

# *W poszukiwaniu Alefa*

## Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań

BORGES, CARPENTIER, SÁBATO, CORTÁZAR,  
GARCÍA MÁRQUEZ, VARGAS LLOSA

### Antologia krytyczna

pod redakcją

Justyny Ziarkowskiej i Marcina Kurka

Wrocław 2007

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

## Spis treści

Wstęp .....	7
Jorge Luis Borges	
José M. Cuesta Abad, Pisma koncentryczne: poetycka jedność języka w prozie Borge- sa. Logika insterstycyjna i literatura.....	17
Sylvia Molloy, Tekstowe pieczęcie.....	31
Edna Aizenberg, W obronie kabały.....	45
Alfonso de Toro, Jorge Luis Borges. Fundamenty dwudziestowiecznej myśli zachod- niej .....	63
Alejo Carpentier	
Roberto González Echevarría, <i>Wyspa, co w swój lot się wzbija</i> . Cudowność Ameryki Łacińskiej według Aleja Carpentiera .....	99
Landry-Wilfrid Miampika, Parodie i subwersje: od <i>Koncertu barokowego do Święta wiosny</i> .....	113
Ernesto Sábato	
María Rosa Lojo, Teoria, idea, światło i dyskurs platoński .....	129
Gerald J. Langowski, Podróż w głąb nieświadomości. Surrealizm w <i>O bohaterach i grobach</i> Ernesta Sábato .....	145
Julio Cortázar	
Óscar Hahn, Julio Cortázar pośród światów połączonych. O <i>Ciągłości parków</i> .....	161
Peter Fröhlicher, Odwzajemnione spojrzenie .....	167
Gabriel García Márquez	
Michael Palencia-Roth, Świat rodziny Buendía .....	189
Mario Vargas Llosa	
Inger Enkvist, <i>Rozmowa w „Katedrze”</i> w świetle teoretycznych koncepcji narracyjnych Maria Vargasa Llosy .....	227
Noty o autorach opracowań krytycznych i fotografiach .....	247

Alfonso de Toro

**Jorge Luis Borges.  
Fundamenty dwudziestowiecznej  
myśli zachodniej<sup>a</sup>**

*Dla Marii Kodamy de Borges*

**1. Referencyjność, *mimesis*, antyfantastyka,  
antyintertekstualność, symulacja rhizomatyczna,  
przypadek kontrolowany**

Borges zapoczątkował nowy paradygmat literatury dwudziestowiecznej lub przynajmniej miał fundamentalne znaczenie dla jego stworzenia. Za podstawę tego paradygmatu zawsze uważałem, i nadal uważam, dwuaspektową koncepcję literacką, w której Borges głęboko tkwi. Po pierwsze, nie uznaje on twórczości literackiej za ‘*mimesis* rzeczywistości’ (bez względu na to, jak definiują ten termin badacze literatury), co sprawia, że jego twórczość przestaje mieć cokolwiek wspólnego z realizmem. Jest on raczej propagatorem wizji pisarstwa będącego ‘*mimesis* literatury/fikcji’, które niczym lustro odzwierciedla w sobie różne odwołania literackie, w jakie jest uwikłane jawiąc się nam jako intertekstualność. Borges wraca do odwiecznej opozycji między rzeczywistością a fikcją/*mimesis* rzeczywistości, aby następnie zastąpić termin ‘rzeczywistość’ opozycją ‘*mimesis* fikcji/literatury wobec literatury’, co wyraźnie pokazuje, że nasz świat zbudowany jest ze znaków. Odrzuca w ten sposób ontologiczną kategorię rzeczywistości. Konsekwentnie oddala się od początku *Ur*, od *Logosu* ustanawiającego wszelkie normy (nawet w prąjęzyku), w które wpisane jest pojęcie „rozumu”, ściśle połączone z du-

<sup>a</sup> A. de Toro, *Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX: finalización del logocentrismo occidental y virtualidad en la condición posmoderna y poscolonial*, [w:] M. Solotorevsky, R. Fine (eds.), *Borges en Jerusalén*, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt am Main–Madrid 2003, s. 13–47. W prezentowanym fragmencie pomijamy część pierwszą, zawierającą uwagi wstępne na temat Borgesa i postmodernizmu.

alizmem ('wewnętrzny a zewnętrzny', 'dusza/idea a ciało/sztuka/literatura', 'signifié/signifiant', 'rzeczywistość/fikcja', 'dobra literatura/zła literatura', 'literatura wysoka a literatura niska', 'centrum a peryferie' etc.) oraz z hierarchiami i kanonami uznanymi za godne naśladowania i funkcjonującymi na zasadzie punktu odniesienia dla wszelkiej refleksji, wiedzy oraz jakiegokolwiek aktywności intelektualnej lub artystycznej. Dla Borgesa każdy znak, każda myśl jest owocem koczowniczej podróży, włączyć poprzez biblioteczne encyklopedie oraz mapy świata i doświadczeń, które następnie – w momencie pisemnej konkretyzacji, podczas przyjmowania za każdym razem nowej formy – są poddawane 'przeobrażeniom' i 'opracowaniom' ('*verwunden*'). Ponieważ nie ma dwóch takich samych odczytań określonego tekstu, dlatego też każdy kolejny rezultat jego lektury – czyli lektury tekstu ciągle nowego, znajdującego się w nieustannym ruchu – jest paratekstem, suplementem *ad infinitum*, wtrąceniem, niemającym końca wykuwaniem znaczenia poza samym znakiem. W ten sposób *mimesis* staje się niemożliwa; wszelki akt mimetyczny zostaje anulowany, ponieważ element 'A' dualistycznej struktury nigdy nie jest traktowany jako znaczenie lub punkt wyjścia dla jego uaktualnienia, lecz jako zwykła przemieszczająca się struktura znacząca, która prowadzi do nieustannych uzupełnień i nowych przetworzeń.

Drugi ze wspomnianych aspektów jest radykalizacją pierwszego, ponieważ opozycja 'mimesis fikcji a literatura' jako warunek pracy literackiej zostaje zastąpiona relacją idącą jeszcze dalej: 'mimesis fikcji/literatury a pseudomimesis fikcji/literatury'. Termin 'rzeczywistość' został więc zastąpiony przez określenie 'mimesis fikcji/literatury' a pojęcie 'fikcja' przez 'pseudomimesis fikcji/literatury'. Zgodnie z powyższym nie tylko kwestionuję, ale wręcz neguję obecność elementu fantastycznego w znacznej części twórczości Borgesa, a także istnienie w niej intertekstualności, którą uważa się tradycyjnie za cechę charakterystyczną jego pisarstwa. Mogę jedynie przyznać, że wiele jego tekstów nawiązuje relacje z innymi tekstami, ale nie z rzeczywistością. Ta pojawia się bowiem tylko jako cytat, a kiedy jest przywoływana, jej źródłem stają się inne teksty. Bezpośrednie odniesienie tekstów do rzeczywistości rozmywa się podczas drogi, jaką one przebywają, kształtując swą semiotyczną formę i wytyczając odniesienie do rzeczywistości w ramach nieskończonej semiozy. Relacja z innymi tekstami jest natomiast **intertekstualna** tylko pozornie, jeśli termin ten będziemy rozumieć zgodnie z definicją Genette'a<sup>1</sup> oraz innych badaczy (Lachmann<sup>2</sup>, Pfister/Broich<sup>3</sup>). Borges twierdzi, że tworzy swoje narracje wychodząc od innych utworów literackich (*Als-Ob-Prinzip*), a nie od rzeczywistości. Nawet wtedy, kiedy od niej wychodzi, rozmywa ją na poziomie tekstu (zob. poniżej). Intertekstualności jednak nie **uprawia**, ponieważ 'pre-tekstu' jako takiego<sup>4</sup> nie wykorzystuje w sposób **kontekstowy**, a oprócz tego teksty, do których się odnosi, często **wymyśla, stwarza** we własnej wyobraźni. Literatura Borgesowska jest jed-

nym wielkim 'złudzeniem'; jest hiperrealistyczna (zob. poniżej), ponieważ jej dyskurs przekracza granicę oddzielającą rzeczywistość od fikcji. Podobne rozgraniczenia – jeśli w ogóle jeszcze istnieją – dotyczą tylko książek i również w tym przypadku są przez Borgesa likwidowane (*sie lösen sich auf*).

Jest to dostrzegalne w wielkim procesie wykorzenia [..], jaki dokonuje się u Borgesa nawet w dziełach zwanych kreolskimi, co opisuje Olea Franco<sup>5</sup> i na co wskazuje następujący fragment prologu do *Powszechnej historii nikczemności* z 1954 roku. Borges deklaruje w nim, że jego teksty „są nieodpowiedzialną rozrywką człowieka nieśmiałego, który [...] zabawiał się fałszowaniem i przeinaczaniem (czasami bez uzasadnienia estetycznego) cudzych historii”; tekstami „o podmiejskim kolorycie”, dla których „rzeczą główną we wszechświecie jest próżnia”, i gdzie, to „co dotyczy tej niewielkiej części świata, jaką jest ta książka” zaludniają:

Szafoty i piraci, a wyraz „nikczemność” ogłusza w tytule, jednak pod tą wrzawą nie kryje się nic. Nie jest ona niczym innym niż upozorowaniem, niż rodzajem obrazów i chyba właśnie dlatego może się podobać. Człowiek, który ją napisał, być może był nieszczęśliwy, ale bał się pisać; oby jakieś odbicie tej przyjemności dotarło do czytelników<sup>b</sup>.

Pojęcia 'fałszować', 'przeinaczać', 'wplatać', 'zmieniać', 'próżnia' przekształcają tematy lokalne ('szafoty', 'piratów', 'nikczemność'), przenosząc je w kontekst czysto literacki, autoreferencyjny ('pod tą wrzawą nic się nie kryje'), w którym zdarzenia realne stają się słowami, semiozą, czystą reprezentacją pewnej 'gry' ('nieodpowiedzialną rozrywką'/'człowiek bawił się'/'upozorowanie'/'obrazy').

Innym przykładem jest opowiadanie *Południe*, w którym Dahlmann podróżuje wspominając *Martina Fierro*<sup>c</sup> oraz odkodowując i **przerabiając** *Baśnię z 1001 nocy* oraz powieść *Paul et Virginie*<sup>d</sup>. Swą wyprawę, pozornie utrzymaną w kolorycie lokalnym, przekształca więc w podróż poprzez literaturę. Sprawia, że odbywa się ona wokół stronic wspomnianych utworów, ale ich nie imituje, lecz wykorzenia, a potem ponownie asymiluje. [...] Nie twierdzą, że cała twórczość Borgesa funkcjonuje właśnie w ten sposób, ale z pewnością znaczna jej część. Zresztą nie tyle ważne jest tu wprowadzanie uogólnień, co samo zaznaczenie występowania tego mechanizmu. Wiadomo, że Borges wymyśla teksty, aby dokonać symulacji, ponieważ za tym, co przedstawione, znajduje się próżnia. Stąd też odniesienia do dzieł wyobrażonych nie mogą

<sup>b</sup> J.L. Borges, *Prolog do wydania z 1954 roku*, [w:] *Powszechna historia nikczemności*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 8–9.

<sup>c</sup> Poemat epicki (opublikowany w 1872 r. pod tytułem *El gaucho Martín Fierro*) autorstwa José Hernández'a uważany za jedno z największych dzieł literatury argentyńskiej. Opowiada o niezależności, heroizmie i poświęceniu *gaucho*, którego przedstawia jako uosobienie argentyńskiej tożsamości.

<sup>d</sup> Francuski romans pasterski z 1788 r., którego autorem jest Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre.

być uważane za intertekstualne, a już z całą pewnością nie za odwołania do realnej rzeczywistości pozatekstowej. Dwa kolejne cytaty z wywiadu, jakiego udzielił Borges, potwierdzają wirtualność jego pisarstwa:

Wierzę, że pisarz, czy też każdy człowiek, ma prawo myśleć, że wszystko co mu się przydarza jest jakimś **instrumentem**, że wszystkie zdarzenia zostały mu darowane w określonym celu [...], że wszystko to otrzymał jako **glinę** – na materiał dla swej sztuki, [...] musi to wszystko **zespolic** [...], abyśmy mogli to **przetworzyć**, abyśmy uczynili wiecznymi okoliczności naszego istnienia<sup>6</sup>.

[...]

moje przeznaczenie było przede wszystkim przeznaczeniem literackim, to znaczy, że przydarzało mi się wiele rzeczy, raz dobrych raz złych, ale ja zawsze wiedziałem, że wszystko to stanie się w końcu słowem, że ja wszystko to przetworzę na słowa<sup>7</sup>.

Rzeczywistość lub książki są tylko 'gliną', którą Borges przetwarza, to znaczy, nie imituje, lecz tylko **wyrabia**; z jego lektury rodzi się nowy tekst.

Wzorcowym modelem 'przetworzenia', czy też według naszej terminologii '**przekształcenia rhizomatycznego**', jest opowiadanie *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*. Lektura jest tu podstawą bezprecedensowego aktu twórczego, pisarstwa pozbawionego źródeł. Najmniej wyrazista kopia przekształca się w twór jedyny w swoim rodzaju, który pożera oryginał. Ponieważ kolejne odczytanie, tym razem tego unikalnego utworu, również go pochłonie, otrzymujemy w ten sposób nieskończoną liczbę niepowtarzalnych kopii, z których żadna nie jest **Urtextem**. Menard **wytwarza** wirtualny tekst kopii z kopii.

Ze względu na wyeliminowanie z koczowniczej semiozy zarówno rzeczywistości, jak i *mimesis* wraz z ich funkcją czynników literackich – czyli opozycji między 'rzeczywistością' a 'fikcją' – opowiadania Borgesa z trudem mogą być określane jako *mimesis* rzeczywistości czy też zderzenie rzeczywistości i fikcji, a więc jako opowiadania fantastyczne. Wśród badaczy istnieje zgoda, że to, co fantastyczne, rodzi się z opozycji między 'fikcją'/'cu-downością' a 'rzeczywistością'. Jeśli więc Borges ewidentnie sięga po teksty literackie, a nawet pisze noty na temat 'tekstów wymyślonych', termin 'rzeczywistość' zanika i nie można już mówić o jego twórczości jako gatunku fantastycznym, zdefiniowanym w oparciu o dzieła z końca wieku XVIII oraz te o rodowodzie dziewiętnastowiecznym. Znaczna część utworów Borgesa – tak jak u Kafki – nie jest ani fantastyczna, ani neofantastyczna<sup>8</sup>. Mamy tu raczej do czynienia z dyskursem antyreferencyjnym i – używając języka semiologii – autoreferencyjnym, który ukazuje otchłań 'literatury niskiej'<sup>9</sup> i 'fantazmatu'<sup>10</sup>, do czego za chwilę powrócimy. Także zgodnie z epistemologiczną i narratologiczną definicją Todorova<sup>11</sup>, opierającą się na wątpliwości względem wydarzeń, fantastyka rodzi się przede wszystkim z opozycji pomiędzy 'fikcją' a 'rzeczywistością'. Kiedy zatem utrzymuję, że wiele tekstów Borgesa nie jest fantastycznych, mam na myśli określony typ definicji fanta-

styki, wynikający z tradycyjnego i kanonicznego już gatunku posiadającego swe odniesienia w XVIII i XIX w. Przechodząc od terminu *mimesis* do relacji literatura/literatura, Borges zmusza czytelnika-odbiorcę do zmiany postawy i zachęca, aby nie oczekiwał on od dzieła ani tradycyjnej i spójnej historii, ani obrazu rzeczywistości, ani też jasno określonego przekazu, choć na pierwszy rzut oka tak by się mogło wydawać. Tekst dzieła powinien być postrzegany w chwili lektury jako rzeczywistość nieunikniona i jedyna w swoim rodzaju. Jego strukturę stanowi labiryntowy zwój składający się z nieskończonej liczby tekstów znanych, mniej znanych, całkowicie nieznanymi lub wymyślonych, poddawanych ocenie przez system kulturowy (nie przez Borgesa) za pomocą różnych określeń typu 'uniwersalny' czy 'trywialny'. Odbiorca może zaakceptować tę przygodę, doszukując się nazwisk postaci, dzieł, cytatów i aluzji lub pozwalając nieść się prądowi formy, wciągnięty przez wir poszukiwań wpisanych w tekst. Wydaje się, że dla Borgesa nie ma różnic między gatunkami ani obiektywizujących ocen literatury, są tylko te wynikające z osobistych upodobań<sup>12</sup>. Dla niego jako obiektywności istnieją jedynie znaki (nigdy 'dzieła'), syntagmy lub morfosyntagmy jako jednostki motywujące i w tym sensie Borges jest minimalistą oraz fragmentarystą. To czytelnicza aktywność czyni go twórcą tekstów, a nie na odwrót, i to lektura zmienia go w pośrednika rozlicznych znaków, przez co tworzy system rhizomatyczny.

Borges nie pozostaje w opozycji sytuującej literaturę wobec *mimesis* literatury – tak jak to wcześniej zaznaczyliśmy – lecz w taki sposób nagina tę opozycję, że doprowadza w końcu do powstania dwumianu 'mimesis literatury' – 'pseudomimesis literatury'. Wywołuje wrażenie dialogu z innymi tekstami, *de facto* wyobraża sobie/wymyśla wiele tekstów, których naśladowanie pozoruje (np. w *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). Sprawia, że wierzymy, iż jego punktem wyjścia jest jakaś encyklopedia lub inny rodzaj tekstów zmyślonych częściowo bądź w całości. Kolejny mechanizm polega na tym, że znosi on związki między tekstami w taki sposób, że źródło odniesienia gubi się w nieskończoności możliwych projektów.

W ten sposób teksty Borgesa przestają być intertekstualne przynajmniej z trzech powodów, które pragnę dodać, aby uzupełnić moje obserwacje na ten temat: Borges koduje teksty, po pierwsze, w sposób nieznaczny, po drugie, oddalając się od przywołanego systemu odwołań i po trzecie, symulując system odniesień, który cytuje i którego imitację pozoruje. Model Borgesa jest całkowitym przeciwieństwem tego, co obserwujemy w *Don Kichocie* Cervantesa. Borges wymyśla swoje systemy odwołań i dlatego jego intertekstualność jest autoreferencyjna; to złudzenie – symulacja, która zrywa z dualizmem będącym podstawą intertekstualności. To, że Borges nie uprawia intertekstualności, oznacza – moim zdaniem – że nie uprawia jej w sposób zgodny z tradycyjną definicją tego pojęcia w ujęciu Kristevej<sup>13</sup>, Genette'a<sup>14</sup>, Pfistera/Broicha<sup>15</sup>, gdzie wychodzi się od zakodowanej (w sposób nieznacz-

ny albo ewidentny) i znaczeniowej formy intertekstualnej dialogiczności, nie zaś od „echa”, które prowadzi nie do semantycznej reartykulacji, lecz do nowej struktury. [...]

Estetyczne stanowisko Borgesa podobne jest do tego, jakie reprezentuje Roland Barthes<sup>16</sup>, który – wychodząc od koncepcji Derridy i grupy Tel Quel – opisuje w *S/Z* idealny tekst awangardowy, określając go mianem ‘*scriptible*’, czyli aktywnością lub pracą literacką, w której lektura i pisanie zostają umieszczone w ramach procesu równoważnych i otwartych relacji i w której lektura staje się ponownym aktem twórczym. Zarówno w przypadku Borgesa, jak i Barthesa, chodzi więc o twórczość pisarską umieszczoną w absolutnej teraźniejszości (od absolutnego *hic et nunc*):

[...] tekst pisalny to *my w trakcie pisania*, zanim jeszcze nieskończona gra świata (świat jako gra) nie zostanie wzięta w nawias, przerwana, powstrzymana, utrwalona przez jakiś pojedynczy system (Ideologię, Gatunek, Krytykę), narzucony na mnogość początków, otwarcie sieci, nieskończoność języków<sup>17</sup>.

Dawne literatury są aktywowane – za sprawą Borgesa-autora – podczas lektury, jakiej dokonuje implicytny czytelnik jego tekstów. Borges nie stara się jednak, ani pod względem produkcji, ani też recepcji swej twórczości, nadać cytowanym tekstom nowego, aktualnego znaczenia. Nie stara się też ponownie ich zinterpretować czy odtworzyć, co było podstawowym działaniem zajmującej się estetyką recepcji szkoły badaczy z uniwersytetu w Konstancji *et alii*. Teksty są odtwarzane w sposób radykalnie fragmentaryczny i służą jedynie za bazę nowego tekstu, który z zastosowaną syntagmą ma niewiele lub nic wspólnego. Naszym zdaniem jest to centralny punkt poetyki Borgesa, który doprowadził go do koncepcji, zgodnie z którą wszystkie teksty zostały już kiedyś napisane, a jego własna twórczość jest powtórzeniem innego dzieła już istniejącego, znanego bądź nie; jest rekompensatą innych dzieł zadowalającą się – jak już wspominałem – „dopisywaniem do przypisów” na ich temat. Postawa ta nie jest ze strony Borgesa zwykłą „kokieterią”, lecz filarem jego literackiego systemu oraz propozycją nowej estetyki recepcji, odmiennej od tej rozwijanej do chwili obecnej<sup>18</sup>. Borges neguje tym samym możliwość ponownej aktualizacji (‘uwspółcześnienia’) oryginalnego znaczenia dawnych tekstów. Tym, co czerpie z cytowanych źródeł, nie jest ich treść, lecz raczej struktura, którą zmienia przenosząc ją na inny poziom. Wykorzystywane teksty zdają się mieć tylko jeden cel: wytwarzać ideę i dlatego też Borges wyjawia nam ich źródła, które pojawiają się – obojętnie jakie są – jako fikcja w fikcji.

Ostateczna transformacja opozycji ‘mimesis literatury/fikcji’–‘pseudomimesis literatury/fikcji’, która zdaje się przynosić odpowiedź na pytanie, dlaczego Borges ‘symuluje’ i skąd bierze się u niego fantasmagoryczna nieobecność pisarstwa, konkretyzuje się w opozycji ‘pseudomimesis literatury/

fikcji’–‘recepcja/marzenie senne/doświadczenie mistyczne’. W tym przypadku mamy do czynienia ze znaczeniem, które staje się cyfrą, symbolem percepcji, a na koniec szkicem stymulującym ‘różnię’. Sam Borges<sup>19</sup> opisuje ten proces twierdząc, że sen zawsze wyprzedza akt kreacji – literaturę. To właśnie w napięciu między percepcją a snem – posiadającym formę rhizomatyczną, czyli a-hierarchiczną, nieświadomą, otwartą i znajdującą się w ciągłym ruchu; formę, która rozwija się na zasadzie przypadkowości i szkicowości, która pozbawiona jest początku i końca, nie kształtuje się w organizacji znakowej, linealnej i intencjonalnej ani w dialektyce, ani też w logocentrycznej metafizyce idei wziętej z idei, lecz jest zachowywana w swej pełnej różnorodności – znajduje się epistemologiczny klucz, na podstawie którego stwierdzam, że twórczość Borgesa znajduje się „gdzieś poza literaturą”<sup>20</sup>, a znaczenia są pozbawione sensu, tak jak w opowiadaniach *Analizyczny język Johna Wilkinsa*<sup>e</sup> i *UNDR*<sup>f</sup>.

## 2. Antyfantastyka i antyintertekstualność

Na kolejnych stronach wyjaśnię, dlaczego moim zdaniem literatura Borgesa nie ma charakteru fantastycznego ani intertekstualnego, jak to się zwykło utrzymywać w międzynarodowej krytyce literackiej.

Literatura fantastyczna bazuje na strukturach narracyjnych, w których mamy do czynienia z przekraczaniem granic topograficznych lub normatywnych<sup>21</sup>. Są to struktury postrzegane zgodnie z modelem historyczno-kulturowym, opisującym świat w **sposób mimetyczny**, które podlegają transformacjom i zmianom. To, co uważa się za normę, granicę i przekształcenie, zmienia się w zależności od kultury i epoki. Te elementarne struktury o ‘charakterze mimetycznym’ wynikają z konfrontacji ‘rzeczywistości’ i ‘fikcji’, tak jak to opisuje Jakobson<sup>22</sup>, Tynianow<sup>23</sup> czy Höfner<sup>24</sup>.

Jeśli rzucimy okiem na badania dotyczące tekstów określanych mianem ‘fantastycznych’, spostrzeżemy od razu, że gatunek ten – w przeciwieństwie do powieści lub opowiadania realistycznego – wznosi się na fundamencie opozycji ‘rzeczywistość–cudowność’. Zakłada ona uparte dążenie fikcji do jak najdoskonalszego naśladowania rzeczywistości, do jej modelowania, problematyzowania lub do wejścia z nią w relację współzawodnictwa. Dlatego też można sprowadzić relację ‘literatura/rzeczywistość’ do opozycji ‘rzeczywistość–fikcja’, gdzie fikcja – według Łotmana<sup>25</sup> – odpowiada wtórnemu systemowi modelującemu. Bez opozycji między tym, co niewyjaśnione, a tym,

<sup>e</sup> Esej z tomu *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński S-ka, Warszawa 1999, s. 149–155.

<sup>f</sup> Opowiadanie z tomu *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, WL, Kraków 1980, s. 52–56.

co rzeczywiste nie można w ogóle zdefiniować tekstu 'fantastycznego'. Przekraczanie reguł i norm w określonym świecie (przekraczanie granic prawdopodobieństwa) uważa się za fantastyczność. Narracja i świat fantastyczny spełniają wszystkie kryteria świata rzeczywistego (codziennego), ale nagle jego bohaterowie zostają postawieni wobec zdarzeń wykraczających poza naturalny porządek ludzkiego doświadczenia świata.

Todorov<sup>26</sup> definiuje 'czystą fantastykę' wychodząc od serii publikacji, które rozpatrują ten problem w oparciu o 'nierozstrzygalność' przedstawionych zdarzeń, zarówno dla czytelnika, jak i samych bohaterów, tzn. „*un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros*”, co pociąga za sobą ich wzajemne utożsamienie. To kryterium jest wysoko problematyczne – choć dla Todorova nie stanowi warunku *sine qua non* – ale konieczne, ponieważ chodzi tu o sposób odczytywania świata przedstawionego; odczytywania, które nie powinno być ani 'poetyckie', ani 'alegoryczne'. Oba te mechanizmy literackie czy też sposoby lektury zostają z tekstu fantastycznego wykluczone, ponieważ eliminują dwuznaczność istniejącą między tym, co realne, a tym, co nadprzyrodzone, gdyż wszystko, co byłoby jedynie nadprzyrodzone, stałoby się niczym autoreferencyjny akt literacki. To, co nadprzyrodzone, bez odniesienia mimetycznego oraz bez powiązania ze światem rzeczywistym, staje się czymś czysto cudownym, co można zaakceptować lub odrzucić, ale co nie wywołuje żadnego konfliktu z rzeczywistością. Pojmowane w sposób alegoryczny oraz funkcjonujące metonimicznie, bądź metaforycznie, staje się substytutem innej rzeczy i nie jest ani referencyjne, ani autoreferencyjne. Dokładnie w tym miejscu dyskusji na temat fantastyczności zrodziły się we mnie wątpliwości, które postaram się omówić i wyjaśnić na kolejnych stronach. Po pierwsze, dotyczą one wpisywania dzieła Borgesa w ramy wspomnianego gatunku – co stało się już powszechne – a po drugie, tego, czy przynajmniej niektórych dzieł Borgesa nie należałoby uznać raczej za **negację fantastyczności** [...].

Sam Borges, w prologu do zbioru opowiadań *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* (pierwsza część *Fikcji*), na który składają się opowiadania, takie jak: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Pierre Menard, autor „Don Kichota”, Koliste ruiny, Loteria w Babilonie, Analiza twórczości Herberta Quaina i Biblioteka Babel*<sup>g</sup>, określa wspomniane kompozycje jako narracje „fantastyczne”. Tekst *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* definiuje on natomiast jako „opowiadanie kryminalne”, to znaczy narrację o detektywach. Borges uważa poza tym, że wszystkie jego opowiadania z tomu *Fikcje*, czyli również te zebrane w drugiej jego części opatrzonej tytułem *Twory wyobraźni*, „nie różnią się od tych, które składają się na poprzedni”<sup>h</sup>. W zbiorze *Alef* nie ma co prawda

<sup>g</sup> Wszystkie zawarte w tomie *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzusi, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

<sup>h</sup> J.L. Borges, *Prolog*, [w:] *Fikcje...*, s. 123.

prologu, ale za to epilog określa wszystkie zebrane w nim opowiadania jako „fantastyczne”<sup>i</sup>.

Zarówno w eseju Borgesa *El arte narrativo y la magia*<sup>j</sup> z 1932 r., jak i w jego prologu do *Wynalazku Morela* Bioy Casaresa, znajdujemy różne obserwacje na temat **statusu** fantastyczności. Oba wspomniane teksty zostały po mistrzowsku skomentowane, przeanalizowane i zinterpretowane przez Rodrigueza Monegala<sup>27</sup>, dlatego też z powodzeniem mogą ograniczyć się tutaj jedynie do niektórych, najbardziej podstawowych spostrzeżeń. Podzielam jego opinię, według której Borges odchodzi od literatury realistycznej i psychologizującej, przeciwstawiając jej literaturę fantastyczną. Rodríguez Monegal rozumie „fantastyczność” jako opozycję '**sztuka**'/'**artefakt**'<sup>28</sup>. Literatura jest czymś wytworzonym świadomie, czego celem nie jest naśladowanie. Centralnym punktem Borgesowskiej interpretacji fantastyczności jest negacja rzeczywistości jako systemu odniesień i co za tym idzie negacja przyczynowości oraz współrzędnych przestrzenno-czasowych. 'Fantastyczność' jest dla Borgesa ekwiwalentem **fikcyjności, literackości i literatury**, co po raz kolejny bezsprzecznie potwierdza w wywiadzie z roku 1985. Powtarza w nim to, o czym mówił już w 1945 r. podczas swojego odczytu w Montevideo, zatytułowanego „La literatura fantástica”<sup>29</sup> i do czego wraca w tekstach: *Kwiat Coleridge'a* oraz *Częściowe magie „Don Kichota”*: „Można powiedzieć, że stwierdzenie 'literatura fantastyczna' jest tautologią, bo w rzeczywistości każda literatura jest fantastyczna”<sup>30</sup>. W ten oto sposób Borges, bez żadnego wahania, stawia między 'literaturą fantastyczną' i 'fikcją' znak równości. W takim ujęciu to, czy zdarzenia mają charakter nadprzyrodzony czy też nie mają, nie ma żadnego znaczenia [...] – nie są one realne w takim znaczeniu, jakie przypisywał temu terminowi wiek XIX. Staje się to w pełni zrozumiałe w następującym stwierdzeniu Borgesa: „Druga część *Don Kichota* jest całkowicie fantastyczna, ponieważ już sam fakt, że postaci drugiej części czytały pierwszą, ma w sobie coś z magii czy też odbieramy go jako coś magicznego”<sup>31</sup>. Nieco dalej podsumowuje: „literatura jest w swej istocie fantastyczna”. Nie da się ukryć, że *Don Kichote* fascynował argentyńskiego pisarza<sup>32</sup>, a fragment, do którego Borges się tu odnosi, nawiązuje do powieści 'lotrzykowskiej'. Ginés de Pasamonte (jeden ze skazanych na galery) zwierza się Don Kichotowi i Sancho Pansie, że opisuje swoje życie i spisuje przygody w książce pod tytułem *Żywoć Ginésa de Pasamonte*, nawiązując do tradycji *Łazika znad Tormesu*<sup>k</sup>. Cervantes buduje paralelę między życiem *in actu*

<sup>i</sup> J.L. Borges, *Epilog*, [w:] *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska, M. Potok-Nycz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 185.

<sup>j</sup> J.L. Borges, *Obras completas*, t. I, 1923–1949, Emecé Editores, Barcelona 1989, s. 226–232.

<sup>k</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, t. I, PIW, Warszawa 1955, s. 192–202. *Łazik znad Tormesu* wspomniany w polskiej wersji *Don Kichota*, to w istocie *Żywoć Łazika z Tormesu*, anonimowa powieść lotrzy-

i jego literacką wersją, a stosując parodię burzy typ tekstu 'realistycznego', czyli takiego, który dąży do przedstawiania życia takim, jakim jest ono w rzeczywistości. Innym paralelizmem ustanowionym przez Cervantesa jest ten dotyczący Don Kichota i Sancha Pansy, którzy zostają skonfrontowani z własną historią. Bakalarz Carrasco donosi im (w drugiej części powieści, rozdziały II–IV), że ich historia została opublikowana w pewnej książce zatytułowanej *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy* – mamy więc do czynienia z podwojeniem dzieła. Nagle wspomniani bohaterowie przestają być postaciami fikcyjnymi i stają się osobami istniejącymi realnie. To, co na początku było fikcją, przekształciło się w powieść. Dla Don Kichota i Sancha Pansy książka o ich własnych przygodach jest częścią historiografii. Obaj bohaterowie stali się 'czytelnikami' własnej historii i rozprawiają z Samsonem Carrasco o nieścisłościach i fałszerstwach kronikarza. Carrasco tłumaczy im, że poeta powinien opowiadać historię tak, jakby wydarzyła się ona w opisywany sposób, nie zaś tak, jak wyglądała w rzeczywistości, co jest już zadaniem historyków<sup>1</sup>. Bardzo łatwo rozpoznać, że Samson Carrasco, rozprawiając na temat relacji łączących rzeczywistość i fikcję (problem prawdopodobieństwa), cytuje *Poetykę* Arystotelesa.

W *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* do „rzeczywistości fikcji” wkraczają istoty zwane *hrönirami* pochodzące z wymagowanej planety Tlön. Opowiadanie pokazuje, że podczas gdy u Cervantesa do rzeczywistości przenikają fragmenty fikcji, u Borgesa są to obiekty, znaki (litery alfabetu z Tlön). Po drugie, *Don Kichote* wywodzi się z powieści rycerskich, a zatem dzieło przedstawiające fikcję bierze swój **początek** w innych dziełach o tych samych własnościach. Źródłem opowiadania o Tlön jest natomiast artykuł z pewnej encyklopedii opisujący kraj Uqbar. I to właśnie tu dokonuje się przełom, odejście od mechanizmu Cervantesa, ponieważ wspomniana encyklopedia nie istnieje! Obaj autorzy działają w sposób analogiczny i odmienny zarazem, a różnica polega na sposobie, w jaki traktują relację rzeczywistość/fikcja. Cervantes uważa obie jednostki za problematyczne, a przez to zasługujące na uwagę. Natomiast dla Borgesa ów dwumian nie stanowi żadnego problemu. Podczas gdy pytanie o to, czy rzeczywistość da się ująć w literaturze, stanowi centralną refleksję Cervantesa, u Borgesa w ogóle się ono nie pojawia. Cervantes, chcąc ten problem rozwiązać, ponosi klęskę z powodu złożoności współczesnej mu rzeczywistości – epoki odznaczającej się prawdopodobieństwem – Borges pozostaje w swym świecie znaków, ponieważ książki tworzą przede wszystkim odniesienia do znaków, a nie innych sys-

kowska z XVI w., która pod takim tytułem została wydana w 1923 r. w przekładzie Maurycego Manna. Przekład ten wznawiano kilkakrotnie. Por. *Żywot Lazika z Tormesu*, Książka i Wiedza, Warszawa 1988.

<sup>1</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, t. II, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, PIW, Warszawa 1983, s. 29.

temów. Dlatego też Borges uważa *Don Kichota*, a wraz z nim całą literaturę, za dzieło fikcyjne, czyli zgodnie z jego terminologią, za dzieło 'fantastyczne'. Cervantesa nie interesuje to, czy jego dzieło jest fantastyczne czy też nie, stara się jedynie uwolnić spod władzy *mimesis* i prawdopodobieństwa. Walczy jeszcze z rzeczywistością, ale traktuje modele literackie jako system odwołań umożliwiających stawienie jej oporu. Cervantes rozpoczyna nowożytną debatę wokół opozycji 'rzeczywistość–fikcja', którą potem będą kontynuować Sterne, Fielding i Diderot. W tym przypadku nie chodzi jednak o opozycję 'rzeczywistość–nadprzyrodzoność', lecz o problem epistemologiczno-literacki. Cervantes nie wyjaśnia, w jaki sposób jego fikcyjne postaci zmieniają się w realne osoby – w istoty z krwi i kości, zasługujące na upamiętnienie w historiografii. Odcina się od opozycji 'rzeczywistość–fikcja' właśnie dzięki rezygnacji z wszelkich wyjaśnień; owo wtargnięcie historiografii do rzeczywistości pozostaje zagadką.

Przywołanie przykładu Cervantesa miało na celu wyjaśnienie, że pod pojęciem 'fikcja' Borges rozumie tworzenie tekstów antyreferencyjnych i kiedy definiuje fikcję w znaczeniu 'fantastyczności', nie konstruuje żadnych opozycji. Widać to wyraźnie, kiedy podczas przywoływanego tu już odczytu wspomina kategorie dystynktywne dla definicji 'fantastyczności', takie jak: „książka w książce”, „zanieczyszczenie rzeczywistości snem”, „podróż w czasie” i „podwojenie”<sup>33</sup>, choć w wywiadzie z 1985 r. powstrzymał się od podania definicji 'fantastyczności' i pozostawił ten termin w pewnym zawieszeniu:

Wszystko jest możliwe [...] nie wiem, na przykład w przypadku Wellsa mamy do czynienia z jednym wydarzeniem fantastycznym pośród licznych zdarzeń codziennych; ale już w utworach Kafki nie, w nich wszystko wydaje się fantastyczne. Wszystkiego można zakosztować, ale najważniejsze jest to, aby rezultat był udany<sup>34</sup>.

**Wyobrażenia i marzenia senne** są dla Borgesa najważniejsze. Arthur Machen stwierdza w swej książce *The Three Impostors*, że „zadaniem pisarza jest wymyślenie cudownej historii i opowiedzenie jej w równie cudowny sposób”. Borges tak odnosi się do tej opinii: „najważniejsze, by śnić szczerze. Wierzę, że jeśli najpierw nie ma snu, pisanie jest niemożliwe. Ja zawsze zaczynam od snów, to znaczy od poddania się snom”.

Odczyt Borgesa z 1945 r. oraz cytowany wcześniej wywiad z 1985 r. potwierdzają jego opinię na temat *Don Kichota* oraz przekonanie jakoby literatura fantastyczna była starsza niż realistyczna<sup>35</sup>. Między obiema istnieje jednak różnica w funkcji, jaką Borges przypisywał fantastyczności. Uważa on literaturę fantastyczną „za prawdziwy symbol stanów emocjonalnych i procesów zachodzących w każdym człowieku. Dlatego też nie jest ona mniej wartościowa niż realistyczna”<sup>36</sup>. Procesy i stany emocjonalne reprezentują spostrzeżenia subiektywne, w pewnym sensie mistyczne.

Borges odżegnuje się od *mimesis*. Doskonałym przykładem antyfantastyczności lub antyreferencyjności w jego dziele jest prolog do cyklu opowiadań *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, w którym cytuje Sartora Resartusa, *The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* Thomasa Carlyle'a (1795–1881) – dzieło, które jego zdaniem podaje doskonały przykład autora nie tylko streszczającego i komentującego książki, lecz również je **symulującego**. Natomiast w antyfantastycznym opowiadaniu *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*<sup>37</sup> pisze o wymyślonych książkach takich jak na przykład *The Anglo-American Cyclopaedia* zawierająca artykuł o państwie Uqbar, w którym przeczytać możemy z kolei o wymyślonej planecie Tlön. Jeśli zapytalibyśmy, co lektura książki Carlyle'a wniosła do naszej interpretacji tego i innych opowiadań zbioru, musielibyśmy odpowiedzieć – nic.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Johanna Valentinusa Andreae (1586–1654), który w 1616 r. w Strasburgu opublikował książkę *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459* – dzieło całkowicie fikcyjne, które wzięte za prawdziwe doprowadziło do oskarżenia pisarza o herezję i wytoczenia mu procesu. Borges przypisuje wspomnianemu teologowi z Wirtembergii dzieło *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* (1641). W tym przypadku autor i postać są historyczne, ale za to dzieło jest wymyślone – tak samo jak opowiadanie *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Borges nie cytuje utworu Andreae, lecz jedynie nazwisko autora, które bierze, jak można przypuszczać, z XIII tomu dzieła De Quinceya (1785–1859) *Writings*. Warto wspomnieć, że w dziele tym znajduje się długa notatka na temat Andreae oraz jego pracy. Również w tym przypadku nie przynosi nam to żadnych lub prawie żadnych korzyści, jeśli chodzi o tradycyjny proces ustalania znaczenia. Jedyna nauka, jaka z tego płynie, to prosty wniosek: autorzy i dzieła cytowane przez Borgesa usiłują zastąpić rzeczywistość książkami, które na dodatek **symulują**. Umysławia nam to, że Borges nie praktykuje intertekstualności, lecz ją imituje; udaje, że wykorzystuje teksty, które przypominają inne, ale nie pozwala ich rozpoznać w ich oryginalnym kontekście. Pojawia się wobec tego pytanie, dlaczego postępuje właśnie w ten sposób.

O ile dobrze rozumiem, intertekstualność jest rezultatem zasady *mimesis*, polegającej na tym, że pewien tekst (post-tekst) nawiązuje dialog z jakimś tekstem wcześniejszym (pre-tekst), co w rezultacie daje nam inter-tekst<sup>38</sup>, zapożyczający z tekstów źródłowych określone struktury stylistyczne i semantyczne. W ten sposób Cervantes wykorzystuje w *Don Kichocie* powieści rycerskie – stosuje je jako tekstową i hiperrealną podstawę dialogową ze znaczną i wyraźną kodyfikacją. Akurat w tym przypadku da się precyzyjnie określić, w jakim celu sięgnięto po określony model i jakiej transformacji został on poddany. Ale również w dziełach, w których dostrzegamy jedynie działanie hipotekstowe, czyli tam gdzie dialogowość literacka nie jest tak

ewidentna, można jasno opisać – oczywiście na drodze ciężkiej i żmudnej pracy – leżący u podstaw palimpsest oraz przekształcenia funkcjonalne, jakim uległ podczas przejścia z jednego kontekstu do drugiego. Wyjaśnijmy, że jeśli mówimy o intertekstualności powinniśmy wyjść od pewnego działania mimetycznego, w którym praktyka intertekstualna odwołuje się do systemów **słabo lub mocno zakodowanych**, które mogą z kolei zostać całkowicie lub częściowo odkodowane. Jeśli nie wychodzi się od koncepcji *mimesis* nie można mówić o intertekstualności, ponieważ interakcja ta nie będzie mogła zostać rozpoznana, a w ten sposób w ogóle przestałaby istnieć. Nie chodzi więc o imitowanie pełnego systemu, kompletnego łańcucha syntagm, ponieważ nawet niewielkie struktury (np. leksem, gatunek, sonet) mają moc imitowania, czy raczej przywoływania całego systemu lub tradycji. Dla mnie ważna jest funkcjonalność podobnych struktur oraz wartość poznawcza tego typu dialogowości.

Borges cytuje zatem ogromną liczbę utworów (np. w *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), ale na poziomie tekstu nie 'wplata' ich ani nie 'używa' jako jednej całości czy też jej części. Nie dokonuje na cytowanych w post-tekście fragmentach pre-tekstu zmian w jego funkcjonowaniu syntagmatyczno-semantycznym i dlatego też nie doprowadza do powstania inter-tekstu. W związku z tym nie mamy tu do czynienia z intertekstualnością – przynajmniej w takim kształcie, w jakim do tej pory zwykło się ją definiować – lecz z jej **symulacją**. Sprawia to, że musimy zapytać, dlaczego Borges **symuluje**. Odpowiedź znalazłem na poziomie epistemologicznym, to znaczy „poza” literaturą funkcjonalną; w świecie czystych znaków; w idei świata jako zbioru znaków absolutnych oraz literatury jako pracy gnostyczo-semiotycznej; w głębokim sceptycyzmie oraz świadomości, że świat i rzeczywistość nie dają się pochwycić, lecz są jedynie subiektywnymi i fragmentarycznymi percepcjami. Borges eliminuje więc własne „ja” z centrum i zwraca się w stronę symulacji, zaczyna rozwijać refleksję 'rhizomatyczną'. Ta Borgesowska postawa staje się wręcz semiotycznym mistycyzmem, w którym gnostyczny dyskurs okazuje się dosłowny i sam funkcjonuje jako rodzaj znaczenia. Stąd też dla Borgesa **prawda absolutna nie ma racji bytu**, chyba że jako pojęcie puste, unoszone przez prąd, wciąż się przemieszczające, gubiące, rozmywające, tak jak w opowiadaniach *UNDR* czy *Pismo Boga*. Prawdę można jedynie przeczuwać lub dostrzegać w jakiejś ulotnej chwili; można jej doświadczyć w wizji, we śnie, w mistycznym transie, co czyni ją niekomunikowalną. Borges neguje w końcu poznanie naukowe (empiryczne, pozytywistyczne czy logiczne) jako jedyną istniejącą alternatywę, tak jak w wieku XIX zrobił to Flaubert w swej niedokończonej powieści *Bouvard et Pécuchet*.

A zatem, skoro Borges nie tworzy literatury mimetycznej – ponieważ, jak zauważyliśmy, nigdy lub prawie nigdy nie odnosi się do rzeczywistości – i skoro jego twórczość tylko symuluje literacką *mimesis*, to jego teksty



nie mogą być uznawane *per definitionem* za fantastyczne. Borges odchodzi od wszelkiego rodzaju *mimesis*, zarówno rzeczywistości, jak i literatury i zamienia ją na symulację rhizomatyczną (w ujęciu Baudrillarda<sup>39</sup>) trzeciego stopnia (w rozumieniu Deleuze'a i Guattariego<sup>40</sup>)<sup>41</sup>.

Tak jak podkreślałem wcześniej, Borges zastępuje binarną opozycję 'rzeczywistość–fikcja' opozycją 'mimesis fikcji'–'pseudomimesis fikcji'. Muszę tu objaśnić moją terminologię z wcześniejszych publikacji. Jeśli chodzi o binarną opozycję 'rzeczywistość–fikcja' przez pojęcie 'fikcja' powinniśmy rozumieć rodzaj literatury mimetyczno-referencyjnej. W wyrażeniu 'mimesis fikcji', 'fikcja' oznacza działanie antyreferencyjne i antimimetyczne, a w rezultacie – autoreferencyjne. Zgadając się ze znaczną częścią badaczy, że Borges przez pojęcie 'fikcja' nie rozumie referencyjności względem rzeczywistości pozatekstowej, lecz samą twórczość, oraz że literatura i literackość w jego rozumieniu oznaczają 'fantastykę', dochodzimy do poważnego przekształcenia terminu 'fantastyka' względem jego tradycyjnych definicji i opisów. Genette<sup>42</sup> twierdził – odnosząc się do Borgesa – że erudycja jest warunkiem powstania nowego gatunku fantastycznego i opinię tę podzielała z nim Chiacchella<sup>43</sup>. Ja różnię się od nich w jednym fundamentalnym aspekcie – w rozumieniu erudycji jako intertekstualności. Borges, używając swej erudycji, nie tylko symuluje intertekstualność, lecz wprowadza również zasadę rhizomatyczności.

### 3. 'Symulacja rhizomatyczna' i 'przypadek kontrolowany'

Jak wiemy, termin 'rhizomatyczny' opiera się na sześciu zasadach ('łączności', 'heterogeniczności', 'wielości', 'nie-znaczącego zerwania', 'kartografii', 'przekalkowania') oraz reprezentuje metodę *ad libitum* proliferacji, w której nie istnieje ani centrum, ani początek, która neguje i odrzuca dualizmy podmiot/przedmiot, ja/ty i w której różne elementy nie są redukowalne do jakiegoś wyższego systemu. W plastycznym opisie wygląda to tak: mamy do czynienia z siecią powiązań (od których odchodzą rozwidlenia łączące się z innymi węzłami), w której relacja *signifiant/signifié* nie ma żadnego znaczenia, liczy się bowiem jedynie forma relacji na poziomie *signifié*. Zasada rhizomatyczności pozwala na łączenie w określonym miejscu i czasie różnych systemów (zdarzeń historycznych, osób, grup społecznych, teorii itp.); umożliwia tworzenie połączeń funkcjonujących ahierarchicznie. Myślenie rhizomatyczne ma bowiem zdolność 'przetrasowania' systemów. W koncepcji opartej na 'rhizomatyczności' nie istnieje ani mimetyczność, ani podobieństwa, lecz koniunkcja dwóch lub więcej heterogenicznych systemów.

Wszystko to ma wiele wspólnego z rzeczywistością wirtualną i z symulacją podniesionymi do rangi rzeczywistości. To właśnie tu znajduje się punkt wspólny dla rhizomatyczności i symulacji. Baudrillard<sup>44</sup> rozumie symulację jako pewną rzeczywistość wirtualną; rzeczywistość, która nie jest empiryczna, i dlatego nie posiada żadnego odniesienia; chodzi tu o rzeczywistość wymyśloną, która odtwarza to, co nie istnieje. Symulacja polega więc na rzeczywistości wirtualnej ustanowionej jako RZECZYWISTOŚĆ sama w sobie, jako HIPERRZECZYWISTOŚĆ. Dla Baudrillarda<sup>45</sup> symulacja jest eliminacją odniesienia, co czyni ją w najwyższym stopniu wolną i kombinatoryczną. Nie chodzi tu o *mimesis* w formie parodii, lecz po prostu o zastąpienie ontologicznej kategorii rzeczywistości (*dissuasion du réel*). Symulacja zachowuje wszelkie oznaki tego, co rzeczywiste, ale w rzeczywistości **symuluje/zastępuje** (nie odtwarza). Symulacja neguje różnicę między rzeczywistością a fikcją, prawdą a fałszem, przyczyną a efektem oraz eliminuje relacje przyczynowe propagując grę w jej ekstremalnym wymiarze.

Zjawisko to jest proste: istnieją znaki, które insynuują, że coś ukrywają, oraz takie, które symulują coś, co nie istnieje. Pierwszy rodzaj to tradycja prawdy i sekretu, drugi to inauguracja epoki symulacji<sup>46</sup>. Sam nośnik informacji staje się przekazem i przekaz **pochlania**. Rosnąca ilość informacji redukuje treść do zera.

Termin 'przypadek kontrolowany' ukułem<sup>47</sup> w nawiązaniu do twórczości Robbe-Grilleta i muzyki Bouleza, charakteryzującej się serializmem i aleatoryzmem, i z czasem stał się on dla mnie wysoce użyteczny przy analizie dzieła Borgesa<sup>48</sup>. Metoda ta staje się wyrazista na tle rhizomatycznej, całkowicie otwartej, nieuporządkowanej, podobnej do snów struktury. W ten sposób sny i wizje mistyczne **nabierają cech literackości**, określoności, tzn. podlegają kontroli. Kolejne pytanie, jakie powinnyśmy zadać, jest następujące: dlaczego Borges wymyśla i **symuluje** książki? Odpowiedź nasuwa się niemal natychmiast: Borges stara się dać wyraz procesom percepcji w kontekście 'snu semiotycznego', czyli snu przekodowanego na znaki. Wychodząc od tej refleksji możemy skonstruować nową opozycję: 'pseudomimesis fikcji' kontra 'percepcja/sen/doświadczenie mistyczne'. Chodzi tu o przekodowywanie znaków, które nie poszukują już znaczeń i odniesień, lecz stają się rozpaczyliwym symbolem; zaszyfrowanym snem starającym się wypowiedzieć to, co można przeżyć jedynie w głębokim subiektywizmie i intymności czystego doświadczenia. W takim ujęciu wspomniane wyjaśnienie Borgesa nabiera ogromnego znaczenia: sen powinien **poprzedzać** literaturę – akt tworzenia. Metoda 'przypadku kontrolowanego' jest tym, co nazwałem potem **'symulacją rhizomatyczną'** i co charakteryzuje akty literacko-rhizomatyczne. Ten typ literackości określiłem też jako próbę ponownego zakodowania znaków, które w biegu przez historię utraciły swoje znaczenie (tak jak w przypadku

*Pierre'a Menarda*)<sup>49</sup>. W ten sposób – jak na to wcześniej wskazywałem i czemu przyjrzymy się za chwilę z nieco większą dokładnością – Borges lokuje się ‘gdzieś poza literaturą’, kiedy dociera do granicy tego, co wyobrażalne (np. w klasyfikacji zwierząt według chińskiej encyklopedii w *Analitycznym języku Johna Wilkinsa*) lub kiedy wyzwala znaki od ich znaczenia i przekształca je w oznaczenia magiczne i całkowicie otwarte, oznaczenia będące w stanie przywołać mistyczne objawienie (tak jak w *UNDR*). Borges ustanawia ekwiwalencję, pewien rodzaj homologii pomiędzy lekturą a pisarstwem, obierając za swą aptekę encyklopedię (mikrokosmos) i bibliotekę (makrokosmos). Lekturę rozumie on jako zawłaszczenie i przebolenie (*Verwindung*) tego, co przeczytane. Natomiast kreacja jest dla niego aktem odtwórczym, dekonstrukcyjnym i rozpraszającym, który odpowiada labiryntowi, gdzie każda książka, każdy znak jest formą fałszywego zwierciadła, gubiącą się w głębi samej siebie, w swej nieustannie odtwarzającej się trajektorii. W ten sposób źródło projektu powoli się rozmywa. Labirynt nie prowadzi do żadnego miejsca, jest to raczej krążenie zgodne z jakimś nieznanym porządkiem reprezentującym chaos. Labirynt ten nie posiada centrum, ma za to nieskończoną liczbę wejść i wyjść, ponieważ jest nieskończony, o czym świadczą następujące przykłady<sup>50</sup>:

Labirynt to dom wzniesiony, aby zmylić ludzi; architektura labiryntu, pełna symetrii, podporządkowana jest temu celowi. W pałacu [...] architektura pozbawiona była celu. Dominowały korytarze bez wyjścia, wysokie niedosiężne okna, kolosalne drzwi, prowadzące do celi bądź studni, niewiarygodnie odwrócone schody, ze stopniami i balustradami zwróconymi w dół. Inne, przywierające w próżni do boku monumentalnego muru, zamierały, nie prowadząc donikąd [...]. Nie chcę go opisywać; chaos niedorzecznych słów, ciało tygrysa czy byka, w którym roilyby się potwornie złączone i nienawidzące się zęby, organy i głowy, mogłyby (przypuszczalnie) stanowić przybliżone obrazy<sup>m</sup>.

[...]

– Labirynt jest tutaj [...]

– Labirynt z kości słoniowej! [...] Miniaturowy labirynt...

– Labirynt symboli [...]

[...]

Ts'ui Pên mógł powiedzieć kiedyś: Usuwam się ze świata, żeby napisać książkę. I kiedy indziej: Usuwam się ze świata, żeby zbudować labirynt. Wszyscy wyobrażali sobie dwa dzieła; nikt nie pomyślał, że książka i labirynt są jednym przedmiotem.

[...]

[...] zamęt powieści zasugerował mi, że to właśnie ona jest labiryntem. [...] ciekawa legenda o tym, że Ts'ui Pên miał zamiar zbudować labirynt, który byłby ściśle nieskończony.

[...]

We wszystkich narracjach, za każdym razem, gdy człowiek ma do czynienia z różnymi możliwościami, wybiera jedną i wyklucza inne; w narracji nierozwikłanego Ts'ui Pëna wybiera – równocześnie – wszystkie. Tworzy w ten sposób rozmaite przyszłości, rozmaite czasy, które również mnożą się i rozwidlają. [...] W dziele Ts'ui Pëna mają miejsce wszystkie rozwiązania; każde jest punktem wyjścia dla innych rozwidleń.

<sup>m</sup> J.L. Borges, *Niesmiertelny*, [w:] *Alef...*, s. 14–15.

[...]

Wierzył w nieskończone serie czasów, w rosnącą i zawrotną sieć czasów zbieżnych, rozbieżnych i równoległych. Ta przedza czasów, które zblizają się, rozwidlają, przecinają i które przez wieki o sobie nie wiedzą, obejmuje wszystkie możliwości<sup>n</sup>.

Borges deterytorializuje koncepcję labiryntu z jej komponentu przestrzennego i przenosi na poziom czysto czasowy i znakowo-rhizomatyczny, gdzie wszystko płynie. W przytoczonych cytatach proponuje rhizomatyczną koncepcję labiryntu w miejsce wizji tradycyjnej z jednym centrum, jednym wejściem i jednym wyjściem; labiryntu, którego struktura jest *a priori* nieznaną, ale po przejściu jawi się jako koherentna.

Nakładanie się na siebie nieskończonej liczby kolejnych obrazów powoduje rozmywanie i rozmywanie wcześniejszych oraz tworzenie tylko jednego. Czytamy o tym w *Księdze piasku*: „Powiedział mi, że jego książka nazywa się *Księgą Piasku*, albowiem ani ta księga, ani piasek nie mają początku ni końca”<sup>o</sup>. Termin ‘piasek’ to metafora pochodzącej od Derridy koncepcji *trace* lub stworzonego przez Barthesa określenia *scriptible*, to uwiecznienie ewokacji nieskończonych znaków, ekwiwalent nazwy ‘*hrönnir*’, która w języku islandzkim jest liczbą mnogą słowa ‘*hrönnir*’, oznaczającego „skupisko materiału podlegające zmianom na skutek działania wiatru, wody itp., np. ławica alg morskich, piaskowa wydma”. Chodzi tu zatem o strukturę, która nigdy nie jest stabilna, zmienia się bowiem z każdą kolejną lekturą, z każdym ponownym odtworzeniem, tak że w żaden sposób nie można ustalić jej *signifié* i *signifiant* ani też jej odniesienia, co prowadzi do całkowitej nieobecności znaczenia zarówno jak i struktury. [...] Borges wyjaśnia, że skoro nie ma *mimesis*, to nie istnieje też początek, a tylko nieskończona liczba projektów. Każda książka, każdy wplątany tekst rozprasza się w innym, tak jak piasek w piasku, nie pozostawiając żadnego śladu ponad sam piasek. Każde z nich konstruuje labirynt, podważa autorstwo i autorytet zarówno słowa, jak i jego wytwórcy, aby stworzyć dzieło rhizomatyczne i rozpraszające; aby **poszukiwanie** – poszukiwanie samo w sobie, pozbawione *telos* i ostatecznych rozstrzygnięć – ustanowić jedynym i ostatecznym sensem. Według Borgesa/Derridy pisarstwo jest czymś martwym, ponieważ nie jest w stanie odtworzyć ani **życia**, ani nawet – w najlepszym wypadku – **tekstu**.

Wskazuje na to porównanie do malarstwa. Malarstwo jest „imitacją trzeciego stopnia” (*eidos* przedmiot – obraz), podczas gdy pisarstwo pragnie być naśladowaniem, a jest tylko i wyłącznie imitacją czwartego stopnia (*eidos* przedmiot – obraz – opis zniekształcony już przez obraz<sup>51</sup>). ‘Czwarty stopień’ oznacza, że pisarstwo nie jest w stanie stworzyć nawet złudzenia takiego jak malarz, tzn. ‘tworzy kopię z kopii kopii’, symulację czegoś, co nie istnieje.

<sup>n</sup> J.L. Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] *Opowiadania*, WL, Kraków 1978, s. 78–90.

<sup>o</sup> J.L. Borges, *Księga piasku*, [w:] *Księga piasku...*, s. 78.

Pisarstwo, wraz z alfabetem, nie jest w stanie stworzyć symulacji ani w sensie malarskim, ani w sensie „odtworzenia mowy”. Stąd mapa z tekstu *O ścisłości w nauce*<sup>P</sup> jest identyczna z ukazywanym na niej regionem, wydma taka sama jak jej wcześniejsza forma, choć jednocześnie od niej różna, a *Don Kichote* Pierre'a Menarda bliźniaczy względem powieści Cervantesa i zarazem radykalnie od niej odmienny; każde źródło staje się nowym źródłem, każde doskonale odtworzenie prowadzi do kolejnych, tożsamyh z nim i jednocześnie zupełnie różnych; doskonale imitacje to te, które niszczą źródło znosząc korelację między znakiem a znaczeniem.

W ten sposób pisarstwo Borgesa staje się *écriture en dehors*, tzn. wiemy, że mamy do czynienia z **czymś**, co nie jest już reprezentacją wiedzy; z pisarstwem, które było dla nas codzienne, ale jest nierozpoznawalne i nieczytelne w zwykłych formułach użytkowych; nie jest to twórczość, która uczyniłaby nas świadomymi pewnej tradycji; nie chodzi w niej również o odtworzenie w sensie nowego poznania czy też poznania uaktualnionego; jest to tekst „czwartego stopnia”, jakiś „czwarty-tekst”. Ten „czwarty-tekst” jest produktem nieobecności, pisarstwa nie-referencyjnego i nie-mimetycznego, pozbawionego jakiegokolwiek związku z rzeczywistością, którego żadna relacja nie łączy ani z literaturą, ani ze strukturą, ani z funkcją pisarstwa w pojęciu tradycyjnym. Dwoistość, jaką zakłada intertekstualność czy fantastyka, nie prowadzi w przypadku Borgesa do konfliktu, który mógłby zostać rozwiązany w ramach jakiegoś określonego i hierarchicznego obszaru. Nie sposób go ograniczyć do jakiejś prostej jednostki czy dialektyki, która na trzecim poziomie (Heglowski *Aufhebung* lub strukturalistyczna interpretacja na metapoziomiu) będzie oferowała rozwiązanie stanowiące „ideał wyjaśnienia spekulatywnego”. Nawiązania do innych tekstów wyznaczają kryzys zachodniego dualizmu, **logocentryzmu**, **etnocentryzmu**, **fonocentryzmu**, a wraz z nimi **znaczenia**. Dwoistość nie występuje już jako opozycja, która mogłaby zostać rozwiązana w taki czy inny sposób, ani nawet za pomocą trzeciej drogi. Przeciwnie, sytuacja burzy „potrójny horyzont”. Teksty Borgesa nie mogą zostać zredukowane do jednej jednostki, jednego źródła czy też jednego poziomu dialektycznego trzeciej drogi, aby przy użyciu tej strategii ostatecznie uzyskać jakieś stałe znaczenia, czyli otrzymać tożsamość, uwypuklenie w kontekście *różni* i w ten sposób stworzyć jakąś obecność, potwierdzając znaczenie zdolności przedstawiania. Odniesienie odsyła do tego, czym dany tekst był, a jednocześnie zaznacza jego aktualną i absolutną odmienną (*absolute Andersheit*<sup>52</sup>).

Do tej semiotycznej czy też **metafizycznej triady** Borges  **dodaje** jeszcze wymiar czwarty i w ten sposób dokonuje jej rozkładu. Rozkład oznacza

<sup>P</sup> Tekst *O ścisłości w nauce* stanowi pierwszą z sześciu części poematu zatytułowanego *Muzeum*, por. J.L. Borges, *Muzeum*, przeł. Z. Chądzyńska, [w:] *Twórca*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 93.

tu 'roz-graniczenie'/ otwarcie, pisanie na nowo, ponowne cytowanie bez przynależności ani od wewnątrz, ani też od zewnątrz do semiotycznej triady. Jak twierdzi Derrida<sup>53</sup> – to, co jeszcze nie zostało pomyślane, jest konsekwencją podobnej operacji – nieobecności. Nieobecność jest tym, co charakteryzuje poszukiwanie i co konkretyzuje się w każdym wspomnianym, ale nieużyтым tekście. Nieobecnością jest owo cytowane już przeze mnie zdanie Borgesa z prologu do *Powszechnej historii nikczemności* z 1954 r. W opowiadaniu *O kulcie książek* zaznacza natomiast: „Książki są jak malowane figury, «które wydają się żywe, ale nie odpowiadają ani słowa na pytania, jakie im się stawia»<sup>54</sup> lub: „Najroztropniej jest nie pisać, lecz uczyć się i nauczać za pomocą żywego głosu, gdyż to, co napisane, pozostaje”<sup>55</sup>. Borges rozumie swoje pisarstwo jako poszukiwanie, a nie jako przekaz, co jest widoczne w jego koncepcji labiryntu, o której już tu wspominałem.

Szkic, znak, ślad ulegają rozproszeniu w swoistym upozorowaniu, które polega na tym, że Bogen zachowuje się tak, **jak gdyby oglądał się do tyłu – powracał**, a robi jednak coś zupełnie innego: jego retrospekcyjne spojrzenie (**projekt**) przyłącza nowy tekst komplikując całą tę operację, uniemożliwiając powrót do punktu wyjścia, imitując nieskończoną spekulację i tworząc labirynt, w którym tekst jest **dygresją uzupełniającą, fałszywym i ślepy**m lustrem. Książki przywoływane przez Borgesa są włączane do jego tekstów i stają się im bliskie, ale nie można ich ograniczyć tylko do nich samych, ponieważ w nowym kontekście przestają być sobą, tracą swą tożsamość. Teksty Borgesa potwierdzają istnienie odwołań, wyznaczając jednocześnie granicę operacji spekulatywnej, dekonstruują i redukują wszystkie efekty do pojęć, za pomocą których spekulacja zawłaszcza odniesienia. Operacja ta to nagła salwa śmiechu, błazeńska maska karnawału znaków, kryminalna historia, która pragnie opowiedzieć na pytanie o ich początek, lecz prowadzi do narodziń kolejnych o zupełnie odmiennej naturze.

Opisany system ma charakter rhizomatyczny, ponieważ nie pozostawia miejsca dla dualizmu, ponieważ „kłącze” (*rhisoma*) ‘wykorzenia’/‘rozprasza’ początkową kategorię kultury, a następnie ją ‘osadza’/ ‘skupia’ wewnątrz systemu rhizomatycznego. Nie ma tu ani imitacji, ani podobieństwa, lecz eksplozja dwóch lub więcej heterogenicznych serii w liniach tworzących to samo „kłącze” (*rhisoma*), serii niepodporządkowanych żadnemu nadrzędnemu systemowi, pozbawionych genetycznej osi, głębokiej struktury i obiektywizacji jednostek. Twórczość Borgesa jest swego rodzaju ‘mapą’, ‘przestrzenią’ z wieloma wejściami i wyjściami<sup>54</sup>, a nie ‘kopią czegoś’, jest otwarta na wszystkie wymiary i produktywna, a nie reprodukcją.

Aby zakończyć tę kwestię, możemy podsumować opisane transformacje w sposób następujący.

<sup>53</sup> J.L. Borges, *O kulcie książek*, [w:] *Dalsze dociekania...*, s. 162.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

Opozycje  
 'rzeczywistość' a 'fikcja'  
 'rzeczywistość a fikcja' a 'mimesis fikcji'  
 'mimesis fikcji' a 'pseudomimesis fikcji'

-----  
 Dezintegracja opozycji  
 'pseudomimesis fikcji' \_ 'rhizomatyczna kontrolowana aktywność literacka'  
 'percepcja/ marzenie senne/ doświadczenie mistyczne'  
 RHISOMA/ SYMULACJA

#### 4. „Umykający horyzont”

Paradoks, tak jak gatunek fantastyczny i intertekstualność, jest strukturą binarną oraz wysoce referencyjną i/lub mimetyczną, ponieważ jedno z tworzących go pojęć reprezentuje normę, racjonalizm i przyczynowość itd., podczas gdy drugie jest jego deformacją, a oba względem siebie nie są kompatybilne. Jeśli mówimy zatem o paradoksie w filozofii postmodernistycznej, w poststrukturalizmie czy też w twórczości Borgesa, powinniśmy brać pod uwagę podobną strukturę.

Co do Borgesa, to nie wiem, czy wszystkie paradoksy określone jako takie w jego opowiadaniach lub esejach są nimi w rzeczywistości. Wiem natomiast, że ich znaczna część – jak to można wykazać na różnych przykładach – nie odpowiada, z mojego punktu widzenia, definicji paradoksu. Można się o tym przekonać odkrywając i opisując specyfikę funkcjonowania użytych terminów oraz ustalając wyraźne rozróżnienie między poziomami argumentacji. To, że Borges często sięga po paradoks eleacki, nie oznacza, że myśli oraz pisze z jego perspektywy, ani też z perspektywy binarnej i racjonalistycznej. Dowiodłem kiedyś<sup>55</sup>, że nawet w esejach *La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga* i *Awatary żółwia*<sup>56</sup> pisarz wykorzystuje terminologię, która znajduje się poza opozycją binarną (potwierdza to studium Moulinesa<sup>56</sup>). Również w opowiadaniu *Pierre Menard, autor „Don Kichota”* wyraźnie widać, że nie mamy tu do czynienia z żadnym paradoksem, lecz z rozpatrywaniem przez Borgesa problemu *mimesis*, zagadnień recepcji, aktualizacji i konkretyzacji tekstów, nieodzyskiwalności ich samych na drodze produkcji i lektury *'scriptible'*, kwestii ekwiwalencji między pisaniem a lekturą, w której wspomniane terminy stają się nieskończonym odtwarzaniem i odczytywaniem, a nie problematyzacją aspektów logiczno-binarnych<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Oba wymienione eseje Borgesa pochodzą z wydanego w 1932 r. tomu *Discusión*. J.L. Borges, *Obras completas...*, s. 244–248, 254–258. *Awatary żółwia* w przekładzie A. Sobola-Jurczykowskiego opublikowano w: J.L. Borges, *Poszukiwania*, Przedświt, Warszawa 1990, s. 60–65.

Oprócz tego wśród badaczy panuje zgoda co do faktu, że z autentycznym paradoksem mamy do czynienia tylko wtedy, jeśli wychodzimy od zasad matematycznych oraz formalnej logiki binarnej. Oznacza to, że szczególnie w przypadku literatury można mówić o paradoksie wyłącznie wtedy, kiedy bierze się pod uwagę wspomniane odniesienia argumentacyjne. [...] Paradoks, aby mógł istnieć, potrzebuje tego, co Grecy określali mianem *'endoxa'*<sup>1</sup>. Jeśli natomiast jest wciąż powtarzany i ustanawiany jako system, przestaje być paradoksem, ponieważ zamienia się w standard. Dlatego też, chociaż Borges w wielu przypadkach tworzy paradoksy, to ulegają one rozproszeniu, rozmyciu, na drodze wielokrotnych powtórzeń, przekształceń i przesunięć (*'uciekający horyzont'*, *'nieskończony paradoks'*), czyli w procesie przechodzenia w standard.

Na poziomie refleksji filozoficznej Borges opowiada się za rodzajem racjonalności, którą idąc za Welchem<sup>58</sup> nazwałem **'rozumowaniem przekątnym'** lub **'splotem rozumowania'**. Dla Welcha proces ten nie jest rozumowaniem absolutnym i syntetyzującym (które uważa za przestarzałe i puste), lecz rodzajem trajektorii, przebiegiem, poszukiwaniem realizowanym przez rozum. Chodzi tu o **sploty** (*Schnittstellen*) i superpozycje (*Überlagerungen*), o możliwość rozumowania (*Vernunftsmöglichkeiten*) w nieustającej interakcji, czyli o momenty przejściowe (*Übergänge*). Skrzyżowania, o których mowa, niczego nie eliminują, nie ustanawiają hierarchii, ani nie prowokują paradoksów, lecz są źródłem nieustannej oscylacji i licznych relacji. Ten typ rozumowania, porozumiewania się, pisarstwa nie jest irracjonalny, lecz wprost przeciwnie. Prowadzi on do odważnego kwestionowania zasad, na których opierają się różne definicje rozumowania oraz sposoby jego funkcjonowania. Rozumowanie przekątne jest – jako rozumowanie oscylujące między jednym systemem a drugim – działaniem operacyjnym, które polega na ulokowaniu się 'w samym środku' różnorodnych racjonalności oraz unikaniu konstrukcji normatywnych. Działanie to jest możliwe, ponieważ myślenie lub rozumowanie przekątne jest pozbawione systemu reguł (zasad) określonych *a priori*; do ich ukonstytuowania dochodzi w kontakcie z innymi, na drodze złożonej mutacji i wyraźnej kontaminacji: „rozumowanie poprzeczne jest – w swym pierwotnym sensie – pozbawione zasad [bez zasad, które byłyby ustalone *a priori*]<sup>59</sup>”. Nie oznacza to jednak, że jest ich pozbawione całkowicie – ponieważ taki stan rzeczy oznaczałby całkowitą eliminację myślenia – lecz że porusza się na poziomie relacji „formalnych”; poziomie, który może zostać porównany do relacji łączącej znaki Lacana. Dlatego też kategoria „przekątnych” jest kategorią wędrowną, poszukiwaniem wysoce hybrydowym, ale

<sup>1</sup> Greckie słowo odnoszące się do tego, co zostało uznane za właściwe powszechnie lub przez osoby cieszące się w danej społeczności autorytetem. Jego łacińskim odpowiednikiem ustanowionym przez Boecjusza jest *probabilia*, czyli to, co wiarygodne, prawdziwe i godne uznania.

nierezygnującym z racjonalności. Borges nie tworzy zatem paradoksów, lecz wychodząc od myślenia przekątnego i rhizomatycznego, prowadzi do rezultatu twórczego i recepcji *scriptible*.

Dwa przykłady na ten temat. Pierwszy dotyczy oczywistej tezy Borgesa, według której czytelnik, dokonujący w danym momencie określonej lektury, realizuje ją wychodząc od własnego subiektywizmu, doświadczenia, horyzontu poznawczego i *episteme* swego czasu, które **wpisują się** w dzieło. W ten sposób odczytywany tekst zachowuje obojętność wobec swojego źródła, ponieważ w momencie lektury to nie punkt wyjścia, lecz historyczno-pragmatyczna terażniejszość oraz czytelniczy subiektywizm determinują jego znaczenie. Każda lektura jest zatem kolejnym, nowym odczytaniem, a każdy akt twórczy, ponownym aktem twórczym. Oznacza to, że oryginał nie istnieje. Borges dowodzi tego w wielu miejscach, np. kiedy twierdzi, że „każdy pisarz stwarza swych poprzedników”<sup>60</sup>. Tekst oddany do dyspozycji czytelnika nie ma struktury autonomicznej, ponieważ jest ona przekształcana podczas każdej lektury i na nowo określana podczas każdorazowej konkretyzacji. Nie ma w tym żadnego paradoksu, lecz przekonanie, że tekst z przeszłości jest dla terażniejszości nie do odzyskania, podczas gdy sam znak pozostaje nienaruszony, znaczenie zmienia się w oparciu o nowe pole referencyjne.

Drugi przykład odnosi się do paradoksu Zenona tkwiącego jak palimpsest na poziomie makro- i mikrostrukturalnym serii tekstów, np. w *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, gdzie z fikcyjnego świata wyłaniają się przedmioty konkretne, takie jak: litery alfabetu Tlön, encyklopedia tego kraju czy *hröniry*. Jak wiadomo, Tlön jest wymyśloną planetą z fantastycznej literatury Uqbaru, a Uqbar wyobrażonym regionem w fikcyjnej encyklopedii (poziom makrostrukturalny). Oprócz tego szkoły w Tlön zaprzeczają istnieniu czasu i uważają terażniejszość za coś nieokreślonego, w czym przyszłość istnieje jako nadzieja, a przeszłość, jako wspomnienie. Mamy tu więc do czynienia z absolutyzacją „tu i teraz” (*hic et nunc*). Znaczący jest fakt, że to stanowisko nie jest traktowane jako paradoksalne, jak jakaś antynomia lub sprzeczność, lecz tylko jako seria jednostek niedających się odzyskać i możliwych do przedstawienia wyłącznie w postaci „zafałszowanego i okaleczonego” palimpsestu [...].

Również problem czasu i ciągłości jest poprzez analogię strukturalną łączony z paradoksem Zenona, z jego efektami dla tożsamości oraz koncepcją źródła. Przykładem jest tu sofizmat dziewięciu miedzianych monet, które zgubione zostają we wtorek, cztery z nich zostają odnalezione w czwartek, a trzy kolejne wraz z dwiema pozostałymi w piątek. Borges nie dostrzega w tym żadnego oszustwa, ponieważ konflikt wynika tak naprawdę z przypuszczalnej ciągłości bytu (czy między momentem zgubienia i odzyskania monet one cały czas istniały?), która zakłada powszechną „identyczność” bytu, zamiast dokonywać rozróżnienia między „podobieństwem” a „identyczno-

ścią”; identycznością, która ma różne manifestacje, jest nieuchwytna metonimicznie i doznaje ciągłego przemieszczania. Postulaty te są odpierane, ponieważ jeśli przyzna się podobieństwu większy zasięg, będzie ono zawierało w sobie identyczność i wówczas wspomniane monety okazałyby się jedną i tą samą monetą<sup>61</sup>. Borges mówi tu, w nawiązaniu do Mallarmégo i Valéry’ego, o Wielkiej Księżdzie, w której wszystko zostało już zapisane (jak czytamy w *Bibliotece Babel*). Podobna sytuacja ma miejsce w dziedzinie literatury, w której krąży „idea jedyne podmiotu”<sup>62</sup> oraz „koncepcja nieistniejącego plagiatu”. Wszystkie książki są bowiem tego samego autorstwa i jedynie krytyka wymyśla dla nich poszczególnych twórców. Jedyna różnica, jaka w tej jedności istnieje, to podział na książki fikcyjne, filozoficzne itp.

Borges nieustannie rozpatruje problem punktu wyjścia, choć w rzeczywistości neguje jego istnienie, ponieważ ani książka, ani jej autor nie istnieją. Istnieją jedynie projekty książek i teksty wtórne, czego przykładem jest *hrön* i *hröniry* zdefiniowane właśnie jako „przedmioty wtórne”<sup>63</sup>. Istnieją *hröniry* drugiego i trzeciego stopnia zgodnie z dystansem, jaki dzieli je od tego pierwotnego (*hröniry* powstałe z innego *hrön*; *hröniry* powstałe z *hrön* *hrön*); te piątego stopnia „są prawie pozbawione aberracji”, te stopnia dziewiątego „mylą się z *hrönirami* drugiego stopnia” aż do „zatarcia i zatracenia szczegółów, gdy ludzie o nich zapominają”<sup>64</sup>. Borges nie podąża w stronę paradoksu, lecz „umykającego horyzontu”, co staje się „przedsięwzięciem niewykonalnym”: refleksją i literaturą wirtualną.

## 5. Postkolonializm

Pod pojęciem postkolonializmu, stanowiącego integralną część myśli i wiedzy postmodernistycznej (oraz postmodernistycznego życia), rozumiemy dyskurs kolonizatorów i skolonizowanych, centrum i peryferii – pojęcie kulturowe, które na nowo koduje i przetwarza przeszłość oraz terażniejszość w perspektywie przyszłości. Postkolonializm jako perspektywa postmodernistyczna charakteryzuje się działaniem i myśleniem dekonstrukcyjnym (w sensie krytyczno-twórczej refleksji), intertekstualnym i interkulturalnym; myśleniem kodującym na nowo historię (decentralizując historię); myśleniem heterogenicznym czy też hybrydowym, subiektywnym, skrajnie odrębnym i różnorodnym, a w konsekwencji uniwersalnym. Postkolonializm nie jest prądem wykluczającym, lecz uwzględniającym wielowymiarowość, czyli interakcję różnych zakodowanych serii wiedzy w celu zdemaskowania sprzeczności

<sup>60</sup> Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, [w:] *Fikcje...*, s. 25.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 29–30.

i nieprawidłowości tego, co w kolonializmie i/lub neokolonializmie zostało ustanowione jako **powszechnie znana** historia i **jedyna** niepodważalna prawda. Z tej perspektywy interpretowane będą sprzeczności, mnogość, rozłamy oraz brak ciągłości historii i kultury skonkretyzowanej w różnych dyskursach funkcjonalnych<sup>61</sup>.

Również w tej dziedzinie Borges zainicjował zmianę paradygmatu; zmianę, która nie od razu została rozpoznana. [...] Rozpocznijmy od dwóch przesłanek. Pierwsza mówi o tym, że Borges jest autorem, który tworzy przyszłość zawłaszczając sobie przeszłość i sięgając po swój własny wobec niej dług. Jeśli bowiem Ameryka Łacińska jest peryferyjna i skolonizowana, a wszystko, czym dysponuje, pochodzi z zewnątrz, to jest też uprawomocniona do przywłaszczania sobie elementów kultur centralnych. Jednak Borges, rozpoczynając swą lekturę oraz inicjując podróż poprzez literaturę, nie wykorzystuje tej ostatniej jako intertekstualnego pastiszu ani parodii, lecz opracowuje ją i przetwarza generując swój **własny**, niedający się podrobić, dyskurs 'mniejszościowy' (w sensie, jaki nadają temu słowu Deleuze i Guattari<sup>62</sup>) – czysto Borgesowski (a czy przez to też argentyński?). Kolejna przesłanka dotyczy faktu, że w czasach modernizmu i neokolonializmu wartość dyskursu Borgesa nie została odkryta ani nie była brana pod uwagę. W najlepszym wypadku został on chciwie zawłaszczony bez wspomnienia o twórcy, a jego wkład nie był rozpoznawany jako część centrum. Sytuacja ta zmieniła się częściowo, kiedy zaczęto go cytować w sposób mylny, nieodpowiedni, bez przekonania, z dezaprobatą, kierując się właśnie w stronę centrum. Dyskurs Borgesa prezentuje walkę, trudną relację między peryferiami a centrum, co można pokrótce podsumować w następujących typach relacji: a) jest znany, ale ukrywany (np. *nouveau roman*, powieść *Tel Quel*); b) zna się go, ale odrzuca ze względu na archaiczność<sup>63</sup>; c) wykorzystuje się go jako fundamentalny punkt wyjścia<sup>64</sup>; d) sięga się po niego, ale błędnie interpretuje<sup>65</sup>; e) całkowicie się go ignoruje<sup>66</sup>.

Borgesa zajmuje problem pisarza argentyńskiego i tradycji, a dokładniej tego, co miałyby charakteryzować argentyńskość. Interesuje go tożsamość tej kultury, a wraz z nią relacje łączące Argentynę z tym, co obce, zagadnienie związków peryferii z centrum, którym te pierwsze pragną się stać. Jest to problem trudny do rozwiązania, tym bardziej w świetle przekonania, że tak naprawdę wcale „nie istnieje”, że chodzi tu raczej o zwykłą kwestię retoryczną, właściwą dla tego, co patetyczne (tzn. dla tego, co lokalne). Borges redukuje „problem” do „ułudy”, „symulacji” „pseudoproblemu”.

Uważam, że rozważana tu kwestia „argentyńska” jest problemem całej Ameryki Łacińskiej, a także wszelkich peryferii. To, o czym Borges rzeczywiście rozprawia, to relacja peryferie/centrum – w znaczeniu, jakie nadają jej Said<sup>67</sup>, Bhabha<sup>68</sup> i Spivak<sup>69</sup> – oraz analiza argumentów wykorzystywanych do konstruowania dyskursu legitymizującego to, co argentyńskie; analiza, która odrzuca krok po kroku elementy gatunkowe, tematyczne oraz ści-

śle formalne. Argumentację Borgesa można sprowadzić do trzech tez, które przedstawia, a następnie odrzuca i opatruje różnorodnymi przykładami.

Odnosząc się do pierwszej tezy („lokalny koloryt”), Borges argumentuje, że *Martín Fierro* jest dziełem paradygmatycznym, ale nie archetypowym, ponieważ jest jednym z wielu ogniw tworzących łańcuch, a nie punktem wyjścia – absolutnym początkiem. [...] Wniosek Borgesa jest następujący: literatura gauczowska jest tak samo sztuczna jak jakkolwiek inna, a kryterium kolorytu lokalnego dla zdefiniowania „argentyńskości” jest niewłaściwe (przypomnijmy w tym miejscu negatywny osąd Borgesa dotyczący próby Flauberta w *Salambo*). [...] Problem tkwi w samej świadomości kontekstu kultury peryferyjnej. Jeśli bowiem rozpatrywalibyśmy tę kwestię z perspektywy kultury uniwersalnej, problem tożsamości, „wpływów” oraz tego, co autochtoniczne zniknąłby całkowicie. Borges wspomina dla przykładu Racine’a i Shakespeare’a, którzy sięgali po tematy starożytne, grecko-łacińskie, i nikomu nie przyszłoby dziś do głowy negocjować „francuskości” jednego czy „brytyjskości” drugiego z dramatopisarzy. Borges dodaje nawet, że ci, którzy bronią „kolorytu lokalnego”, powinni odrzucić tę teorię, gdyż jest ona estetyką obcą<sup>70</sup>. Innym przytaczanym przez niego przykładem jest *Koran* – dzieło, w którym nie wspomina się o wielbłądach, ponieważ, według Borgesa, przez sam fakt, że stanowią one integralną część kultury arabskiej nie było specjalnego powodu, aby o nich mówić. Brak wielbłądów staje się w tym wypadku dowodem autentyczności dzieła, a nie negacją jego tożsamości. Borges zastanawia się nad tym, kto mógłby domagać się wspomnienia o wielbłądach:

Jakiś oszust, turysta, nacjonalista arabski [...], ale Mahomet jako Arab czuł się spokojny – wiedział, że mógł być Arabem bez wielbłądów. Myślę, że my Argentyńczycy możemy być podobnymi do Mahometa, możemy wierzyć w możliwość bycia Argentyńczykami bez obstawania za lokalnym kolorytem<sup>71</sup>.

Przedstawiając powyższą tezę, Borges podaje jako przykład niektóre ze swoich dzieł obfitujących w regionalizmy, a które on sam uważa za „książki szczęśliwie zapomniane”. I tak dla Borgesa *Śmierć i busola*<sup>72</sup> jest koszmarem, w którym elementy Buenos Aires ulegają deformacji, a poszczególne miejsca określane są nazwami francuskimi. Jednak mimo to czytelnicy odkrywają w tym opowiadaniu „smak przedmieść Buenos Aires”.

Ostatnim przykładem podanym przez Borgesa jest książka *Don Segundo Sombra* Ricardo Güiraldesa<sup>73</sup> – określana mianem narodowej, ale równocze-

<sup>71</sup> Esej *El escritor argentino y la tradición* z tomu *Discusión* (J.L. Borges, *Obras completas...*, s. 267–274).

<sup>72</sup> J.L. Borges, *Śmierć i busola*, przeł. K. Wojciechowska, [w:] *Opowiadania...*, s. 115–128.

<sup>73</sup> Powieściopisarz i poeta argentyński (1886–1927). Jedną z jego najważniejszych powieści jest *Don Segundo Sombra* (R. Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, przeł. B. Babad, WL, Kraków 1977), dzieło przedstawiające postać gaucza w sposób elegijny, jako argentyńską legendę.

śnie pełna metafor, „lokali artystycznej bohemy z Montmartre, której fabuła powzięta jest z książki *Kim* Kiplinga rozgrywającej się w Indiach i powstałej pod wpływem epepei znad Missisipi, czyli *Huckleberry'ego Finna* Marka Twaina”<sup>71</sup>. Borges zwraca uwagę na fakt, że książka ta, uważana za tak bardzo narodową, potrzebowała aż trzech kontekstów kulturowych, aby stać się tym, czym jest. [...]

W swojej argumentacji skierowanej przeciwko drugiej tezie, dotyczącej podążania za tradycją hiszpańską, Borges wysuwa dwie wątpliwości. Pierwsza z nich polega na tym, że jeśli historię Argentyny (i całej Ameryki Łacińskiej) można zdefiniować jako ciągłą próbę oddalenia się czy też zdystansowania od Hiszpanii, to stajemy wobec sprzeczności, ponieważ w takim wypadku nie można uważać byleż potęgi kolonialnej za model do naśladowania ani źródło pochodzenia. Druga wątpliwość rodzi się z tego, że przyjemność czerpana z lektury literatury hiszpańskiej jest nabywana i nie zawsze teksty hiszpańskie cieszą się powodzeniem. Wręcz przeciwnie, jest im „trudno stać się źródłem zachwyty bez specjalnej edukacji”<sup>72</sup>, podczas gdy literatura francuska lub angielska nie powodują podobnych problemów z recepcją.

Odnosząc się do argumentów skierowanych przeciwko trzeciej tezie, Borges nie podziela opinii jakoby Argentyńcy (i pozostałe narody Ameryki Łacińskiej) byli oderwani od przeszłości, oddzieleni od Europy i znajdowali się na początkowym etapie swej historii wskutek czego ich wszelkie powiązania kulturowe z Europą są fałszywe. Borges uważa, że to właśnie młodość Ameryki Łacińskiej sprawia, że tkwi w niej inna wrażliwość historyczna i czasowa. Jej związek ze starym kontynentem jest natomiast tak ścisły, że wszystko, co się na nim dzieje, w znaczący sposób wpływa na Nowy Świat, a w szczególności, na Argentynę. [...] Borges kończy w sposób lapidarny, stwierdzając, że tradycja argentyńska (iberoamerykańska) jest zanurzona w kulturze zachodniej i ma do niej nawet większe prawo niż ci, którzy należą do nacji będących jej budowniczymi. Porównuje Argentyńczyków do Żydów<sup>73</sup> i utrzymuje, że działają oni w obrębie kultury zachodniej, ale nie czują się do niej przywiązani, z czego rodzi się właściwa dla Argentyńczyków oraz innych nacji Ameryki Łacińskiej zdolność do innowacji. Pozwala im to „poruszać wszelkie tematy europejskie [...] z lekceważeniem, które [...] przynosi szczęśliwe konsekwencje”<sup>74</sup>.

Dla Borgesa prowadzenie dyskusji na temat **problemu argentyńskości**, czyli tożsamości, jest błędem, ponieważ „odzwierciedla odwieczny problem determinizmu”, tzn. odwiecznego pytania o początek; problem unifikującego schematu i czasowej ciągłości. Borges opowiada się za postawą otwartą i postmodernizmem, twierdząc, że „naszym dziedzictwem jest wszechświat”<sup>75</sup>. Cytat ten stanowi modelową definicję tego, co zwykle określać się mianem postkolonializmu: związkiem, relacją własnego kontekstu z innymi znajdującymi się poza nim; zawłaszczeniem i upomnieniem się o dyskursy

oraz zjawiska kulturowe będące dziedzictwem wszystkich, a nie tylko jednego regionu. Borges bardzo wczesnie wyznaczył drogę, jaką powinno się podążać. Borgesowskiego dyskursu nie można pomylić z żadnym innym, ale czy jest on argentyński? Pytanie to wydaje się pozbawione sensu. Szukając jednak na nie odpowiedzi, jedyne, co możemy stwierdzić, to fakt, że dyskurs Borgesa jest argentyński z punktu widzenia społecznego i geograficznego. Ciekawe jest natomiast to, że znaczna część Argentyńczyków i pozostałych mieszkańców Ameryki Łacińskiej miała przez dłuższy czas problem z zaakceptowaniem „argentyńskości” literatury Borgesa. W aktualnych publikacjach obserwujemy zaś postawę odwrotną: jest on określany głównie jako pisarz z Buenos Aires. Jednak jego dzieło nie pozwala się ‘zaszufladkować’, należy bowiem jednocześnie do tradycji hiszpańskiej, argentyńskiej i europejskiej i jest otwarte na wszystkie inne kultury i literatury. [...]

Wiek XX był bez wątpienia **Wiekim Borgesa**. Żadnemu pisarzowi ani filozofowi nie udało się pozostać poza jego magicznym wpływem. Przemysłał on i sformułował wiele teorii literackich i filozoficznych. Poza oczywistą obecnością w środowisku hiszpańskim, cieszył się też (i nadal cieszy) żywiołową recepcją w literaturze północnoamerykańskiej<sup>76</sup>. Równie uderzająca była jego obecność w literaturze francuskiej, czego dowodzą dedykowane mu publikacje w piśmie „L'Herne”, gdzie odnajdujemy nazwiska takie, jak: Robert Caillois, Louis Vax, Gérard Genette, Paul Bénichou czy Jean Ricardou. Ricardou mówi nawet *expressis verbis* o długu wobec pisarza argentyńskiego zaciągniętym przez *nouveau roman*. Dług ten istnieje również w literaturze włoskiej, a mam tu na myśli np. Itala Calvino i Umberta Eco.

Borges stworzył też *nouvelle critique* oraz postmodernistyczną filozofię francuską. Potwierdza to Foucault, gdyż jego mistrzowskie dzieło *Słowa i rzeczy* z 1966 r. ma swoje źródło i motywację w opowiadaniu *Analityczny język Johna Wilkinsa*, które równie mocno wpłynęło na jego koncepcję heterotopii. Także dzieło Derridy oraz jego teoria rozproszenia, dekonstrukcji i szkicu może służyć za dowód tego stwierdzenia; stwierdzenia, które uprawomocnia się również wtedy, gdy zwracamy uwagę na takie koncepcje: jak: ‘*pensiero debole*’ i ‘koniec metafizyki’ Vattimo, ‘symulacja’ Baudrillarda czy *rhisome* Deleuze’a i Guattariego.

Śława Jorge Luisa Borgesa i rozprzestrzenianie się jego twórczości nabrało tempa w 1961 r., kiedy to razem z Beckettem otrzymał nagrodę Formentor. Borges był już wtedy znany na świecie w środowiskach intelektualnych i literackich, szczególnie w krajach hiszpańskojęzycznych i we Francji, gdzie np. Néstor Ibarra, Caillois i Verdevoye już od 1944 r. tłumaczyli jego dzieła. W latach pięćdziesiątych pojawiło się wiele publikacji na jego temat w czasopiśmie i periodykach o światowej renomie takich, jak: „*Temps Modernes*”, „*Le Monde*”, „*L'Observateur*”, „*Preuves*”. Z czasem Borges został też przetłumaczony na język angielski [...].

W świetle tego krótkiego opisu twórczej drogi Borgesa, doskonale znanej ekspertom, nie ulega wątpliwości, że jest on jedną z najwybitniejszych osobowości XX wieku, a jego dzieło jedną z najważniejszych manifestacji kultury zachodniej obok Dantego, Szekspira, Cervantesa, Goethego, Flauberta czy Kafki. To, co jeszcze wyróżnia Borgesa, to fakt, że za swoją ojczyznę obrał literaturę i świat. W wielu różnorodnych kulturach, typach dyskursu i argumentacji oraz w różnych dyscyplinach czuł się jak u siebie w domu. Był podróżnikiem przez znaki, poszukiwaczem przygód, zawsze w drodze i dlatego prawdziwą literaturą była dla niego literatura powszechna.

Przełożyła Marlena Krupa

<sup>1</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

<sup>2</sup> R. Lachmann (ed.), *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, Fink, München 1982.

<sup>3</sup> M. Pfister, U. Broich (eds.), *Intertextualität. Formen und Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Tübingen 1985.

<sup>4</sup> A. de Toro, *El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)*, [w:] K.A. Blüher, A. de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Vervuert, Frankfurt am Main 1992, s. 161.

<sup>5</sup> R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1993.

<sup>6</sup> Nagranie wideo pt. *Borges el eterno retorno*.

<sup>7</sup> Nagranie CD-ROM, *Proa*, 1999.

<sup>8</sup> Bliższy jest mi termin 'neofantastyczny', używany przez Alazrakiego. Jego definicja pojęcia zgadza się w większości z moimi poglądami na temat twórczości Kafki i Borgesa. Ja jednak, ze względu na uwarunkowania historyczne, terminu tego nie używam. Niemal identyczne poglądy z tymi, jakie proponuję [...], wyznaje M. Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert, Frankfurt am Main 1998, s. 109–134. W swojej błyskotliwej pracy określa ona narracje Borgesa – począwszy od języka i wyjaśnień metafikcyjnych – jako produkt językowy związany z percepcją i nazywa je „nowoczesnymi narracjami fantastycznymi”, odróżniając je w ten sposób „od tradycyjnej prozy fantastycznej” [...].

<sup>9</sup> Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1975, i A. de Toro, *La 'literatura menor', concepción borgeana del 'Oriente' y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges*, „Iberoromanía”, 53, 2001, s. 68–110.

<sup>10</sup> Por. A. de Toro, *Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopía o más allá de la literatura ('hors-littérature'): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y...* Tlön/Atlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur y otras cifras, [w:] A. de Toro, F. de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1999, s. 137–162 i A. de Toro, *Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia or beyond Literature ('hors-littérature')*: Writings, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival and... Tlön/Atlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures, [w:] A. de Toro, F. de Toro

(eds.), *Jorge Luis Borges. The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*, Vervuert, Frankfurt am Main 1999, s. 129–153.

<sup>11</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.

<sup>12</sup> Pogląd ten ilustruje doskonale następujący cytat: „kiedyś ojciec powiedział mi [...] żebym czytał tylko to, co mnie interesuje, wierząc, że lektury obowiązkowe to błąd [...], żebym to ja wybierał, czego chcę” (nagranie CD-ROM, *Proa*, 1999).

<sup>13</sup> J. Kristeva, *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman*, „Critique”, 23, 1967, s. 438–465; *Problèmes de la structuration du texte*, [w:] *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, s. 297–326; *Semeiotike*, [w:] *Recherches pour un sémanalyse*, Mouton, Paris 1969.

<sup>14</sup> G. Genette, *op. cit.*

<sup>15</sup> M. Pfister, U. Broich (eds.), *Intertextualität...*

<sup>16</sup> R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska; wstęp M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>18</sup> Nie chcę przez to powiedzieć, że Borges – tak jak uważa Jauss (H.R. Jauss, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Univeristätsverlag Konstanz, Konstanz 1987, 30 *et passim*) – wyprzedza estetykę recepcji szkoły badaczy z uniwersytetu w Konstancji.

<sup>19</sup> J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Coloquio*, [w:] *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid 1985, s. 17, 22.

<sup>20</sup> A. de Toro, *Borges/Derrida/Foucault...*, s. 137–162, i A. de Toro, *Borges/Derrida/Foucault...*, s. 129–153.

<sup>21</sup> J. Lotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984.

<sup>22</sup> Por. J. Striedter (ed.), *Russischer Formalismus*, Fink, München 1971, s. 373–391.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 393–431.

<sup>24</sup> E. Höfner, *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Winter, Heidelberg 1980.

<sup>25</sup> J. Lotman, *op. cit.*

<sup>26</sup> T. Todorov, *op. cit.*, s. 28–51.

<sup>27</sup> E. Rodríguez Monegal, *Borges: una teoría de la literatura fantástica*, „Revista Iberoamericana”, 42, 1976, s. 177–189.

<sup>28</sup> Por. A. de Toro, *El productor 'rizomórfico'...*, s. 161; *Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivación de los signos*, „Iberoamericana”, 18, 1994, 1, 53, s. 5–32; *Überlegungen ur Textsorte 'Fantastic' oder Borges und die Begation des Fantastischen. Rhizomatische Simulation, 'dirigierter Zufall' und semiotisches Skandalon*, [w:] E. Schenkel, L. Stokinger, et al. (eds.), *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*, Vervuert, Frankfurt am Main 1998, s. 11–58.

<sup>29</sup> Por. E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, s. 185.

<sup>30</sup> J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Coloquio*, [w:] *Literatura fantástica...*, s. 18.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Teksty Borgesa, takie jak *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, Częściowe magie „Don Kichota” czy *La parábola de Cervantes y el Quijote*.

<sup>33</sup> J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Coloquio*.

<sup>34</sup> J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Coloquio*, [w:] *Literatura fantástica*, Ediciones Siruela, Madrid 1985, s. 17

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>36</sup> Cyt. za E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, s. 188.

<sup>37</sup> Jeśli chodzi o Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, to nasza ocena tego opowiadania różni się od tej reprezentowanej przez M. Erdal Jordan (*op. cit.*, s. 134, chociaż zgadzamy się z nią w wielu innych fundamentalnych kwestiach poruszonych w jej błyskotliwej pracy na temat



fantastyczności), która uważa je za jedną z narracji „utrzymujących opozycję tego, co naturalne wobec tego, co nadprzyrodzone [...]”; za jedno z tych opowiadań, w których to, co fantastyczne stanowi kontrast wobec otaczającej je codzienności”. Według mojej interpretacji, codzienność (spotkanie Bioya i Borgesa, poszukiwanie cytatu w odpowiednim tomie wymyślonej encyklopedii) nie przeciwstawia się tu faktowi odkrycia cytatu i wyłaniającego się z niego świata; pomiędzy nimi nie dochodzi do konfliktu. W momencie odkrycia cytatu, „świat naszej codzienności” znika; Borges i Bioy rozplywają się, a pozostaje Tlön i przedmioty z niego pochodzące. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Tajemnym cudzie*. Erdal także to opowiadanie traktuje jako przykład nowoczesnej fantastyczności, w którym występuje opozycja między porządkiem naturalnym a nadprzyrodzonym. Nieco inne jest opowiadanie *Alef*, w którym nie dochodzi do konfrontacji między codziennością a cudownością, a problem narracji ma raczej charakter semiotyczny. Borges mówi w nim o swej desperacji, która nie tyle jest związana z opisem zawartości tego, co postrzegane, ile z przekraczaniem słowa, co stanowi „centralny problem opowiadania”. Obserwujemy tu wyraźny konflikt percepcji z pisarstwem; konflikt, w którym to, co postrzegane, jest niewyraźne z powodu braku odpowiedniości między symultanicznością percepcji/wizji/objawienia a linearnością pisarstwa (i to jest prawdziwy problem tej narracji).

<sup>38</sup> A. de Toro, *El productor 'rizomórfico'...*, s. 145–184.

<sup>39</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

<sup>40</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Minuit, Paris 1976.

<sup>41</sup> Baudrillard uważa jednak twórczość Borgesa za symulację drugiego stopnia. Staraniem się wykazać, że jest on w błędzie, ponieważ Borgesowskie pisarstwo to symulacja *per se* (por. A. de Toro, *El productor 'rizomórfico'...*, *Jorge Luis Borges. The Periphery at the Center / The Periphery as Center / The Center of the Periphery: Postcoloniality and Postmodernity*, [w:] F. de Toro, A. de Toro (eds.), *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*, Vervuert, Frankfurt am Main 1995, s. 11–45).

<sup>42</sup> G. Genette, *La littérature selon Borges*, [w:] *L'Herne*, Lettre Moderne, Paris 1964, s. 323–327.

<sup>43</sup> E. Chiacchella, *La genesi del fantastico in Borges: 'Historia Universal de la Infamia (1935)'*, „Annali Università per Stranieri”, 9, 1987, s. 103–112.

<sup>44</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 10.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 12–13.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 16–17.

<sup>47</sup> A. de Toro, *Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in „Le voyeur und La maison de rendez-vous von A. Robbe-Grillet”*, [w:] A. de Toro (ed.), *Texte – Kontexte – Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*, Narr, Tübingen, s. 31–70.

<sup>48</sup> A. de Toro, *Überlegungen ur Textsorte...*

<sup>49</sup> U. Schulz-Buschhaus, *Das system und der Zufall. Zur Parodie des Detektivromans bei Jorge Luis Borges*, [w:] E. Pfeiffer, H. Kubarth (eds.), *Canticum Iberium. Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung*, Vervuert, Frankfurt am Main 2001, s. 382–396.

<sup>50</sup> Por. A. de Toro, *¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y escriptibilidad en el discurso borgesiano*, [w:] A. de Toro, F. de Toro (eds.), *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente – Futuro. Ciencia – Filosofía*, Vervuert, Frankfurt am Main 1999, s. 170–200.

<sup>51</sup> J. Derrida, *Dissémination*, Seuil, Paris 1972, s. 172–173.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>54</sup> R. Barthes, *op. cit.*

<sup>55</sup> A. de Toro, *¿Paradoja o rizoma?...*

<sup>56</sup> C.U. Moulines, *El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo*,

[w:] A. de Toro, F. de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber...*, s. 179–187.

<sup>57</sup> A. de Toro, *¿Paradoja o rizoma?...* s. 170–200.

<sup>58</sup> W. Welsch, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 763.

<sup>60</sup> J.L. Borges, *Obras completas*, t. I, 1923–1949, Emecé Editores, Barcelona 1989, s. 71.

<sup>61</sup> Por. A. de Toro, *Jorge Luis Borges. The Periphery...*, s. 16–21.

<sup>62</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka...*

<sup>63</sup> J. Ricardou, *Problèmes de nouveau roman*, Seuil, Paris 1967, s. 93–94.

<sup>64</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy: archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2005.

<sup>65</sup> J. Baudrillard, *op. cit.*

<sup>66</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome...*

<sup>67</sup> E. Said, *Orientalism. With a New Afterword*, Vintage Books, New York 1978.

<sup>68</sup> H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.

<sup>69</sup> G.Ch. Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, London–New York 1990.

<sup>70</sup> V. Hugo, *Przedmowa do Cromwella*, [w:] A. Kowalczykowa (red.), *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, PWN, Warszawa 1995, s. 350–360.

<sup>71</sup> J.L. Borges, *Obras completas*, t. I ..., s. 270.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Oczywiście Borges ma tu na myśli kulturę żydowską pochodzącą z centrum Europy, kosmopolityczną.

<sup>74</sup> J.L. Borges, *Obras completas*, t. I ..., s. 272.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Por. J. Barth, *The Literature of Exhaustion*, „The Atlantic”, 220, 1967, s. 29–34; J. Alazraki, *Recepción de la obra de Borges en los EE.UU.*, [w:] A. de Toro, F. de Toro, *El siglo de Borges. Retrospectiva...*