „Религията на лекаря“, 1643, които цитирам тук“ (Borges 1997: 114). Така, оттласквайки се от доскоро изповядваната естетика

³ Става дума за Browne 1920. Освен „Религията на лекаря“ книгата съдържа *Letter to a Friend*, *The Garden of Cyrus* и *Christian Morals*. Днес екземпляр от това издание е част от сбирката „Хорхе Луис Борхес“ на фондация „Сан Телмо“ в Буенос Айрес.

⁴ Изключено от следващите издания на книгата, предисловието „A quien leuere“ („На онзи, който ще чете“) е публикувано след смъртта на Борхес в сборника „Съживени текстове“ (*Textos recobrados (1919–1929)*). С встъпителните думи „На онзи, който ще чете“ са се обръщали към потенциалния читател испанските писатели от Златния век. Използваната глаголна форма – бъдеще време на подчинително наклонение, отдавна е отпаднала от темпоралната система на испанския език и днес се употребява единствено в законови и други нормативни текстове. Освен че разкрива естетическите възгледи на младия Борхес, предисловието „На онзи, който ще чете“ свидетелства за особеното значение, което още в самото начало на творческия си път аржентинският писател отдава на паратекстови елементи като предговор, послеслов, епиграф, пояснителни бележки и др., чрез които авторът установява своеобразен диалог със своя читател.

⁵ Става дума за Рубен Дарио – един от най-видните представители на испаноамериканския модернизъм.

на ултраизма⁶ и опирайки се на доводи, почерпени от английския мислител, той извежда автобиографизма⁷ като същностна черта на своята поезия.

Предположението, че по това време Борхес е познавал много добре някои от книгите на Томас Браун, се потвърждава от съдържанието на есето „Сър Томас Браун“, публикувано през февруари 1925 г. в литературното списание „Проа“. Същата година заедно с други текстове то е включено в първия есеистичен сборник на писателя⁸. Панегиричният тон на изложението се мотивира като отплата за красотата в творчеството на Браун. „У сър Томас Браун – пише Борхес – съжителстват литераторът и мистикът, *vates* и *grammaticus* (вещателят и филологът), за да се изразим с латинска точност.“ [...] „Бил е праведен човек. Изключително му приляга известното Квинтилианово определение за оратора *vir bonus dicendi peritus* (добър мъж, вещ в изкуството на речта).“ (Borges 1925: 30–38) В характерната за Браун тенденция към латинизиране на езика, обща за писателите от неговата епоха, се проявява според Борхес стремежът към универсалност и яснота. Нека отбележим, че в това есе творчеството на Браун е представено за първи път на испански език⁹ с два фрагмента, цитирани в авторов превод. Първият – от *Religio medici* („Рели-

⁶ Авангардно литературно течение, възникнало в Испания през 1918 г. Борхес възприема естетиката на ултраизма, в която централно място заема метафората, по време на престоя си в Испания между 1919 и 1921 г.

⁷ За присъствието на автобиографичното и специфичната му роля в творчеството на Борхес вж. например Lefere 2005 и Estenoz 2013.

⁸ Заглавието на сборника – *Inquisiciones* („Разследвания“), шеговито се стреми да върне към първоначалното ѝ безобидно значение испанската дума *inquisición*, покрита със зловеща слава покрай горящите кладни на Светата инквизиция. По-късно Борхес включва този ранен есеистичен опит в списък на забранени за издаване свои книги. Двадесет и седем години след това със сборника „Нови разследвания“ той не само реабилитира за себе си и пред читателя този жанр, но и доказва, че поговорката „Вторите части никога не са добри“, на която се позоваваше бакалавърът Самсон Караско, пак се оказва невярна.

⁹ Главната причина за късното запознаване на испаноезичния читател с творчеството на Браун се корени в забраната за разпространение на чуждестранни книги без изрично позволение от светските и църковните власти по силата на едикта от 1558 г., като евентуалният превод и отпечатване на каквото и да е произведение е подлежал на цензуриране от Светата инквизиция.

гията на лекаря“), разкрива верската и етническата толерантност на английския мислител; вторият – от *Hydriotaphia: Urne-Buriall*, в който Браун говори за „безчестieto на забвението“, което „сляпо разпръсква своите макове и се разправя, без да разграничава заслуги за увековечаване, с паметта на людетe“ („Умопомрачение“ // Браун: 93)¹⁰, Борхес определя като „по-поетичен от много стихове“.

В годините на творческата си зрялост Борхес неведнъж ще се отзове иронично за подражателно-бароковия стил¹¹ и изкуственото латинизиране на речта, които характеризират първия му есеистичен сборник. „Пишейки тези статии, се опитвах да подражавам старателно на двама испански барокови писатели от XVII век – Кеведо и Сааведра Фахардо, които със сухия си и строг испански са създавали същия тип проза, както сър Томас Браун в “*Urne-Buriall*” (“*An Autobiographical Essay*”, Borges 1970: 160). „Странна е съдбата на писателя“, четем в предговора към стихосбирката „Другият, същият“ (1964). „В началото е бароков, суетно бароков, докато след години, ако са благосклонни звездите, може да постигне не простотата – това не е нищо, а скромната и невидима сложност“ (Borges 1989, t. II: 236). „В началото, подобно на всички пишещи, бях бароков писател. [...] Исках да бъда Кеведо или сър Томас Браун [...] сега се примирявам да бъда просто Борхес.“¹²

Познавач и ценител на англоезичната словесност, Борхес посвещава множество текстове от следващите си есеистични сборници на известни английски и американски творци. Сред тях обаче няма да открием нито един, посветен на Томас Браун. Между 1944 и 1947 г. заедно с Адолфо Бийо Касарес подготвя

¹⁰ Цитатът е според превода на Владимир Градев. Освен посоченото съчинение в изданието са включени още три кратки творби на Томас Браун – „Писмо до приятел“, „За сънищата“ и “*Musæum Clausum*”.

¹¹ Нека приведем своеобразното определение за бароков стил от предговора към второто издание на сборника с разкази „Всеобща история на безчестieto“ (1954): „Аз бих казал, че бароков е онзи стил, който съзнателно изчерпва (или се стреми да изчерпи) своите възможности и граничи със собствената си карикатура“ (Borges 1989, t. I: 291).

¹² В лекция, изнесена в Колеж дьо Франс през 1983 г.

том за автора на “Religio Medici”¹³ – част от поредица, включваща десет най-важни творби на известни писатели. В съавторство с Мария Естер Васкес през 1965 г. публикува книгата „Увод в английската литература“, в която XVII век е представен с кратки бележки за трима писатели – Джон Дън, Томас Браун и Джон Милтън. Въпреки това, по един или друг начин – в бегло споменаване, бележка или с кратък цитат, английският мислител ненаатрапчиво присъства и в следващите есеистични сборници на Борхес.

В библиографския труд „Борхес, книги и прочити“ на Лаура Росато и Херман Алварес (Rosato & Álvarez 2017) са описани около хиляда тома, дарени от аржентинския писател на Националната библиотека в Буенос Айрес. Тази богата сбирка, съдържаща част от личната библиотека на Борхес, е особено ценна заради многобройните ръкописни бележки и отбелязвания по книгите, което дава възможност да се проследи как процесът на четене е влияел върху изграждането на един или друг авторов текст. Казано с думи на самия Борхес, за него книгата наистина е била „и диалогът, който завързва със своя читател, и интонацията, която придава на гласа му, и изменчивите и трайни образи, които оставя в паметта му“ („Бележки за (към) Бърнард Шоу“, Борхес 2011: 208–209). Според Росато и Алварес (Rosato & Alvarez 2013: 66–90) годините, в които Борхес най-интензивно чете книгите на Томас Браун, са между 1937 и 1951. Именно през този период са написани част от есетата, които съставят сборниците „История на вечността“ и „Нови разследвания“, както и повечето разкази, включени в „Измислици“ и „Алефът“. Нека посочим като по-късен отзвук стихотворението “Religio Medici, 1643” (1971), което, тръгвайки от загадъчната фраза на неправилен испански “Defende me Dios de me” в размишленията на Томас Браун – фраза, заимствана може би от Монтеновите „Опити“ и открита случайно в стихотворение на испанския поет от XVI век Кристобал де Кастилиехо, – разкрива трагичното раздвоение на лирическият аз в спускащия се мрак на слепотата.

¹³ За този неосъществен съвместен проект Бийо Касарес пише в книга, посветена на приятелството и сътрудничеството си с Борхес (вж. Bioy Casares 2006).

В едно Борхесово стихотворение – “Things that might have been”, лирическият герой размишлява за различни неща, които, въпреки възможността да съществуват, са останали извън пределите на човешката история:

Мисля за нещата, които можеше да ги има, но ги няма.
Трудът по саксонска митология, който Беда не е написал.
Невъобразимото дело, което на Данте е било дадено може би
да прозре
едва когато е бил завършен последният стих от Комедията.
(Борхес 2019: 67)

В тези стихове, изпълнени с тъга по несбъдналото се, долавяме отглас от последната книга на Томас Браун с причудливото заглавие “Musæum clausum”, или “Bibliotheca abscondita”, където се пазят някои забележителни книги, древни находки и различни редки неща, които нивга, дори случайно не са били видени от никой живеещ днес човек“ (Браун 2016: 163).

Изключително любознателен човек, Томас Браун споделя характерната за времето страст към антикварната дейност и колекционерството. Той притежава богата сбирка от природни и археологически забележителности, екзотични находки от далечни страни и епохи. „Който трупа познание, трупа тъга“, казва Еклисиастът. Начетеният човек обаче може да се разтовари от натрупаната ерудиция и да се надсмее над колекционерската мания, отдавайки се на своеобразна игра, в която се преплитат реално и измислено, а тъгата по неуспялото да се роди, по безвъзвратно изчезналото или несправедливо забравеното се уравновесява от остроумието и изобретателността. Въображението се оказва надежден инструмент за възкресяване на миналото. Точно това прави Браун в “Musæum clausum”. Експонатите в този затворен музей са систематизирани в три раздела – книги, изображения и древни и редки находки, като всеки предмет е най-подробно описан. Между книгите ще открием например поема от Овидий, написана на езика на гетите, Записките на диктатора Сула или Писмата на Сенека до апостол Павел; между редките находки – щраусово яйце, върху което е изобразе-

на битката при Ел Ксар ел Кебир, или войната между жабите и мишките, изрисувана върху долната челюст на щука. Браун не е първият съставител на подобен каталог – достатъчно е да си спомним книгите в библиотеката на манастира „Свети Виктор“ от „Гаргантюа и Пантагрюел“, чиито недотам благопристойни заглавия са били добре известни на английския писател. Но отвъд пародийността и търсения комичен ефект, в „Musæum clausum“ прозира интересът към Античността и усилието да бъде спасена от забвение античната култура, чийто светъл символ е унищожената Александрийска библиотека.

В известния Борхесов разказ „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ разказвачът си поставя за цел да отхвърли лъжливия каталог, който някакъв вестник е предложил на своите читатели, и преглеждайки внимателно личния архив на починалия поет символист от Ним, да състави достоверен списък на неговите „видими творби“¹⁴. Не е трудно да забележим, че разнородните материали в този списък са плод на такова взаимодействие между действително и измислено, каквото откриваме в *Musæum clausum*. Нека посочим няколко от тях: един символистичен сонет, публикуван в литературното списание „La Conque“ – същото, в което са издавани произведения на поети парнасци и символисти, както и ранни произведения на Андре Жид и Пол Валери; една монография върху трактата „Голямото изкуство“ на каталонския мислител Раймонд Лулий; две издания на труда „Проблемите на една задача“, посветен на известната апория на Зенон „Ахил и костенурката“, с важното уточнение, че във второто е поставен като епиграф съветът на Лайбниц „Не се страхувайте от костенурката, господине“. В този библиографски опис реално и фикционално така тясно се преплитат, че неосведоменият читател трудно би повярвал например, че цитираната по-горе фраза наистина се съдържа в писмо до френския мислител Симон Фуше, с когото Лайбниц е поддържал дългогодишна кореспонденция.

¹⁴ Тук се абстрахираме както от личността на разказвача (по този въпрос вж. например Cristal 2019: 165–170), така и от ироничните конотации на представения списък.

По свидетелство на самия Борхес (“An Autobiographical Essay”, Borges 1970: 170–171) „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ е написан в началото на 1939 г. по време на възстановяването му след тежка злополука, когато, опитвайки се да преодолее страха от провал при мисълта, че вече няма да може да пише, създава една особена повествователна форма, която се характеризира с отслабен сюжет и се родее по-скоро с рецензията и критичния отзив или, както казва самият автор, е нещо средно между есе и разказ. Публикуван същата година в майския брой на списание „Сур“, през 1944 г. разказът е включен в сборника „Измислици“. Краткият предговор към него завършва със своеобразно „оголване на похвата“. Ето как авторът мотивира избора на *modus operandi*: „Тежка и изтощителна лудост е да пишеш пространни книги; да разгръщаш на петстотин страници една идея, която чудесно може да бъде изказана за броени минути. Има по-добър метод: да внушиш, че книгите вече съществуват, и да предложиш някакво обобщение или коментар върху тях. Така са постъпили Карлайл в „Сартор Резартус“ и Бътлър в “The Fair Haven” – произведения, които притежават недостатъка, че си остават книги, не по-малко тавтологични от другите. По-разумен, по-некадърен, по-ленив, аз предпочетох да напиша бележки върху въображаеми книги¹⁵. Такива са „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“ и „Преглед на творчеството на Хърбърт Куейн“ (Борхес 2010: 9–10). Този метод, съчетан с Пиер-Менаровия на „преднамерения анахронизъм и погрешните атрибуции“, който откриваме и у Томас Браун, намира ако не неограничено, то безспорно доста широко приложение в творчеството на Борхес.¹⁶ Би било леко-

¹⁵ Прилагането на този подход всъщност е налице още в текста „Приближаването към Алмотасим“, представляващ един вид рецензия на апокрифна книга. Включването му най-напред в есеистичния сборник „История на вечността“ (1936), а по-късно в „Измислици“ откроява съзнателния стремеж към заличаване на жанровите граници между есе и разказ като една от най-характерните Борхесови черти.

¹⁶ Така например текстът „Двамата царе и двата лабиринта“ от сборника „Алефът“, първоначално фигуриращ в периодични издания веднъж като арабска легенда, преведена на английски от Ричард Бъртън, друг път като част от неговите бележки към превода му на „Хиляда и една нощ“, е представен в авторовия послепис от 1952 г. като „вариация на приказка, добавена от препис-

мислено обаче в подобна особеност да видим само забавна игра, чрез която един всеяден читател¹⁷, зачитащ даже *dii minores* на книжния Олимп, весело се разтоварва от хаотично трупасо се знание. В послеслова към есеистичния сборник „Нови разследвания“ Борхес пише: „Докато четях коректурите на разнородните работи, включени в този том, открих две тенденции. Първата е да се преценяват религиозните или философските идеи според естетическата им стойност, а също доколкото са необичайни и чудни. Навярно това е белег на дълбок скептицизъм“ (Борхес 2018: 257). В предговора към един от испанските преводи на „Макбет“ е определил съмнението като едно от имената на интелекта, а в предговора към превода на Нестор Ибара на „Морското гробище“ от Пол Валери упреква Данте за това, че не познава благодатната несигурност на апостол Павел, на сър Томас Браун, на Уитман, Бодлер, Унамуно, Пол Валери (вж. Borges 1975: 142, 167). Ако приемем, че идеите нямат стойност на утвърдена истина, а занимават скептичния ум доколкото са необичайни и чудни, значи те могат да бъдат подвластни на творческото въображение. Игра има, но тя е, ако си послужим с думите на Хер-

вачите на „Хиляда и една нощ“. Всъщност става дума за литературна мистификация на самия Борхес. В разказа „Богословите“ от същия сборник на Томас Браун пародийно се приписва следното твърдение: „Времето е унищожило горделивите Евангелия на хистрионите, но не и Хулите, с които е било заклеймено тяхното Безбожие“. В есето „Аналитичният език на Джон Уилкинс“ от сборника „Нови разследвания“ се цитира забавната класификация, която германският синолог Франц Кун уж приписва на една всъщност несъществуваща китайска енциклопедия – така една фикционална таксономия илюстрира произволния и съмнителен характер на който и да е човешки опит за подреждане на Вселената. Интересни са случаите, при които чужди текстове, включени в Борхесова творба в свободен превод, придобиват друго звучене по силата на въвеждането им в нов контекст. Като илюстрация нека посочим два фрагмента от трудове на шведския теософ Сведенборг, поместени в раздела „И така натакъ“ от сборника „Всеобща история на безчестието“, които, веднъж попаднали в компанията на „безчестните“, получават откровено снижаващи конотации.

¹⁷ Борхес неведнъж е говорил меланхолично-иронично за прекомерната си страст към четенето. Нека посочим измежду много други следните негови думи: „Малко неща са ми се случили, много неща съм прочел“ (от послеслова към сборника „Творецът“); „Препрочитам горните редове и установявам с горчиво-сладка тъга, че всички неща на света ме отвеждат до някой цитат или до някоя книга“ (от „Островите на Тигре“, в сборника „Атлас“ (Борхес 2019: 112).

ман Хесе, с всички идеи на човешката култура, с цялото духовно съдържание на света¹⁸. Игра, на която се отдаваш с ясното съзнание, че светът, който обитаваме, не е огледало на другия, непостижимия за ума свят, а нещо прибавено към него, подобно на високите и надменни тонове, които изпълват със златен сумрак един от ъглите в стаята на умиращия Джамбатиста Марино¹⁹. Но тъкмо в тази игра радикалният скепсис се уравновесява от ведрата убеденост, че в неизчерпаемите дълбини на познаваемото се оглеждат неизчерпаемите възможности на човешкото въображение.

„Светът, който наблюдавам, съм аз самият; към микрокосмоса на собствения си строеж насочвам очи; колкото до другия, използвам го просто като глобус и понякога го въртя за свое развлечение“ – се казва в *Religio Medici* (вж. Browne 1920, part II, sect. 12). Ако загърбвайки външния свят – играчка за мимолетни развлечения, – Томас Браун се обръща към вътрешния мир, за да проследи като прецизен биограф на душевните си приключения и най-недоловимите движения в него, Борхес стига по-далеч: от една страна, фикционализирайки автобиографията, създава свои литературни двойници; от друга – разкрива как чрез една съвършено устроена планета, измислена от хората, фантастичният свят може да нахлуе в реалния, за да го заличи и заеме неговото място.

Разказът „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“ започва безобидно рутинно. Двама приятели – единият носи името Биой Касарес, което навежда на лесното предположение, че другият, останал до края неназован, от когото се води повествованието, се казва Борхес – се впускат в дълъг литературен спор. В хода на разговора Биой цитира думите на някакъв ересиарх, споменати в *The Anglo-American Cyclopædia*. След преравяне на всевъзможни справочни издания се стига до заключението, че става дума за апокрифен текст, вмъкнат в екземпляр от въпросната енциклопедия. Докато един ден автодиегетичният разказвач попада слу-

¹⁸ Вж. въведението в смисъла и историята на играта на стъклени перли в романа „Игра на стъклени перли“.

¹⁹ Вж. текста „Една жълта роза“ от Борхесовия сборник „Творецът“ (Борхес 2019: 20–21).

чайно на единадесетия том от Първата енциклопедия на Тълон, в който е изложена част от историята на една непозната планета. Господстващият в нея светоглед е идеализмът. Нейните метафизики не търсят истинното, а удивителното и обявяват метафизиката за дял от фантастичната литература. Противно на Окамовото правило *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*, някои тълонски предмети имат склонността да се множат. Постепенно в реалния свят започва да навлиза фантастичният свят на Тълон. И накрая този свят, измислен от хора, променя облика на съществуващия. Въпреки съзнанието, че от нашата планета ще изчезнат и английският, и френският, и родният му испански език, че светът ще бъде Тълон, в своето уединение разказвачът продължава да редактира един плах превод в духа на Кеведо на Брауновата книга *Urn Burial*.

На пръв поглед подобно поведение изглежда абсурдно, още повече че самият разказвач е наясно колко безсмислено начинание е да превеждаш от английски на испански – два езика, еднакво обречени на изчезване, и вероятно затова не смята да публикува своя превод.

„Тълон, Укбар, Orbis Tertius“ е поместен през 1940 г. в майския брой на списание „Сур“. В края на същата година е включен в „Антология на фантастичната литература“, съставена от Борхес, Биой Касарес и Силвина Окампо, а през следващата – в сборника „Градината с разклоняващи се пътеки“, който през 1944 г. става част от „Измислици“. Във всички изброени издания разказът завършва с послепис от 1947 г. – един „преднамерен анахронизъм“, напomniaш за метода, въведен от Пиер Менар. Но още преди фикционалният Борхес да бъде обречен да редактира – може би вечно – своя плах превод, реалният Борхес, заедно с реалния Биой Касарес, превежда последната, пета глава от *Urn Burial*, като, за разлика от фикционалния преводач, през 1944 г. публикува съвместния превод в януарския брой на „Сур“.

През 1980 г., в разговор с американския поет и преводач Даниъл Борн за списание *Artful Dodge*, Борхес мотивира решението да преведат *Urn Burial* на Кеведовия испански от XVII век с аргумента, че Браун и Кеведо принадлежат към една и съща епоха, през която латинският все още съхранява своя статус на *lingua*

franca – езика на науката, културата, университета.²⁰ И при двамата опитът за латинизиране на съвременния им английски и испански език отговаря на стремежа към универсалност и яснота, както отбелязва Борхес в ранното си есе за Браун. Не е трудно да си обясним защо е избран именно Кеведо, а не някой друг от представителите на испанския барок – Диего де Сааведра Фахардо или Балтасар Грасиан, да речем. Както знаем, Борхес особено цени този испански писател и многократно го споменава или посвещава на неговото творчество отделни статии и есета²¹. За него той олицетворява повече от всеки друг испанския език: „Моят жребий е кастилската реч, / оръдието на Франсиско де Кеведо“, ще напише по-късно в стихотворението „На немския език“ от сборника „Златото на тигрите“ (Борхес 2019: 53).

Освен че се нарежда между големите майстори на бароковата словесност, Кеведо е и преводач на антични и ренесансови автори, макар че на това поприще си е спечелил подигравките

²⁰ Как трябва да се превежда една творба от XVII век – с всички средства на съвременния език, което би било откровен анахронизъм, или на езика, характерен за същия период – по този въпрос в задочен спор с Борхес и Биош влиза авторът на цялостния превод на *Urn Burial*, испанският писател Хавиер Мариас, който, за разлика от аржентинските си предшественици, превеждайки Браун, се е постарал, както твърди, да забрави за съществуването на Кеведо. Това обаче едва ли е възможно, тъй като Кеведо несъмнено е оставил трайна следа в испанския език, обогатявайки го не само с латинизми, но и с неологизми, подобно на Томас Браун, чийто словотворчески принос е огромен.

Освен несъгласие с подхода на Борхес и Биош Касарес, в редица статии и интервюта Мариас ги упреква, че са вмъкнали в превода си един фрагмент, който не фигурира в нито едно от изданията на Брауновото съчинение. В действителност въпросният текст не е апокрифен, нито плод на Борхесова мистификация, както предполага испанският писател, а съществува в някои от по-ранните издания като авторова бележка – в случая двамата аржентинци просто са въздигнали един паратекст в ранг на пълноправен текст. По-късно в своеобразна палинодия самият Мариас посочва всички свои публикации, съдържащи неоснователното обвинение, и дори включва набедения фрагмент, макар и без да споменава имената на преводачите, в речта си при приемането му за член на Испанската кралска академия на езика.

²¹ Нека посочим например есето „Кеведо“ от „Нови разследвания“, в което Борхес пише: „Триста години изминаха от физическата смърт на Кеведо, но той и до днес си остава най-големият майстор на испанската словесност“ (Борхес 2018: 65).

на свои съвременници – Гонгора например го осмива в сонета „Испански Анакреон“ – заради прекомерната свобода и самонадеяност в преводите му.

Извън бароковия стил и съзнателното латинизиране на речта съществува и една духовна черта, която сродява Браун и Кеведо – способността да търсят и намират опора в античния стоицизъм и християнския морал, въпреки болезненото съзнание за тленността на всичко земно, въпреки съзнанието, че всяка слава е разочарование, че смъртта започва със самото раждане и илюзията за вечност е безпочвена. Какво по-утешително убежище от словото на английския и испанския писател може да намери героят пред застрашително нахлуващия Тълон.

Всичко започва с една книга от бащината библиотека, трескаво разлиствана от един любознателен аржентински младеж. Заедно с много други книги от англоезични писатели и мислители тя влиза в неговия свят и участва в изграждането на онзи скептично-ироничен дух, който откриваме в творчеството на Борхес. Присъствието на Томас Браун в този свят е дискретно – както в общоприетия, така и в математическия смисъл. Това е тихото присъствие на един асистемен мислител, едновременно пламенен и трезв (ако използваме Борхесови думи, казани за Шопенхауер), който проявява „парадоксалния героизъм“ да се отдава на съзерцателни размишления в една бурна епоха, който привлича с писателския си етос, с толерантното вслушване във всяко мнение, със стремежа да примирява наука и религия, със страстта към книгите и любовта към енциклопедичното знание, към онази – по думите на Борхес – „всеобхватна смес, която знае повече от всеки човек“.

Браун и Борхес. Вълнували са ги едни и същи теми: смърт и безсмъртие, време и вечност, памет и забрава, изгубени или неполучили битие духовни богатства. Интересували са ги богословски и херметични съчинения, Кабалата и неоплатониците, причудливи теории, които изпълват трудовете на единия и са игрово вплетени в измислиците и разследванията на другия. Учудвали са ги общоразпространените човешки заблуди – Браун грижливо е систематизирал в *Pseudodoxia Epidemica* всички, които са му били познати, а Борхес е включил няколко от тях в

своята „Книга на въображаемите същества“. Питали са се дали всъщност в този свят не спим, дали не сме го сънували – както пише Борхес – „вездесъщ в пространството и непоклатим във времето“, като все пак „сме оставили в неговото здание тънки и вечни пролуки за безразсъдното, та да знаем, че е лъжлив“ (Борхес 2011: 63).

Не знаем доколко е основателно да бъдат обединени в духовно сътрудничество (всяко сътрудничество е загадъчно, се казва в Борхесовото есе „Загадката на Едуард Фицджералд“, Борхес 2018: 106) двама творци, разделени от три века, но със сигурност може да твърдим, че във времето, непрестанно разклоняващо се в неизброими бъдещи времена, те биха били приятели, ако съдбата не им беше отредила живот там, където не съществува течащо време, а само онази вечност, която толкова е занимавала неспокойния им дух.

Библиография

- Борхес, Х. Л.** (2010): *Измислици*. (Превод Анна Златкова). София: Колибри.
- (2015): *Алефът*. (Превод Анна Златкова). София: Колибри.
- (2018): *Нови разследвания*. (Превод Анна Златкова). София: Колибри.
- (2019): *Този търпелив лабиринт от линии*. (Подбор и превод Анна Златкова). София: Колибри.
- Браун, Т.** (2016): *Урнопогребение*. (Прев. Владимир Градев). София: Фондация „Комунитас“.
- Хесе, Х.** (1980): *Игра на стъклени перли*. София: Народна култура.
- Bioy Casares, A.** (2006) *Borges*. Barcelona: Destino.
- Borges, J. L.** (1925): *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa.
- (1970): “An Autobiographical Essay” // *The Aleph and Other Stories 1933–1969*. New York: E. P. Dutton.
- (1975): *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- (1989): *Obras completas, tomos I–III*. Barcelona: Emecé.
- (1997): *Textos recobrados (1919–1929)*. Barcelona: Emecé.

Borges Center www.Borges.pitt.edu

Browne, Th. (1920): *The Religio Medici and other writings*. Londres: J. M. Dent.

..... (1944): “Hydriotaphia. Quinto capítulo” (Traducción y notas Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges) // *Sur*, enero.

..... (1986) *Religio Medici. Hydriotaphia*. (Traducción y notas Javier Marías). Madrid: Alfaguara.

Estenoz, A. A. (2013): *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*. Madrid: Verbum.

Kristal, E. (2019): “Jorge Luis Borges y las guerras mundiales” // *Letral*, 21, enero. Universidad de Granada.

Lefere, R. (2005): *Borges. Entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos.

Rosato, L., Álvarez, G. (2013): “Acerca de un ejemplar de Sir Thomas Browne perteneciente a la biblioteca personal de Jorge Luis Borges” // *La Biblioteca*, 13.: 66–90.

..... (2017): *Borges, libros y lecturas: catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

БОРХЕСОВАТА МАЛКА-САНСИ: ОЧЕРТАНИЯ НА ЕДНА ЖЕНСКА ЗАГАДКА

Едуардо Рамос-Искиердо

but no man loves to be indebted to his contemporaries
Samuel Johnson, *The Life of Pope*¹

Перспективи за едно пътуване

С хода на времето се убедих, че „Приближаването към Алмутасим“ (1935) и до днес продължава да е един много особен текст в Борхесовата проза, макар за съжаление все още да е не достатъчно оценен. В него откривам сложното писане на един млад и амбициозен автор – с известни колебания и опасения, – който се крие зад различни маски, притворства и шеги: писането на човек, който мечтае да стане велик писател.

Странен текст, чиято изначална хибридна съчетава различни жанрови двойственности: повествователното и критично-то; разказа и разказа за разказа; и разбира се, смесването на нивата на действителността и на измислицата. До известна степен тази хибридна се определя от това, че е закачка, литературна шега, преход между няколко текста, „топла връзка“.

Нека си припомним, че „Приближаването към Алмутасим“ се представя за критична бележка или рецензия за романа “The Approach to Al-Mu’tasim” от Мир Бахадур Али. Това споменаване на автора и на произведението представлява входът на „топ-

¹ Но никому не се нрави да е в дълг към своите съвременници. Самюел Джонсън, „Животът на Поуп“ (англ.) – б. пр.

лата връзка“¹. Нито авторът, нито романът съществуват в действителност – измислени са от Борхес. Написването на тази шега предполага за Борхес необходимостта да предложи няколко съществени хитрини, както в самата концепция, така и в следите, които водят до интерпретацията на разказа. Защото този къс текст – прост на вид, но всъщност изискано сложен – е изпълнен с изненади, симулации, съмнения и клопки. Заедно с това има структура на лабиринт и е наситен с много референциални и културни податки.

Преди няколко години публикувах един дълъг лудическо-критически анализ на „Приближаването към Алмутасим“, изключително подробен и ерудитски; сега бих искал да предложа нов, много по-различен прочит в субективния и по четивен стил на есето². В частност, сред различните загадки, които предоставя текстът, има една, на която ще обърна повече внимание тук – тази за женския персонаж, на онази малка-санси, чието качество на енигма ще разгледам в следващите редове, като предложа и решение. Ще анализирам и част от основното повествователно ядро на „Приближаването към Алмутасим“, за да оценя значението на този женски персонаж, единственият в целия разказ, и на неговата активна и неравностойна връзка с другите два персонажа, което позволява на Борхес да осъществи прехода към „пренаписването“, за което ще стане дума.

Очертания на „топлата връзка“

Авторът

При положение, че името на апокрифния автор Мир Бахадур Али позволява различни тълкувания, предлагам следния възможен „превод“ на трите му съставни части – велик господар на оръжията и/или на книгите (Mir); смел и буен герой, макар и са-

² Имам предвид своята книга „Аналитични съставки в „Приближаването към Алмутасим“ (Ramos-Izquierdo 2006). В настоящото есе използвам само някои свои разсъждения, изложени там. Що се отнася до позоваванията на Киплинг и на други автори, като имам предвид есеистичния характер на този текст, предпочитам да избегна цитирането им. Всички те могат да бъдат намерени в споменатата книга.

моуверен и горделив (Bahadur), с чисто мюсюлманско потекло, вярващ и безстрашен (Alí). Като се има предвид семантичното поле на това име, не може да не се забележи съвпадението с основните теми в Борхесовото творчество.

От друга страна той ни напомня за известния апокрифен „автор“ Сиде Амете Бененхели. Луис Андрес Мурильо в своето издание на „Дон Кихот“ от 1982 г., уточнява, че *Side* означава господар или господин, *Hamete* отговаря на името *Hamed* („който възхвалява, величае“), а *Benengeli* е комична деформация от „патладжан, патладжанен“. Ако значението на първите две имена приближава името на Сервантесовия апокрифен автор до това на Борхесовия, то третото контрастира със сериозността на „Али“, роднина на Мохамед. Така или иначе, трябва да отбележим специално търсеното потекло на апокрифния автор от разказа на Борхес.

Структурата

Като се има предвид жанровата му хибридность, в „Приближаването към Алмутасим“ различаваме структура от четири основни части – началния кратък критически анализ, който въвежда резюмето на романа, последван от друг кратък анализ, а накрая има и обширна бележка под линия. Последната е под формата на заключение, в което също се прави критическо резюме – този път на „Разговорът на птиците“ от Атар. В тази структура забелязваме редуване на *метатекстуалната критика с фикцията*.

Двойната принадлежност

И така, „Приближаването към Алмутасим“ е софистициран ефект от „преразказа“ на едно „псевдоесе“... Тази жанрова хибридность позволява текстът да бъде включен в два сборника от различно естество. За първи път се появява заедно с есетата от „История на вечността“ (1936). В сериозния и ерудиран контекст на книгата, „Приближаването към Алмутасим“ има сериозна възможност да бъде счетен за нещо, което всъщност не е – за рецензия на истински съществуваща книга. По-късно – с някои коре-

кции и промени – текстът е публикуван нееднократно в сборници с фикционални разкази. Например, в „Градината с разклоняващи се пътеки“ (1941), книга, която представлява първия подбор на разкази от друг сборник – „Измислици“ (1944). От друга страна, „Приближаването към Алмутасим“ не губи мястото си в следващите издания на „История на вечността“. Срещаме го и в повечето издания на „Измислици“ до 90-те години на XX век.

Като художествена фикция „Приближаването към Алмутасим“ следхожда първите Борхесови опити от „Всемирна история на безчестието“, публикувани преди 1935 г.; а в началните издания на „Измислици“ е предвестник на други критико-повествователни текстове. В действителност, написан е преди „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“, „Преглед на творчеството на Хърбърт Куейн“, „Гльон, Укбар, Orbis Tertius“ и „Три версии да деянието на Юда“ – всички те присъстващи в „Измислици“, така че според мен е редно „Приближаването към Алмутасим“ да запази завинаги своето място в този сборник.

Някои аналогии

От широката гама от заемки и влияния на множество автори в развитието на „Приближаването към Алмутасим“, в конкретния случай ще обърна внимание единствено на случая с Киплинг, който ще ни позволи да разрешим загадката с женския персонаж.

Сюжетът

Различаваме три основни етапа в апокрифния роман “The Approach to Al-Mu’tasim”.

По време на вечерен мюсюлмански празник в Бомбай, на сред масово сбиване, един студент извършва (или мисли, че е извършил) убийство. Студентът бяга и се скрива в някаква кула, където се среща с крадец на трупове. На следващия ден крадецът е изчезнал, а студентът решава да се запилее из Индия, но преди всичко си поставя за цел да издири една малка-санси, спомената с омраза от крадеца през изминалата нощ.

Студентът преброява Индия, извършва редица престъпления и свиква да общува с безчестни хора до деня, когато открива

у един от тях някаква добродетел. Стига до извода, че проблясъкът, който е съзрял в този индивид, е отражение, и че някъде трябва да съществува човек, от когото идва светлината.

Студентът тръгва да търси Алмутасим и след много срещи стига до прага на врата, закрыта с перде, плясва с ръце и чува гласа на Алмутасим, който го кани да влезе.

В следващите редове ще се ограничи с анализа на края на първия етап, т.е. с отнасящото се до малка-санси и решението на студента да я търси, което предшества другото търсене – това на Алмутасим.

Десетата нощ на месец мухарам

В третия абзац в „Приближаването към Алмутасим“ е разказан един от най-важните моменти в апокрифната творба. Различаваме пет етапа:

Главният герой в пространството и времето на тълпата

Нейният главен герой – името му изобщо не се споменава – е студент по право в Бомбай. Той кошунствено се е отрекъл от вярата на родителите си – исляма, но в края на десетата нощ от месец мухаррам, се озовава пред тълпа биещи се мюсюлмани и индуци. (Борхес 1989: 61)

Както героят, така и адвокатът Мир Бахадур Али, предполагаемият автор, по своя произход и култура са мюсюлмани. И така – младежки бунт, възрастова пропаст или по-точно метафизическо и религиозно съмнение, – студентът се е отказвал от вярата на родителите си. Въпреки своето решение и желанието си да бъде еретик, той се слива с тълпата на онези, които – според случая – честват (вярващите в Аллаха) или не зачитат (индусите) мюсюлманския празник на десетата нощ на месец мухарам.

Нека отбележим някои аспекти на този празник. Мухарам (на арабски „забранен“) е първият от дванайсетте лунни месеци на мюсюлманската година, когато шиитите си припомнят за

мъченичеството на Хасан и на Хюсеин, синове на Али и внуци на Мохамед. В частност, десетия ден от мухарам е денят на битката при Кербала през 60-а година от Хиджра (отговаряща на 10 октомври 680 сл.Хр.) между войските на Хюсеин и Язид ибн Муавия, при която загива Хюсеин.

Борхес научава за характеристиките и атмосферата на празника на десетата луна от втора ръка, при това от чисто литературен източник – от разказа “On the City Wall”³ на Ръдиард Киплинг, както самият той посочва в осмия абзац на „Приближаването към Алмутасим“.

Нека видим случилото се през нощта:

Нощ, изпълнена с барабанни звуци и молитвени възгласи: големите книжни балдахини на мюсюлманското шествие си проправят път през враждебното множество. От една тераса полита тухла, хвърлена от индус; някой забива някому кама в корема; някой – мюсюлманин, индус? – пада мъртъв и тълпата го стъква. Три хиляди души се бият: тояга срещу револвер, псувня в отговор на проклетие, неделимият Бог срещу Боговете. Изумен, свободомислещият студент се намесва. С изстъплена ръка убива (или мисли, че е убил) един индус. Полусъннена, с оглушителен шум, конната полиция на Сиркар пристига и започва да нанася безпристрастно удари с камшик. (61)

Тухлата, хвърлена от покрива от някакъв индус е искрата, която предизвиква пожара в духовете; отговорът е убийството. Тези две начални действия отключват анонимното насилие в религиозния сблъсък. А студентът, който ни е представен като еретик, извършва агресия по най-примитивен начин (с „изстъплена“ ръка) срещу непознат индус, парадигма на религията, противна на тази, която някога е изповядвал.

Синтагмата „убива (или мисли, че е убил)“ отбелязва един от основните моменти (или още по-точно, основния момент) в разказа, т.е., поставя въпроса за вината или невинността на главния герой, и оттам – за по-нататъшната му съдба. Така съмне-

³ „На градската стена“ (англ.) – бележка на Анна Златкова в превода на „Приближаването към Алмутасим“, 65.

нието, което произтича от текста, предполага две нива на виновност: актът на насилие *е довел до убийство* или *би могъл да доведе до него*. При втората хипотеза, може да се мисли за едно по-дълбоко усещане за прегрешение – загубата на вярата и необходимостта да се материализира една вина от морално естество.

Разграничаваме тези два етапа от следващите три, при които ще разгледаме бягството на героя. По-нататък ще се изяснят причините за това разграничение от гледна точка на еволюцията на Борхесовия герой.

Бягството до кулата на тишината

Студентът се изплъзва почти изпод конските копита. Отправя се към покрайнините на града. Пресича две железопътни линии или два пъти една и съща. Изкатерва се по някакъв зид и се озовава в запусната градина, в дъното на която има кръгла кула. Глутница кучета с лунен цвят (*a lean and evil mob of mooncoloured hounds*) изниква от черните розови храсти. Преследван, студентът търси спасение в кулата. По железната стълба – няколко стъпала липсват – се изкачва на плоския покрив, в средата на който зее тъмен кладенец, и се натъква на някакъв хилав човек – клекнал, той пикае обилно на лунната светлина. (61–62)

Студентът бяга към отдалечените предградия. Това естествено центробежно бягство в рамките на фикцията може да предложи символичен и морален прочит – загубата на центъра. Усещането за загуба (дезориентация) се засилва от объркването, което му пречи да различи железопътните релси, т.е. *правия път*. Следващото описано действие е изкатерването на зида. Изкачването, което в религиозната символика е с положителен знак, в конкретния случай предполага нарушаване на правило. Студентът навлиза в някаква *запусната* градина, *място* (*locus*), което поради употребените епитети е изобразено като противопоставено на Рая; там кулата, разположена в средата придобива отрицателните конотации на самото място.

Надеждата на студента, че е достигнал до спокойно убежище, е разбита от агресивността на глутницата кучета-пазачи на градината. Изразът на английски е в курсив, сякаш става дума

за конкретна *текстова ситуация* от въображаемия роман, с цел да се подчертае „автентичността“ на неговия текст (за разлика от други случаи, този цитат е от самия Борхес – т.е. *псевдоцитат*). Уточнява се цветът на кучетата – лунен цвят, като така им се приписват възможните атрибути на изпълненото със символи небесно тяло. В конкретния контекст може да се мисли за смъртта, за обновлението и за преминаването към един друг свят, различен от огрения от дневна светлина – свят, в който студентът ще навлезе. Нека отбележим също, че настоящето споменаване на луната подсилва трагичните конотации за траур и за смърт в нощта на десетата луна на мухарам.

В мистиката символизъм на изкачването предполага издигане и единение с Бога. От друга страна библейският текст ни разказва случай на едно негативно издигане, прекъснато и забранено от Бог – химерата за Вавилонската кула (Битие, 11, 1–9). Главният герой на Борхесовия разказ изкачва кръглата кула по стълба с липсващи стъпала и достига равния покрив, в чийто център има кладенец. Изкачването е обвързано с две негативни конотации – несъвършената стълба и откриването на празното пространство в средата. Вместо да се срещне с Бог, като при възкачването на Мистика, студентът се сблъсква с някакъв блед човек, който по някакъв лунатичен начин задоволява физиологическите си нужди под лунната светлина.

Мерзкият глас

Този човек му доверява, че краде златните зъби от увитите в бяло трупове, които парсите оставят в кулата. [...] Говори с явна злоба за някакви конекрадци от Гуджарат, „които ядат кучета и гущери, но всъщност са такива подлещи като нас двамата.“ (62)

След злощастната среща с индица наред множеството, героят се запознава с крадец от най-нисша класа. Човекът, след като споделя каква е професията му, разказва подробности за кулата, в която се намират – това е кула, свързана с култа към смъртта на парсите, потомци на зороастрийските перси, изгонени от страната им от мюсюлманите. Зьодерблом ни предоставя

многозначими разкрития за вида кула, която се нарича *дакхма* (*dakhma*, кула на тишината). В нейния център биват хвърляни трупове, за да ги изядат лешоядите за няколко часа. Информацията позволява по-добре да се вникне в смисъла на забранената зона в кулата. Нейният център е пропаст на смърт и мръсотия, до която е достигнал студентът.

Повествователят преразказва думите на индиеца (за омразата му към някакви конекрадци от Гуджарат), след което преминава в пряка реч, отбелязана с кавички – (псевдо)цитат, „преведен“ от фиктивния текст на английски. Следователно индиецът е познавал Гуджарат.

И така, какъв е източникът на тези конкретни познания, предадени чрез гласа на крадеца, както и на други, които ще се появят по-нататък в разказа? Вече споменахме, че Борхес посочва влиянието на “On the City Wall” на Киплинг върху първите страници на въображаемия роман. Но в този разказ не пише нищо за конекрадците от Гуджарат. Можем да предположим, че Борхес ги е заел от *друг* текст на Киплинг, който не ни разкрива.

В действителност, в по-малко известният “The Smith Administration” има текст със заглавие “The Vengeance of Lal Beg”. Още в първите редове се появява описанието на женски образ, Джамуна – “an eater of lizards and dogs”⁴. Тази фраза, подобна на Борхесовата „които ядат кучета и гушери“ ще приемем за възможния хипотекст. Тя ни дава и името на женския персонаж.

Събуждането, размишленията и решението

Съмва се, във въздуха кръжат ниско тлъсти лешояди. Изнурен, студентът заспива. Когато се събужда, слънцето е вече високо, крадецът е изчезнал. Изчезнали са и две пури от Трихинополис и няколко сребърни рупии. След премеждието от изминалата нощ студентът решава да се запилее из Индия. Размишлява върху това, че се е оказал способен да убие идолопоклонник, но не и да твърди със сигурност, че мюсюлманинът има по-голямо право от идолопоклонника. Преследва го названието Гуджарат, а също името на някаква малка-санси (жена от каста на крадци) от Паланпур,

⁴ „която яде гушери и кучета“ (англ.) – б. пр.

удостоена с проклятията и злобата на грабителите на труповете. Студентът заключава, че омразата на един докрай низък човек е равна на похвала. Решава – без особена надежда – да търси тази жена. Моли се и поема бавно и уверено дългия път. Така завършва втората глава на романа. (62)

При събуждането си студентът открива, че са го окрали и осъзнава належащата необходимост да избяга, а какво по-добро място да се запилее, освен самата Индия, този огромен подконтинент, който за Борхес представлява обширен лабиринт и символ на безкрая. В разсъжденията си, главният герой се убеждава в способността си да извърши престъпление, противоположно на рационалните му съмнения за истината и същността и следователно, за превъзходството на една определена религия.

Нека привършим коментара на тази „втора глава“, като разграничим трите персонажа – студента, крадеца и жената, която последният ненавижда, но събужда интереса на студента. Нека по-подробно да разгледаме хипотекста, “On the City Wall”, за да установим накрая другия хипотекст и да разрешим загадката с малка-санси.

Два отзвука от онази империя

Вали Дад от “On the City Wall”

Да си припомним втория критически текст в „Приближаването към Алмутасим“, където индиректно е посочен източника от Киплинг. Ще установим, прикритото признание от страна на Борхес:

Някакъв изследовател е открил в първата сцена от романа прилики с разказа на Киплинг “On the City Wall”: Бахадур не отрича, но отбелязва, че би било твърде неестествено да няма сходство между две описания на десетата нощ на мухарам... (65)

Наистина, прочитът на разказа на Киплинг потвърждава наличието на тези „анalogии“, които в действителност са текстови елементи за евентуалното пренаписване. Да си припомним съдържанието на “On the City Wall”, разказ в който внимателен

монтаж комбинира животите на четирима герои. В частност, разказва историята на Кем Сингх, почти митичен герой, който се е разбунтувал срещу властта на Върховното британско правителство. Поради прекалено напредналата му възраст е задържан под попечителството на войската във военната крепост в Амара. Един ден повествователят е в компанията на Вали Дад – млад мохамеданин, и на Лалун, красива млада проститутка, в малкото бяло салонче в дома ѝ, разположен “on the city wall”, гостите водят разговори и се отдават на песни и на поезия. Онази нощ, десетата от месец мухарам, Лалун, Вали Дад и още един герой (със златни очила) подготвят бягството на Кем Сингх. Повествователят, който не е в течение на плановете им, излиза на улицата заедно с Вали Дад, тъкмо когато се развихря насилието. Неочаквано Вали Дад, обезумял и фанатизиран, го зарязва наред с хаоса. Повествователят се измъква и се отправя първо към Вратата Падшани, а после към крепостта, от където наблюдава военните маневри. Връща се в дома на Лалун, за да я помоли да изпрати някого да потърси Вали Дад, но точно в този момент Лалун и прислужничката ѝ Назибан се опитват да изтеглят от прозореца си нагоре по зида някакъв човек в напреднала възраст – Кем Сингх. Повествователят им помага, без да разпознае стареца, и Лалун успява с хитрост да го накара да го придружи през града до мястото, където се намира файтонът, с който трябва да избяга. По пътя ги спира полицията и на въпроса на зам.-комисаря Петит кой е приятелят му, повествователят с пълно убеждение отговаря, че е човек, покровителстван от Сиркар (от правителството). Мъжът със златните очила ги посреща и двамата качват Кем Сингх във файтона. По-късно повествователят ще осъзнае, че е излъган от Лалун и че е изпълнил мисията, определена за Вали Дад, който така и не се появява на срещата, заради участието си в размириците по време на религиозния празник.

Целта на бягството на Кем Сингх е да организира противоправителствено движение. Но той е на толкова преклонна възраст, че вече не успява да повдигне борбения дух на младите. От последните редове на разказа разбираме, че няколко дни по-късно старият боец се връща по своя воля в крепостта, където намира подходящия за възрастта си покой.

В разказа на Киплинг Кем Сингх има важна роля. Но нека го разгледаме от гледната точка на Вали Дад, двадесет и две-годишния студент. Чрез авторовото описание се запознаваме с интелигентен, трудолюбив герой, макар и твърде объркан, който има сериозен проблем със собствената си идентичност; проблем, който той до голяма степен осъзнава. Смъртта на баща му му е дала самостоятелност и свобода, което му позволява да чете многобройни книги, иронично наречени „ненужни“ от повествователя. Текстът разкрива интереса му към религията и заедно с това пробуждането му за любовта и секса.

Вали Дад се е опитал да приеме едновременно католицизма и презвитерианството. Това синкретично светоусещане предизвиква гнева на мисионерите и от двете църкви, които вярват, че различията им са непреодолими. Религиозността предхожда откриването на страстта и секса чрез проститутката Лалун, най-презираната от тези две църкви жена, но без съмнение най-важната фигура за развитието на случващото се в разказа. Можем да заключим, че Вали Дад произхожда от заможна семейство, защото учи в колежа на англичаните и най-вече, защото има възможност редовно да посещава дома на Лалун. Към физическия облик на героя повествователят добавя още два щриха – че видът му е достоен за екзотичната представа на западните художници и романисти, и че макар да е поддържана и деликатна, брадата му противоречи на младостта и изискаността му. В крайна сметка трябва да подчертаем, че четенето, писането на любовна поезия, слушането на песните и на музиката на Лалун и най-вече любовта към нея, изразявана чрез кичозен сантиментализъм, са единствените занимания на Вали Дад.

Вече споменахме как Вали Дад се оставя да бъде увлечен от развилнялото се множество и как зарязва наред него повествователя. Когато последният, след като е изпълнил мисията си, се връща в дома на Лалун, се сблъсква на прага с истерично хлипация Вали Дад, до когото има прекършена факла. Кара го да се качи по стълбите, хвърля камъче по прозореца на Лалун и бързо се отправя към дома си. След този пасаж, в който Вали Дад се появява за последен път в разказа, повествователят върви по спокойните вече улици и в средата на площада с джамията виж-

да как Петит оглежда някакъв труп с пръснат череп. Повествователят отбелязва, че причината може да е дръжката на револвер, бамбукова пръчка или може би факла.

Предходните редове разкриват сложната и противоречива личност на Вали Дад, прототип на Борхесовите подлещи – разкъсан между две култури, влюбен в проститутка, слаб и ревлив, недостоен за доверие конспиратор, защото в последния момент не удържа на думата си, – той няма как да не е събудил интереса на аржентинския писател.

И така, нашето предположение е, че Борхес използва Вали Дад, за да го превърне в героя на „Приближаването към Алмутасим“ и да създаде една *интертекстуална приемственост*. Всички уточнения, намиращи се в разказа на Киплинг съответстват на малко „видимия“ Борхесов студент. Животът и действията на персонажа на англичанина ни помагат да си обясним поведението на този на Борхес. В “On the City Wall” не става ясно дали Вали Дад в крайна сметка влиза в дома на Лалун, за да остане там.

От този момент нататък, Борхес / Бахадур продължава сюжета на киплинговия разказ, като отправя героя му към дакхама (кулата на тишината).

За малка-санси от Паланпур

Фразата „които ядат кучета и гущери“ ни помогна да разпознаем като хипотекст “The Vengeance of Lal Beg”, където намираме и описание на един женски персонаж – Джамуна, “an eater of lizards and dogs”. Да си припомним, че историята за малка-санси се превръща във фикс-идея за студента. В същия текст се казва, че “Jamuna was a *Malka-Sansi* of Gujarat”, което засилва предположението ни за хипотекста. В този израз откриваме и характеристиката на героинята. На Джуллундри, главен герой на разказа и съпруг на Джамуна, му се случва нещастие по нейна вина. Той принадлежи към любопитната каста на метачите (*mehters*), покровителствани от бог Лал Бег, представян като прекрасно украсена метла. От своя страна Джамуна е малка-санси от Гуджарат, поклонничка на бога Маланг Шах („един бог“ или Свети Санси). Първият ѝ съпруг, заради кражбата на един кон, е хвър-

лен в затвора Лахор (“her first husband was cast into the Lahore Central Gaol for lifting a pony on the banks of the Ravee”⁵), където трябвало да остане още две години. Това обяснява явната злоба към „някакви конекрадци от Гуджарат“, изпитвана от Борхесовия персонаж. От друга страна, Джамуна бяга от своето племе, когато то тръгва към Делхи. Докато чака съпруга си, се свързва с една метачка, на която помага в работата ѝ. Измамницата Джамуна се опитва да мине за метачка от друго племе. Положението ѝ се подобрява, когато става слугиня в дома на англичанка. Амбициите ѝ нарастват, защото се кани да се обърне в исляма и да се омъжи публично за истински слуга. Но Джуллундри я съблазнява и въпреки съмненията на майка му (“a stranger wife is a curse and a fire”⁶), се омъжва за нея. Джамуна е придобила навика да изпълнява песента молитва към Лал Бег, което от нейната уста е обида за този бог. В деня на голямото тържество в негова чест Джамуна и Джуллундри са част от процесията на Метлата сред още двеста метачи, които пеят и викат. Стигат до една гора, в близост до която се е установила банда санси, които запяват “Passing of the Sansis”⁷. Метачите чуват ужасени песента на крадците, но за Джамуна тя се оказва неустоим зов и не може да се въздържа да не я подхване. Това предизвиква бързата реакция на водача на процесията на метачите, който я удря силно през устата, защото е разбрал, че и тя е санси.⁸

В тази история се разказва за разкриването на прегрешенията на Джамуна – измамата и ереста (толкова борхесови теми) и може да се предположи позорът, който претърпява Джуллундри пред цялата общност на метачите, събрали се за голямото тържество. Така, *intertextualité oblige*⁹, можем да си представим, че Джуллундри е крадецът от Борхесовата кула на тишината.

⁵ „първият ѝ съпруг е хвърлен в Централния затвор на Лахор, защото задигнал едно пони на брега на река Рави“ (англ.) – б. пр.

⁶ „съпругата чужденка е проклетие и пожар“ (англ.) – б. пр.

⁷ „Преминаването на сансите“ (англ.) – б. пр.

⁸ Обърнете внимание на сходството с реакцията на русата индианка от „Историята на война и пленницата“, която пие горещата кръв на току-що закланата овца.

⁹ Интертекстуалността задължава (фр.) – б. пр.

Борхес отново взема назаем герой на Киплинг и си представя продължението на неговата история. Наказанието му би могло да е следното: презрението на майка му и на цялата каста, отчаянието, напускането на родните земи, бягството в югоизточна посока към Бомбай, където се превръща в крадец на трупове, още по-нисша каста от тази на санси. Това може да обясни низостта му, ненавистта към „някакви конекрадци от Гуджарат“, вкуса му към ругатните и дълбоката омраза към една малка-санси (някогашната му съпруга Джамуна).

В текста на Киплинг не е изрично указано, че действието се развива в Паланпур. Самият Борхес избира този малък град, изгубен някъде на север в Гуджарат (известен с чаените си плантации и с един малък хиндуистки храм) като местожителство на своята малка-санси.

Дали на персонажа студент са известни всички тези обстоятелства? Т.е. има ли основание за тяхното пропускане в „Приближаването към Алмутасим“? Разбира се, няма отговор на този въпрос, защото става дума за апокрифно произведение. В светлината на Киплинговия текст, познат на Борхес, а сега и на нашите читатели, можем да предположим, че от думите на крадеца на трупове главният герой запомня ругатните и омразата срещу малка-санси. Студентът прилага един вариант на „доказателство чрез абсурда“ (много любим на Борхес похват) и стига до извода, че ненавистта на противния крадец е похвала за жената *санси*. Затова не е странно, че си поставя мисията да я издири, защото се чувства силно привлечен от нея: „без особена надежда“, пояснява Борхес. Рефлекс или изконен навик – студентът се моли (любопитен факт, след като повествователят ни го е представил като еретик или поне свободомислещ човек) и без да бърза, поема по пътя, за който предполага, че ще е дълъг.

Студентът отговаря на прототипа на Борхесовия „разследващ“ (ако използваме неговия израз). Това първо търсене (разбира се, по-късно има и второ, много по-сложно и изтънчено) е мотивирано от зловещите събития от предходната нощ; то е неясно и несигурно, да не кажем невъзможно. В следващите редове на „Приближаването към Алмутасим“ се потвърждава неуспехът му, който при един по-дълбок и песимистичен прочит би могъл

да бъде изтълукван като невъзможност да се постигне спасение чрез женската любов.¹⁰

Достигане до целта

Дотук открихме и анализирахме двата хипотекста, произхождащи от творчеството на Ръдиард Киплинг и монтажа, направен от Борхес в „Приближаването към Алмутасим“. За първия той предоставя следа, в случай че любопитният читател реши да го потърси. Що се отнася до втория, него не го разкрива, макар че предоставя цитатите и знаците, които ни позволиха да идентифицираме Джуллундри, съпруга на Джамуна.

Така Борхес построява срещата на два персонажа „наследени“ от Киплинг, които в „Приближаването към Алмутасим“ се превръщат в студента и крадеца. Последният ще се превърне във *водач към злото* и ще повлияе на мисията на другия, който открива *обект на своето търсене* в загадъчната малка-санси.

Ако “On the City Wall” е разпространен и познат разказ, то “The Vengeance of Lal Beg” на практика е неизвестен. Борхес е открил в него темите за лъжата и ереста на Джамуна, както и за отмъщението на оскърбения бог и го простира върху Джуллундри. Открива възможността да изгради един долен персонаж и се възползва да го срещне с Вали Дад.

Всичко това ни показва един „метод“ за изграждане на креативна интертекстуалност. Борхес, който чете и уважава Киплинг като свой учител, развива читателски прочит, в който прочетеното се възприема и присвоява така, че да може да го използва като писател. Трансформира героите на британеца, за да ги раз-

¹⁰ Темата за любовта е сравнително рядко срещана в разказите на Борхес. Но все пак да си припомним „Алефът“ и „Захир“, където любими и обожавани жени са далечни и недостижими, защото са починали. Едва в „Улрика“ от „Пясъчната книга“ (1975) – различна от Улрика от “The Secret Mirror” от „Преглед на творчеството на Хърбърт Кейн“ – намираме една навярно по-осъществена любовна история. Колумбийският преподавател Хавиер Оталора, неженен, вече в напреднала възраст, среща Улрика – феминистка и свободна от предразсъдъци, която насред ерудицията им разговор предлага: „Ще бъда твоя в пансиона „Горгейт“. В последния ред героят повествовател твърди: „обладах за първи и последен път образа на Улрика“. Не тялото, а образа...

положи в една характерна за него художествена измислица. Т.е. доразвива техните животи и ги поставя във взаимодействие с други собствени и или чужди герои (например Алмутасим), за да създаде ново произведение, своя собствена „измислица“. От една страна, постига приемственост с определен автор и литературна традиция, от друга, открива формата на своето собствено писане.

Това, че успяхме да разгадаем мистерията около малка-санси, ни позволява да предложим своята хипотеза за интертекстуалността у младия Борхес, т.е. да видим как функционира понятието за текст в началния етап на творчеството му. Зад цялата софистика, зад маската на апокрифния автор, зад фалшивите цитати и литературните заигравки, откриваме един важен за Борхес етап от развитието му като фундаментална фигура в съвременната световна литература.

Превод *Лиляна Табакова*

Библиография

- Борхес, Х. Л.** (1989): *Вавилонската библиотека*. София: Народна култура.
- Ramos-Izquierdo, E.** (2006): *Contrapuntos analíticos a “El acercamiento a Almotásim”*. México / Paris: ADEHL / Rilma 2.

„СЕДЕМ РАЗГОВОРА С ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС“ НА ФЕРНАНДО СОРЕНТИНО: ЖАНРОВИ ПРОБЛЕМИ

Марин Бодаков

In memoriam

Фернандо Сорентино е млад, невъзпитан и влюбен в творчеството на Хорхе Луис Борхес, което познава далеч по-добре дори от знаменития аржентинец. Срещат се в протежение на 7 следобед през 1968 г., в които Борхес (постмодернист или фантаст?) отговаря свободно, спокойно, противоречиво, изненадващо. Разговорите се реят над дълбокия аржентински контекст, очертавайки все по-широки и широки тематични кръгове. Ругае Лорка, Хемингуей, Екзюпери, качва до възбег Адолфо Биой Касарес, чиято ключова книга „Изобретението на Морел“ беше подмината от българския читател. Какво препоръчва на младите писатели слепият Библиотекар: „Същностната работа на писателя се състои в това да се разсейва, да мисли за друго, да фантазира, в това да не бърза да спи, а да си представя нещо...“ И после идва изпълнението, което вече е занаятът. (Бодаков 2012: 2)

Така съм писал през 2012 г. в рубриката си „Ходене по буквите“ във вестник „Култура“. Тази книга обаче продължи да ме гложди, защото още в оригиналното заглавие според мен имаше грешка. Грешка, която придава още живот на книгата.

Осем години по-късно като литературен журналист, нещо като кентавър на словото, се чувствам в правото си за пореден път да припомня твърдението на Ханс-Георг Гадамер от книгата му „Загадката на здравето“:

[...] най-тежката форма на критика е самокритиката. Върху нея почива и истинският авторитет. Най-непосредственият израз на самокритиката е умението за задаване на въпроси. Всяко задаване на въпрос признава собственото незнание и, доколкото въпросът е отправен към друг човек, признава евентуалното превъзхождащо знание на този човек. (Гадамер 2014: 84)

Това е възможно най-авторитетната легитимация на жанра на интервюто, която ми е попадала. А интервюто е един от последните оцелели днес жанрове в журналистиката, заедно с информационната бележка и коментара. Защото преди малко повече от век журналистите от кариерата са смятали, че който не може да пише, пита.

Гадамер в случая не различава интервю от разговор. Но ние трябва да го направим:

В интервюто журналистът събира информация. Формата е въпрос-отговор. В разговора двамата събеседници обменят информация чрез равнопоставени съждения.

В своята „приложна“ книга „Изкуството на интервюто. Говори направо и слушай внимателно“ М. Л. Стайн и Сузан Патърно (2006) заявяват, че целта на едно интервю е да произведе новина и определят интервюирането като най-съкровено и ценно човешко умение. В хода на интервюто двамата участници – интервюиращ и интервюиран вземат решения за себе си, за да направят собствените си избори.

Едно интервю зависи както от първите въпроси, така и от последните зададени въпроси. От неприятните въпроси. И от мълчанията.

Да зададеш въпросите, които интервюираният не си задава. И изобщо не е задължително експерт да разпитва експерт.

Това е базата, през която предлагам да диагностицираме проблемите в книгата на Сорентино с Борхес.

Изглежда това, което за Сорентино е разговор, за Борхес е интервю. Самопонятно е, че разговорът е високо в културната йерархия, а интервюто – ниско.

Книгите са високо. Вестниците (и медиите изобщо) – ниско.

Да проследим:

„Парадоксално, но диалозите между един писател и един журналист приличат не толкова на разпитване, колкото на някакъв вид вътрешен анализ“ (Сорентино 2011: 7) заявява Хорхе Луис Борхес в своя „Пролог“ от 1972 г към книгата на Сорентино.

През 1996 г. Фернандо Сорентино заявява в бележка под линия: „[...] Борхес ме нарича „журналист“ – професия, която никога не съм упражнявал и която, с Божията помощ, никога не ще упражнявам“ (10). Сорентино не е журналист. Той пита Борхес така, както пита влюбен.

Тоест, за Борхес „Седем разговора...“ са интервю, което е гравитационното поле на медиите. Макар и частен случай, защото интервюираният е писател.

За Сорентино обаче „Седем разговора“ са в гравитационното поле на литературата. И той, и Борхес са литератори.

Това, според мен, е ключовото недоразумение в тази книга. А това недоразумение предопределя появата на един необичаен за нас Борхес.

Какво обаче обединява двамата автори: и Борхес, и Сорентино стоят встрани от медиите.

Пример. В петия разговор Сорентино пита Борхес:

– Имате ли предпочитание към четенето на някой конкретен вестник?

– Не. Освен това, аз никога не чета вестници.

– Преди също ли не четяхте?

– Никога не съм чел вестници. Никога не съм чел, защото поради някаква моя перверзност, ме интересува повече това, което се е случило преди много време, отколкото в съвременето. (140)

А Сорентино, вече отбелязахме това, се надява никога да не бъде журналист. Той е самокритичен критик, според парадигмата на Гадамер.

Това обаче е интервю.

Всичко това предполага най-интересния комуникационен ефект в „Седем разговора...“ – ефект, отбелязан и от Сорентино: пред нас не е „безупречният Хорхе Луис Борхес от напечатаното слово, онзи, който пресмята и премерва всяка една запетайка“ (9).

Защото, когато говори пред журналист, не пише литература, Борхес „не сверява цитати, не се връща назад, за да се поправи, преструва се, че има лоша памет“... А и влюбеният Сорентино избягва да го поправа. Дори да сподели с нас хванатите грешки.

И не само това. Той пропуска да зададе въпроси, претоварва ги, удвоява ги, изпуска ценностни съждения. Той е лош журналист. Слуша внимателно, но като влюбен.

Интервюто на Сорентино с Борхес води до разговор между Борхес и Борхес, защото предизвиква аржентинския гений към вътрешен анализ, както казва той. Към авторефлексия. Към необходимостта да кажеш повече. Да споделиш.

Чрез въпросите си Сорентино разкрива Борхес на самия Борхес. Както споменахме вече, който не знае, пита. Но въпросите на Сорентино знаят за Борхес повече от самия Борхес, защото Борхес е писал веднъж, а Сорентино е чел многократно написаното от Борхес.

С въпросите си Сорентино предизвиква Борхес да произведе от това, което не знае за себе си, ново знание. Интервюто за Борхес става „приключение, в което дебнат скритото и непредвидимото“ (7) у самия него.

С въпросите си – добронамерени, според Борхес, разнородни и безпорядъчни според Сорентино – тук може да се доверим повече на втория, – авторът на интервюто произвежда ново, допълнено издание на интервюирания. Интервюто създава контекст за творбите на Борхес. Той се интересува от него, защото неочакваните въпроси на Сорентино му помагат да рационализира слепите петна в собственото си съзнание. Интервюто прави самопонятното за автора предмет на комуникация. Интервюто става разговор на подиум.

В това интервю Борхес, в чието творчество няма абсолют-но нищо случайно, изпитва насладата от случайността. Изпитва

бъбривото удоволствие от това да не води той играта. И от истината в собствените му противоречия.

Защото за него „Седем разговора...“ не са много-много литература. Не са и задушевни разговори.

А за Сорентино, наопаки, те са.

И тук ще стигна до, надявам се, изненадващия финал на своето изложение – стихотворението на Иван Теофилов. Прочее, в творчеството на живия български класик, Борхес се появява поне два пъти.

ПОВТОРЕНИЯТА

Четейки Борхес

Когато в свечерената ротонда Цезар,
притиснат до една от трийсетте колони
на кръговата колонада от припрените ножове
на приятелите си, видял и своя
питомец Марк Юни Брут, изстенал хрипкаво
през бликащата кръв: „И ти ли, сине!“ –
акустиката заклеявяващо кънтяла.

И Шекспир с уникалния си слух подхваща тоя
заклеявяващ вик. Кеведо също го подхваща.
Изглежда, на съдбата ѝ се нравят повторенията
във всички варианти и през всички времена,
защото ето, подир близо двама века
(според мълга от черните антрефилета)
Някой си Хр. Ст. от Исперих, в неистов гърч
след изненадващ удар на кама, като видял
ожесточените очи на своя син, изхлипал
(тези думи трябва да се чуят, не да се четат):
„Ех... момче!“ И грохнал, без да подозира, че
умира заради една известна сцена.

Иван Теофилов (2008: 217)

Когато не знаеш, когато отказваш да знаеш, че едно събитие е повторение на друго събитие, когато за теб е важен актуалният

момент, значи принадлежиш на медията. Когато обаче знаеш и разпознаваш архетипа дотам, че съвременността спира да те интересува, вече си в литературата.

Ето от какво умира безпаметната медия в стихотворението на Теофилов – от повторителността в паметта на литературата... Няма нищо ново.

Нов е само Борхес, произведен от въпросите в едно интервю, за което интервюиращият самомнително смята, че е разговор.

Какво следва за нас от всичко това – когато употребяваме за анализите си книгата на Сорентино, трябва да изберем дали това са разговори или интервюта, без да позволим на Борхес и неговия събеседник да ни подвеждат. Защото изборът ще ни отведе в различни краища на лабиринта на интерпретациите.

Библиография

- Бодаков, М. (2012): „Ходене по буквите“ // *Култура*, 2 (2929), 20 януари 2012, 2.
- Гадамер, Х.-Г. (2014): „Авторитет и критическа свобода“ // *Загадката на здравето*. София: Издателство на НБУ, 184.
- Сорентино, Ф (2011): *Седем разговора с Хорхе Луис Борхес*. София: Enthusiast Libris.
- Стайн, М. Л., Патърно, С. Ф. (2006): *Изкуството на интервюто. Говори направо и слушай внимателно*. София: Слънце.
- Теофилов, Ив. (2008): „Повторенията“ // *Вярност към духа или значението на нещата. Избрани и нови стихотворения*. Пловдив: Жанет 45.

ТЛЪОН, УКБАР, ORBIS MACONDO

Митко Новков

Ако на Витолд Гомбрович, знаменития полски писател, по стечение на обстоятелствата живял повече от двацет години в Аржентина, комуто, изглежда, дължим прочутата „мокра поръчка“: „Убийте Борхес!“ (приписвана от преводача на Габриел Гарсия Маркес на български Румен Стоянов не на поляка, а на друг аржентинец – Хулио Кортасар), му бяха задали въпроса кого от двамата предпочита – Борхес или Гарсия Маркес, сигурен съм, че изобщо без да се замисля и от раз би отговорил: „Гарсия Маркес, разбира се, разбира се, че Гарсия Маркес!“ Сигурността ми е подкрепена от самия Гомбрович – директно и ачич-ачич; в своя мисловно-екзистенциално-белетристичен шедевър „Дневник“ (чийто превод на български все още очакваме) европейският писател пише за своя латиноамерикански колега хем леко обидено, хем малко злобно:

Те не знаят, че аз в известен смисъл съм специалист по главния им проблем, проблема за незрялостта, и че цялата моя литература е построена върху него. Парадоксално е, че в Южна Америка Борхес – абстрактният, екзотичният, не свързаният с грижите им, заема високо положение, а аз имам едва шепа читатели. [...] Слово-то! Тяхната литература е прекраснословие. За да бъдеш художник, достатъчно е прекрасно да се изразяваш. Най-оригиналният и самостоятелен писател на Аржентина Борхес пише на прекрасен и оригинален испански, стилист в литературен смисъл (не в смисъл на духовно решение), най-охотно от всичко практикува литература за литературата, писане за книги – а ако понякога се отдаде на чистата фантазия, то тя го отвежда колкото се може по-далеч

от живота, в сферата на метафизическите хитри увъртания, към съставянето на прекрасни ребуси; схоластики, създадени от метафори.

Гомбрович дори изографисва в хумористично-ироничен ключ Борхес в книгата си „Транс-Атлантик“ (в образа на Човека в Черно; ще стане дума за този черен човек – черен човек като Черен Петър, по-нататък), очертавайки естетическото разминаване между двамата: ако той, Гомбровичът, държи животът да бъде началната точка на писането, то онзи, Борхесът, тръгнал бил не от живота, а от културата. Авторът на „Фердидурке“, убеден съм, би приветствал с въодушевени акламации изказването на Гарсия Маркес, че: „В моите романи няма нито ред, който да не е основан на реалността“. А за твърдението, че „цялата велика литература се основава на конкретна реалност“, просто би му се хвърлил на врата да го прегръща и целува. Прочее, това е изказване, чийто тежък камък е хвърлен тъкмо в градината на Борхес.

Двамата, Гомбрович и Гарсия Маркес, никога не са се срещали (а вероятно не са се и чели), но сякаш са си плюли в устите: колумбиецът изрича за произведенията на Борхес, че работят с интелектуални реалии, което, смята той, си било чиста проба бягство от проблемите на действителността. Отсъжда: „Тази литература не ме интересува лично“. И още едно признание: „Борхес е от авторите, които може би съм чел най-много, но който най-малко ми харесва“. Е, Борхес не му остава дължен, сарказничи: „Сто години самота“ е прекрасно произведение, макар че, според мен, и 50 години биха били достатъчни“. Прочее, той няма как да е доволен от вековното времетраене, знаем мнението му за дебелиите книги (а „Сто години самота“ си е – откъдето и да я погледнеш, дебела книга): „Тежка и изтощителна лудост е да пишеш пространни книги; да разгръщаш на петстотин страници една идея, която чудесно може да бъде изказана за пет минути“. Гомбрович, от своя страна, доуточнява по отношение на аржентинеца, смекчавайки донейде предишната злост, че го дразни не толкова Борхес, колкото борхесианците: „Този чист художник притежава неприятната способност

да привлича около себе си най-разпиляното и евнухоподобното“. Ядни думи, които, ако бе имал възможност да прочете „Сто години самота“, той никога не би използвал за романа на колумбиеца (Гомбрович умира през 1969 г. във Франция, само две години след публикуването на книгата в аржентинското издателство „Судамерикана“ в Буенос Айрес, но е вече много болен, за да чете каквото и да било). Не би ги използвал, защото у Гарсия Маркес има всичко, което той харесва и което не намира в Борхес (та ако ще и със свещ от Божи гроб да го дири). И както Гомбрович се саморазличава от Борхес, по същия начин и Гарсия Маркес се саморазличава от Борхес. Тъкмо това (само-) различие ще се опитаме да разкажем.

Астерий и Полковника или Дясното с/у Лявото

Различията между „астерия“ и „полковника“ започват още от люлката, сиреч генетични са. Борхес е доста по-възрастен, роден е на 24.VIII.1899 г.; Гарсия Маркес на 6.III.1927 г. Връстници на аржентинеца са сума ти знаменити писатели: гватемалецът Мигел Анхел Астуриас (19.X.), когото мнозина припознават като първопроходец на магическия реализъм с неговите „Гватемалски легенди“ (1930); Владимир Набоков (22.IV., стар стил), според мен един от първите писатели-постмодернисти в световната литература; Ърнест Хемингуей (21.VII.), певецът на „изгубеното поколение“; Ясунари Кавабата (11.VI.), първият японец, удостоен с Нобелова награда за литература (1968); Ерих Кестнер (23.II.), големият германски детски (а и не само детски) писател. Сред наборите на Гарсия Маркес такава литературно съзвездие не откриваме, ако не броим двамата немскоезични негови събратя Мартин Валзер (24.III.) и особено Гюнтер Грас (18.X.), колега на колумбиеца в цели три посоки: по Нобелова награда (1999), по магически реализъм с „Тенекиеният барабан“ (1959), по леви и демонстративно пацифистки убеждения. Без да изпадаме в някакви мистики и спекулации, бихме могли да заявим, че ако на Борхес по някакъв начин му се е паднало да утвърждава името си сред цяла плеяда прочути творци, то Гарсия Маркес е някак по-освободен от необходимостта да се състезава със съродени

нему гении; оттук вероятно интересът на първия към литературата; към това, което Гомбрович нарича „литература за литературата“ и „схоластики, създадени от метафори“. Докато вторият няма такива пристрастия, напротив – Гарсия Маркес неведнъж е заявявал за себе си, че се чувства повече журналист, отколкото писател, казва: „Журналистиката смятам за по-зрял литературен жанр, отколкото поезията или театъра. Винаги съм бил убеден, че моето истинско призвание е журналистиката“. По черно на бяло няма накъде...

Детството им също е различно: Хорхе Луис е роден в семейство от средната класа, баща му Хорхе Гилермо е завършил право и психология, майка му Леонор Асеведо Суарес е потомка на стара креолска фамилия от Уругвай. Тя често разказвала на сина си за подвизите на неговия предтеча Исидоро Асеведо (пред 1929 г. Борхес го възпява в едноименна поема, включена в книгата „Бележникът на Сан Мартин“). Има сестра Леонор, наричана Нора, родена на 4.ІІІ.1901 г. Също както сина му по-късно, Гилермо тръгва да губи зрението си, затова през 1914 г. семейството се премества в Швейцария – да се лекува бащата. Лечението не е кой знае колко успешно, но фамилията се оказва заклещена в алпийската република след избухването на Първата световна война. Децата посещават училище в Женева, така че освен английския, с който бъдещият писател е закърмен от малък, Хорхе и Нора усвояват и френски. Малкият Борхес се научава да чете около четиригодишен и тази му страст си остава за цял живот: „Нека другите се гордеят с броя на страниците, които са написали. Аз се гордея с тези, които съм прочел“. В сето си за американския писател Натаниъл Хоторн признава: „В течение на един живот, посветен повече на четенето, отколкото на живеенето...“ Вундеркиндът-читател отрано е наясно за житейския си път – ще стане писател, за да изпълни онова, за което ослепяващият му баща е мечтаел, но болестта осуetyава: „Още в детството ми, когато слепотата порази моя баща, в семейството ми мълком се знаеше, че на мен се пада да направя в литературата онова, което обстоятелствата не позволиха на баща ми. Това се смяташе за разбиращо се от само себе си (а такова убеждение е много по-силно от което и

да е изречено пожелание). Очакваше се от мен да бъда писател. И аз започнах да пиша 6 или 7-годишен“. Също като своя герой Астерий („Домът на Астерий“) Хорхе Луис с право може да заяви: „Ненаправно майка ми е била царица; не мога да се смеся с грубата тълпа, макар че скромността ми ме подтиква да го сторя. // Истината е, че съм единствен по рода си“. Да, с това убеждение, че е „единствен по рода си“ е възпитаван Борхес. С майка „царица“ и баща-сякаш-Лай, когото е длъжен да овечности, не да затрие...

Гарсия Маркес не е принц и не наследява никого, ако не броим дядо му, полковника. Габриел Гарсия е най-големият от многолюдно семейство с още 15 братя и сестри. Баща му – също Габриел, – Габриел Елихио Гарсия Мартинес, е извънбрачно дете на едва 14-годишната Архемира Гарсия Патернини (която никога не се е омъжвала). Това не ѝ пречило почти всяка година да ражда от различни мъже. Баща на копелето Елихио е първата любов на Архемира, наследник на фамилия едри земевладелци-консерватори, учителят Габриел Мартинес Гаридо. С невръстната девойка той се среща, когато е 27-годишен, вече глава на семейство, с пет законни деца. За баба си по бащина линия Гарсия Маркес си спомня: „Архемира беше удивителна жена. Не познавам човек с по-свободни нрави. [...] Някои от синовете ѝ, мои чичовци, бяха по-малки от мен и ние играехме заедно – бягахме, ловяхме птици и всякакви такива... [...] Моят баща, вече възрастен, се върнал веднъж в родния си град. Майка му била вече над 40 и той изпаднал в ярост, когато видял, че пак е бременна. А тя се разсмяла и казала: „Е, и какво от това? Ти как мислиш си се появил на бял свят, момчето ми?“

Момчето Габриел Гарсия обаче е свързан повече с баба си и дядо си по майчина линия, които го отглеждат до осемгодишната му възраст. Всъщност тъкмо внукът е причината да се смекчи сърцето на стария полковник-либерал Николас Рикардо Маркес Мехия (внукът му го наричал Папалело, а той него Габо, което умалително име му остава за цял живот) да благослови брака между бастарда Габриел Гаридо и дъщерята на почетеното семейство Луиса Сантяго Маркес Игуаран. Първоначално никак не бил съгласен, за кандидат-зет му ходили

всякакви приказки – бедняк, незаконнороден (и то изгърсак на консерватор), донжуан с няколко непризнати деца. Всичко това било вярно, макар че и полковникът бил не по-малък донжуан от Гаридо, да не споменавам, че се оженил за своя братовчедка – факт, тревожел в зрели години доста силно Гарсия Маркес; застъпен, между другото, и в „Сто години самота“. Бъдещият тъст чак стрелял по кандидат-зетя, докато той устройвал серенади под прозореца на своята любима. Впоследствие скроил хитър план: да изпрати Лусия на пътешествие с майка ѝ, за да я откъсне от сваляча, но ухажорът не се предал: уговорил своите колеги телеграфисти да ѝ доставят на всяка станция, където спирала при пътуването си дъщерята на полковника, изпратените от него любовни телеграми, преизпълнени с нежност и съблазън. А накрая в град Санта Марта, крайната цел на Лусия и майка ѝ, се появил с букет цветя и поискал ръката на момичето – история, която Гарсия Маркес описва в „Любов по време на холера“. Нека само отбележа, че самият Габо е достоен наследник на палавите си предци, добре известни са многобройните му похождения, въпреки че безумно обича съпругата си Мерседес. Заради тази обич взаимна двамата остават заедно до смъртта му). Носят се даже слухове, че съблазнил и съпругата на Марио Варгас Льоса, заради което Габито отнесъл здрав юмрук от доста едрия и силен Варгас Льоса. Според други слухове само се опитал, но тя устояла, а после се оплакала на Марио. Произшествието станало на 12.02.1976 г. в Мексико сити, на премиерната прожекция на филма „Оцелели в Андите“ (реж. Рене Кардона). Дотогава двамата били близки приятели и когато Гарсия Маркес видял Варгас Льоса сред зрителите, се втурнал да го прегърне. Но вместо прегръдка го посрещнал мощен десен прав. Фотографът Родриго Мойя, който заснел прочутата снимка с насиненото око на Маркес в дома му (писателят го привикал веднага, за да бъде засвидетелствана фотодокументално „леката телесна повреда“) разправял след това, че след побоя перуанецът се нахвърлил върху колумбицеа с тези думи: „Това е за станалото с Патриция в Барселона“ (Патрисия Льоса е втората жена на писателя, а също и негова братовчедка). След нокаута двамата скъсват взаимоотношенията си, Марио

Варгас Льоса все пак разказва друга история¹, по-пристойна и изобщо не толкова ревнива: ударил Гарсия Маркес заради кубинския писател Еберто Падиля, когото революционните фиделистки власти набеждават през 1971 г., че е шпионин на ЦРУ и го прибират заедно със съпругата му Белкис Куза Мале – журналистка, писателка и художничка. Действията на комунистическия режим на Кастро & Со извикват възмущение по цял свят (е, без социалистическия – та нали Фиделито от него се учи, неговите властови навици копира): интелектуалци организират подписка в защита на Падиля, сред подписалите я личат имената на Жан-Пол Сартр, Симон дьо Бовоар, Маргьорит Дюрас, Хулио Кортасар, Карлос Фуентес, Сюзан Зонтаг, Алберто Моравия, Октавио Пас, Марио Варгас Льоса... Гарсия Маркес обаче не подписва, Варгас Льоса обяснява с полуусмивка: „Гарсия Маркес беше много практичен човек. Смятам, че в този преломен момент е преценил, че за един писател е по-добре да бъде с Куба, а не против Куба. Така той успя да избегне помята, изляла се върху всички нас, заелите критическа позиция. Левите – продължава перуанският писател – имат реален контрол над културния живот в страните от цял свят“. Тъкмо това показно левичарство на планетарния културен елит е причина, между другото, Хорхе Луис Борхес да не получи Нобеловата награда.

Историята е следната: името на аржентинеца е все по-обсъждано от мандарините на Нобеловия комитет в Стокхолм, а и няма как да бъде иначе – той се е превърнал в един от най-четените и влиятелни автори на световната литературна сцена. Същият Варгас Льоса, толкова критичен към Гарсия Маркес, казва за Борхес: „Борхес е паметна фигура в художествения свят на модерността; творчеството му е най-важното нещо, което се е случило на испанския език в по-ново време“. За преклонението на Умберто Еко няма нужда да споменавам, достатъчно е да припомним само слепия монах Хорхе от „Името на розата“. Ита-

¹ Всъщност както Гарсия Маркес, така и Варгас Льоса категорично отказват да говорят за конкретната причина за случилото се. Но е истина, че позицията, която колумбиецът заема в защита на режима на Кастро е в основата на охлаждането на техните отношения – б. р.

лианецът истински го обожавал: „Само двама писатели от ХХ в. – казва той, – Джеймс Джойс и Хорхе Луис Борхес – са ни завещали най-точната визия за новото хилядолетие; Глобалната мрежа, единственото Истинско нещо, защото всичко останало е Виртуално. Първият я е пресъздал чрез думи, а вторият – чрез идеи“. Сюзан Зонтаг също е във възхита от него, на 16.VI.1996 г., десет години след смъртта му, пише прочувствено писмо, в което се самоцитира: „През 1982 г., четири години преди Вашата смърт (десет години оттогава, Борхес!), казах в едно интервю: „Сред днешните живи писатели няма нито един, по-важен за всеки писател, от Борхес... За мнозина той е най-големият от днешните писатели. Малко са тези, които в своите произведения не са се учили от него или не са му подражавали“. Трупано през годините, интелектуално влияние от такъв мащаб е нямало как да не бъде забелязано. Но идва „грешката“: през 1976 г. Борхес приема поканата на чилийския диктатор Аугусто Пиночет и пристига в Сантяго, за да получи от ръцете му, „кървавите му ръце“, почетния орден „Голям кръст на Бернардо О’Хигинс“. Провъзгласен е също за доктор по философия и литература на *Универсидад де Чиле*, както и за почетен член на Чилийската академия на науките. А това даже не е единственото му „прегрешение“ пред „левичарския ястребов контрол“: приветства например инвазията в Плая Хирон, насочена срещу Фидел Кастро, заявявайки, че винаги ще бъде на страната на онези, които „спасяват свободата и реда на нашия континент, страдащ от анархия и от подривната дейност на комунистите“; на прием пък, даден от генерал Хорхе Видела през май 1976 г., почти веднага след преврата в Аржентина (24.III.1976), Борхес дори вдига наздравица (но това само по думите на генерал Видела, никой от останалите присъстващи не споменава за подобна „акламация“): „Тук съм, за да ви благодаря лично, генерале, за всичко, което направихте за родината, спасявайки я от безчестието, хаоса, гнусотията, в които тя бе потънала, и най-вече – от идиотизма“. Борхес няма как да не приветства генерал Видела, тъй като е известен противник на друг важен генерал от аржентинската история, популиста Хуан Доминго Перон. Не го понасял почти толкова, колкото Гомбрович не понасял неговата „литературщина“. А Видела сваля от

власт тъкмо Исабел Перон, бивша балерина, която след смъртта на Перон (1.VII.1974) заема поста му като негов вицепрезидент (да не се бърка Исабел с Евита, двете са различни и по характер, и по съдба, и по възраст). Борхес нарекъл Перон на всеослушание мошеник и – най-обидното, – че бил женен за курва; прочее, последното отнася към Евита. (Перонистите не забравят тежките думи и когато писателят умира през 1986 г., отказват да почетат паметта му.)

Изобщо тази 1976 г. е съдбовна в политическо отношение за аржентинеца: освен срещата с Пиночет, когото възхвалява като борец срещу анархията и комунизма, освен тоста в чест на Видела, когото нарича войник-джентълмен, преди това Борхес е пътувал и до Испания, където похвалил и каудильо Франко. Някак го тласка към такива простъпки влизането му преди време в Консервативната партия („Станах член на консервативната партия...“, вкарва той този автобиографичен момент в разказа си „Конгресът“): „Единствената партия, която не привлича тълпи от фанатици“, изрича. По-късно осъзнава, че и той – аха-аха! – да го докара до фанатизъм: на отправените обвинения срещу него, че подкрепя кървави диктатури, се оправдава, че не бил наясно с престъпленията на Пиночет, нито на Видела; сам себе си определя като „аполитичен човек“, който нито чете вестници, нито слуша радио или гледа телевизия (което е вярно, Борхес няма в дома си тези два толкова шумни и обилно окъпани в политическото технически апарати). Дори подписва петиция за издирване на безследно изчезналите аржентинци по време на управлението на Видела. Но белята е сторена, членът на Нобеловия комитет Артур Лундквист заявява, че Борхес няма да получи никога Нобеловата награда заради това, че е стискал ръката и е венцехвалел Пиночет. Володя Тейтелбойм, близък съратник на Луис Корвалан, генералния секретар на Чилийската комунистическа партия (разменен през същата тази съдбовна за Борхес 1976 г. в Потсдам за руския дисидент и писател Владимир Буковски), пише в своята книга „Двамата Борхес“, че според Лундквист чилийските емигранти, намерили убежище в Швеция, никога не биха простили едно такова решение на комитета. Ала друг биограф на Борхес („Борхес: величие и падение“, 1996, и „Бор-

хес: неговият живот и неговото време“, 1999), аржентинката Мария Естер Васкес, която е била и негова секретарка, открива в мотивите на шведския поет (между другото, първи преводач на Борхес в Швеция) съвсем инакви мотиви, доста по-прозаични: през 1964 г. на литературен прием в Стокхолм Борхес се отнесе пренебрежително към стиховете на Лундквист, които шведът прочел преди официалната вечеря. И шведът не забравил унижението... Както и да е, през 1976 г. Хорхе Франсиско Исидоро Луис Борхес Асеведо, за когото всички очаквали, че ще получи Нобелова награда, не я получава; неин носител става американецът с руско-еврейски произход Сол Белоу. Оттогава насетне, както се шегувал слепият аржентинец, той станал футурист: „Аз съм футурист. Всяка година очаквам присъждането на Нобеловата награда“.

Очаква я, но не я дочаква. За разлика от Габриел Хосе де ла Конкордия Гарсия Маркес, който – добре уцелил гълфстрийма на интелектуално-литературния левичарски истаблишмънт, се спуска по течението му: не ругае Кастро и не се ръкува с Пиночет, прави точно обратното – ръкува се с Кастро и ругае Пиночет. И не просто се ръкува, величае го: „Представите му за бъдещето на Латинска Америка са същите като на Симон Боливар и Хосе Марти – единно и автономно съ-общество, способно да влияе върху съдбините на света“. За такива, а и за още много други думи на възхвала (думи безспорно талантиливи, безспорно вдъхновяващи; „Ню Йорк таймс“ пише за „Сто години самота“: „Това е втората книга след „Книга Битие“, която цялото човечество трябва да прочете“). Гарсия Маркес получава в Хавана собствено жилище, а през 1982 г. и Нобеловата награда с мотива: „Романите и разказите, в които фантазия и реалност се смесват, за да отразят живота и конфликтите на един цял континент“. Континентът е Латинска Америка, който, вярно, от десни е управляван, но пък е ляво настроен.

Фантазия и реалност се смесват и при Борхес, макар и по съвсем друг начин. Начин, който отразява живота и конфликтите не само на един континент, дори не на всичките континенти на родната планета, а на цялата необятна вселена.

Вселената, която, както знаем, е Библиотека...

100 разклоняващи се пътеки или Топосът и Хроносът

Тук е цялата работа, тук заровено е кучето.

Има един парадокс в заглавието на романа „Сто години самота“, който, струва ми се, досега сякаш не е изявяван категорично. Стоте години определят време, темпорална продължителност, но в същото време – така заковани, те са повече територия, отколкото хронология. Не случайно в масовото съзнание годините са изместени от поселището – едно чисто географско понятие, Макондо. Ако се обърнем към знаменитата идея на Бахтин за *хронотопа*, то за Гарсия Маркес изглежда *топосът* е, който има по-голямо значение. В неговия Макондо времето се върти циклично; не напразно романът започва със сцена, която в хода на сюжета ще се развие докрай чак към средата му: „Много години по-късно, пред взвода за разстрел, полковник Аурелиано Буендия щеше да си спомни онзи далечен подир обед, когато баща му го заведе да види леда“. Сюжетът се разгръща само на едно-единствено място, а появата на циганина Мелкиадес оформя началото и края му. Времето е почти митологично, всички събития са сякаш плод на историческа совалка, която тъче на стана, наречен Макондо. Тази особеност на времето, на хроноса, превърнат в топос, е израз на вярата на Гарсия Маркес, че тъкмо това е литературата, истинската литература. Споделя, че когато тръгнал, 22-годишен, с майка си към Аракатака – селцето, в което до осмата си година е отглеждан от баба си и дядо си, прозрял: „Да се върна в селото за мен беше доста шокиращо, защото бях на 22, а не бях стъпвал там от осемгодишна възраст. Нищо не се беше променило, но се чувствах сякаш не гледам истински селото, а го преживявам все едно го чета. Все едно всичко, което съм виждал, вече беше написано, а аз просто трябваше да седна и да копирам готовия материал и това, което току-що съм прочел. Къщите, хората, спомените – всичко се беше превърнало в литература“. Тоест, литературата е застояло, спряло време в един-единствен топос. Часовник, който е верен само два пъти в денонощието. Този топос, това място, може да се казва Аракатака, може Макондо, а може и Баранкиля, важното е точно то

да се опише, точно то да се разкаже. Разбира се, Гарсия Маркес изрича на друго място, че: „Властта на самотата и самотата на властта са главните теми на моите романи, разкази и повести“, но ако поразсъдим от философска гледна точка, ще намерим, че и двете понятия – и властта, и самотата, са повече топологични, отколкото хронологични. В този смисъл, въпреки заглавието, спокойно можем да кажем, че „Сто години самота“ е много повече топологичен, отколкото хронологичен роман. Роман за мястото, не за времето. И тук малко ще поспекулирам, заявявайки: когато мястото, топосът е в центъра на мисленето / писането / действието, те са ляво ориентирани, ляво детерминирани; когато е времето, хроносът – ориентацията е дясна. Знаем, например, знаменития постулат на Йосиф Висарионович за изграждане на комунизма в една отделно взета страна и сблъсъка му в теоретичен план с Лев Давидович, настояващ за „перманентна революция“. Тоест, пространството срещу времето, „картата и територията“ срещу „часовете“: при първото времето се концентрира и съсредоточава, сгъстява се почти до „горизонта на събитията“, превръщайки мястото в кипящ котел история/истории (в „Сто години самота“ Гарсия Маркес изтъква тази странност за Аурелиано Буендия: „[...] Аурелиано беше непроницаем човек, в облак от тайнственост, която времето полека-лека *сгъстяваше* все повече. Това беше една толкова непреодолима *особеност* [...]“); при второто времето се разпуска и разстила, разширява се като вселена, старейки се да погълне всички места, уравнивайки ги и уеднаквявайки ги. В единия случай мястото става уникално, в другия е някак без значение. Особеността на Макондо, неговата странност и оригиналност, „магическият му реализъм“ произтичат тъкмо от това убеждение за „отделно взетата страна“, различна от всяка друга и длъжна да бъде различна от всяка друга, защото нещата, които се случват в нея, не се случват никъде другаде: „Но системата изискваше такава зоркост и такава нравствена твърдост, че мнозина рухнаха пред вълшебството на една въображаема действителност, измислена от тях самите, която се оказа по-непрактична, но по-насърчителна. Пилар Тернера най-много допринесе да се разпространи тая измама, когато измисли дяволията да четат на карти миналото, „както преди

четеше бъдещето“. В една бележка под линия на Борхес към разказа „Преглед на творчеството на Хърбърт Куейн“ срещаме нещо подобно: „По-любопитно е да си представим обратимост на Времето – такова състояние, при което бихме си спомняли бъдещето и не бихме познавали и едва бихме предусещали миналото“. И тогава трябва да хвърляме карти, както прави Пилар Тернера, за да узнаем. Да узнаем обаче вече не бъдещето, а миналото. Но всичко това, тази „дяволска“ случка не ни ли напомня онзи прочут афоризъм на Джордж Оруел от „1984“, че: „Който владее миналото, той владее бъдещето. Който владее настоящето, владее миналото“? „Сто години самота“ не е роман за това колко продължава самотата, „Сто години самота“ е роман, указващ къде пребивава самотата; къде е родината, териториалната квинтесенция на самотата, а именно Макондо. Там, където времето изчезва и се изгубва, а мястото и предметите оживяват:

Времето на Фернанда минаваше в търсене на ножицата, уверена, че я е сложила в леглото и след като го разбъркваше цялото, намираще я на една полица в кухнята, където смяташе, че не е била от четири дни. Изведнъж в чекмеджето за прибори изчезваха вилиците, а тя намираще шест в олтара и три в мивката. Онова ски-торене на вещите ставаше по-отчайващо, щом сядаше да пише. Масилницата, която слагаше отдясно, се появяваше отляво, пресата с попивателната се загубваше и я намираще след два дни под възглавницата, и страниците, написани до Хосе-Аркадио, се объркваха с тия за Амаранта-Урсула и винаги се тормозеше да не е пъхнала писмата в разменени пликосе, както наистина ѝ се случи неведнъж. Един път изгуби перодръжката. След петнайсет дни ѝ я върна раздавачът, който я бе намерил в чантата си и ходеше да търси стопанина от къща на къща. Отначало тя помисли, че това са работи на невидимите лекари, както изчезването на песариите, и дори седна да им пише писмо с молба да я оставят на мира, но трябваше да го прекъсне и свърши нещо, а когато се върна в стаята, не само не намери захванатото писмо, но и забрави за намерението си да го пише.

Когато топосът е всичко, хроносът – четири дни, два дни, петнайсет дни, няма никакво значение. Събитията поместени и безвременни, даже несвоевременни; събитията се бунтуват и

преобразуват, изразявайки вярата, че вече са си намерили мястото. Тяхното място, тяхното реално място, тяхното магически реално място, отделно взето...

Напълно различно е при Борхес, за когото не толкова топосът, колкото *хроносът* стои в центъра на вниманието, в съсредоточеността на писането. Изрича в "There are more things": „Много пъти си повтарях, че единствената истинска загадка е времето – тази безкрайна плетеница от вчера, днес, утре, винаги и никога“. Загадка, която толкова го тормози, че в „Ново опровержение на времето“ той се опитва да я зачеркне, да я изчегърта: „След като са отхвърлени духът и материята, след като е отхвърлено и пространството, не знам какво право имаме да говорим за онази протяжност, каквато е времето“. И още веднъж: „Извън всяко отделно възприятие (реално или предполагаемо) не съществува материя; извън всяко ментално състояние не съществува дух; значи не съществува и време извън всеки настоящ миг“. В тези свои разсъждения Борхес се опира на вижданията на Джордж Бъркли и Дейвид Хюм, прибегва, разбира се, и до любимия си Шопенхауер, но няма как да скрие безпокойството си (поне на мен ми се струва, че го усещам това негово безпокойство) от тази единствено „истинска загадка“, каквато е времето: то не съществува, вярно, но как тогава да си обясним разказа „Другият“, където срещаме и това смутено признание: „Тъкмо тогава се случи първата от множеството тревожни случки, изпълнили онази сутрин“. Да не забравяме: опровержението на времето завършва с думи, които са по-скоро опровержение на собствения Аз, отколкото на самото време: „Времето е субстанцията, от която съм направен. Времето е река, която ме повлича, но реката съм аз; то е тигър, който ме разкъсва, но тигърът съм аз; то е огън, който ме изпепелява, но огънят съм аз. Светът, уви, е реален; аз, уви, съм Борхес“. За Борхес времето не е чак толкова загадка, за Борхес времето е много повече тревога.

Тревога заради своята неотменимост. Пише: „С други думи, идеята да се премахне миналото вече е съществувала в миналото и – парадоксално – е едно от доказателствата, че миналото не може да бъде премахнато. Миналото е неунищожимо; рано

или късно всички неща се повтарят и едно от нещата, които се повтарят, е проектът да се премахне миналото („Натаниъл Хоторн“). Обратно на Гарсия Маркес, който от времето, от стотте години прави едно-единствено място – Макондо, Борхес иска от времето да направи пространство с много посоки, което да не е определено и ограничено от / в една точка, както е в „Захир“, а да е поливариантно, нееднозначно. „Градината с разклоняващи се пътеки“; „разклоняване във времето, а не в пространството“. Борхес нарича този свой разказ криминален, но всъщност това е разказ за времето, за възможността, необходимостта дори то да не е праволинейно, а да е лабиринт: „Доколкото ми е известно – казва Стивън Албърт – героят, който трябва да умре, – от всички въпроси нито един не го е занимавал и измъчвал така, както непостижимият въпрос за времето. А това е *единственият* въпрос, който не присъства на страниците на „Градината“. Отговорът на загадката е пред очите ни:

Обяснението е ясно: „Градината с разклоняващи се пътеки“ е непълен, но не и верен образ на света такъв, какъвто си го е представял Цуй Бън. За разлика от Нютон и Шопенхауер вашият праядо не е вярвал в единното, абсолютното време. Вярвал е, че съществуват безкрайни редици времена, растяща, шеметна мрежа от раздалечаващи се, сливащи се и паралелни времена. И тази плетеница от времена, които се сближават, разклоняват, пресичат или векове наред са във взаимно неведение, обхваща всички възможности. В повечето от тези времена ние с вас не съществуваме; в някои съществувате вие, но не и аз; в други съществувам аз, но не и вие; в трети съществуваме и двамата. В едно, с което ме дарява щастливият случай, вие сте в моя дом; в друго вие прекосявате градината и ме намирате мъртъв; в трето аз произнасям същите думи, но съм илюзия, призрак.

Борхес не може да понася категоричното, замръзнало време; времето, което не търпи промени и алтернативи. Ако се вгледаме в творчеството му, ще открием именно това: непрекъснато разлюляване на веднъж завинаги даденото, провиждащото се като едно-единствено било време, било нещо друго; подриване на непоколебимото, на установеното, на утвърденото. Той иска с

цялото си същество да раздвои, раз(с)трои, разчетвори, разумно-жи времето, да го постави под въпрос, създавайки друго време, различно време; но който създава друго време, той създава друг свят: „Вавилонската библиотека“, „Глъон, Укбар, Orbis Tertius“, „Лотарията във Вавилон“, „Кръглите развалини“, „Конгресът“, „УНДР“, „Писмената на бога“, „Захир“, „Домът на Астерий“, „Безсмъртният“, „Абенхакан ел Бохари, убит в своя лабиринт“, да не говорим за „Алефът“... Прочее, ако в тази редица от алтернативности включим всичките разкази на Борхес, хич няма да сбъркаме. В това отношение „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ е особено показателен: единствената разлика в начинанието на Пиер Менар, този автор на „видими творби“, но и на една, която е „тайната, неизмеримо героичната, безподобната“, е времето, епохата на създаване на „Дон Кихот“; време и епоха които всъщност определят индивидуалността на единия и на другия автор: „Да бъде, тъй или иначе, Сервантес и да сътвори „Дон Кихот“ му се струваше по-лесно – следователно и по-безинтересно, – отколкото да продължава да бъде Пиер Менар и да сътвори „Дон Кихот“, изхождайки от житейския опит на Пиер Менар“. И тъкмо тази разлика е, която води повествователят до заключението: „Сервантесовият текст и текстът на Менар са словесно идентични, но вторият е едва ли не безкрайно по-богат. (По-двусмислен – ще кажат неговите клеветници; но двусмислеността е всъщност богатство)“. Това не е повторение, нито имитация; това е пробив във времето:

Въпреки тези три пречки фрагментарният „Дон Кихот“ на Менар е по-проникновен от Сервантесовия. Сервантес грубо противопоставя на рицарските фантазии жалката провинциална действителност на своята страна; Менар избира за „действителност“ земята на Кармен във века на Лепанто и на Лопе де Вега. Какви испански чудесии би подсказал този избор на Морис Барес или на доктор Родригес Ларета! Менар съвсем естествено ги избягва. В неговата творба няма цигански страсти, нито конкистадори, нито мистици, нито Филип II, нито аутодафета. Той пренебрегва или изключва местния колорит. Това пренебрежение сочи едно ново разбиране за историческия роман. Това пренебрежение е безапелационна присъда над “Salambo”.

Но откъде у Борхес това пренебрежение, тази непоносимост към времето? Тук ще си позволя отново малко да поспекулирам, както сторих по-горе и с Гарсия Маркес. В есето си за Пол Валери „Валери като символ“, публикувано през 1945 г., Борхес изрежда особено противните му учения от неговото *време*: „[...] печалната епоха на нацизма и диалектическия материализъм, на авгурите от сектата на Фройд и на търговците на *surréalisme* [...]“ Виждаме как нацизмът и диалектическият материализъм, великото учение на Карл Маркс (Карло-Марло, както го нарича Джулиан Барнс в романа си за Дмитрий Шостакович „Шумът на времето“; същият този Джулиан Барнс, според когото Борхес притежавал „най-благородният облик, който някога съм виждал“), са изравнени по омерзителност и гнусота; вторият не е по стока от първия, а дали не е даже и по-зле!... А с диалектическия материализъм като неизменен придружител – все едно Ахил и Патроклъ, върви историческият такъв, който шаманите на марксизма-ленинизма в един съветски „Философски енциклопедичен речник“ (1983) определят като „разпространение на принципите на диалектическия материализъм върху областта на обществените явления“. Основен постулат на историческия материализъм е, че смяната на различните епохи в историята на човечеството е „закономерен и необходим процес на смяна на прогресиращи от епоха към епоха начини на производство“. Тоест, никаква алтернатива, всичко е неизбежност и необходимост, историческият процес няма къде да мърда – върви си той чинно и коленопреклонно, без да роптае и да се съпротивлява от една по-малко прогресивна епоха към друга по-прогресивна; и така докато достигне най-висшия и съвършен обществен строй, комунизма. Или, както е казал нашият герой от Лайпциг Георги Димитров, наричан още Гошо Тарабата: „Колелото на историята се върти и ще се върти до пълната победа на комунизма“. Времето е само едно според това разбиране и то следва неумолим ход, без да кривва, без да се ошмулва встрани и по нерегламентирани разклони. Да, но: „За разлика от Нютон и Шопенхауер вашият прадядо не е вярвал в единното, абсолютното време“, пише Борхес в „Градината с разклоняващи се пътеки“ без да сметне за нужно дори да спомене Маркс и Енгелс – двамата глашатаи на

необходимото и единствено време – толкова му са се виждали несъстоятелни. За Борхес несъстоятелни, но за масите – влиятелни. Разбира се, с това не искам да кажа, че едва ли не цялото творчество на аржентинеца е насочено към/за/срещу опровержението на идеите на немските мислители, отровили разума на света, но във всички случаи в неговите писания има и такова зрънце, пък дори то да е само имплицитно, несъзнателно, инстинктивно. Времето не е едно, времената са много; историята не е една, историите са много; развитието не е едно, развитиетата са много. Срещу монолога на историческия материализъм се възправа полилога на фантастичния темпорализъм, за да заяви: „Нито едно решение не е окончателно, всички се разклоняват, давайки начало на други“ („Лотарията във Вавилон“). Времената и историите, свързани с тях, не просто се менят, времената и историите, свързани с тях, не спират да се множат: „безкрайни, безкрайно разклоняващи се истории“ („Преглед на творчеството на Хърбърт Куейн“).

Утвърждаване на топоса – левият Гарсия Маркес; разклоняване на хроноса – десният Борхес...

Хроника на Алефът или От историята към метаисторията

Оттук може би и разликите в разказването: ако Гарсия Маркес разказва история(та), Борхес разказва метаистории. Колумбиецът още от най-ранна възраст се пробвал в това предприятие (има предвид разказването на истории), но не с думи, а с картинки. Споменава с благодарност дядо си, полковника-либерал Николас Рикардо Маркес Мехия, който се хвалел с внука си: „Той разказва истории още от люлката“. Гордостта на дядото напирала, когато малкият показвал нарисуваните си комикси на гостите на полковника. Първите творчески прояви на невръстния Габо били тъкмо в рисуването, а първите му произведения били тъкмо комикси: „Още преди да мога да чета или пиша, рисувах комикси в училище и вкъщи. Най-смешното е, сега го осъзнах, че в гимназията имах репутация на писател, а всъщност не бях писал нищо. Ако имаше нужда да се напише памфлет или петиция, винаги

избираха мен, защото общото мнение беше, че пиша добре“. Че е призван за литературата, го осенило чак като студент, когато прочел разказа „Преображението“ на Франц Кафка:

Веднъж мой приятел ми даде книга с разкази на Франц Кафка. Върнах се в пансиона, където живеех, и започнах да чета „Преображението“. И прочитайки първото изречение, едва не паднах от леглото – толкова бях поразен. Първото изречение гласи: „Една сутрин Грегор Замза се събуди след неспокойни сънища и откри, че в леглото си е преобразен на огромно насекомо“. Когато прочетох тези думи, си помислих, че не познавам никого, комуто е позволено да пише такива неща. Ако знаех, че може и така, аз щях да пропиша разкази много-много отдавна. И веднага започнах да измислям разкази. Това бяха високоинтелектуални разкази, тъй като аз ги пишех, основавайки се на своя литературен опит, все още не открил връзката между литературата и живота. Публикувах ги в литературното приложение на вестник „Ел Еспектадор“ в Богота и те имаха определен успех – вероятно защото в онова време никой в Колумбия не пишеше интелектуални разкази. Това, за което пишеха тогава, беше главно за живота на село и за обществения живот. За моите първи разкази някои ми казваха, че в тях се усеща влиянието на Джойс.

Няма как тук, стъпвайки на признанията на Гарсия Маркес, да не се сетим за Борхес и за неговото есе „Кафка и неговите предшественици“. Разбира се, колумбиецът не е предшественик на Кафка, следшественик е, но не това е интересно в случая, а вметката, че „никой по онова време в Колумбия не пишеше интелектуални разкази“. Интересна е, защото ни дава право да потърсим както в творчеството на пражанина, така и в споменатия Джойс предшественици на „Сто години самота“. От Кафка примерно да идва онова странно магическо, което впоследствие се превръща в запазна марка на Гарсиямаркесовото писане; от ирландеца пък да се насочим към потока на съзнанието, който на места ни повлича и при Гарсия Маркес. Особено се усеща в началото на „Хроника на една предизвестена смърт“, ако и Гарсиямаркесовите хитрувания да представят повествованието отстранено и отчуждено – почти според Шкловски, почти според

Брехт. Спретва и модификация – не е индивидуален, колективен е потокът:

Сантяго Насар не обърнал внимание на предзнаменованието. Спал малко и зле, напълно облечен, и се събудил с главоболие и бакърен привкус в устата, но го изтълкувал като естествена последица от сватбения гуляй, проточил се до късно след полунощ. Нещо повече: хората, които срещнал, след като излязъл от дома си в 6:05, до момента, когато бе заклан като прасе, час по-късно, си го спомняха леко сънен, но в добро настроение, а по една случайност казал на всички, че денят е прекрасен. Никой не беше сигурен дали думите му се отнасяли до времето. Спомените на мнозина съвпадаха, че утрото било сияйно, с лек морски бриз между банановите дървета, нещо естествено за един хубав февруарски ден. Но повечето бяха единодушни, че денят бил мрачен, небето ниско и навъсено, а въздухът наситен с тежкия мирис на застояла вода, и че в момента на нещастieto ръмвял ситен дъждец, също като в съня на Сантяго Насар с дърветата. Аз се съвземах от сватбения гуляй в апостолския скют на Мария Алехандрина Сервантес и чух като в просъница тревожния и лудешки звън на камбаната, като си помислих, че бие в чест на епископа.

Похватът го срещаме и в „Сто години самота“, така че наистина можем да твърдим, че Джайс заедно Кафка, е предшественик на Гарсия Маркес. Негов предшественик обаче е и Борхес, въпреки че по цитираните вече думи на колумбиеца: „Тази литература не ме интересува лично“. Оставям тук нескопосните опити да се прише на Борхес *post factum* някакъв магически реализъм, това е задънено начинание, имам предвид друго, което е, убеден съм, аксиома в литературата: понякога си много повече повлиян от страха от влияние (Харолд Блум), който, само и само да не заприличаш, те тласка уж по-далеч, а всъщност в прегръдките на този, от когото бягаш. Да, Гарсия Маркес е създал (или, ако не създал, то поне е най-прочутият представител на магическия реализъм), докато Борхес за себе си казва, че пише фантастични разкази: двамата се сближават в чудесното, за да се разминат обаче в извора на това чудесно. За Борхес първоизвор е историята и той, демиургът на чудото, вкарвайки го в тъканта

й, я надмогва, преодолява, надскача; превръща я в метаистория. За Гарсия Маркес първоизвор е действителността и той, демиургът на чудото, вкарвайки го в тъканта й, я надмогва, преодолява, надскача; превръща я в история. На първия историята не му стига, няма й доверие; на втория историята му е предостатъчна, тъй като тя е, смята, която трансформира действителността в значение. Като тъкмо от действителността, прочее, по-късно го просветлява озарението как и за какво трябва да пише:

Хората, които действително ми помогнаха да се избавя от моето интелектуално отношение към разказите, бяха американските писатели от т. нар. „изгубено поколение“. Разбрах, че тяхното творчество за разлика от моите истории е свързано с реалния живот. А след това се случи събитие, което оказа съществено влияние върху моя мироглед. Това беше „Боготасо“ – на 9.IV.1948 г. беше застрелян политическия лидер Хорхе Гайтан и жителите на Богота, полудели от ярост, задръстиха улиците на града. Аз се намирах в пансиона и се готвех да обядвам, когато чух за покушението. Втурнах се към мястото, където бяха застреляли Гайтан, но той беше вече откаран в болница. На връщане видях тълпите на улицата, които нещо скандираха, чупеха витрините на магазините и палеха сградите. Присъединих се към тях. В този ден и в тази нощ аз осъзнах в каква страна живея и колко малко моите разкази са свързани с реалния живот. Когато по-късно се завърнах в Баранкиля, където премина моето детство, разбрах, че именно това е животът, който съм живял, който познавам и за който искам да пиша.

Живата история, истинската история, неподправената история – това е, което интересува и което вълнува писателя Гарсия Маркес, и точно него той се опитва да вплъти в своите произведения. Най-напред в „Окапалата шума“ (1955), където за първи път се срещаме с Макондо и с полковник Аурелиано Буендия, после в „Няма кой да пише на полковника“ (1961), за да изригне в „Сто години самота“ (1967), където историята, истинската история, неподправената история, действителната история, историята на действителността и на истински живата реалност играят главната роля:

В никоя постъпка от своя живот Аурелиано не е бивал с по-бистър ум както сега, забравил своите мъртъвци и болката на своите мъртъвци, и отново закова вратите и прозорците с кръстовките на Фернанда, за да не се остави да бъде смуцаван от никакво изкушение на света, защото тогава знаеше, че в пергаментите на Мелкиадес е написана съдбата му. Намери ги недокоснати между предисторическите растения и димящите локви и светещи насекоми, които бяха прокудили от стаята всякаква дияря от минаването на хората по земята, и нема̀ търпение да ги извади на светло, а още там, прав, без ни най-малка трудност, сякаш бяха написани на испански, под ослепителното великолепие на полудневието, започна да ги разчита гласно. Това беше историята на семейството, написана от Мелкиадес с най-изтъкваните ѝ подробности сто години предварително. Той я бе редактирал на санскритски, който беше майчиният му език, и бе шифровал четните стихове с частния шифър на император Август, а нечетните с военни лакедемонски шифри.

Гарсия Маркес си е избистрил ума подобно на своя герой и вече знае (за) какво трябва да пише: за своята история, за историята на своята Колумбия и на своята Латинска Америка. Не за Тьон, Укбар и *Orbis Tertius*, а единствено и само за *Orbis Macondo*.

Същото прозрение сполетява и друг негов съконтиненталник, почти връстник на Борхес и с четвърт век по-голям от Гарсия Маркес – родения на 8.XII.1902 г. в градчето Сагуа ла Гранде в Куба художник Уифредо Лам. Ето какво казва Лам, почти едно към едно сходно с казаното от Гарсия Маркес: „Отказах да рисувам ча-ча-ча. Исках с цялото си сърце да нарисувам драмата на моята страна като напълно изразя негърския ѝ дух, красотата на пластичното черно изкуство. По този начин искам да действам като троянски кон, който бълва халюциниращи фигури с намерението да изненада, да смути мечтите на експлоататора“. Този „негърски дух“ Лам представя гениално, даже Пабло Пикасо го аплодира: „Никога не съм грешал за теб – ти си художник. И още първия път, когато се срещнахме, си казах, че ми напомняш на някого – на мен. Мисля, че във вените ти тече част от кръвта ми – сигурно си ми роднина, вероятно братовчед“. Възхищение-

то на испанеца идва, след като вижда картините на Уифредо с африканските маски и с издължени фигури на тотеми, които и самият той в един от периодите си се е опитвал да пресъздава; признава за Лам: „Той има повече право на това, той е черен“. Забележително е, че в музея МоМа в Ню Йорк кураторите са решили, че е редно да поставят едно до друго може би двете най-известни произведения на испанеца и кубинеца: „Госпожиците от Авињон“ (1907) на Пикасо и „Джунглата“ (1943) на Лам. „Джунглата“ е всъщност платното, с което кубинският художник си спечелва признанието на артистичния свят. Изненадва го и го прелъстява. И се получава своеобразна успоревица: Гарсия Маркес изненадва със „Сто години самота“, Лам – с „Джунглата“, която също като романа се явява знакова, ключова, пробивна творба за своя автор. Английският писател и изкуствовед Джон Бергер, носител на наградата „Букър“ за романа си „G.“ (1972), пише за картината: „Нейните символи са подредени с такъв усет за ритъм и за яснота, че рационалната им организираност почти прогонват ужаса, който извикват“. Картината наистина може да се възприеме за странна и донякъде плашеща, което личи от описанията, правени ѝ през годините:

Машабното платно изобразява хибридни мъжки и женски фигури в гъста кубинска джунгла, чиито тела се сливат сред хора, животни, растения. Лицата им изглеждат като маски, докато гърдите, задните им части и гениталиите им са уголемени и еротично преувеличени. Лам обяснява, че в „Джунглата“ и в другите свои произведения се е опитал да помести обекти на негърската култура в собствения им пейзаж и в собствения им свят [...]

Издължените крайници на четирите фигури не са определени, акцентира се върху частите на тялото като големите крака, кръглите задни части и гърди, както и на изображенията под устата на две от фигурите, за които Адриан², твърди, че приличат на мъжки гениталии. Виждаме и глави с маски, вдъхновени от Африка; по сведения на изследователите Лам се е интересувал много от резбите

² Д-р Франсиско Дж. Ернандес Адриан, изкуствовед от университета в Ню Йорк, със специален интерес върху творчеството на Уифредо Лам – б. м., М.Н.

върху африканските маски. Ирисцентното (преливащо се) съдържание на формите засилва усещането за тропическото излъчване на картината. Образността на тропиците с плътно опакованите тръстикови стебла и палмови листа, сливащи се с човешките фигури, отразяват космологични концепции на афро-кубинските религиозни вярвания (сантерия), според които божествата обитават в природни обекти. Захарната тръстика наемква за плантацияте, собственост на испанци и португалци, в които са работели африкански роби. Фигурата отдясно (гледано фронтално), която държи ножици, събира захарна тръстика, а за тази отляво, наподобяваща кон, се смята, че е заимствана от афро-кубинската митология. [...] Мрачната палитра от смесени сини, зелени, жълти и бели цветове прилича на мистериозна нощна сцена, препратка към тайнствените ритуали на африканските религии, практикувани от робите. За червеното и жълтото в багрената палитра се предполага, че симболизират кръвта.

Творбата на Уифредо Лам е джунгла, истинска джунгла: преплетени тела, през които погледът едва прониква; само в лявата част, при конската фигура, се провиждат някакви гористи дълбочини, а лицата – с форма на африкански маски, безспорно, но на някой като мен, възпитан в друга фолклорна традиция, балканска, могат да се сторят, че приличат и на гъдулка (особено при фигурата, обърнала се в упор към конската глава). Гъдулката (кемането) в тукашните представи е инструмент на изстъплението и то не какво да е изстъпление, а на превантивното срещу смъртта изстъпление – може би по-малко от тъпана, но със сигурност много повече от кавала. В една народна песен например тъкмо гъдулката / кемането възпира смъртта на погубените от Косул Кесаджия девет сина на майка: „Гарван граче майци на дворове: – Я излезни, девет сина, мале, да си видиш твои девет сина, да ги видиш на Косово поле! Сите девет млади са станали, станали са, та оро играят, младио им сас кемеене свири!“: кемеенето / гъдулката държи тия девет погубени братя на горния свят, докато не дойде майка им да ги види и да ги погребее. Истинска оргиастична сцена, *danse macabre*. Може би поради това у мен – българина и балканеца, „Джунглата“ не извиква онези тръпки на ужас, за които говорят коментаторите; но пък извиква

друго – усещането за магичност; същата онази магичност, която откриваме и в магическия реализъм на „Сто години самота“. В очите ми картината на Уифредо Лам и романът на Габриел Гарсия Маркес се някак припокриват; приличат си, тъждествени са, еднакви са. Гъстотата на почерка на колумбиеца е съответна с гъстотата на образите на кубинеца.

Двамата, между другото, се познават сравнително добре, на една снимка са хванати един до друг, прегърнали се; и се чувства колко писателят е горд, че е заедно със знаменития художник. Със сигурност роля за сближаването им играе общата им възхита от Фидел Кастро и от Кубинската революция: и изобщо не се съмнявам, че Лам би подкрепил и би подписал с две ръце изреченото от Гарсия Маркес:

Ако говорим конкретно за Латинска Америка, аз мисля, че съществува един много важен фактор, способствал в огромна степен за тази политическа яснота и това е Кубинската революция. Един мой приятел ме попита неотдавна каква политическа позиция бих заемал днес, ако не беше Кубинската революция. Смятам този въпрос за най-интригуващия в моя живот. Зададох ми го някъде преди месец и оттогава аз не спирам да мисля върху него. Не мога да мисля за нищо друго. Като литератор навярно щях да продължа да работя по същия начин... Колкото до поколението на децата ми, нямам ни най-малкото съмнение, че революцията на Фидел Кастро е най-важният фактор за формирането на тяхното съзнание. [...] Тя има за нас огромно историческо значение още и поради това, че спомогна за укрепването на антиимпериалистическото съзнание в Латинска Америка. Това е най-важното, включително в нашия културен живот през последните 20 години. Кубинската революция ни помогна да разберем, че латиноамериканската култура вече съществува като самостоятелно явление. Тоест, тя е съществувала отдавна, но за да разберем това ни помогна Куба и последвалите революцията събития през 60-те години.

Двамата работят и съвместен проект: Уифредо създава серия литографии по приказката на Габриел Гарсия „Последното пътуване на кораба призрак“ (1976). А в колекцията от картини на Гарсия Маркес платната на Лам заемат достойно място редом

с тези на колумбийците Фернандо Ботеро и Алехандро Обрегон (Гарсия Маркес е поддържал приятелство и с тях; вероятно това, че е започнал артистичната си кариера като рисувач го кара през целия си живот да се възхищава на художниците). Тази своя възхита изразява и в „Сто години самота“, с любов пише за заниманията на Аурелиано Втори: „Отначало Аурелиано Втори заемаше три дни от седмицата, заключен в някогашното си писалище на скотовъдец, да рисува билет подир билет, да оцветява с известно изящество една червена кравичка, едно зелено прасенце, или няколко сини кокошчици, според разиграваното животното, и извайваше с добро подражание на печатни букви името, което се видя добро на Петра Котес, за да кръсти търговията: „Томболи на божието providение“. Но с времето взе да се чувства тъй уморен, след като е изрисувал по две хиляди билета седмично, че поръча да направят животните, името и номерата на каучукови печати и тогава работата се сведе да ги навлажнява върху разноцветни възглавнички“. Гарсия Маркес без съмнение се е възхищавал на „Джунглата“, за която определено може да се каже, че е визуален магически реализъм преди писмения магически реализъм (или поне преди неговия световен триумф): не случайно свързват творчеството на кубинеца с „реалночудното“ на „метиса“ Алехо Карпентиер (с баща французин и майка рускиня, по майчина линия далечен родственик на поета Константин Балмонт) и със синкретичната музика на композитора от Рио де Жанейро Ейтор Вила-Лобос, сплавил в едно бразилските фолклорни ритми с европейския академичен музикален стил. И е съвсем удачно да предположим, че тези преплетени захарно-тръстикови тела в платното („Например за телата бях вдъхновен от захарната тръстика, която е в центъра на нашата икономика“) са повлияли върху плътния и гъст преплетен разказ в „Сто години самота“, макар в книгата захарната тръстика да се появява само три пъти и то във вид не на земеделска култура, а на опияняващ сок. Колкото до джунглата, срещаме я веднъж, обаче субстантивно, като противоположност на цивилизоваността и питомния домашен бит: „Златарската работилница, стаята на Мелкиадес, първобитните и мълчаливи царства на Санта София де ла Пиедад останаха в дъното на една домашна джунгла, която

никой не бе имал безстрашието да разгадае“. Кое то не бива да ни учудва: ако по метод писането на Гарсия Маркес е прилично на джунгла, магическа джунгла, по тема то е взряно в историята, в реалната история, а историята е човешко дело, не природно: „Изронените от ръждата панти, едва крепените от куповете паяжина врати, запоените от влагата прозорци и разпуканият от тревата и дивите цветя под, в чиито пукнатини виеха гнезда гущери и всякакви гадини, изглежда потвърждаваха мълвата, че там не е имало човешко същество поне от половин век“. В „Джунглата“ Уифредо Лам изобразява магико-метафорично историята на своята страна, в „Сто години самота“ Габриел Гарсия Маркес пресъздава магико-реалистично историята на своята страна, за да постигнат двамата накрая и да съобщят на света историята на цяла Латинска Америка: „Изведнъж осъзнах – разказва Гарсия Маркес за пребиваването си в парижкия Латински квартал, – че съм латиноамериканец. Не швед, не швейцарец, не французин и не италианец, а латиноамериканец. И за мен напълно изчезнаха границите“. „Сто години самота“ и „Джунглата“ обозначават целокупната Латинска Америка в нейната обща история. Или, по думите на самия Гарсия Маркес: „Сто години самота“ е алегория на Латинска Америка“.

Борхес обаче не е особено горещ привърженик на алегорията, есето си „От алегорията до романа“ начева с ето това изречение: „За всички нас алегорията е естетическа грешка“. Ще рече сиреч, че – ако мнението му е вярно, цялата „Сто години самота“ е една естетическа грешка. А може и инак да го изтълкуваме: цяла Латинска Америка е естетическа грешка; естетическа грешка, понеже е алегория – на испанскостта (и португалскостта – Бразилия), на откъснатостта (Северна Америка), на революционността (гражданските войни и военните диктатури). Важно е да отбележа, че по отношение на Латинска Америка Борхес е по-скоро индиферентен и неутрален, отколкото адепт и пропагандист. И предполагам поради това хич не се е и замислял, че когато отива в Чили да приеме почетния орден от Пиночет, това ще възбуди и световното, и особено латиноамериканското обществено мнение. Но е и възможно това негово поведение да е извикано от латиноамериканската алегоричност – от Борхес

вероятност несъзнавана, но във всеки случай усещана; също така е твърде възможно заради неприемането от Борхес на тази алегоричност Витолд Гомбрович да е тъй осъдителен към него: все пак романът „Фердидурке“ е целият изтъкан от алегии. Но ако независимо от всичко изложено продължим да настояваме, че за Борхес е необходимо да изтъкнем някаква единствено нему принадлежаща принадлежност, то тази принадлежност няма да е към континента като територия, а към континента като език. Затова е толкова жлъчно-саркастичен към някои свои сънародници, заели се да преборят „развалата на испанския език в Ла Плата“. Громи и гърми в есето „Тревогите на доктор Америго Кастро“: „Към сбърканата и нищожна ерудиция доктор Кастро прибавя неуморното занимание с ласкателство, римувана проза и тероризъм“. Езикът е важен за Борхес, езикът – испанският език, но и всички езици; цитира с пиетет Честъртън: „Езикът е художествен, а не научен факт; създали са го воители и ловци и е много по-стар от науката“. Ако беше чел Хайдегер, сигурно и него щеше да цитира: „Езикът е дом на битието“ (но едва ли го е чел, избира да се позовава на Сервантес, Шопенхауер, Омар Хайям, Плотин, Талмуда, Корана...) Тя позовавания – освен индекс на предпочитанията му, сочат и друг съществен за писането му факт: рядко, твърде рядко той се обръща към визуалните изкуства, за да подкрепи с образи тезите си, или да постави някой фантастичен въпрос (нали не забравяме, че той пише фантастични разкази?), който да ни отведе в други селения, неподозирани и необходими. Само инцидентно ги споменава: мимоходом някаква китайска рисунка в „Градината с разклоняващите се пътеки“, разказ във „Всеобща история на безчестието“ („Всеобщата причина“), който започва с уругвайския художник дон Педро Фигари... Но има все пак един художник, към когото се обръща сравнително често – италианецът Джовани Батиста Пиранези (1720–1778), от чиито гравюри на замъци и затвори донякъде Джеремайя Бентъм е възприел идеята за своя паноптикум. Борхес открива следи от влиянието на Пиранези върху Уилям Бекфорд (1760–1844) и неговия странен роман „Ватек“: „Аз бих допълнил този списък – казва Борхес – с “Carceri d’invenzione” на Пиранези – офорти, хвалени от Бекфорд, които

представляват величествени дворци и заплетени лабиринти“. Копия на Пиранези има на работното място на Борхес, Националната библиотека в Буенос Айрес, изтъква интервюирираният го през 1966 г. Роналд Крайст: „Помещението, напомнящо за един по-стар Буенос Айрес, всъщност изобщо не е кабинет, а голяма, богато украсена стая с висок таван в новоремонтираната библиотека. По стените – но твърде високо, за да бъдат лесно разчетени, сякаш поставени там с определена доза притеснение – са окачени различни академични свидетелства и литературни цитати. Има и няколко гравюри на Пиранези, които напомнят за кошмарната руина от разказа на Борхес „Безсмъртният“. Борхес неколкократно подчертава пред американския си почитател лошото си зрение с едновременно трагичен и ироничен тон: „Когато започнах да губя зрението си, когато светът започна да ми се губи, имаше един момент, когато приятелите ми... ами те ми се подиграваха, защото винаги носех жълти вратовръзки. Тогава те си мислеха, че наистина харесвам жълтото, макар че то наистина беше твърде крещящо. Отговорих: „Да, за вас, но не и за мен, защото това е единственият цвят, който виждам на практика!“ Живея в един свят от сиво, или по-скоро като света на сребърен екран“. Много вероятно е този „свят от сиво“ да е причината писателят да не е благосклонен към изобразителното изкуство. Освен това – за разлика от Гарсия Маркес, той никога не е имал забегки към рисуването, винаги са го интересували книгите и езиците. Пише в „За култа към книгите“: „Книгата, всяка книга за нас е свещен предмет: още Сервантес, който може би не е слушал всичко, което хората говорят, е четял дори скъсаните хартийки по улиците“. И въпреки това не липсват опити да се прокарат паралели между неговото творчество и творчеството на някои художници: най-често това е холандецът Мориц Корнелис Ешер, чиито рисувани светове са не по-малко странни от разказаните от Борхес – и сякаш има основания за това сближаване; мен обаче ме притегля друго – с един от същото племе като Ешер, фламандецът Рене Магрит. Магрит, един от любимите художници на поетесата Федя Филкова.

Разбира се, аз не съм Колумб и успоредицата между Борхес и Магрит не е мое откритие. Румънката Делия Унгуреано

от Харвардския Институт за световна литература в текста си „Пиер Менар, *сюр*-реалистът“ (“Pierre Menard the *Sur*-realist”) отчита, че са безброй примерите, в които „човек ще открие Магрит и Борхес, споменати заедно“. Френският художник Мати Кларвейн, чийто идол е Салвадор Дали, нарича Борхес: „Хорхе Луис Борхес, магритът на литературата“. Белгийският кинорежисьор и визуален артист Йохан Гримонпрез намира за забележителен факта, че Магрит (21.XI.1898), Борхес (24.VIII.1899) и Хичкок (13.VIII.1899) са кажи-речи връстници. В изследванията на Мишел Фуко ще се открият позовавания както на писателя („Аналитичният език на Джон Уилкинс“), така и на художника, а изследователят на Фуко Майкъл Лафърти в статията си „Хетеротопии и живопис: Фуко, Магрит и Борхес“ дори отива по-далеч – според него даже Магрит бил повлиян от „Аналитичният език на Джон Уилкинс“. Ученият безспорно стъпва върху някакви основания, но ако би имал възможност да го чуе, Рене Магрит със сигурност би изръмжал шумно в знак на несъгласие: известно е, че той на няколко пъти започва да чете Борхес, но все не стига до края – скучен му е и му е досаден. Към аржентинеца го насочва съпругата му, но само след няколко страници вече е сърдит. Споделя впечатленията си в писмо от 1957 г.: „Той е от онзи вид умове, които не харесвам“. И продължава с почти литературоведски анализ – не особено ласкав, между другото: „Забелязвам, че той „разбърква“ много идеи, но не поддържа нито една от тях. Той ги „разбърква“ също като тези елементарни и безразлични бърбивци, но и не съвсем безразлични, тъй като от това се получава тежка скука. Аз съм напълно съгласен, че той ни заблуждава, че се прави на скромнен, хвърляйки ни прах в очите, но независимо от целия фалшив блясък на неговите изказвания, смятам Борхес за инструментален кон. Вярвам, че не множеството идеи (колкото и гениални или умни да са те) са от значение за нас“. И в друго свое писмо: „Продължих поради липса на по-добро с Борхес, който ме отвращава въпреки няколкото любопитни идеи, които намирам...“ Съдейки по идеите, които намира за любопитни, Магрит вероятно е четял разказа „Безсмъртният“. Вярно е: нито Борхес би бил щастлив, че го сравняват с Магрит, нито

пък Магрит би скачал от радост, че го сравняват с Борхес. Но че между двамата има успоредици, това никой от тях не може да скрие. Още по-малко пък да предотврати, напук на възможните им недоволства.

Особено явни прилики откриваме в „Алефът“, в описанието, което прави Борхес на Карлос Архентино Данери, братовчед на непрежалимата му приятелка Беатрис Витербо. Според някои критици с образа му Борхес се е подиграл гротесково с Пабло Неруда, когото изобщо не харесвал. Чилиецът му отвърщал със същото: осъждал го, че не живее в реалния свят, а в някакви негови си, Борхесови фантазмагории. Както и да е, Данери може да е Неруда, но може да е и съвсем друг герой – на Магрит например. Защо не? В творчеството на белгиеца фигура, подобна на Данери, срещаме непрекъснато – човекът с черния костюм и бомбето. Ето, прочее, как изглежда Данери, този досаден подражател на Уитман:

Карлос Архентино е червендалест, едър, с прошарени коси и тънки черти. Изпълнява някаква второстепенна длъжност в незначителна библиотека в южното предградие; по характер е властен и едновременно с това муден; използваше доскоро вечерите и празниците, за да не излиза от дома си. След две поколения италианското „з“ и прекаленото италианско ръкомахане са се съхранили у него. Умствената му дейност е непрестанна, страстна, противоречива и напълно незначителна, и избобилства с безполезни аналогии и напразни тревоги.

Борхес не го посочва изрично, но не е трудно да си представим закръгленичкия Данери с официален черен костюм, с режешо изгладен ръб на панталона, с бомбе на главата и изискана вратовръзка (а вероятно и с бастунче, но може да бъде и чадърче, досущ човекът на Магрит) как се запътва достолепно и величествено към библиотеката в южното предградие. Не зная също дали Борхес е имал случай да прочете „Транс-Атлантик“ на Гомбрович (по-скоро едва ли, слепотата е пречела, макар че не са един или двама аржентинците, гордеещи се, че са „чели“ на Борхес, но пък едва ли който и да е от тях би избрал точно „Транс-Атлантик“ за подходящо четиво), но ето ги и там героите

в успоредица – удивително сходна: омаяният от собствените си съчинения Карлос Архентино и Гомбровичовият Човек в Черно (който пък, както вече знаем, е аватар на самия Борхес: аргентинецът гротескира Неруда, полякът – Борхес):

И ето сред тях и Човекът в Черно, и се вижда, че той е по-важен от другите, понеже когато влезе, се чуха гласове: “Gran escritor, maestro”, “Maestro, maestro”... и от възхищение биха паднали на колене, макар пирожки и да не ядяха. [...] Този човек (а толкова странен човек аз срещам за първи път в живота си), макар и да беше извънредно изтънчен, продължаваше още да се изтънчва и да се изтънчва... В лятното си палто, с големи черни очила като зад стена, отстранил се от целия свят, с копринено шалче с цвят на седеф и на точки, зелени като грах, вързано около шията, ръцете му в черни ръкавици, на главата му черно бомбе.

Да, четем „Алефът“, четем „Транс-Атлантик“, сблъскваме се с Данери, сблъскваме се с Човека в Черно и няма как да не се сетим за картината „Голконда“ на Магрит. Тъкмо тази толкова плътна прилика в обрисуването на Данери-писателя и на *Gran escritor*-а в Черно съответно от Борхес и Гомбрович ме привързва към мисълта, че за своя герой полякът вероятно се е въодушевявал и от героя на Борхес, не само от неговия автор. „Алефът“ е публикуван за пръв път през 1945 г. в сп. „Сур“, след това в сборника „Алефът и други истории“ през 1949 г. (в него се намират три от любимите ми Борхесови разкази: „Богословите“ – трети по ред, „Търсенията на Авероес“ – десети, и „Писмената на Бога“ – дванадесети). Гомбрович е още в Аржентина (завръща се в Европа чак през 1963 г.) и няма как да не ги е чел; също така няма как образът на Данери по своя си ироничен и саркастичен начин да не е прехвърлил към естетическия си антагонист: Данери = Борхес = Човека в Черно.

Ето го писателя Данери в очите на Борхес:

Толкова нелепи ми се сториха тези мисли, толкова високопарно и подробно беше изложението, че веднага си помислих за литература; запитах го защо не напише всичко това. Както можеше да се очаква, отговори, че вече го е направил; това схващане, както

и други, не по-малко оригинални, били изложени в голямата му „Песен Предсказание. Встъпителна песен“ или просто „Песен Въведение към една поема“, над която бил работил много години, без *reclame*, без оглушителна шумотевица, опирайки се непрестанно на двете патерици, които се наричат труд и уединение. Първо отварял шлюзовете на въображението, след това шлифовал. Поемата се наричала „Земята“: ставало въпрос за описание на нашата планета, в което, разбира се, не липсвали живописното отклонение и смелата апострофа.

Ето го писателя Борхес в очите на Гомбрович:

В джобовете си държеше множество хартийки и записки, които непрекъснато губеше, а под мишницата – книги. С интелигентност необичайно висока, която през цялото време той възвисяваше още и още възмогваше, и във всяко свое изказване толкова интелигентно беше интелигентен, че у мъжете и у жените възхитено ръкопляскане извикваше (а те както и преди чорапите си разглеждаха). Гласът си той постоянно затихваше и колкото по-тихо говореше, толкова по-силно се чуваше, тъй като другите – притихвайки, още повече се заслушваха (макар и да не го слушаха) и ми се струваше, че с тази своя Черна шапка той ордата своя към Вечната тишина ще поведе. В хартийките свои записни поглеждайки-ровичкайки, разбърквайки ги и губейки ги, той от време на време с цитати мисълта си украсяваше и с нейна помощ нещо доказваше, но сам на себе си, като че ли нямаше хора. И така с хартийките и с мислите си играйки си, той ставаше все по-интелигентен и по-интелигентен и тази негова интелигентност, сама по себе си умножена и сама себе си надменно възседнала, толкова интелигентна ставаше, че Свети-Свети-Свети.

Данери – високопарен, банален и педантичен, Човекът в Черно – надменен, ексцентричен и превзет: как да не обединиш двата образа в един, как да не видиш колко се преливат и сливат. Гомбрович – прочитайки „Алефът“, в Данери със сигурност е разпознал Борхес. Борхес пък – ако би прочел „Транс-Атлантик“, в Човека в Черно сигурно би разпознал себе си. Но би разпознал и традиционната за Магрит фигура на мъжа в строг черен костюм. Е, би го открил, ако би я видял (за което не можем да сме

толкова сигурни, колкото по-горе). Ние обаче виждаме вместо него и казваме: Данери на Борхес, Човекът в Черно на Гомбрович и Мъжът в черно на Магрит са един образ, едноосъщно творческо въображение – картината „Голконда“.

Магрит рисува „Голконда“ през 1953 г. Същата година и Витолд Гомбрович публикува своя „Транс-Атлантик“. Названието на картината е дело на приятеля на Магрит, белгийският поет сюрреалист Луи Скутенер. Твърди се, между другото, че в един от портретите в „Голконда“ художникът е запечатал чертите на своя приятел – откриват Скутенер в образа на едрия мъж до комина вдясно на картината. Голконда (с едноименна столица, която днес е в руини, в кръгли развалини) е някогашно мюсюлманско княжество в Централна Индия, преживяло своя разцвет през втората половина на XVI век благодарение на диамантените си находища. Според легендата точно тук били открити знаменитите брилянти Кохинор и Риджънт (Регент), макар друга легенда – по-поетична, да разказва, че първият бил подарен на благородния кшатрия Сатраджит от бога на слънцето Сурия. Придобитата от султаната Голконда слава на просперираща държава, изобилна на диаманти, прави името ѝ нарицателно за страна, богата на полезни изкопаеми. Точно такава ще я открием в Оксфордския речник. Това е причината някои изкуствоведи да твърдят, че разположението на мъжете в картината е като кристалната структурна решетка на брилянта – едно от най-твърдите природни образувания. За „Голконда“ могат да се прочетат още много тълкувания, макар че Магрит не е склонен да приема никое: „Моите картини – казва – не означават нищо, защото и самата мистерия не означава нищо“. Кокетността на артиста, изглежда. „Голконда“ обаче все пак означава нещо, според мен именно вечността: застиналото движение, неопределеността на посоката, „лишеното от всяка продължителност сега“. Издигат ли се или падат мъжете (ако падаха, шапките им щяха да отхвърчат, а пешовете на палтата им – да се веят; но ако се издигаха, нямаше ли да се разтворят чадърите на онези, които ги имат?) А щом не се издигат, нито падат, значи са неподвижни, точно както неподвижна е вечността. В този смисъл „Голконда“ е тъждествена на „Алефът“: в единствената точка

се откриват всички измерения на пространството; в единствената картина се откриват всички мигове на времето. Знаем вече: Магрит е чел Борхес и не е бил щастлив; предполагаме също: Борхес не е виждал картина на Магрит, но това едва не му е липсвало. Със сигурност обаче знаем, че не е харесвал сюрреализма (което означава само едно – че едва ли би харесал и „Голконда“), даже е отричал младежките си увлечения по ултраизма: „Ултраизмът е прост и глупав – това е усещането, което повечето от нас, старите ултраисти, изпитват. Той беше просто момчешка шега и се надявам вече да сме я надраснали. Но от време на време, когато пиша, използвам глупави метафори и тогава знам, че се обажда моето старо Аз, тоест човекът, който бях около, да кажем, 1920 г., и който продължава да дебне отнякъде и да се опитва да развали всичко, което пиша“.

Така, както не е вярвал във времето, така Борхес не е вярвал и в пространството. Пише в „Последната версия на действителността“: „Мисля, че за един добър идеализъм пространството не е нищо друго освен една от формите, съставлящи наситеното течение на времето. То е един от епизодите на времето и, противно на естественото съгласие на неметафизиците, разположено е в него, а не обратното. С други думи: пространственото отношение – по-нагоре, ляво, дясно – е едно уточнение както толкова други, не една непрекъснатост“. Затова опитът на неговият Данери е толкова хем глупав, хем бездарен, защото ако трябва нещо да се обхване в своята цялост, това е времето, което – така обхванато, не само би могло, а и трябва да се превърне във вечност. А ако за историята можем да кажем, че тя е време, което се развива пространствено, според „естественото съгласие на метафизиците“, то следователно за Борхес тази история, това пространство (на времето) трябва да се преодолее, да се прескочи, да се превъзмогне, да се метаморфозира и превъплъти; с други думи, да се превърне в метаистория. А тази метаистория е тъкмо вечността – вечността, изобразена в картината „Голконда“. Цялото творчество на Хорхе Луис Борхес е такова превръщане и преобръщане, цялото негово писмо носи това послание: хора, няма история – разнообразна и различна; има само четири истории, които човечеството разказва и които

винаги са едни и същи. И точно тези четири истории са метаисторията. А от тази метаистория е част включително и историята в/на „Сто години самота“.

Да, Гарсия Маркес безспорно е магичен, но пък Борхес е фантастичен...

АРАБИСТЪТ БОРХЕС

Абдулфатгах Килиту

Борхес живо се интересува от арабската литература. Изучава я в превода ѝ на европейските езици и ползва изследванията, правени от ориенталисти – най-вече тези на Едуард Лейн¹, Ричард Бъртън², Ернест Ренан³, Асин Паласиос⁴. В тази връзка е достатъчно да споменем заглавията на някои негови произведения, за да си създадем представа за арабските му занимания: „Приближаването към Алмутасим“, „Стаята със статуите“, „Гърсенията на Авероес“, „Алхамбра“⁵, „Абенхакан Ел Бохари, убит в своя лабиринт“...

Освен испански Борхес знае английски, немски и френски. След като трудовете му са преведени на последния, аржентинецът се превръща в признат автор, уважаван в целия свят – канен е в различни университети, удостояван е с разнообразни ордени, печели безброй награди и медали. Да, но въпреки че се изкачва до върха на литературното величие, в него остава нещо от... араб-

¹ Едуард Уилям Лейн (1801–1876) – британски ориенталист и преводач на „Хиляда и една нощ“ – б. пр.

² Ричард Франсис Бъртън (1821–1890) – британски ориенталист и пътешественик. Превежда части от „Хиляда и една нощ“ – б. пр.

³ Жозеф Ернест Ренан (1823–1892) – френски учен с широки познания в областта на семитските езици и цивилизации – б. пр.

⁴ Мигел Асин Паласиос (1871–1944) – испански учен с интереси в сферата на ислямознанието и арабския език. Изказва предположението, че в „Божествена комедия“ на Данте се съдържат ислямски идеи и мотиви – б. пр.

⁵ Поемата *Alhambra* („Алхамбра“) все още няма свой официален превод на български. Част е от стихосбирката от 1977 г. *Historia de la noche* („История на нощта“) – б. пр.

ския език. Без съмнение той смята познанията си за арабската литература за непълни, лишени от разбиране за основата, на която текстовете се опират, за езика, на който са написани. В творбите му откриваме изрази, препращащи към арабския, въпреки че Борхес не го владее. По всяка вероятност мечтата му да го научи го направлява цял живот, въпреки че се устремява към нея едва когато вече е на 87 години и по-точно през 1986 г. Докато Борхес се потапя в арабския език, съвсем случайно приблизително по същото време арабските интелектуалци се обръщат към творчеството му, изумяват се от него и се заемат да го превеждат.

Тогава писателят е в Женева и започва да изучава езика на *ḍād*⁶ при един египетски професор от Александрия. Най-вероятно обучението става устно, а не писмено, с изключение може би на помощта на специално пригодената за незрящи азбука. Борхес не се вълнува от просторечията и диалектите и не желае да говори на тях. Несъмнено е обсебен от идеята да изучи книжовния език и чрез него да се запознае с великите литературни текстове.

Казват, че учителят му току-що бил прочел събраните му съчинения. Не знам каква е ползата от такова твърдение, освен ако не предположим, че познаването на творбите на Борхес ти дава квалификацията да преподаваш арабски и че е помогнало на египтянина да добие увереност. Да речем в такъв случай, че това, че учителят е прочел произведенията на ученика, е породило близост помежду им и е придало някаква доза взаимна симпатия на отношенията им. Що се отнася до въпроса защо е трябвало учителят да бъде египтянин, то навярно след като Борхес вече е достигнал преклонна възраст, все повече се интересува от строителите на пирамидите и извънмерните им грижи за обредите на смъртта, погребалните церемонии и свързаното с тях желание за продължаване на живота. В допълнение, вероятно не е случайност, че учителят произхожда от Александрия, където е била най-известната библиотека в историята. Легендата разказва, че тя е съдържала всички книги на народите по земята. За никого не е тайна, че Борхес превръща хранилището за книги в

⁶ Ранните граматичи разглеждат буквата *ḍād* (ض) и нейния звук *ḍ* като характерни единствено за арабския. Отгук води началото си и алтернативното название на езика – б. пр.

своя най-любима тема, като едно от проявленията ѝ е поема, в която излага достойнствата на самата Александрийска библиотека: „Казват, че множеството томове надхвърля броя на небесните тела или на песъчинките в пустинята“⁷.

И така, Борхес желае да научи арабски, за да се приближи до свързаната с него литературна основа. Коя е тази основа? Тук си заслужава да се посочи, че той е от литераторите, които се залавят да научат език, за да прочетат една единствена книга „в оригинал“. Според онези, които пишат за него, става въпрос за „Хиляда и една нощ“ – текст, частично пренесен в арабската култура посредством превода. За Борхес в този случай арабският език и арабската литература се побират в тази книга, от която е запленил и която многократно коментира. Ясно е, че тя е оформила хоризонта на съчиненията му, може би дори повече от „Божествена комедия“, която той обича и не се изморява да споменава, като я смята за най-великото литературно произведение (доколкото знам обаче не се нагърбва със задачата да учи италиански заради нея). Борхес желае да чете „Хиляда и една нощ“ на арабски, за да разнищи тайната ѝ – тайна, за която се предполага, че се крие точно в този език. Желаете да разкрие скривения ѝ смисъл и да види онова, което не е съзрял, когато я е чел на европейските езици. Сякаш става дума за тайната на битието и загадката на вечността. Надява се, на смъртния си одър, да намери в книгата паролата, която да му предостави достъп до отвъдния свят и да му помогне да се сдобие с нов живот.

Да учиш арабски и после да умреш! Поразен от езика така, както други са поразени от любовта... На Борхес не му остава достатъчно време, за да изучи „Хиляда и една нощ“ на арабски, няколко месеца не стигат. Авторът на „Алефът“ и „Вавилонската библиотека“ умира с нещичко от историите на Шахразад в себе си, с частица от арабския език, пред чийто праг животът му приключва, докато той се мъчи да го среща.

Превод от арабски *Андриана Хамас*

⁷ Преводът следва арабския текст. Поемата *Alejadria, 641 A.D.* („Александрия, 641 сл.Хр.“) е част от стихосбирката *Historia de la noche* („История на нощта“) – б. пр.

БОРХЕС ЗА ПРЕВОДА

СИНДРОМЪТ ПИЕР МЕНАР ИЛИ ПРЕВОДЪТ СПОРЕД ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС

Мария Белен Ернандес

Нито един проблем не е така органично свързан с литературата и с нейното скромно тайнство, както онзи, който поднася преводът.¹

На един международен форум Ервин Генцлер заяви, че цялото творчество на Хорхе Луис Борхес може да се разглежда като един вид детективска история, която разследва връзките между превода, езика и националността или с други думи, която разкрива местната мрежа от фалшификации посредством превода.² С това искам да изтъкна, че според Борхес преводът е фун-

¹ Този цитат може да бъде намерен в два текста на Хорхе Луис Борхес, писани през 1932 г.: в предговора към превода на „Морското гробище“ на Пол Валери (вж. Borges 1975: 163) и в „Преводите на Омир“ (Борхес 2011: 40).

² Едвин Генцлер, „Художествена измислица, превод и идентичност в Латинска Америка“ (Gentzler 2007). През последните години в многобройни разработки се разглежда темата за Борхес и превода, макар и не винаги особено систематично. Сред тях изпъкват главите от книгите на Джордж Стайнър (Steiner 1974/1992 и на Рафаел Олеа Франко (Olea Franco 2006). Книгата на Ефраин Кристал (Kristal 2002) е първата монография, която представя обща панорама по темата. По-късно по нея работи и Серхио Вайсман (Waisman 2005). Трябва да споменем също така докторската теза от 1993 на Ана Гаргатали Бруса (Gargatagli Brusa). От друга страна, някои специалисти по Борхес, сред които Роландо Коста Пикасо (Costa Picazo 2001), Мишел Лафон в книгата му „Борхес и пренаписването“ (Michel Lafon, Borges ou la réécriture), и Сусана Романо-Суед (Susana Romano-Sued) още преди това бяха дали своя принос в изучаването на връзката между пренаписването и превода в поетиката на аржентинския писател.

даментален въпрос при писането още от Омировата древност до наши дни; той е ключ към новите интерпретации на историческите литературни текстове и към ограниченията и грешките, промъкнали се в тях, предизвикани от прочити, които, съзнателно или не, са изкривили първоначалния смисъл. В действителност, както нееднократно се е изказвал самият Борхес, преводът е органично свързан с литературата, в смисъл, който съвпада с теологическия – естествено същностен и неразделим от нея.

За Борхес съществува една библиотека от избрани произведения, много от тях анонимни или от автори, които претендират, че са преводачи – например „Одисея“, „Хиляда и една нощ“ и дори самият „Дон Кихот“. Не са малко Борхесовите текстове, свързани с теорията на превода. Сред тях ще изтъкнем само няколко³, чиято цел е да се опише смисълът на превода във връзка с писането и поетиките на модерността:

1925 „Омар Хаям и Фицджералд“ в „Разследвания“.

1926 „За двата начина да се превежда“, в *La prensa* (от 1 август)

1932 Предговор към превода на „Морското гробище“ от Пол Валери, в „Предговори с един предговор за предговори“

1932 „Преводите на Омир“ в „Обсъждане“

1936 „Преводачите на „Хиляда и една нощ“ в „История на вечността“

1944 „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“ в „Измислици“

Би било увлекателно и полезно да се анализират подробно самите преводи на Борхес, като се изхожда от идеите, синтезирани в тези няколко есета, но в този случай ще се ограничи да изтъкна основните му идеи за превода във връзка с теорията на естетиката. Избраните текстове са писани през първата половина на ХХ век, а именно, през десетилетията, когато се развива модерното аржентинско общество⁴, което от началото на века е

³ Българският читател може да се запознае и с Борхесовата лекция за превода „Музиката на словото и преводът“, изнесена на английски език (вж. Борхес 2013) – б. р.

⁴ Според Серхио Вайсман, зародишът на полиглотския характер на аржентинската литература се намира в литературния салон на Маркос Састре (1837) и в спорадичните преводни пасажии във „Факундо“ от Сармиенто. През

приело на своята територия огромна многоезична маса от имигранти; затова за Борхес някои идеи за превода са неразделни от критичното размишление (което понякога е и пародийно) за културната идентичност.

Друго обстоятелство, повлияло във формирането на южноамериканския интелектуалец е свързано с рецепцията на литератури, принадлежащи към различни традиции, които с хода на времето са се „размили“. Ето какво казва Борхес за това: „Когато бях малък, да не знаеш френски означаваше да си почти неграмотен. С годините преминахме от френски към английски и от английски към невежеството, без да изключваме всичко свързано със самия испански език“ (вж. Borges 1975: 7–8). Този абзац предхожда цяла поредица от предговори за литературни произведения на различни езици – испански, английски, френски, немски, португалски и т.н. Борхес го използва също така в своята автобиография. Свързан е с траекторията, която изминава литературата от субконтинента към Франция, откъдето благодарение на Виктор Юго и Пол Верлен заимства редица елементи, за да се консолидира в края на XIX в. модернизъмът, вдъхновил по-късно литературата на Иберийския полуостров. Културният упадък, за който намеква Борхес, изглежда аналогичен на описания от него в „Аржентинският писател и традицията“ (вж. Борхес 2011: 68–92), тъй като според автора идеята за „национална литература“ е безплодна и ограничаваща, независимо дали се има предвид испанската, френската или друга локална литература. Всички те заедно оформят аржентинската традиция, тъй като тя има право да се възползва от цялата западна култура, макар някои критици да настояват, че фактът, че даден писател е в дълг към едно или друго произведение представлява един вид „детерминизъм“. Авторите, тяхната националност и техните намерения не са най-важното за историята на културата, важно е да се разработват вечните теми и да се

двайсетте и трийсетте години на XX век, когато Борхес изгражда своите възгледи за превода, за четенето и за писането, в Буенос Айрес се забелязва разцвет на теорията на превода; писателите авангардисти откриват нови пресечни точки между чуждестранното и местното, и се опитват да дадат свое определение за „изконно аржентинското“ (вж. Waisman 2005).

предлагат техните най-добри вариации. От тази гледна точка за Борхес няма смисъл да се говори за литературата, ако заедно с това не се говори и за превода.

Преводачески методи

Както е известно, аржентинецът започва своята литературна кариера с превод на разказа “The Happy Prince” от Оскар Уайлд, който публикува във вестник „Ел Паис“ (*El País*) в Буенос Айрес на 26 юни 1910, когато е едва единайсетгодишен. През 1924 г. Борхес пише есето „Омар Хаям и Фицджералд: за една версия на рубаите“, като епilog към превода на испански, направен от баща му Хорхе Гилермо Борхес въз основа на превода на Едуард Фицджералд на „Рубаят“ на английски език. Година по-късно есето е публикувано отново, този път в „Разследвания“, първата книга в проза на младия Борхес. С това той поставя началото на редица повторения и самоцитирания, характерни за текстовете, които посвещава на превода. В действителност, основните му идеи по тази тема могат да бъдат проследени от съвсем рано. С течение на времето биват разширени и допълнени, но Борхес винаги настоява за значението и правото на съществуване на различните преводни версии, независимо дали са направени директно или през трети език (в конкретния случай с рубаите, през английски). Още тогава той защитава свободата на преводача поради способността му да обогатява оригиналния текст и да му придава смислова адекватност в рамките на приемащата чужда култура. Затова поставя Омар Хаям и Фицджералд на една и съща плоскост, т.е. смята ги за съ-автори:

Разликата между двата текста е следната: строфите на Омар Хаям са самостоятелни форми, обединени единствено от общия си произход и следващи произволния азбучен ред на римите. Преводът на Фицджералд е поетическа творба, тоест форма, в която силно пулсиращото време възпламенява съзерцателния покой, присъщ – по точните думи на Хегел – на източното изкуство. (Borges 1993: 136–137, прев. А. Златкова)

От друга страна, за да не го обвинят, че хвали превода на баща си, Борхес отбелязва най-вече, че Хорхе Гилермо Борхес е успял да трансформира метриката и да наложи свой собствен стил на преведения текст, защото той също е писател. През 1921 г. е публикувал на остров Майорка романа „Каудильото“ (*El caudillo*), който макар да е на нивото на други произведенията от онова време, няма успех и бързо бива забравен. Хорхе Луис сякаш индиректно отбелязва достойнствата на баща си като писател, посредством превода на едно произведение, превърнало се в класическо за английската култура благодарение на сполучливата версия на Фицджералд. Сдържано дава следното обяснение:

Имаше две причини, подтикнали моя баща, автор на този превод, да облече в щедри кастилски стихове превода на Фицджералд. Едната е ентузиазъмът, който той винаги е предизвиквал у него, заради свободата и езиковия подвиг, заради силната и убедителна светлина на смелите метафори; другата е съвпадението на вечната му неувереност с тайното отчаяние, прозиращи от всички страници, излезли изпод неговото перо и които като болезнена истина белязаха романа му „Каудильото“. (Пак там: 137)

Тъждествеността между красота и истина е според Борхес най-същественото в изкуството на превода (както и в изкуството въобще), защото за скептицизма по отношение на превода на Фицджералд той твърди: „Правдивостта на този превод нееднократно е поставяна под съмнение, но не и неговата красота“. Не е трудно да се разбере, че Борхес говори за истината в рамките на едно произведение на изкуството, т.е., на неговия естетически смисъл, съвсем различен от буквализма и филологическата правдивост, поради което споровете за близостта с оригинала му се струват безсмислени. За него най-същественото е преводът да се превърне в художествен факт, способен да намери своето място в историята.

Много скоро първите му преводи са съпроводени от още по-прецизни размишления за тази дейност. Фактът, че е двуезичен читател решително се проявява в изграждането на една наднационална представа за литературата. Да чете и да пише от самото начало за него е да се среща с теми от най-разнообраз-

ни езици и култури. С други думи, Борхесовите занимания като преводач и проводник на различни традиции се основават на множество препрочитания и на техните тълкувания в рецензии и бележки за интерпретациите на класическите мотиви или на тяхното преосмисляне в собствените му текстове.

В „Два начина да се превежда“ (вж. “*Dos maneras de traducir*” // Borges 1997: 256–259), писателят споменава набързо двете стереотипни позиции в спора за „неверните красавици“ (*les belles infidèles*), и споменава „красивия“ спор между английските писатели Нюман и Арнолд (много показателен избор, ако си спомним, че горе-долу по същото време във Франция се води сходен дебат, а е известно колко голямо влияние има тази страна върху латиноамериканските интелектуалци от онзи период).⁵ Спорът за това, кой преводачески подход е по-добър, свободният или буквалният, не е основният въпрос, който интересува Борхес. С една доста лаконична фраза той определя като невъзможен стриктния и точен превод на древните текстове; за него е явно, че във всички случаи, които можем да си представим, преводачът винаги добавя нещо, подчертава или прескача някои аспекти, като подобрява или влошава оригинала, пред който на пръв поглед Борхес не показва никакво страхопочитание. По-интересно за него е да установи до каква степен даден преводач е изменил чуждия текст, като го е усъвършенствал или фалшифицирал. Така верността към оригинала не се ограничава до транспозицията на локализмите и спецификите, характерни за оригиналния автор и неговата епоха, а се състои в това, да се намерят тълкувания и да се изработят чернови, които достоверно да поправят предходните чернови, защото оригиналното произведение е възприемано като опит върху определена тема, толкова валидно, колкото са и следващите, особено ако те са представили задоволителни решения на новите си читатели.

Необходимо е да се свърже фигурата на Пол Валери – централна тема в „Два начина да се превежда“ с един по-късен текст от 1938 година. Борхес цитира Валери по следния начин:

⁵ За този спор вж. Zuber 1968. За влиянието на времето като решаващ фактор в преводаческите трансформации преди него е писал Mounin 1955.

Историята на литературата не би трябвало да е история на авторите, на случайностите в тяхното развитие нито на съдбите на техните произведения, а да е История на Духа, като производител или консуматор на литература. Тази история трябва да се пише без да се споменава авторът. Спокойно можем да изучаваме поетичната форма на „Книга на Иова“ или на „Песен на песните“, без ни най-малката намеса на техните автори, които остават завинаги неизвестни. (Borges 1986: 241)⁶

Борхес е напълно съгласен с този възглед – самият той се е опитвал да го приложи в заниманията си на преводач и писател. Пак там разбираме, че цитатът от Валери е само преддверие към най-противоречивия аспект от естетическия факт:

От една страна Валери твърди, че цялото литературно творчество се състои в комбинирането на силите на определен речников запас, според установените веднъж завинаги норми и изглежда, че свежда литературата до възможните речникови комбинации; от друга обявява, че творенията на духа съществуват сами по себе си и че ефектът от тези комбинации се променя според всеки нов читател. (Пак там: 242)

Аржентинецът дава като пример един цитат от Сервантес и заключава: „Времето, приятелю Сервантес, съумя да ти поправи коректурите“. С други думи, преимуществом на анонимните или на класическите произведения е във възможността да привличат нови читатели и да прикриват поправките на времето чрез подобренията, направени от преводачите. Сред любимите книги на Борхес има доста анонимни произведения, което през 1947 г. кубинският поет Вирхилио Пиниера обяснява – изпреварвайки литературна критика за постмодерната фантастична литература – в есето си „Бележка върху днешната аржентинска литература“, като има предвид три Борхесови разказа („Приближаването до Алмутасим“, „Тлъон, Укбар, Orbis Tertius“ и „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот““):

⁶ Цитатът от Пол Валери е от рецензия на Борхес за „Въведение в поезиката“ (*Introduction à la Poétique*), публикувана в списание „Ел Огар“ (*El Hogar*) през 1938 г.

Нима това, което Борхес оставя неразкрито в творчеството си, не е точно толкова ценно, колкото изказаното от него? Не е ли именно неразкритото това, което би трябвало да се покаже? И защо Борхес не се осмелява да дари читателя си с „неразкритото“? Работата е там, че това би означавало автоматично да секнат неговите танталови мъки. Да видим, все пак, какво ще реши.⁷ (Piñera 1994: 181)

Желанието за недоизказване (скриване) и представата за превода като анонимно произведение са в основата на Борхесовите естетически размишления. Тези възгледи, които имат сериозно влияние върху съвременните ни поетики, се оформят в началните години от писателската практика на аржентинеца. Първите текстове на Борхес за превода са свързани с контекста на художественото експериментаторство в Европа и на разнообразието от издания, които отразяват стремежа да се скъса с традицията и с идеологията на романтизма, която дотогава е издигала в култ гения и вдъхновението и е защитавала авторовата оригиналност. След продължителен престой в Швейцария от 1914 до 1919, през 1921 г. семейството на Борхес се връща в Буенос Айрес. В Мадрид младият поет участва в авантюрата на ултраизма; там той написва три манифеста за присъединяването си към движението, като от една страна дава своя принос, доразвивайки някои идеи на немския експресионизъм, а от друга внася вродения си англо-саксонски дух и вкуса към стегнат и синтетичен изказ⁸. Ултраизмът предлага образите да бъдат сведени до най-есенциалните метафори, да се избягват сантименталната реторика и орнаментализмът и въстава срещу модернисткия маниеризъм на Рубен Дарио⁹, чийто литературен стил властва дотогава в

⁷ Публикувано през 1947 г. едновременно в сп. „Орихенес“ (*Orígenes*) в Куба и „Аналес де Буенос Айрес“ (*Anales de Buenos Aires*), чийто главен редактор по същото време е самият Борхес. Есето описва „Танталовия синдром“ на аржентинската литература, която според Пиниера имала „втора природа“ – една формалистична формула, докато истинската действителност ѝ убягвала или ако не, поне се „размивала“ (пак там: 175). Пиниера има предвид Маседонио Фернандес, Оливерйо Хирондо и Борхес.

⁸ Всеизвестно е, че Борхес се е научил да чете първо на английски и едва след това на испански.

⁹ В испаноезичната литература „модернизъм“ се нарича литературното

Латинска Америка и Испания. Първите радатели за нова „ултраистка“ поезия са Рафаел Кансинос Асенс¹⁰, вдъхновител на преводаческия модел на Борхес, Гилермо де Торе¹¹ и Херардо Диего, всички те редовни участници в сбирките в кафене „Колониал“ в Мадрид. Без съмнение влиянието на ултраизма е значително, ако се съди по качеството на писателите и поетите, участвали в движението, и по количеството преводи, направени през малкото години на съществуването на „Сервантес“ (*Cervantes*), „Гърция“ (*Grecia*), „Испания“ (*España*), „Ултра“ (*Ultra*)... – списания, просъществували между 1915 и 1922 г. (вж. Varela 1971, Cansinos-Assens 1978 и 1985). Основната функция на превода за ултраистите се състои в това да се представят нови автори на испански език с цел да се наложи естетическа промяна, затова преводите обикновено са придружени с предговори и коментари, които се превръщат в нещо като учебни помагала за испанските читатели.

Прагматизмът, към който се стремят ултраистите, заедно с преводите на чуждестранни автори, особено англосаксонски, но също и от далечни страни, като тези, които прави Кансинос-Асенс (често цитиран от Борхес¹²), доказва тясната връзка между членовете на групата от кафене „Колониал“ и размислите

течение, което се развива между 1880 и 1917 г. и чийто най-известен представител е никарагуанският поет Рубен Дарио. Характерни за него са нарцистичната и аристократична изтънченост, връщането към постиженията на Златния век на испанската поезия (XVI–XVII в.), обогатяването на римите и на метриката, както и съчетаването на елементи от френския символизъм и парнасианството – б. пр.

¹⁰ Фондацията „Рафаел Кансинос Асенс“ се е зела със задачата да събере и публикува чрез електронната платформа ARCA Eds. многобройните текстове на този многостранен автор. Там има отделено специално внимание на сериозните му занимания в областта на теорията на литературата, както и в защита на юдаизма (което е причина за накърнения му престиж по време на диктатурата на Франко).

¹¹ Гилермо де Торе е испански есеист, изкуствовед, литературен критик и поет ултраист, който прекарва по-голямата част от живота си в Буенос Айрес. Съпруг е на Нора, сестрата на Хорхе Луис Борхес – б. пр.

¹² За личните отношения между Борхес и Кансинос-Асенс вж. Rodríguez Monegal 1978 (на английски) и 1987 (на испански).

за превода у Борхес. Гилермо де Торе, твърди в своя „Вертикален Манифест“ от 1920 г.:

Ние, ултраистите, трябва да хвалим възторжено прагматичните качества на западния свят. Нашият стремеж е към едно абстрактно, жизнуетвърждаващо, динамично и безупречно изкуство. Вече изтрихме и последния коефициент от романтична меланхолия, която намаляваше нашия жизнен потенциал; станахме по аполоновски елегантни и по дионисиевски оптимистични. (De Torre 1920)¹³

Няколко месеца по-късно Борхес публикува „Ултраизъм“ в „Ел диарио еспаньол“ (*El Diario Español*, 23 октомври 1921), където за първи път дефинира принципите на новата поезия (а оттам и своята идеална представа за превода):

Свеждане на лириката до основния ѝ елемент – метафората.
Премахване на конекторите, на съюзните връзки и на ненужните епитети.

Отказ от орнаментите, от изповедния тон, от обстоятелствеността, от поученията и претенциозната мъгливост.

Синтез на два или повече образа в един, като по този начин се разширява способността на поезията да внушава. (Borges 1997: 108–111)

След връщането си в Аржентина той добавя, че ултраизмът не приема автобиографичността и индивидуализма. Повлиян е и от креасионизма на Висенте Уидобро¹⁴, който защитава независимостта на художествената измислица от действителността.

¹³ Вж. също De Torre 1925, монография, която Борхес щедро рецензира и хвали в брой 2 на сп. „Мартин Фиеро“ (*Martin Fierro*) от 5 август 1925. 40 години по-късно излиза поправено и допълнено издание на същата книга (De Torre 1965).

¹⁴ Висенте Уидобро (1893–1948) е чилийски поет авангардист. В предговора към своята стихосбирка „Квадратен хоризонт“ (*Horizon carré*, 1917 г.), написана на френски, той твърди: „Всяко произведение на изкуството е нова космическа действителност, която творецът добавя към природата. [...] Поезията трябва да се създава така, както природата създава дървото и трябва да се култивира случайното заиграване с думите“. Тези идеи, доразвити от ултраистите и сюрреалистите, ще се отразят и на представата за творческата работа на преводачите. Гилермо Диас Плаха прави следното обобщение: „все повече се

На практика Борхес се формира като писател в полето на превода и достига до идеята, че преведените произведения принадлежат както на преводача, така и на литературния компаративизъм, в среда, която експериментира с цитати, чужди текстове, преводи и кръстосани прочити на най-разнообразни автори.¹⁵ Спорът „за и против“ буквалния или свободния превод е равностоеен на склерозиралите разпри между романтизма и неокласицизма – безсмислен е, защото нашето време все още е романтично и не е успяло да се освободи от представата за свещената оригиналност на авторите и на текстовете им.

Впрочем, привичното в историята на литературата тържествено отношение към големите писатели според Борхес има катастрофални последици (равнозначно е на смърт за текста) и това се вижда най-вече при анализа на преводите. Наистина, буквализмът може да се превърне в много по-голямо предателство от свободната интерпретация, както доказва той в „Два начина да се превежда“, където предлага един почти напълно буквален превод на първите два стиха от „Мартин Фиеро“:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela

En el mismo lugar en que me encuentro,
estoy empezando a cantar con la
guitarra.¹⁶

налага отдалечаването, което не допуска сливането между автор и произведение, като изкуството се възприема като свободна игра, неподвластно на отражението на действителността, което в естетиката на д'Орс се казва „произволност“, а Ортега и Гасет го нарича „дехуманизация на изкуството“ (Días Plaja 1975).

¹⁵ Сред преведените и коментирани от Борхес през онзи период автори изпъкват Ернст Щадлер, Йоханес Бехер, Курт Хейнике, Вернер Хан, Алфред Вагтс, Вилхелм Клем, Аугуст Щрам, Лотар Шрайер, Х. фон Щумер. Тези преводи се появяват в „Сервантес. Испаноамериканско списание“ (*Cervantes. Revista hispanoamericana*, Мадрид), през 1920 г. Днес могат да бъдат видени в Borges 1997. Борхес не се отказва от заниманията си на преводач – особено интензивно превежда за литературното приложение на „Ел Огар“ (*El Hogar*) между 1936 и 1939 г., в „Критика. Многоцветно съботно списание“ (*Crítica. Revista multicolor de los sábados*), където само между 1933 и 1934 г. публикува над четиридесет превода, предимно от английски и немски език (вж. Borges 1986, както и Zangara 1995).

¹⁶ Вляво е оригиналният текст от поемата на Хосе Ернандес, а вдясно „буквалният“ ѝ превод от испански на испански. Разликата е приблизително

Борхес пише за същото и в „Преводите на Омир“ и упорито повтаря, че и без да се сменя езика може да се получат различни версии на дадена творба. Така доказва, че може да се направи лош превод даже в рамките на една и съща литература, т.е. дори без да се добавя трудността от различните дух и природа на чуждия език. Основният извод в двете есета е, че най-сериозният проблем при превода не е търсенето на лексикални съответствия (което представлява относителна трудност в зависимост от езиковото семейство, към което принадлежи произведението), а утопичното отъждествяване между автора и преводача.

Разломът между прочитите и умножаването на преводите

Както в „Преводите на Омир“, така и в „Преводачите на „Хиляда и една нощ“ Борхес размишлява за различните преводи, според неговите думи, не за да отчете качествата на един или друг от тях (макар да не липсват оценъчни елементи), а за да изработи аргументация, която да покаже превратностите и трансформациите на дадено произведение според преводите, които е претърпяло¹⁷. Избраният подход е да се анализират различните преводи, за да се покажат творческите възможности на преводачите и тяхното влияние върху съвременните им и бъдещи читатели. Умножаването на преводите води до теоретичен синтез, тясно свързан, както вече казахме, с писането и четенето.

В „Преводите на Омир“ (1932) Борхес повтаря почти буквално началото на предговора към „Морското гробище“, като настоява, че вместо да затъмни и потули естетическите качества, преводът се стреми да ги разкрие. Повтаря идеята си за черновите, както и примера със Сервантес, като го разширява със следното изречение, чиято цел е да илюстрира контраста между оригинала и превода: „По силата на природната ми обвързаност

следната: „Тук запявам в ритъма на своята китара“ / „На мястото, където се намирам, започвам да пея с китарата.“ – б. пр.

¹⁷ Да си припомним, че за Борхес са характерни размишленията за четенето на неравностойните преводи, които могат да доведат до противоположни изводи, например в „Градината с разклоняващи се пътеки“.

с испанския, „Дон Кихот“ е неизменен паметник, който не търпи други вариации, освен наложените от издателя, книговеца и словослагателя“ (Борхес 2011: 42). Това изречение несъмнено е добавено, за да подчертае тежестта на класическото произведение в литературната история, дължаща се на значимостта на автора. Сервантес е цитиран и в есето: „За култа към книгите“, включено в „Нови разследвания“ (1952): „Книгата, всяка книга, е за нас свещен предмет: още Сервантес [...] е четял дори скъсаните хартийки по улиците“ (Борхес 2011: 247). Това е пример, че в съвременето ни писателят сякаш е истински монумент в литературата, докато в по-стари времена книгата, далеч от това да е самоцел, е възприемана единствено като транскрипция на устния разказ: „За древните писменото слово е било просто заместител на устното слово“ (пак там). Според Борхес преминаването от устна разказвателна традиция към писмена е съществена промяна. Оттам произтича и възгледът, че който и да е вариант на установения от традицията текст е „кощунствен“ (такъв е посоченият от аржентинеца пример с „Дон Кихот“). Затова книгата на Сервантес е свещена и не се приемат вариациите ѝ, макар както се вижда в „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот““ верността към оригиналното произведение е само привидна. Борхес открива с помощта на Валери двойния смисъл на литературната история, а също и че времето променя и помага на класиците.

За разлика от това „Одисея“ принадлежи към древната устна разказвателна традиция и благодарение на днешното ни непознаване на древногръцкия език и на отсъствието на сведения за онова, което Омир (или който и да е авторът) е искал да пресъздаде, това произведение е оживяло през вековете като сериозно предизвикателство за преводачите, оставили безброй варианти, които понякога дори си противоречат. Ето най-важното заключение на Борхес за еволюцията на оригиналния текст:

Това разнородно и даже противоречиво богатство е свързано с развитието на английския и със самата пространност на оригинала, с отклоненията или с различното умение на преводачите, но най-вече с едно обстоятелство, отнасящо се единствено до Омир: безспорната трудност да се определи кое принадлежи на поета и

кое – на езика. На тази благодатна трудност дължим възможността да притежаваме толкова преводи, всичките искрени, истински и различни. (Борхес 2011: 42–43)

Борхес говори за развитието на английския език защото се ограничава единствено с английските преводи на „Одисея“. Към вече споменатата хипотеза, че литературните вариации са просто плод на комбинаторното изкуство на езика, добавя още една идея: вариациите могат да са предизвикани от загубата на информация, т.е. от замъгляването на смисъла поради изминалото време, заради нашето невежество по отношение на оригинала, както и от непознаване на езиковата ситуация, при която той е създаден. Всичко това, вместо да представлява непоправима загуба, е преимущество при претворяването на текста. От тази гледна точка, всеки превод допринася с някакво решение и нито един не е пренебрежим или недостоен, защото всички са последвали една и съща цел:

Такива, каквито са днес, неговите творби наподобяват сложно уравнение, което установява точни отношения между неизвестни величини. Какво по-голямо богатство за превеждащите. (Пак там: 44)

Борхес казва, че преводачите са в състояние да обогатят произведенията там, където се е получила някаква празнота. Тяхното занимание е скромно и легитимно, защото подобни операции винаги се извършват въз основа на конкретни стилови предпоставки, а не на някакви обширни тематични аргументации. Поради това аржентинският писател доразвива есето с примери от последователните преводи на един откъс от „Одисея“ (XI), като по този начин разкрива същността на преводаческия труд при разрешаването на някои неясноти в текста. Разбира се, отново е възможен двойствен прочит на Борхесовата концепция: само наглед това занимание е тягостно – в перспектива представлява съдбата на Омировия текст.

В „Преводите на „Хиляда и една нощ“ Борхес подробно разглежда хитрините и похватите на най-изтъкнатите превода-

чи на анонимния устно възникнал текст. В зависимост от своята епоха, всеки от тях съзнателно е нагласявал чувствителността и стила на оригинала така, че да са по-естествени и приятни за западния читател. През XVIII в. Жан Антоан Галан установява модела за следващите преводи, като дори прибавя към оригиналния текст някои от най-известните приказки, като тези за Аладин или Али Баба и четирийсетте разбойници, които следващите преводачи оставят в сборника. Въпреки огромното му влияние в европейската култура, според Борхес преводът на Галан не е най-препоръчителният.

В буквалния смисъл на думата преводът на Галан е най-лошият от всички, най-лъжливият и най-слабият, но е бил най-четеният. Който се е докоснал до него, е познал щастието и възхитата. Неговият ориентализъм, който днес ни изглежда умерен, е въодушевявал всички, които смъркали енфие и замисляли петактна трагедия. (Пак там: 139)

Следващият преводач – Едуард Лейн, прави един изключително ерудиран превод на „Хиляда и една нощ“ и изглажда всички непохватности на Галан, добавя бележки и дословно уточнява превода. Въпреки това резултатът е нещо като хаотична енциклопедия. Борхес се връща към спора Нюман – Арнолд без да променя възгледите си, но до известна степен ги разширява:

Да се превежда духът е намерение толкова грандиозно и толкова илюзорно, че просто може да остане като безобидно намерение; да се превежда буквата предполага такава парадоксална точност, че няма опасност някой да се опита. По-съществено от тези недостижими цели е запазването или изпускането на отделни подробности; по-съществена от самите предпочитания и пропуски е синтактичната динамика. (Пак там: 142–143)

Следователно, оспорваната теория за верността не е важна за преводачите – те оперират в текста с възможно най-голяма прецизност и в дълбочина, защото без предупреждение налагат различна визия, докато арабите сякаш не се придържат стриктно към оригиналното произведение, тъй като за тях то не съдържа тай-

ните и недомлъвките, които провокират западното въображение. Още един, трети преводач – Бъртън, с творчество, което напомня обширния репертоар на Пиер Менар, е превел „Хиляда и една нощ“; този път намерението е било да им се придаде екзотика за забавление на публиката от XIX век – по-нискокултурна и жадна за пикантни истории. Така се появяват чуждици, архаизми и езикови фалшификации. Значението на този трети персонаж се състои именно в измислянето на езика и стила на произведението (затова Борхес изрежда писанията му и разказва неговата биография, изпълнена с най-разнообразни събития). После аржентинецът описва работата на още двама преводачи – Мардрюс и Литман, цитира Рафаел Кансинос, с когото със сигурност е обсъждал темата за многобройните преводи на „Хиляда и една нощ“ във връзка с огромната му преводаческа дейност. Подробният филологически преглед на работата на тези преводачи разкрива невежество, пристрастия и дори съзнателните им преиначавания, плод на един „предходен литературен процес“. За всеки вкус се намира по нещо, казва испанската поговорка. А Борхес сякаш казва, че разнообразието на анонимните класици отчасти се дължи на промените на вкуса във всеки език. Извън контекста, в който се е родило, всяко произведение добива специфични стилистични черти, сякаш става дума за индивидуална естетическа нагласа.

По този начин прегледът на различните преводи на едно и също произведение се превръща в огледало, в което се отразяват колебанията, преживени от него по историческия му път. Неизбежни са грешките, деформациите, пропуските и добавките, които неизбежно превръщат всеки превод в неточна версия на оригинала. И все пак, благодарение на тях текстът остава отворен и оцелява; без преводните варианти не би бил възможен прочитът му и оригиналът би изпаднал в забвение, като престане да бъде част от литературната традиция. Докато има някой преводач с неговите приноси и недостатъци, духът на първия автор или на устната традиция, в която се раждат класическите теми и събития, ще просъществува, макар и частично.

И все пак, успехът на едни преводи за сметка на други, определя представата на бъдещите читатели за техните автори и понякога по непоправим начин не допуска други, навярно по-добри

версии. Този впечатляващ факт сериозно вълнува Борхес и това личи от размишленията му върху преводите, защото ги свързва с детерминизма, който е в основата на идеите му за националната литература. Според Борхесовата гледна точка критиката на преводите разкрива тайни, които по-голяма част от читателите не познават, т.е. неточности и измами, които показват ограниченията на оригиналите, разкрасени и преработени благодарение на усилието на редица преводачи, чиято задача е била да ги интегрират на своя език в една нова литература.

Преводачът като автор или „синдромът Пиер Менар“

В сферата на писмената литература, разказът „Пиер Мернар, автор на „Дон Кихот““ показва на практика пълното присвояване на оригиналния текст. С оглед на Борхесовата концепция за четенето, наричам „синдром Пиер Менар“ пълната невидимост на преводача, въпреки че той, ако е истински преводач, би трябвало да е предложил цялостна трансформация на оригинала.

Разказът е писан по времето на разсъжденията за „донкихотовщината“ и на споровете между Мигел де Унамуно и Хосе Ортега и Гасет. При Борхес „Дон Кихот“ се превръща в обект на превод и пренаписване, но от една необичайна гледна точка:

В литературата тази неизбежна преходност е още по-очевидна. „Дон Кихот“ – казваше Менар – е бил някога една приятна книга; сега е повод за патриотични тостове, за езикова гордост, за неприлично разкошни издания. Славата е липса на разбиране и по-лошо едва ли може да бъде. (Борхес 2010: 42)

Централната тема в разказа е отдадеността на един опитен автор на превода на „Дон Кихот“. Както е известно, произведението на Сервантес се представя за превод на случайно открит ръкопис. Знаем също така, че Борхес го прочита и оценява първо на английски и че дори обича да разказва, че когато години по-късно се е запознал с оригинала, той му се е сторил „лош превод“. Този факт е решаващ, за да разберем смисъла на раз-

каза. Главният герой – Пиер Менар, е автор на много разнообразни произведения, сред които Борхес внимателно включва няколко превода, които издават собствените му предпочитания в тази област: превод на „Книга за изобретателността и изкуството на шахматната игра“ от Руй Лопес де Сегура¹⁸, ръкописен превод на „Компас за култисти“ на Франсиско де Кеведо със заглавие “La boussole des précieux” („Компасът на прециозните“); транспозиция на александрийския стих на “Le Cimetière marin” („Морското гробище“) от Пол Валери (*N.R.F.*, януари 1928)¹⁹. На Менар се приписва и „един буквален превод“ на буквалния превод на Кеведо на “Introduction à la vie dévote” („Въвеждане в благочестивия живот“) от свети Франциск Салски (вж. Борхес 2010: 33–35). Последният изглежда най-прекият предшественик на превода на „Дон Кихот“ – превърнал се в превод на друг превод в рамките на един и същи език. Споменатите заглавия по право имат еднаква стойност с авторските произведения и нарочно са цитирани с цел да се подчертае основната идея за това, че оригиналът и преводът споделят една и съща природа – нещо, което по радикален начин показва развитието на разказа.

Приключението на Менар се състои в това да преведе произведението в рамките на същия език. Както отбелязва Педро Луис Барсия, на Борхес не са му липсвали близки примери – например, Дамасо Алонсо предлага да се пренапишат „Усамотенията“ (*Soledades*) и „Поемата за Полифем и Галатея“ (*Fábula de Polifemo y Galatea*) на Луис де Гонгора. Няколко години по-късно Карл Фослер осъществява прехвърлянето в проза на „Първия сън“ от Хуана Инес де ла Крус, под редакцията на Педро Енрикес Урениа²⁰. Аналогично на тези опити главният герой на Борхесовия

¹⁸ Да си припомним, че в първия си текст за превода – „Омар Хаям и Фицджералд“, Борхес говори за играта на шах като за образ на света.

¹⁹ Преводът на Валери изглежда препраща към текста от 1932 г. – „Предговор към превода на „Морското гробище“. Борхес хвали превода на Нестор Ибара заради въздействието на стиховете от 11 срички. Освен това в първите абзаци, които въвеждат в темата, се споменава „Дон Кихот“ и неговите литературни условия и се установява връзка между двете произведения.

²⁰ Доклад на Педро Луис Барсия, президент на Аржентинската академия за езика, на тема „Борхес и превода“. Встъпителна сесия на четвъртата ProZ.com Translator Conference, Буенос Айрес, 25, 26 и 27 август 2006.

разказ се захваща да интерпретира Сервантесовия роман с цел да го пригоди към своето време, да го пресъздаде (според вече обяснения възглед за превода), но по време на прочитане на класическия текст дълбочината на процеса достига до немислими предели и всяка формална промяна става кошунствена, затова опитът завършва с един „вътрешен“ превод, идентичен с оригинала. Разликата между това да си Сервантес и да си Менар формира радикалното различие между двете произведения, макар за читателите този факт да е невидим.

В този разказ Борхес се заиграва с утопичната възможност за пълна вярност към оригинала и разкрива, че такава не съществува. Съвършеният превод, който транскрибира дума по дума оригинала не може да бъде разбран като ново произведение, а като плагиатство. От друга страна произведението, преведено от Менар, този скрупулъзен ерудит, не е в състояние да предаде „Дон Кихот“ с различни думи, тъй като всяка разлика с оригинала би била заклеямена, би звучала фалшиво, защото нашите литературни условности са деформирани и променени от присъствието на Сервантес, по същия начин, по който ги деформират и променят други известни автори и книги, други прочути преводи и преводачи. И все пак, макар да не прави никакви промени, Менар не предлага буквален превод, нито напълно идентично произведение, защото за нашето време нито една от референциите и темите в книгата нямат значението, което е вложил в тях Сервантес през XVII век.

Да съчиниш „Дон Кихот“ в началото на седемнадесети век е било разумно, необходимо, може би съдбоносно дело; в началото на двадесети век то е почти неосъществимо. Ненаправно са изминали триста години, изпълнени с най-сложни събития. Между тях, за да спомена поне едно – самият „Дон Кихот“. (Пак там: 39–40)

Да се избере същият синтаксис е било необходимо; но да се повтори и утвърди първоначалният смисъл би било измама за уважаващия себе си автор. Така Борхес показва, че „невидимият“ превод оставя в сянка всички черти на писането, онези процеси, които разкриват тълкувателния метод и догматизират

произведението сякаш то е религиозен текст. А Борхес е убеден, че преводът трябва да илюстрира естетическите затруднения, през които се е преминало.

Именно в невидимата зона на преводача (изисквана от културния читател като уважение към историята на литературата) с пълна творческа свобода се осъществяват неподозирани и смайващи приноси. В действителност, ако повествованието се разгледа отвътре, преводът на Менар е точно толкова неточен, колкото и всеки друг преводачески опит, но единствено самият автор може да разбере това.

Заслугата на Менар се състои в премахването на „местния колорит“, докато пресъздава стила на Сервантес. Това е същият процес, който Борхес следва при превода на Джойс. (Дали аржентинецът не е мечтал самият той да осъществи проекта на Менар?) Невидимостта на произведението на Менар се дължи на това, че скрива фактите, които биха могли да свидетелстват за творческия му процес, предавайки черновите на радостна клада. Т.е., като превръща произведението в анонимен текст под неоспоримото име на Сервантес, Менар успява да прочете без предразсъдъци едно произведение, което за нас е вродено предопределено и следователно, деформирано.

Както вече посочихме, преводът без съмнение е *modus operandi* за писането на самия Борхес, защото изисква внимателно четене, тълкуване, преписване, перифразиране, сравняване, критикуване и пренаписване на предходни текстове, а това е най-проучваната страна у Борхес от гледна точка на теорията на превода (вж. Steiner, Kristal, Olea Franco, Waisman и др.). Успоредно с важността на превода за създаването на художествени измислици, трябва да изтъкнем и друг, по-малко коментиран аспект от Борхесовата теория, свързан с трансформацията, която преводът налага на литературната история. Тази гледна точка отвежда литературоведа и изкушения читател към критиката на преводите – поле в което трансформациите на моделите са видими също като обстоятелствените фактори, които могат да ни помогнат да преодолеем детерминизма в литературната традиция, с други думи, да се освободим от предварително установените естетически клишета, голяма част от които се основават на

„лоши“ преводи или на допълнения, внесени в епохи, несвързани с оригиналите. Според Борхес, сравняването на различните преводи изважда на показ суеверията и предразсъдъците на всяка култура спрямо утвърдените автори. Нещо повече – позволява на съвременните писатели да създават свои варианти, които историята един ден ще постави в сърцето на традицията или на забравата.

Невидимостта на преводача през последните векове (вж. Venuti), според мен е една нездрава амбиция на западната култура, която за дълго е установила непоклатима представа за литературния превод, забравяйки за промените на светогледа през всяка епоха, сякаш всеки следващ век е фатално предопределен по Божията воля от шепа гениални автори. Това, което благодарение на ироничния разказ на Борхес нарекохме „синдрома Пиер Менар“, е съзнателната слепота, с която нашата традиция отказва критично да се изправи пред естетическия факт. Според тази закостеняла традиция „невидимостта“ се състои в следните аналитични деформации:

Приема се, че работата на авторите и на преводачите съвпада. Когато става въпрос за отдавнашни писатели, те биват подчинени на невъзможен за пресъздаване езиков и културен код, както и на време, предопределено от редица условности.

Отхвърлят се различията между модела и неговия превод като осквернени експерименти. Това кара много преводачи (като например цитираните от Борхес преводачи на „Хиляда и една нощ“) да не разкриват истината за своя труд, да прикриват неизбежните пропуски и добавяния, които обаче решително ще повлияят на възприемането на произведението в други култури.

Успоредно с това не се разглеждат внимателно буквалните преводи. Т.е., не се обръща внимание на техния строеж, въпреки че изобилстват повърхностните критики, както показва всеизвестната поговорка *Traduttore, traditore*. Валентин Гарсия Йерба²¹ посочва факта, че литературните критики обикновено не

²¹ Гарсия Йерба пише: „Със съжаление трябва да признаем, че са твърде малко литературните критики, способни разумно да съдят за даден превод, сравнявайки го с оригинала. А онези, които биха могли да го направят, нямат интерес, нито време за това. От друга страна, до днес липсва основата на една

познават оригиналният език на модела и когато имат възможност да сравнят различни преводи на едно и също произведение, се ограничават да изкажат предпочитанието си към един или друг от тях, без да прилагат аргументи, същностни за оригинала.

Без съмнение това положение е било по-удобно, за да се уеднакви хетерогенната литературна продукция в рамките на разбираема и прогресивна схема, характерна за енциклопедичния анализ – съвсем съзнателно са премълчавани много спорни страни на творческия процес при превода. В това отношение Борхес изпреварва с няколко десетилетия модерните теории за преводаческите манипулации (вж. Lefevere & Bassnett 1990, Lefevere 1992), които обръщат внимание на възможностите на превода да преобразява посланията и да ги прехвърля от периферните култури в сърцевината на метрополиите. Но според мен най-големият принос на аржентинския писател в теорията на превода се състои в това, че посочва пътя към една лишена от детерминизъм литературна критика. Наистина, като признава творческата природа на превода, разкрива няколко ключа към функционирането на литературата, свързани с операцията по превеждането и със значението ѝ за историческия подбор на класиците, обогатени и пренаписани от безименните творци, наречени преводачи.

Превод *Лиляна Табакова*

Библиография

- Борхес, Х. Л.** (2010): *Измислици*. (Превод Анна Златкова). София: Колибри.
- Борхес, Х. Л.** (2011): *Избрани есета*. (Превод Анна Златкова). София: Колибри.
- Борхес, Х. Л.** (2013): *Това изкуство на поезията*. (Превод от английски Ангел Йгов). София: Сиела.: 49–63
- Balderston, D.** (1993): *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham-London: Duke University Press.

сериозна и конструктивна критика на тези преводи – една теория на превода, която наистина е трудно да бъде изградена“ (García Yerba 1983: 43).

- Barcia, P. L.** (2006): “Borges y la traducción” // 4th ProZ.com Conference, Buenos Aires, Agosto 25, 26 y 27.
- Borges, J. L.** (1975): *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Borges, J. L.** (1976): “El oficio de traducir” // *Sur* (monográfico dedicado a “Los problemas de la traducción”), Buenos Aires: enero-diciembre.
- Borges, J. L.** (1986): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936–1939)*. Barcelona: Tusquets.
- Borges, J. L.** (1993): *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, J. L.** (1997): *Textos recobrados. 1919–1929*. Buenos Aires: Emecé Eds.
- Borges, J. L.** (2005): *Obras Completas*, Vol. 2. Madrid: RBA – Instituto Cervantes.
- Cansinos-Assens, R.** (1978): *El movimiento V.P.* Madrid: Libros Hiperión – Ediciones Peralta.
- Cansinos-Assens, R.** (1985): *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efe- mérides-Anécdotas ...)*, 2. 1914–1923. Madrid: Alianza Editorial.
- Costa Picazo R.** (2001): *Borges, una forma de felicidad*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- De Torre, G.** (1920): “Manifiesto Vertical” // *Grecia*, 1, noviembre.
 (1925): *Las vanguardias en España*. Madrid: Caro Raggio.
 (1965): *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- Díaz-Plaja, G.** (1975): *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza.
- García Yebra, V.** (1983): *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- Gargatagli Brusa, A.** (1993): *Jorge Luis Borges y la traducción* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gertzler, E.** (2007): “Fiction, Translation, and Identity in Latin América”, доклад, изнесен по време на международния конгрес „Хетерогенност, хибридность и превод“, състоял се в Националния университет „Сан Маркос“ в Лима, 7–9 декември.
- Huidobro, V.** (1917): *Horizon carré*. Paris: Paul Birault.
- Huidobro, V.** (1925): *Manifestes*. Paris: Revue Mondiale.
- Kaldjårv, K.** (2003): “¿Traducción como nueva ficción? Un caso de Borges” // *Interlitteraria*, 08,; 277–290.
- Kristal, E.** (2002): *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: University of Vanderbilt Press.
- Lefevere, A.** (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.

- Lefevere, A., Bassnet, S.** (eds.) (1990): *Translation, History and Culture*. London / New York: Pinter Publishers.
- Mounin, G.** (1955): *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud.
- Olea Franco, R.** (2006): *Los dones literarios de Borges*. Frankfurt: Ver-
vuert.
- Pastormerlo, S.** “Borges y la traducción” // Borges Studies Online. [https://
www.Borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php](https://www.Borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php)
- Piñera, V.** (1994): “Nota sobre la literatura argentina de hoy” // *Poesía y crítica*. Antón Arrufat (ed.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rodríguez Monegal, E.** (1987): *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Monegal, E., Sacerio-Garí, E.** (eds.) (1986): Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Steiner, G.** (1974/1992): *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York-Oxford: University Press.
- Steiner, G.** (1989): *Real Presences*. London: Faber and Faber.
- Tcherepashenets, N.** (2005): “Borges on Poetry and Translation in Theory and Practice” // *Variaciones Borges: Revista Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 19, enero 2005, : 183–194.
- Venuti, L.** (1995): *The Translator’s Invisibility*. Londron / New York: Routledge.
- Videla, G.** (1971): *El Ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.
- Waisman, S.** (2005): *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Zangara, I.** (ed.) (1995): *Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Atlántida.
- Zuber, R.** (1968): *Les belles infidèles et la formation du goût classique*. Paris: Gallimard.

ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС И ЛЕОН ФЕЛИПЕ – ДУЕЛ НА БОЙНО ПОЛЕ, НАРЕЧЕНО УИТМАН

Мигел Перес Монтагут

Не бяха малко честванията на Уолт Уитман по повод неотдавнашната двестагодишнина от рождението му (1819), което е съвсем естествено за страната, чийто безспорен национален поет е той. Но влиянието на неговото творчество е огромно върху цялата световна поезия и достига по много специален начин до двама гиганти на испаноезичното слово, които намират в американеца добър повод да кръстосат шпаги. Така, когато Хорхе Луис Борхес публикува унищожителна рецензия на направения от Леон Фелипе превод на *Song of Myself*, се разразява размяна на диалектически удари, без те да подозират колко различни са един от друг и същевременно колко много неща ще ги свържат.

Библиотекари – единият във Веракрус, а другият в Буенос Айрес, те и двамата поемат на дълги пътешествия по света; единият бяга от провинциалното битие на аптекар и от франкистката диктатура след Гражданската война, в която е участвал; другият от поредното завръщане на перонизма, с който лично е в лоши отношения и, в крайна сметка, от общественото мнение, след като узнава за тежката си болест; и двамата, в резултат на това, умират далече от своята родна земя – Фелипе в Мексико, а Борхес в Швейцария, европейецът в Америка и обратно, латиноамериканецът в Европа.

Фигури коренно различни в идеологическо и литературно отношение, Хорхе Луис Борхес и Леон Фелипе споделят обаче повече пресечни точки, отколкото би могло да се очаква, като омаята пред (печалния) донкихотов образ, вдъхновила поета от

Самора за някои от най-прочутите му стихове, като „Победени“ („вземи ме на коня със теб / и отведи ме да стана с тебе пастир“ (Felipe 1977: 51), а събратата му от Рио да ла Плата, за беседи, есета, стихове като „И прах не съм“ от „История на нощта“ („Не искам да съм, който съм. Съдба скъперница / ми е отредила века седемнайсети, / и на Кастилия праха и еднообразието“ (Borges 1977: 49), както и за разказа „Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“. Разбира се, причините за съответното им възхищение са различни: за Фелипе идалгото е преди всичко символ на идеализъм и скиталчество, докато сервантизмът на Борхес се дължи на изключителния му талант на разказвач. Във всеки случай, тези връзки са доволно разглеждани от други изследователи, а размишаването между тях се получава в полето на превода.

Точно век след раждането на нюйоркчанина, младият Хорхе Луис Борхес – който признава, че „в поезията се опитам съвсем наистина да бъда Уолт Уитман“ (Borges 1970: 31) – пристига в Испания, където ще участва (както и Фелипе) в ултраизма и ще публикува първите си познати стихове, „Химн на морето“, с нескрити уитманови отблясъци.

О море! О мит! О слънце! О дълго легло!
И знам защо те обичам. Знам, че сме много стари.
Че двамата се познаваме още от векове.
Знам, че в почтените ти и засмени води е пламнала
зората на Живота.
(Във пепелта на терциарен следобед за първи път
аз тръпнах в твоята утроба).
О, ти, изменчиви, от тебе съм излязъл.
И двамата скиталци и оковани;
И двамата ненаситно жадни за звезди;
И двамата с надежди и обезсърчения;
И двамата, светлина, въздух, сила и тъма;
И двамата с обширното наше желание, и двамата
с голямата си нищета!
(“Himno del mar” // Borges 1919)

Ако трябва да бъдем справедливи, Фелипе говори за своя превод като за „парафраза“ (Whitman 1941: 12), с което си при-

крива до голяма степен гърба от отправяне на бъдещи критики. Трудно би могъл да се окачестви, въпреки, по друг начин, ако имаме предвид свободата, която си и позволил поетът от Табара, но това разкрива, според Макс Ауб, дълбоката свързаност между поетическата му практика и анархистката му идеология, понеже „няма граници, няма нация, няма собственост, всичко принадлежи на човека, поради простия факт, че е такъв“ (Ауб 1969: 151). Защото Фелипе напълно осъзнава на какви критики ще бъде подложен.

И нека не ръмжат и не се изпречват на пътя ми прагматичните
писари и почетените учени хрътки;
нека не се гневят пазителите на свещените права на буквата;
нека замълчат тук scholar-ите, археолозите и преводачът от хотела.
Защото на кого – на вас или на мен Уолт е решил тази бележка
да остави?

“Poets to come, arouse! for you must justify me.”

„Поети на утрешния ден, станете! Защото само на вас възлагам
да ме оправдаете.“

Така или иначе, неговата интерпретация на „Песен за самия мен“ е единствената, до която има достъп испанският читател в продължение на доста години. И Борхес няма милост към нея, като освен това си позволява волността, както отбелязва Кристал (Kristal 1999: 8) да я противопостави на собствените си бележки, които цитира като оригинали на Уитман. Например:

Уитман пише (*Song of myself*):

Всички стаи в дома народите с въоръжена сила:

Любовниците ми, надхитрили гробове.

Фелипе, верен на Нунис де Арсе, предпочита (“Canto de mí mismo”):

Цялата тази стая изпълвам аз с могъща сила,

със армия непобедима,

с обичащи ме елементи

на гении разбиващи гробове.

Уитман завършва така едно стихотворение (Song of myself):

В единнайсет сутринта започнаха да горят трупове
Това е разказ за убийството на четиристотин и дванайсет
момчета.

Фелипе поправа тази сбитост (“Canto de mí mismo”):

В единнайсет започнаха инсинерацията на трупове.
И тази е историята на хладнокръвното убийство
на онези четиристотин
и дванайсет войници, слава на Планинската гвардия,
такава каквато я разказваха
в Тексас, когато аз бях още момче.

Уитман завършва така стихотворението (Song of myself):

Те не бързат, и всеки човек удря на своето място.

Фелипе го дарява с ономатопеи (“Canto de mí mismo”):

Никой от тях не бърза
и всички удрят на своето място
дум, дум, дум, дум, дум, дум, дум...

Уитман пише (Song of myself):

Уолт Уитман, космос цял, син на Манхатън
Бурен, плътски, чувствен – аз ям,
и пия, и зачевам...

Фелипе „превежда” (“Canto de mí mismo”):

Аз съм Уолт Уитман
Цял Космос, Погледнете ме!
Синът на Манхатън.
Бурен, силен и чувствен!
Ям, пия и зачевам...

Трансформацията е явна; от широкия псалмов глас на Уитман към превзетите подвиквания на канте хондо. (Borges 1942: 68–70)

Това последно твърдение, несъмнено най-язвителното в текста на Борхес, според Сапо Вера (Zaro Vera 2007: 119), вероятно се дължи, не толкова на голямо различие с оригинала, а на факта, че за англофила Борхес, „парафразите на испанския поет са целенасочено пропити с испански черти. За Леон Фелипе [...], това предполагаемо пропиване се дължи на естествено и неизбежно сливане“. Във всеки случай, реакцията на последния, от скоро в изгнание вследствие на Испанската гражданска война, не закъснява и той същата година публикува разпалена статия, в

която се защитава със зъби и нокти (Felipe 1942: 199–210), с тон, който минава от най-трогателно смирение към най-уитманово пророчество. Така той се показва повече Леон Фелипе от всякога и използва да нанесе ответен удар на аржентинския автор:

Аз съм на 58 години и все още не съм усвоил занаят; не умея да обеля една ябълка, а правописните грешки ми ги поправя жена ми. А има и три фатални факта, които не съм успял да поправа: испанец съм, говоря прекалено високо и по неизвестни за мен причини този начин на говорене много дразни и буквоедите, и всякакви глътари по света [...] испанският псалм, разчупен вертикално, не е „превзето подвикване на канте хондо“. А канте хондо, впрочем, има славен произход. Когато не го извива в чувствени и фалшиви арабески несръчната и смехотворна екстравагантност на *захаросаната фламенковщина*, която прося по андалуските пазари и латиноамериканските кръчми, то все още звучи като псалм. Не е някаква си пристанищна песен, която си предават от уста на уста морякът, проститутката, търговецът и закъсалите квартални поетчета. (Whitman 1941: 16)

Доколкото ни е известно, нещата спират дотук и Борхес подминава въпроса, но неговият кратък текст има силата да предизвика интересна дискусия, въздигната от престижа на двамата иконни автори, относно начина на действие на преводачите, които по онова време са все още в пелени като професионален колектив. И днес някои хора продължават да смятат, че волностите, които испанецът си позволява в превода, не са така забележими, както Борхес (а и самият Фелипе) уверяват и че те показват колко високо е ценено „трансворчеството“, или творческото превеждане, насочено да доближи посланието към друга публика, в случая към испанската. Самият Борхес (Borges 1966: 33) ще определи години по-късно „Стръкчета трева“ като жив и променлив като самия живот експеримент, който отказва да му се приписва един-единствен смисъл. От друга страна, разбира се, не липсват и онези, които считат, че крайностите в превода на поета от Самора трудно могат да бъдат оправдани, макар Борхес да е приел, още в „Двата начина на превеждане“ (1926), че „в цял свят, предполагам, има два вида превод. Единият прилага буквалността, а дру-

гийт – перифразата. Първият съответства на романтичния манталитет; вторият, на класическия“ (Borges 1997: 257). Не е трудно да се предположи, че, редом с други, аржентинецът поставя Фелипе при втория тип манталитет, в смисъл, че придава по-голямо значение на текста, отколкото на индивидуалността на автора. И не изглежда случайно, че, с известна лукавост, окачествява като „перифраза“ (Borges 1942: 68) парафразата, която испанецът казва, че е направил на *Song of Myself*.

С течение на години, Фелипе преминава към по-съкровен и не така войнстващ тон, с известна антимиитична и скептична окраска (Del Águila Gómez 2005: 23–24), задълбочена след смъртта на съпругата му (1957), онази добра жена, която поправила правописните му грешки. Смята ли се, от своя страна, гордостта на аржентинския гений? Вероятно да, ако съдим по факта, че първото издание на превода му на Уитман излиза през 1969 – Леон Фелипе е починал година по-рано. Може би по този начин Борхес е искал да избегне съживяването на стари полемики¹, в които, както често става, и двете страни са прави, но нито една от тях напълно. Навярно е разбрал, че Фелипе – негов съмишленик, докато Борхес не напуска ултраизма през 1924 (вж. Fanny Rubio “La voz en movimiento de León Felipe” във VV. AA. 2018) – му напомня, повече, отколкото би се харесало и на него самия, за младежа, написал, а после унищожил стихосбирката, включваща „Химн на морето“, със „заглавие „Червени псалми“ или „Червени ритми“. Това бил сборник от близо двамайсет творби в бял стих, възхвалява на руската революция, на братството между хората, на пацифизма...“ (Rodríguez Monegal 1987: 150). Може би е приел, както безсъмнено прави и неговият испански съперник, че за всички ни е валидно основното право на противоречие. Или, както казва Уитман според превод, който не е нито на единия, нито на другия, „Дали съм в противоречие със самия себе си? / Съгласен съм, противореча си наистина. / (Обширен съм, аз множества съдържам)“ (Whitman 1997: 125).

Превод *Мария Пачкова*

¹ Но и не избягва да говори за испанеца след неговата смърт (вж. Borges & Sorrentino 1972).

Библиография

- Aub**, M. (1969): *Poesía española contemporánea*. México: Era.
- Borges**, J. L. (1919): “Himno del mar” // *Revista Grecia*, 37, 31-12-1919, Sevilla.
- (1942): “Walt Whitman, *Canto a mí mismo*, trad. de León Felipe” // *Sur*, XII, 88,: 68–70.
- (1966): *Homage to Walt Whitman* (ed. Didier Tisdell Jaén). University of Alabama Press.
- (1970): *The Aleph and other stories, 1933–1969*. New York: Dutton.
- (1977): *Historia de la noche. Obra poética 1937–1977*. Buenos Aires: Emecé.
- (1997): *Textos recobrados 1919–1930*. Buenos Aires: Emecé. <http://www.cervantesvirtual.com/>
- Borges**, J. L., **Sorrentino**, F. (1972): *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo.
- Del Águila Gómez**, J. (2005): “La «ficción suprema del yo»: Influencia de Walt Whitman en León Felipe” // *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, 29. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/lfelipe.html>
- Felipe**, L. (1942): “Tal vez me llame Jonás” // *Cuadernos americanos*, I, 3, 199-210. <http://www.cervantesvirtual.com/>
- (1972): *Hojas de hierba (trad. De Jorge Luis Borges)*. Buenos Aires: Lumen.
- (1977): *Obra poética escogida*. Madrid: Espasa Calpe.
- Fernández Nistal**, P. (1981): “Problemática de la traducción de *Song of Myself* al castellano” // *ES: Revista de filología inglesa*, 11,: 201–248.
- Frau**, J. (2002): “Una traducción polémica: León Felipe ante la obra de Whitman y Shakespeare” // *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 4, 1–26. <https://recyt.fecyt.es/index.php/HS/article/view/6103/7639>
- Gargatagli**, M. (2013): “Borges escribe sobre Whitman” // *El Trujamán. Revista Diaria de Traducción*, 30.12.2013. https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/diciembre_13/30122013.htm
- Kristal**, E. (1999): “Borges y la traducción”. *Lexis*, XXIII.1.: 3–23.
- Martín**, F. (2003): *Walt Whitman*. Madrid: Síntesis.
- Pascual**, A. M. (2000): *El lector de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano.
- Pérez Montagut**, M. (2017): “Whitman, nuevamente: a propósito del hombre y sus contradicciones” // *Los Ojos de Hipatia*, 28.7.2017. <https://>

losojosdehipatia.com.es/cultura/libros/whitman-nuevamente-a-proposito-del-hombre-y-sus-contradicciones/

- Pérez Montagut, M.** (2017): “La sobreabundancia en Walt Whitman y Álvaro de Campos: encuentros y desencuentros en el terreno de la alteridad” // **Pérez López, P. J., Calderón Quindós, F.** (comps.) (2010): *El pensar poético de Fernando Pessoa*. Morata de Tajuña: Editorial Manuscritos.: 205-220. https://www.ivoox.com/segunda-sesion-comunicaciones-i-audios-mp3_rf_32852258_1.html
- Redondo, A., Azpeitia, J.** (1992): “Versiones de Whitman” // *Quimera*, 109.: 34–39.
- Rodríguez Monegal, E.** (1987): *Borges: una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA.** (2018): *León Felipe ¿Quién soy yo?* Zamora: Fundación León Felipe y Acción Cultural Española // En línea: http://www.fundacionleonfelipe.com/FLF_documentos/AF-LeonFelipe.pdf
- Whitman, W.** (1941): *Canto a mí mismo (pról. y paráfrasis León Felipe)*. Buenos Aires: Losada.
- (1969): *Hojas de hierba* (trad. Jorge Luis Borges). Buenos Aires: Juárez.
- (1997): *Hojas de hierba* (Traducción y prólogo de Armando Vasseur). México: Fontamara.
- Zaro Vera, J. J.** (2007): *Shakespeare y sus traductores. Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Bern: Peter Lang.

*ЗА ПРЕВОДИТЕ
НА БОРХЕС
В БЪЛГАРИЯ*

БОРХЕС НЕДОЛЮБВАНИЯТ

Румен Стоянов

Девет неща съм написал относно аржентинеца: „Борхес чете богомилите“, „Борхес и българите“, „Франсиско Исидоро“, „Един велик неоползотворен“, „Борхес и чопванката“, „Борхес полезният“, „Количество, качество, следователно“, „Борхес: разказът е есе“, „Той (не) ни беше враг“.

Всичките пряко засягат България. Такова е и настоящето десето. Аз съм привърженик на постановка, моя, да търся спрямо инородци гледища, свързващи ги о милодрагото ни отечество: с тоя подход ще му бъде най-полезен, възрожденското на ползу роду трябва и днес да ни е пътеводна звезда (макар че сега то многожди кънти на ползу джобу). Не се ли опитвам да го прилагам, бих се чувствал неудобно: работа за чужди култури, но с пари на български данъкоплатци, та не го намирам за почтено. Въпрос на разбиране, всеки има право на избор по убеждения.

Во лето Господне 1968-о се завърнах в родината прикътал необичайна диплома: ръчно изписана с туш по дебела оризова хартия, удостоверяваше, че Хаванският университет ми присъжда да дълго-дългото звание лиценциат по испански език и кубинска и испаноамериканска литература. Тоя низ тържествени слова не упоменава, че притежателят им обладава (по-точно е обладан от) щение да превежда едного, наречен Хорхе Луис Борхес. Не знаех колцина между съвсем малобройните испанисти ще да познаваха не името, а творчеството му, но за обилните четящи то беше строго недостъпно. Ала моя младост идвах от Острова на свободата (ей, какво нящо е туй римата, бута ме да турна брадата, Фиделовата) и не какъв да е, а лицензиран лиценциат, па като си рекох, даже казах: карамба (в стари книги предавано с поврага),

Куба усилено изнася в Латинска Америка подривни дейности, мен никакъв ме няма за революции, че дяволюции, по ми е сгодно да направя къде-къде по-лесното, ще изнася/внеса разказци. Не от кого да е, а по именова протяжност съперничещ дори на моя диплом: Хорхе Франсиско Исидоро Луис Борхес Асеведо. Замислено и не сторено.

Изрядно точните (ка щяло да не са, бидейки марксистически, тоест непогрешими) оценки на Политбюро на КПСС и Кастро ако не съвпадаха изцяло, твърде припокриваха се, вероятно с плюс – минус разлики, но: в подконтинента съществува революционна обстановка, интернационалният дълг на международното комунистическо движение повеляваше да бъде тя насърчавана, подпомагана, дорде избухне гневът на масите, па да сринат омразний капитализъм. Въпросът беше как, средства какви. Фидел смяташе, че трябва по най-различни способности да се осъществява износ на революция, включая подготовка на професионални революционери, мнозина прикрити като иностранны студенти, с доста от тях другарувах, нали обитавахме заедно общестия, хранехме се заедно в столове. Един, боливиец, с жена и златен зъб, стана участник в отряда на Че Гевара.

Но да се не отплесвам: по него време, шестдесетте, седемдесетте на ХХ век, въпросният аржентинец беше недолюбван в Страната на изгряващия комунизъм и в дирещата свой път Куба. У нас тоже. Ибо най-крилатият от безчетното ято соцлозунги наставляваше „Равнис по SSCP!“, грешка човешка, СССР. На дело: има ли го някого на руски, все едно дадена му е входна литвиза, която важи също и у нас, път свободен, може да го превеждаме. По тогава нам братска Куба тоже сверяхвахме гъдявашните литературни часовници досежно Латинска Америка. Повтарям, те бяха два: белокаменна Москва и антилска Хавана (както сега Вашингтон и Брюксел), внимателно следяхме идеологическите им тиктакания. В Съюза имаше мощен Институт за Латинска Америка, разполагащ с внушително количество книжнина и отлично подготвени познавачи, макар спазващи ленинските условия. Широко четяхме списание „Иностранная литература“, то беше преден отряд на позволеността: щом по страниците му зърнеш

стихотворение, разказ, повест, роман от еди-кого, ясно, човекът е проверен, творбите му преценени/прецедени, другар, нищо не пречи да го и ние обългаряваме (ако му намериш произведения). Друг благодатен източник на жива, тоест разрешаваща, вода бяха книжарниците за руска литература: отбиваш се там, видиш ли корица с латиноамерикански автор, идейният светофар те озарява с насърчително-зелени лъчи: смело напред, преводачо, твой е ред.

Подобна работа ни вършеше и далечна Куба. Следяхме в книжарница за чуждестранна литература какво латиноамериканско издаваше Островът. На първо място се уведомявахме от списание „Каса де лас Америкас“, то подслоняваше най-вече съвременни автори, така даваше пряк ответ може ли еди-кого тук да го приемем. Но решаваща дума имаше ЦеКаТо на БеКаПе-то, зер туй включваше осъществяването на тоталитарсоциализма, съответен отдел препоръчваше някого, въз основа на сведения, дошли от братски партии, наши посолства знаеше кому какъв е идейният косъм. Тоя способ ме пряко облагодетелства, пък може и да е замислен в изгода моя: „Народна култура“, издателство само за преводи, ме повика да превода по спешност романа „Сух живот“ от бразилеца Грасилиано Рамош и той не отлежавá обичайните няколко години, а излезе бърже (1969-а). Поръчката ме осени, понеже тогава кой да се халосва като мен с неприложимия португалски: в Португалия салазаризъм; в Бразилия десни генерали, преследващи левичари; шест колонии.

При такива обстоятелства, тоест щом Борхес липсваше и в Съюза, и в Куба, той нямаше как да припари тук. Впрочем трябва да помена, че докато следвах за студент в Хаванския университет Борхес не бе премълчаван (заварените дореволюционни преподаватели не бяха изгонени, идеологически предмети нямаше), а и по библиотеки го четох. В тях не бе проведена (още?) тукашната чистка, заключила сума наши, другородни словесници в иженарищем специален фонд, ходех пеш до близката Каса де лас Америкас (Дом на Американците) и там поглъщах каквото от буеносайресовеца имаше. А едноименното ѝ списание го подминаваше като бърз влак малка спирка или както е рекъл шопът „Такова животно нема“. Нема, пък го четях и, не достатъчно класоосъзнат, се дивях. Така наумих да го пробутам на български. Но той

бе жигосан: интелектуалец с десни убеждения. А то е кратинко равнозначие (по български синоним) с неприятел: живеехме годините на Студената война и Желязната завеса. Води се борба до смърт между два свята, историята е отсъдила един да пукяса, кой му крив на тоя Борхес, че стои при нашите врагове. Щом е така, не ни е притрябвал, и без него с всяка копка напредваме към най-справедливия, единствено съвършения обществен строй, нашето дело е право и ще победим без някаква си там „История на вечността“, пък и за какво ни е туй книжле, вечността ще я живеем в комунизма, ибо той ще възликува по целия земен шар за винаги, на демокретениясал български фор евър. А и на пръсти бяха периодичните издания, вземащи чуждородни разкази.

Но пътно-превозната обстановка се променяше, в различни прояви, степени, за целия социалистически лагер, а по-точно политическата, и настъпи тук едно пооткрехване къмто запада, строят, който ни ощастливяше, не беше окончателно вкоравен, търпеше развитие. И напънах да явя Борхес. Как то стана описах в моите „Динозавърски спомени“ (Издателско ателие Аб, 2013 г., с. 356). Привеждам засягащото Борхес:

Франсиско Исидоро

Малцина Борхесови читатели знаят, че пълното му име гласи Хорхе Франсиско Исидоро Луис Борхес. Две от четирите кръщелни остават в сянка. Нещо подобно ме сполетя в желанието да го превеждам. Исках да го сторя още току след връщането ми от Куба (1968). Но тогава аржентинецът беше недолюбван тук: десничар, консерватор, реакционер, антикомунист, контрареволуционер, зер не беше благоразположен към Съветския съюз, та и към деянията Фиделови. Грехове, които свирепата идеологизираност не му прощаваше, макар че на младини написал стихосбирток, възхваляващ Великата октомврийска социалистическа революция, който никога не отпечатва, дори заглавието бива сетне указвано по неустановен окончателен вид: „Червените псалми“, „Червените химни“, „Червените ритми“. Не го бакареха в белокаменна Москва, тоже в Хавана. Следователно да си гледа хахавите лабиринти, огледала, тигри, за такъф няма място

у назе. Все пак негов един разказ в мой превод бе пуснат от вестник и нали щението иде с яденето, възжелах книга да прехвърля. Говорих с Вера Ганчева, широко скроената директорка на издателство „Народна култура“, сключих договор за превод, съставителство. Борхес на български! Уха! Потривах ръце, точех лиги, но и подбрах каквото сметнах за най-ценно в книгите му, с които разполагах. Оттече време, каза Вера, че ще ползват съветското издание. Разбираемо: презастраховка, щом препечатваме от руски, блюстителите за непорочна идейна чистота не могат зъб обели. Така първата българска книга на Борхес излезе с предисловие от товареща, някой би ли оспорил непогрешимостта на Великия брат? За съставителство ми се плати, до езикопрехвърляне и предговаряне още не бях пристъпил. Пропадна тройният кроеж да сторя подбор, предговор, превод. Догорча ми, ала не оспорвам решението, едва ли зависеше от Вера, но защо поне последното не ми бе възложено? (с. 67–68).

Пих, дето е рекъл она, една студена вода за трите неосъществени възложености, в добавък не използвах неотменимото ми право да се жалвам на арменския поп. Имам обяснение защо бях отстранен не само като Борхесов, но и като Маркесов преводач, ще го изложа другаде, че да отговоря на запитвания оти подир „Сто години самота“ не работих над друга книга от макондовеца. Но стига ми тая награда, че първият български сборник от гениалния слепец дължи появата си на мое предложение, иначе щеше да се забави още повече.

Уви, не само Джорджи Борхес бе недолюбван, такъв се оказах и аз: подписвам документ за съставител, преводач, предговоряч, а след туй нанай (по български), нъцки (по испански). Кой за каквото учил и здраве да е. Пленумяса ноемврийски БеКаПе-то, измитингува кротинко-столично демокрацията и наумих най-послед да оделотворя стар мерак: ще прехвърлям Борхес, няма веч тоталитарна сеч. И ето „Пясъчната книга“ (2000), изпреварена от „История на вечността“ (подбор от седем книжни тела и превод, 1994). Пак уви, пак недолюбванка, за разтуха парична: второто издателство не ми отрони дори стотинка, моя смиреност пък не отроних даже сълза. И защо, малко ли е: покрай Борхес и аз бях удостоен, и то дважди, с недолюбваници, кой като мен.

ВСЕ ПАК ПО-ДОБРЕ КЪСНО, ОТКОЛКОТО НИКОГА

Анна Златкова

Когато в годините на сегашния век мисля за миналия, в който протече по-голямата част от живота на моето поколение, често си спомням тези думи на Чацки от пиесата на Грибоедов „От ума си тегли“: „Как посравнить, да посмотреть / Век нынешний и век минувший“. Какво може да кажем, сравнявайки опита от „нашите два века“. Ако е имало нещо в миналия век, по което със сигурност изпитваме носталгия, това са детските игри и онези книги, които ни помагаша да излезем от затворения свят, в който бяхме принудени да живеем. Ако има нещо, което ни крепи в днешния век, това е надеждата, че въпреки всичко, на което сме свидетели в последните години, нашата страна няма да се отклони от пътя, по който пое в самото му начало. А ако е имало нещо общо в тези два века, което поне за мен винаги е носело и радост, и утеха, това е бил преводът. Затова съм много благодарна на онези писатели, чиито книги и в предишния, и в този век, са били за мен спасителен пристан. Един от тях е Хорхе Луис Борхес.

Когато обичаш един автор, в паметта ти остава завинаги не само първият прочит на негови книги през далечните студентски години, но и първият досег, който си имал с неговото творчество като преводач. За мен това е разказът „Кръглите развалини“, публикуван в сборника „Латиноамериканска фантастика“ (изд. „Хр. Г. Данов“, 1979 г.).

Трябваше, за съжаление, да минат цели десет години, за да се появят на български първите книги с избрана поезия и проза на аржентинския писател – сборниците „За ада и за рая“ и „Вавилонската библиотека“. Защото, както е печално известно, трябваше да се чака Борхес да се появи първо в СССР, където пък трябваше да се чака снизхождението на кастристка Куба.

Когато през 1984 г. в Съветска Русия най-после излезе том с избрани творби на Борхес, издателство „Народна култура“ ми възложи да преведа някои произведения на аржентинския писател, като първоначалният проект включваше и подбор, но скоро след това, вероятно водено от необходимостта да се подсигури, ръководството взе решение да се използват съставителството, предговорът и коментарът към съветското издание. По-късно, заради влошените ми отношения с издателството, договорот беше анулиран и преводът беше възложен на друг преводач. По съвет на Стефан Савов, редактор на сборника, предложих на редица периодични издания разкази, есета и кратка поетическа проза в свой превод. Това беше единствената възможност да бъдат издадени поне част от вече преведените текстове. Впоследствие издателството възстанови договора ми за тях и ги включи във „Вавилонската библиотека“. Ето защо преводачите на този първи сборник с избрана проза са двама. Книгата обаче излезе едва през 1989 г. Може би в годините на започналата в СССР „перестройка“ за издателя предишното подсигуряване вече е носело по-скоро вреда, отколкото полза.

Затова пък, докато чакаше заветното *Imprimatur!*, през 1985 г. издателство „Народна култура“ публикува романа на Умберто Еко „Името на розата“, като, без да се двоуми, както се разбра по-късно, е извадило цензорните ножици и е изрязало следното изречение от книгата: „Шест дни по-късно съветските войски нахлуха в злочестия град“. Естествено, става дума за Прага от встъпителните думи на Еко „Естествено, става дума за ръкопис“. Така, във въпросния времеви отрязък ни беше дадена възможност не само да се запознаем с романа на Еко, но и да се убедим, че въведеният от Борхесовия персонаж Пиер Менар метод на преднамерения анахронизъм наистина има неограничено приложение, защото, освен че ни насърчава да четем „Оди-

сея“ така, сякаш е написана след „Енеида“, ни позволи да четем „Името на розата“ така, сякаш романът се е появил много преди написаното от аржентинския писател, чието име и слепота подозрително напомнят слепия старец Хорхе от Бургос.

Въпреки немалко неблагоприятия и разочарователен резултат, между които публикуването от издателство „Труд“ на част от преводите ми с името на несъществуващ преводач, нищо не може да помрачи срещите с Борхесовите творби. И не се съмнявам, че в рамките на отреденото време към аржентинския писател ще се връщам все така „с постоянно усърдие и необяснима преданост“.

БЕЛЕЖКИ ЗА АВТОРИТЕ

Ангов, Пламен – проф. д. н. в Института за литература към Българската академия на науките, поет, писател. Автор на около 200 научни публикации и на няколко монографични изследвания: върху българския постмодернизъм (2010, 2016), Съставител на сборниците „Америките ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“ (2015), „Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)“ (2017), „Магическият реализъм“ (2019). Автор на 13 книги с поезия, разкази и пиеси. Член на Българско общество за проучване на XVIII век, Академичен кръг по сравнително литературознание и Сдружение на български писатели. Носител на национални награди за поезия и драматургия.

Бодаков, Марин (1971–2021) – поет, литературовед, журналист и преподавател. Завършил българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Доцент по жанрове в печата, публицистика и художествена критика в катедрата „Пресжурналистика и книгоиздаване“ във Факултета по журналистика и масови комуникации. Дългогодишен редактор във в. „Култура“ и автор на девет стихосбирки. Носител е на наградата за поезия „Иван Николов“ и на отличието „Рицар на книгата“. Посмъртно е удостоен с наградата „За цялостен принос към българския литературен контекст“ от Националния център за книгата и Литературен клуб „Перото“ в НДК през ноември 2021 г. През 2022 г. е отличен посмъртно с наградата „Христо Г. Данов“.

Букова, Яна – поет, белетрист и есеист. Завършила класическа филология в Софийския университет „Св. Климент Ох-

ридски“. Романът ѝ „Пътуване по посока на сянката“ е оценен от читателите и критиката като една от най-иновативните, ерудирани и амбициозни книги в българската литература от последните десетилетия. Нейни стихове и разкази са преведени на над петнадесет езика. Самата тя превежда и редактира поезия и философски текстове от новогръцки, старогръцки и латински език. Носител е на националната награда за превод „Христо Г. Данов“ (2012) и на Националната награда за поезия „Иван Николов“ (2019).

Вутова, Мария – завършила испанска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, където получава и магистърска степен Преводач-редактор с испански език. Има докторска степен по антропология на индиански култури към Университета Комплутенсе в Мадрид. Превела е на испански романите на Георги Господинов „Физика на тъгата“, „Естествен роман“ и „Времеубежище“. За превода си на „Естествен роман“ през 2020 г. получава наградата на Съюза на преводачите в България в категорията „Превод на българска художествена литература на чужд език“.

Господинов, Георги – най-известният и превеждан български писател през последните години. Завършил е българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ и е доктор по нова българска литература към Института за литература при Българска академия на науките. Работи като литературовед при БАН. Преподавал е писане на есе и съвременна българска литература в Нов български университет и творческо писане в Софийския университет. Дългогодишен редактор в „Литературен вестник“, седмичен колумнист на вестник „Дневник“ и редактор за България на излизалото в Оксфорд литературно списание „Ориент експрес“. Автор е на редица стихосбирки, сборници с разкази, драматургични произведения и на три романа. Произведенията му са преведени на над 25 езика. Многократно е номиниран и удостоен с български и чуждестранни награди за творчеството си. Носител е на орден „Св. св. Кирил и Методий“ първа степен.

Ернандес, Белен – доктор по сравнително литературознание. През 2003 г. завършва специализацията си в Университета в Катания (Италия). От 2005 г. е преподавател по италиански език в бакалавърската програма по Писмен и устен превод към Филологическия факултет на Университета в Мурсия, Испания. Автор е на многобройни статии по проблемите на превода, както и на книгите „Памет и превод, разговор с П. Менарини“ (*Memoria y traducción, conversación con P. Menarini*) и „Два текста и един смисъл. Тетрадки за превод от италиански на испански език“. Преводач е и на италианска художествена литература на испански език.

Златкова, Анна – завършила испанска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Превежда художествена литература и хуманитаристика от испански език. В неин превод са представени произведения на испански и испаноамерикански писатели и мислители като св. Игнаций Лойола, св. Тереза Авилска, Мигел де Унамуно, Хосе Ортега-и-Гасет, Хосе Антонио Маравал, Габриел Гарсия Маркес, Хорхе Луис Борхес, Адолфо Бийо Касарес, Антонио Ди Бенедето, Октавио Пас.

Килиту, Абдулфаттах – марокански писател и литературовед с интереси в областта на теорията на превода, литературната критика, връзката между европейската и арабската култура, начините, по които езикът влияе върху формирането на личността. Публикува на арабски и френски. Понастоящем преподава в университета „Мухаммад V“ в Рабат.

Кристал, Ефраин – Ефраин Кристал е роден в Лима, Перу, но семейството на майка му идва от Черновиц, Буковина, днешна Молдавия. Защитава докторат в Станфорд, бил е гост професор в Германия (Гьотинген), в Париж. Има почетна професура на името на Хулио Кортасар в университета в Гуадалахара, Мексико. Редактор е на *Cambridge Companion* за латиноамериканския роман. Ръководител на катедрата по компаративистика в Калифорнийския университет в Лос Анджелис. Автор е на изследване за френския художник Пусен, чиито картини той чете по един

много борхесовски начин, през разгадаваната от него сложна текстура. Сред неговите работи върху Борхес са и книгите „Невидимата творба. Борхес и преводът“ (*Invisible Work. Borges and Translation*, 2002) и „Поеми на нощта“ (*Poems of the Night*, 2010), том с поезията на Борхес върху нощта и мрака, редактиран и предговорен от Ефраин Кристал за *Penguin Classics*.

Кьосев, Александър – завършил специалността Българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Доктор на филологическите науки, доцент по философия на културата, политиката, правото и икономиката и професор по европейска културна история XIX–XX в. От 1980 до 1988 г. е преподавал история на българската литература в Катедрата по българска литература на Факултета по славянски филологии към Софийския университет „Св. Климент Охридски“. От 1988 г. е преподавател по история на културата към Катедрата по теория и история на културата във Философския факултет на Софийския университет. От 2009 г. е директор на Културния център на Софийския университет.

Новков, Митко Георгиев – завършил специалностите Психология и Философия в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Доктор на Факултета по журналистика и масова комуникация на Софийския университет. Хоноруван преподавател в Департамент „Масови комуникации“ на Нов български университет. Литературен и медиен наблюдател, критик, публицист и есеист. Автор на 8 книги с критически коментари, културологични наблюдения, есета по картини и др. В момента е директор на програма „Христо Ботев“ на Българското национално радио.

Пачкова, Мария – преводач и журналист. Дългогодишен редактор в Българското национално радио, предавания на испански език. Понастоящем преподава „Култура на баските“ в специалност Испанска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

Перес Монтагут, Мигел – доктор по хуманитарни науки от Университета във Валенсия, Испания. Преподавател по испански като чужд език, бил е лектор по линия на Министерството на външните работи на Кралство Испания и на Испанската агенция за международно сътрудничество и развитие в Тбилиси, Грузия (2017–2019) и в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ (2019–2022). Има редица публикации, посветени на испанската литература и култура.

Протохристова, Клео – професор по антична и западноевропейска литература и сравнителното литературознание в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Автор е на девет книги, сред които *Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта* (1991, 1993), *Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи* (2003, 2008), *Огледалото – литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории* (2004), *Записки от преддверието. Теория и практики на заглавието* (2014), *Теми с вариации. Литературнотематични етюди* (2016), *Литературният дваисети век. Синхронни срезове и диахронни проекции* (2020), както и на многобройни студии и статии.

Рамос-Искиердо, Едуардо – писател и университетски преподавател. Роден е в Мексико, където през младежките си години изучава музика, а по-късно завършва специалностите „Математика и логика“, „Литература“ и „Чужди езици“ в Националния автономен университет. През 1981 г. получава докторска степен в Университета в Париж VIII, с дисертацията „От Маларме до Октавио Пас: изследване на поетичното пространство“. Има диплома за постдокторантски курс по политически науки от Университета в Париж III; и още една докторска степен по музикология („Хиндемит и Бартока: концепции и реализации на две тонални системи“, Парижки университет IV, Сорбона). Хабилютира се през 2002 г. (Университет в Монпелие III), а от 2003 г. е професор. Преподавал е испанска и испаноамериканска литература в различни френски университети (Париж, Сент-Етиен, Лимож). Публикувал е две книги за Борхес – „Аналитични контрапункти

към „Приближаването към Алмутасим“ (*Contrapuntos analíticos a “El acercamiento a Almutasim”*) и „Аналитични контрапункти към „Преглед на творчеството на Хърбърт Куейн““ (*Contrapuntos analíticos a “Examen a la obra de Quain”*) и е съставител на „За някои измислици на твореца“ (*Sobre algunas ficciones del hacedor*). Пенсионира се като почетен професор на Сорбоната.

Сосновски, Саул – роден в Буенос Айрес, Аржентина. Професор по латиноамериканска литература и култура в Университета в Мериленд. От 1979 до 2000 г. ръководи Катедрата по испански и португалски език. Директор на Центъра за латиноамерикански изследвания (основан от него през 1989 г.) и е главен редактор на литературното списание *Hispanérica*, което основава през 1972 г. Автор е на редица литературоведски книги, сред които изпъкват „Борхес и Кабалата – търсенето на Словото“ (*Borges y la Cábala: la búsqueda del Verbo*), „Хулио Кортасар – едно митическо търсене“ (*Julio Cortázar: una búsqueda mítica*), „Неизбежният бряг – еврейско-аржентински писатели“ (*La orilla inminente: escritores judíos-argentinos*), „Фашизъм и нацизъм в аржентинската литература“ (*Fascismo y nazismo en las letras argentinas*, в съавторство с Леонардо Сенкман). Автор е на романа „Да кажеш Берлин, да кажеш Буенос Айрес“ (*Decir Berlín, decir Buenos Aires*).

Стоянов, Румен – поет, преводач, дипломат и преподавател в Катедрата по испанистика в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Завършил специалност Испанска филология в Хаванския университет (Куба). Превел на български редица произведения от Габриел Гарсия Маркес, Алехо Карпентьер, Хорхе Луис Борхес, Хулио Кортасар, Карлос Друмонд де Андраде, Фернанду Песоа, и др. Публикувал антологии с българска поезия в Мексико и Коста Рика. Собственото му творчество (на български и португалски) наброява над двайсет книги. Работил десет години в Посолството на България в Бразилия. Бил е лектор по български език в Националния автономен университет на Мексико и в Университета на град Бразилия, в който е удостоен със званието „Доктор хонорис кауза“.

Табакова, Лиляна – доктор по испаноамериканска литература на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Титуляр на дисциплината „Испаноамериканска литература от XVI в. до наши дни“ в специалността Испанска филология. Автор е на една монография и на над сто статии върху латиноамерикански теми. Преводач от испански на български и от български на испански. Носител е на наградата за художествен превод „Христо Г. Данов“ и е удостоена с Офицерски кръст за граждански заслуги на Кралство Испания.

Тасев, Красимир – доктор по испанска филология от Автономния университет в Барселона, Испания. Преподавател в Катедрата по испанистика на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Превел е на български редица произведения от испаноезични автори, сред които Хулио Кортасар, Сесар Айра и Адолфо Биой Касарес.

Хамас, Андриана – преводачка от арабски и английски език. Завършва специалност „Арабистика“, последвана от магистърска програма „Преводач-редактор“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Участва в езикови специализации в Кувейт и Мароко. Професионалните ѝ интереси включват превод на художествени, хуманитарни и публицистични текстове.

ТЛЪОН, УКБАР & ORBIS UNIVERSITARIUS
ЧЕТЕЙКИ БОРХЕС, КОЙТО ЧЕТЕ СВЕТА

Българска
Първо издание

Съставителство и редакция
Лиляна Табакова и Красимир Тасев

Редакционен съвет
проф. дфн Амелия Личева
проф. д-р Петър Моллов
доц. д-р Татяна Пантева

Художник на корицата
Владимир Матов

Предпечатна подготовка
Иво Ников

Формат 60x90/16
Печатни коли 22,5

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
www.unipress.bg