

Dejan D. Milutinović*
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet
Departman za srbistiku

POJAM BORHESOVSKA PRIČA (POVODOM 80 GODINA MAŠTARIJA)

U ovom radu¹ izdvajaju se prepoznatljiva svojstva *borhesovske* priče. Posredstvom studije slučaja analiziraju se poetička svojstva Borhesovih priča na nivou povesti, pripovesti i teksta. Nivo povesti sagledan je na osnovu strukturne zastupljenosti aktanata narativne sintakse i podeljen u četiri tipa: akterske (težište na akteru), detektivske (težište na događajima), hronotopske i minus povesti (težište na nekom nefabularnom elementu). Pojam ogledala navodi se kao dominantni princip strukturne organizacije akterskih povesti, dok su priče detektivskih povesti ostvarene na organizacionom načelu lavirinta. Borhesove priče hronotopskih povesti predstavljaju „putopise” metafizičkim i oniričkim predelima. Minus povesti potcrtavaju činjenicu da su sve priče u pove- snom smislu izrazito difuzne jer obuhvataju različite tipove povesti. Na nivou pripovedanja kao ka- rakteristična svojstva izdvajaju se enciklopedijski diskurs i komentar, dok tekstualni nivo upućuje na palemsističku organizaciju. U zaključku se navodi da je ono što predstavlja distiktivna svojstva *borhesovske priče* prevashodno vezano za dekompanje tradicionalnih (realističkih) povesnih i pripovednih modela posredstvom istoriografskog (enciklopedijskog) diskursa radi upućivanja na metafizičke/transcedentne domene – univerzalna pitanja o sopstvu (identitetu, sudbini), vremenu (prolaznosti) i gnoseologiji.

Ključne reči: Borhesov(sk)a priča, povest, pripovest, tekst

Horhe Francisko Isidoro Luis Borhes Asevedo je 1944. godine objavio zbirku priča *Maštarije*.² Ona predstavlja prekratnicu, ne samo u njegovom stvaralaštvu, s obzirom na to da mu je obezbedila svetsku slavu i priznatost, već i zato što sa njome počinje „borhe- sovština” koja će obeležiti pripovedanje u drugoj polovini XX veka. Kako je reč o zbirci koja je najzaslužnija za stvaranje pojma *borhesovska priča*, u ovom radu ćemo, kroz stu- diju slučaja (Borhesovih priča), pokušati da definišemo svojstva koja mogu da se prihvate kao prepoznatljiva, da ne kažemo distiktivna, obeležja koja upućuju na to da dati tekst korenspondira sa ostvarenjima „učitelja”. U tom smislu izdvojićemo poetičke karakteri- stike Borhesovih priča na nivou povesti, pripovesti³ i teksta.

1 dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs

Ovo istraživanje podržalo je Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije (Ugovor br.451-03-66/2024-03).

2 U pitanju je zbirka koja se sastoji iz dva dela: *Vrt sa stazama koje se račvaju i Maštarije*. Prvi deo ima 6 priča i bio je objavljen 1941. godine kao samostalna zbirka (istog imena). Za *Maštarije* je Borhes dodao 6 priča (*Maštarije* – izdanje iz 1944.), odnosno još 3 (1956). *Maštarije* (1944) su i prva Borhesova knjiga koja je prevedena na srpski jezik: objavljena je 1963. godine u biblioteci „Metamorfoze” beogradskog Nolita, preveo ju je Božidar Marković, a urednik izdanja je bio Vasko Popa.

3 Pojmove *povest* i *pripovest* koristimo u smislu *historie, narration / story, narration*.

AKTERSKE POVESTI

Posmatranje priče sa aspekta povesti znači sagledavanje načina na koji su aktanti narativne sintakse – akteri, događaji i hronotop (vreme-prostor) – strukturirani. Pošto u svakoj povesti ovi konstituenti mogu imati različitu vrednost, tj. njihov ekstenzitet može varirati, različite tipove povesti možemo izdvojiti s obzirom na to koji je od tri navedena elementa strukturno najzastupljeniji. Na osnovu ovog kriterijuma u Borhesovom narativu možemo razlikovati:

- akterske povesti, u kojima je težište na akteru;
- detektivske povesti, u kojima je težište na događajima, tj. radnji;
- hronotopske povesti, u kojima je težište na hronotopu;

Priče koje su organizovane na nekim drugim principima, dakle one u kojima težište nije na akteru, radnji ili hronotopu, već na nekom nefabularnom momentu, određujemo kao priče minus povesti.

U središtu akterskih povesti nalazi se akter⁴ prikazan u kontekstu događaja koji sudbinski određuju njegov život. U zavisnosti od toga kakva se relacija uspostavlja između aktera i događaja, razlikuju se tri modela akterskih povesti: povesti o usponu i padu, povesti o dvoboju/osveti i povesti o intimnim događajima.

Distinktivna osobina priča sa akterskim povestima o usponu i padu⁵ jeste istoriografska⁶ intencija koja se može primetiti u načinu predstavljanja aktanata narativne sintakse i principima njihovog povezivanja. Akterske povesti o usponu i padu prikazuju biografije junaka. Reč je o negativnim likovima, dakle o akterima koji su određeni nekom negativnom osobinom/sposobnošću koja im, sticajem različitih okolnosti, omogućava napredovanje u određenoj društvenoj hijerarhiji, ali koja u isto vreme uslovljava i pad, odnosno propast. I uspon i pad karakteriše snažan upliv slučaja: akter nizom slučajnosti uspeva da se izбори za vodeću poziciju u svom okruženju. Međutim, upliv slučaja u njegovom padu mnogo je značajniji jer on onemogućava ostvarivanje najsmelijeg i najradikalnijeg nauma kojim bi akter zavladao i oficijelnim društvenim kontekstom.⁷

Tragičan kraj aktera ne mora uvek da znači njegovu smrt, već se tiče gubitka vlasti i moći. Akter se može „izmiriti” sa oficijelnim poretком, ali samo pod uslovom da se odrekne svoje pozicije i, što je još „tragičnije”, pogazi kodeks časti karakterističan za tu

4 Pojam *aktera* upotrebljavamo u značenju kavam je određen u Bitijevom *Pojmovniku savremene književne teorije*: „U Grimasovoj koncepciji, *akter* je diskurzivno očitavanje aktantske uloge svojstveno konkretnom pripovednom tekstu.” (BITI 1997: 4)

5 Pod Borhesovim pričama sa povestima o usponu i padu podrazumevamo sledeće: *Strašni otkupitelj Lazarus Morell*, *Udovica Čing*, *gusarkinja*, *Liferant bezakonja Monk Eastman*, *Nepristrani ubojica Bill Harrigan*, *Zakrabuljeni bojadisar Hakim iz Merva*, *Nepopravljiva varalica Tom Castro*, *Strašni otkupitelj Lazarus Morell*, *Životopis Tedeia Isidora Cruza*, *Pripovijest o ratniku i zarobljenici*, *Zarobljenik*, *Priča o Rosendu Juarezu*, *Izdajnik*, *Oblik mača*, *Starica*, *Deutsches Requiemu*, *Pokojnik*, *U spomen*; navedeno po: BORGES 1985. Svi navodi Borhesovih tekstova rađeni su po ovom izdanju.

6 Videti: MILUTINOVIĆ 2007.

7 Priče sa povestima o usponu i padu raspravljaju o pravdi kao društvenom, ali i metafizičkom principu. Otuda je pojava slučaja i *deus ex machine* kao ekspanenata te vrhunske pravde motivisana i opravdana i ona upućuje na tehnike raspleta karakteristične za dramu (tragediju koja se, posebno ona grčka, bavi sličnim problemima).

eks-centričnu grupu, a na osnovu koga je i došao i opstajao na vrhu.

Istoriografska intencija ovako konfigurisanih života aktera vezana je za to što se prikazuje životni ciklusi junaka, njegov uspon i pad kroz zločine i prevare, ali i što je uloga (smisao) aktera u svetu priče istoriografska, tj. od nesumnjivog (negativnog) značaja. Istoriografska intencija doprinosi dezintegraciji, tj. defabularizaciji – događaji se ne vezuju po kauzalnom principu, već po svom smislu i vrednosti, i to kako u pogledu akterovog života, tako i s obzirom na metafizičke pojmove (mada se mora priznati da je metafizička intencija najmanje prisutna u ovim pričama). Otuda fragmentarna kompozicija određuje priče ovog tipa povesti. Ona je u mnogima naglašena primenom jednog romaneskonog postupka – izdvajanjem poglavlja, te možemo reći da priče sa akterskim povestima o usponu i padu sažimaju romanesknu građu na novelističku formu.

Hronotopi priča sa povestima o usponu i padu konkretizovani su i pokrivaju širok dijapazon, i u prostornom – geografskom, i u vremenskom – istorijskom smislu. U njihovoj konkretizovanosti i rasprostranjenosti možemo tražiti semantički motiv i čitati ih kao eksponente sveta uopšte, odnosno svaku priču shvatiti kao deo mozaika koji u konačnoj verziji pokriva čitav svet u svim njegovim istorijskim i geografskim varijetetima. Težišta ovakvih hronotopa su na društvenom kontekstu što uslovljava nepostojanje konkretnog, individualizovanog akterovog neprijatelja. Sve se dešava na nivou društvene (u užem smislu, eks-centrične grupe, u širem smislu, države) preraspodele moći. Zato i nema nizanja različitih događaja, već su sve aktivnosti aktera tipske, određene jednom njegovom naročito istaknutom osobinom.

Odnos bande (eks-centrične grupe) i šireg društvenog konteksta omogućuje da princip ogleдалa izdvojimo kao karakterističan. Akter u trenutku svoje maksimalne moći oko sebe stvara takav društveni kontekst koji predstavlja refleks onog institucionalizovanog. U nekim pričama insistira se na identičnosti odraza što omogućava akteru prelaz iz jednog u drugi kontekst i što govori o tome da su i oficijelne i subverzivne grupe identično organizovane. U drugim dolazi do sukoba kroz koji se potencira rivalitet vođa hijerarhija i ističe njihova snaga i izjednačenost.

Nasuprot povestima o usponu i padu koje donose biografiju, razvoj aktera kroz događaje tipizirane jednom njegovom veštinom/osobinom, povesti priča o dvoboju/osveti⁸ zadržavaju se, pre svega, na jednom događaju, na dvoboju/osveti, i okolnostima koje je prate.

Svođenje niza događaja na jedan uslovljava da dođe i do redukovanja istoriografske intencije i pomera prikazivanje ovih povesti ka ličnom: povesti o dvobojima/osvetama su prelazni modela od povesti o usponu i padu ka povestima o intimnim događajima. To je i razumljivo s obzirom na prevashodnu ličnu vrednost dvoboja i osveta.⁹

Bitno svojstvo povesti ovih priča jeste da se radi o sukobima dva junaka koji su izjednačeni kako u pogledu sižejne zastupljenosti, odnosno s obzirom na podjednako interesovanje pripovedača za njih, tako i u pogledu snage ili veštine. Obojica pripadaju istoj društvenoj grupi, tj. u okviru datog društvenog konteksta (nema ukrštanja kao kod

8 Priče sa povestima o dvobojima su: *Čovjek iz ružičaste krčme*, *Kraj*, *Drugi dvoboj*, *Susret*, *Dva kralja i dva labirinta*, *Dvoboj*, *Varka*; priče sa povestima o osvetama su: *Emma Zunz*, *Zaprepašćenje*, *Avelino Arredondo*, *Juan Murana*, *Osioni ceremonijal-majstor Kotsuke no Suke*, *Osuđenik*, *Čekanje*, *Događaj s neprijateljem*.

9 I kod modela povesti o usponu i padu javljaju se motivi dvoboja ili osvete. Ali, reč je o sukobu dve društvene hijerarhije u kojima su akteri u pozadini, upravljaju i vode sukobe, ali retko u njima fizički učestvuju.

povesti o usponu i padu) nastoje dokazati svoje prvenstvo i time zauzeti vrh hijerarhije.

Sam pojam dvoboja implicira viteška svojstva. U ovim pričama to se pre svega odnosi na određeni ritual kojim se sukob kanališe i kodeks časti kao egzistencijalni imperativ. Svako odbijanje izazova predstavlja gubljenje časti i znači smrt (ne uvek u fizičkom smislu) u tom kontekstu. Treba naglasiti i to da se pod dvobojima u Borhesovim pričama ne podrazumevaju samo fizička sukobljavanja radi dokazivanja prevenstva. Motiv dvoboja je često interpretiran i u vezi s intelektualnim i estetskim činjenicama te se javljaju priče koje prikazuju sukobe radi dokazivanja nadmoći, koje su smeštene u akademskim, umetničkim ili teološkim krugovima (hronotopima).¹⁰

Pošto je shvatanje o identičnosti antonimnih pojava u osnovi Borhesovog idejno-ideološkog (semantičkog) polja,¹¹ to se u pričama o dvobojima ovakvo shvatanje nagoveštava apsurdnošću, bizarnošću i grotesknošću sukoba i njihovih aktera.

Osvete se razlikuju od dvoboja pre svega po tome što akteri nisu izjednačeni ni u pogledu veštine, ni u pogledu sižejne zastupljenosti. Dok u pričama sa povestima o dvobojima vlada izvesna izjednačenost i ravnopravnost, disproporcija karakteriše priče sa povestima o osvetama. Kako se radi o dva neravnopravna protivnika, viteški rituali tipični za dvoboje ovde se ne poštuju. Naprotiv, sva sredstva i postupci su dozvoljeni.

Akterov odnos prema događajima takođe je drugačiji. Akter koji vrši osvetu prelazi iz pasivnog stanja, iz trpljenja u akciju, on je neposredno egzistencijalno motivisan na delanje, dok se kod dvoboja akcija preduzima radi prestiža.

Ono što povezuje i dvoboje i osvete je to da su oba ova čina na neki način u vezi sa čašću. Razlikuje ih samo stepen egzistencijalne ugroženosti zbog koje se preduzimaju i koja u Borhesovim pričama sa povestima o osveti mahom ima veze sa porodicom. Dok su dvoboji smešteni u širem društvenom kontekstu i tiču se želje za dominiranjem u nekoj (eks-centričnoj) društvenoj grupi, kod povesti o osvetama u prvom planu je porodica. Od nje sve polazi i njoj se sve vraća, tako da se širi društveni horizont često koristi radi namirivanja porodičnih računa, odnosno zarad odbrane porodične časti. Kao i povesti o usponu i padu, i povesti o osvetama mogu se javiti redukovano – svedene na motiv čekanja.

Osim toga, priče sa povestima o dvobojima i priče sa povestima o osvetama povezuju još dve zajedničke osobine. Jedna je motiv noža, pošto se nož u svim pričama javlja kao sredstvo dvoboja ili osvete. Druga inherentna osobina ovih priča jeste odnos otvorenog i zatvorenog prostora: iniciranje dvoboja uvek se dešava u zatvorenom prostoru; to je mahom krčma, ili hronotop sa obeležjima krčme – alkoholom, pesmom, tangom i sl. Ali, sam čin borbe uvek je vezan za otvoren prostor.

U povestima o osvetama ovakav odnos je modifikovan. Osveta se uvek sprovodi u zatvorenom prostoru. Disproporcija se može objasniti sa aspekta viteškog kodeksa, odnosno (ne)ravnopravnosti suprotstavljenih aktera. Smeštanjem osveta u zatvoreni prostor aksiološki je motivisano i vezano za niskost samog čina. Zatvoren prostor kao dominantna priča sa povestima o osvetama doprinosi ostvarivanju napetosti i turobne atmosfere, i metonimijski dočarava psihološka stanja aktera: do osvete akteri su zatvoreni u kavezu uvreda i tek nakon ubistva oni mogu da se oslobode.

Poput priča sa povestima o usponu i padu i priče sa povestima o dvobojima/osvetama karakteriše tendencija ka oneobičavanju realističkog modela (faktualnih narativa).

¹⁰ *Dvoboj, Varka.*

¹¹ Videti: MILUTINOVIĆ 2015.

Međutim, dok je kod priča o usponu i padu oneobičavanje bilo vezano za istorizaciju i defabularizaciju, kod priča o dvobojima i osvetama oneobičavanje se vrši promenom perspektive. Dvoboji ili osvete prikazuju se iz perspektive koja prikriva ili pravi identitet aktera/pripovedača i/ili bitne činjenice i motive vezane za dvoboje/osvete ostavljajući čitaocu da sam otkrije detalje pre epiloga. Samim tim možemo istaći prisustvo detektivskih tehnika oblikovanja kod priča sa povestima o dvobojima/osvetama.

Čitavu podelu priča sa akterskim povestima izvršili smo s obzirom na aktera i njegov odnos prema radnji, tačnije, s obzirom na mesto i ulogu događaja i hronotopa u akterovom životu. Videli smo da je jedna od bitnijih karakteristika i povesti o usponu i padu i povesti o dvobojima/osvetama to da su one prevashodno vezane za društveni kontekst: događaji su uvek motivisani i usmereni prema određenoj društvenoj grupi, bilo da se radi o bandi, bilo da se radi o porodici.

Međutim, postoje i priče kod kojih događaji nemaju širi, već isključivo lični značaj. Aktivnosti koje akter preduzima ili trpi nemaju za cilj njegovu društvenu afirmaciju, već su vezane za njegov lični život, intimne su prirode: događaji u kojima akter učestvuje određuju njegov život, ali ne kroz njegov odnos prema spoljašnjem svetu, već s obzirom na njihovu intimnu vrednost.¹² Okrenutost ka intimi uslovljava pasivnu poziciju aktera koja postaje jedna od distinktivnih osobina ovog tipa akterskih povesti.¹³

Akter priča sa povestima o intimnim događajima je u izrazito pasivnoj poziciji: on je najčešće svedok koji posmatra i ne preduzima nikakvu značajniju akciju. Ovakva akterova pozicija u povesti kompenzovana je na nivou pripovesti i teksta. Na nivou pripovesti akterova pasivnost nadopunjena je njegovom ulogom pripovedača: kao svedok koji posmatra, on ima funkciju pamćenja i prenošenja viđenog. Na nivou teksta, akterova povesna pasivnost kompenzovana je načinom struktuiranja teksta: sve priče intimnih povesti realizovane su na principu intertekstualnosti te interferiraju sa ostalim Borhesovim pričama.

Najuočljivija interferencija tiče se sižea: priče sa povestima o intimnim događajima preuzimaju noseće motive od drugih tipova povesti, pa se u njima srećemo sa dvobojima, zarobljenicima, izdajicama i sl, odnosno sa hronotopima krčme i sna. Dakle, priče intimnih povesti preuzimaju sižee od drugih tipova, stim da je njihova osnovna razlika u tome što se u sižee ne smešta glavni akter, već se oni (sižei) koriste radi prenošenja sudbina sporednih ličnosti.

Dok prethodni tipovi akterskih povesti dekonponuju realistički model korišćenjem historiografskih ili detektivskih prosedea, u pričama sa povestima o intimnim događajima to je ostvarenom preko pasivnosti aktera, davanjem primarne pozicije liku koji nije nosilac radnje, dakle onome koji je u realističkom modelu zauzimao poziciju sporednog junaka.

Međutim, iako je uloga aktera pripovedača-svedoka za same događaje krajnje spo-

12 Intimnost se može definisati na različite načine: psihološki, sociološki, naratološki. Najčešće se ona vezuje za četiri domen: lični, emotivni, seksualni, prijatni. Narativno intimnost predstavlja emocionalne razmene, momente izgradnje poverenja i trenutke kada likovi/pripovedači otkrivaju svoje unutrašnje misli i ranjivosti jedni drugima, odnosno bliskost koja se ostvaruje između sveta priče i recipijenta (*The living handbook of narratology* (LHN) – internet).

13 *Noć darova, Jug, Evandjelje po Marku, Uljez, Urlica, Pedro Salvadores*. Više o ovom tipu povesti pisali smo u radu: *Borhesovi narativi o intimnim događajima koji je u štampi (Gradina)*.

redna, ipak je njegov značaj za priču od pervashodnog značenja. Rekli smo da je akter priča sa povestima o intimnim događajima ujedno i pripovedač i, neretko, autor istih. On stilizuje i oblikuje priču koristeći, za Borhesa karakterističan, metafizički diskurs. Kao što se u povestima o usponu i padu ili u povestima o dvobojima, posebno onima koje prikazuju intelektualne sukobe, konkretna sudbina koristi radi upućivanja i/ili obrazlaganja nekog metafizičkog sadržaja, tako se i ovde intimnom događaju pridaje metafizička vrednost, odnosno i on se utapa u niz paradigmatiskih pojava i ilustuje pojmove transcedencije, semioze i relativizma.¹⁴

Na osnovu pozicije aktera u pričama sa povestima o intimnim događajima možemo ukazati na karakterističnu ulogu aktera u Borhesovim pričama. Akteri nisu toliko bitni po onome što im se događa već po tome što prenose događaje i čine mogućim da se isti povežu sa metafizičkim sadržajima. Zato je česta pojava da akteri koji učestvuju i nose radnju nisu određeni kao glavni, već su to oni koji posmatraju i/ili svedoče kasnije o tome. Prema tome, Borhes je pomerio aktera iz centra događaja ka rubu pripovedanja.¹⁵

Na kraju možemo sumirati osnovne karakteristike akterskih povesti:

- 1) u centru njihovog prikazivanja nalazi se akter i njegov život;
- 2) primarnost aktera u odnosu na ostale likove ne zavisi od toga kolika i kakava je njegova uloga u događajnom nizu, već od mogućnosti povezivanja njegove sudbine sa metafizičkim sadržajima, tj. pojmovima transcedencije, semioze i relativizma;
- 3) samim tim događaji nisu vezani fabularno, tj. kauzalno, već na osnovu njihove mogućnosti ulančavanja u paradigmatiskie nizove koji upućuju na navedene pojmove;
- 4) ipak u središtu priče je jedan događaj koji sudbinski i konačno određuje kako sve prethodne, tako i život samog aktera;
- 5) iako hronotop varira različite istorijske i geografske osobine, ipak su obeležja noći, kafane, poljane i šume karakteristična;
- 6) dekonipovanje i oneobičavanje realističkog modela priče akterskih povesti ostvaruju: i/ili nemotivisanošću – uplivom slučaja u svet priče; i/ili pomeranjem tradicionalno rubnih vrednosti ka centru pripovedačevog interesovanja; i/ili preuzimanjem historiografskih i/ili detektivskih postupaka, odnosno filozofskog/metafizičkog diskursa.

DETEKTIVSKE POVESTI

Pod pričama sa detektivskim povestima¹⁶ podrazumevamo one u kojima je protagonista detektiv. To znači da ne moraju sve priče koje opisuju zločin ili neku kriminalnu aktivnost automatski biti i detektivske, kao što ni detektivi ne moraju nužno da pokušaju da razotkriju tajne vezane za zločin. Reč je o razlici kriminalističkih u odnosu na detek-

¹⁴ Videti: MILUTINOVIĆ 2015.

¹⁵ Pomeranje je primetno i u tome što su akteri-pripovedači Borhesovih priča svesni svoje diskursne aktivnosti, mnogo i često komentarišu ono o čemu pripovedaju i znatno veću pažnju poklanjaju načinu pripovedanja nego li samim sadržajima o kojima izveštavaju.

¹⁶ *Smrt i busola, Vrt razgranatih staza, Ibn-Hakan al-Buhari, mrtav u svom labirintu, O izdajici i junaku, Čovjek na pragu, Druga smrt, Božiji zapis, There are more things.*

tivske priče, što je u Borhesovom slučaju veoma bitno naglasiti, jer u njegovim detektivskim pričama osnovu ne čine zločini već intelektualne aporije koje na ovaj ili onaj način variraju Zenovov disjunktivni silogizam (*regressus ab infinitum*).

Kako je reč o pričama u kojima akter pokušava da razotkrije određenu misteriju, kao specifičnost povesti možemo izdvojiti dva niza događanja. Na jednoj strani nalazi se niz¹⁷ koji pripada narativnoj sadašnjosti i u čijem je centru detektiv koji pokušava rasvetliti i protumačiti događaje čije su okolnosti i počinioci (delimično) nepoznati. Na drugoj strani su događanja iz narativne prošlosti koji su vezani za zločince ili neke druge aktere koji postavljaju zagonetke, tj. stvaraju (pišu) misterije koje detektiv treba da protumači. Dva niza spajaju se u sižejnem kraju kada detektivi (pro)tumače i interpretiraju pismo nepoznatih autora. Zato je u svim segmentima detektivskih povesti (žrtve, zločini, hronotop, ali i sam detektiv i zločinac) semiološka vrednost posebno naglašena.

Kao i sve detektive i Borhesove određuju intelektualne karakteristike, odnosno inteligencija, lukavstvo, pronicljivost, koje im omogućavaju da pročitaju i protumače činjenice o zločinima i misterijama do kojih dolaze u istrazi. Ali, Borhes daje samosvojnu interpretaciju žanrovskih klišeja koji se tiču detektiva. Možemo izdvojiti tri bitne tačke odstupanja:

- 1) Borhesovi detektivi svoju interpretaciju usmeravaju i usklađuju sa metafizičkim načelima;
- 2) javlja se više ravnopravnih interpretacija (tj. detektiva) koje podrazumevaju i čitaočevu, i koje su sve podjednako istinite, odnosno lažne;
- 3) detektivi uvek plaćaju životom razotkrivanje tajne, tj. tajna se nikada ne otkriva do kraja.¹⁸

Ovakav koncept omogućuje da, s jedne strane, detektivske aktivnosti budu primenjivane i u razotkrivanju misterija koje nemaju veze sa zločinom, dakle da se primenjuju i u oblasti intelektualnih aporija (*sablazni*), tj. da se potraga za smislom prikazuje kroz concept detektivske priče. S druge strane, izostanak rešenja, naročito onog koje bi bilo vezano za „fiziku”, ili postojanje više ravnopravnih mogućnosti interpretacije uslovljava da priče detektivskih povesti „kuketiraju” sa fantastikom, tačnije hororom.

Pomeranja u vezi sa detektivima primetna su i u pogledu samih počinitelja. U pričama najbližim detektivskom kanonu (*Smrt i busola*, *Vrt razgranatih staza*) zločinci su akteri koji po svojim osobinama upućuju na aktere povesti o usponu i padu. Međutim, i u njihovim postupcima insistira se na intelektualnim aspektima, i oni upravo na tom polju uspevaju da pobede detektiva jer ga uvlače u svoj scenario i nadmudruju ga. Na taj način akteri koji su okarakterisani kao zločinci približuju se akterima stvaraocima enigmi pošto se i kod jednih i kod drugih insistira pre svega na intelektualnim svojstvima.

Žrtve zločina su potpuno epizodne pojave koje, sem toga što postaju jedno od slova u pismu zločinaca, nemaju nikakvu drugu funkciju. Zanimljivo je da se u ovom pismu veliko slovo nalazi na kraju i predstavljeno je smrću glavnog protagoniste – detektiva.

Događaji i način njihovog prikazivanja u pričama detektivskih povesti ulazi u okvire karakteristične za žanr. To znači da su ove priče komponovane preko, za Borhesa inače karakteristične, prstenaste kompozicije. Okvir čine događaji vezani za zločin i/ili

¹⁷ Ove nizove ne možemo nazvati fabularnim jer u većini slučajeva događaji u njima nisu vezani kauzalno.

¹⁸ Navedena odstupanja direktno proizilaze iz transcencije, relativizma i semioze koje predstavljaju teorijske osnove Borhesove poetike. Videti: MILUTINOVIĆ 2015.

neku misteriju. Na početku se prikazuje nepotpunu sliku izvršenja zločina, i to najčešće svedena na posledicu, dok je uzrok ono za čim centralni deo priče traga. Ili, priče počinju *in mediis rebus* prikazom akterovih priprema za izvršenje određenih aktivnosti o kojim se ne daju potpune informacije.

Centralni deo prikazuje nastojanje detektiva da misteriju reši. U njemu nema onog tipa događaja koji bi se mogli nazvati funkcionalnim (dakle, onih koji neposredno motivišu kauzalni tok) već je aktivnost aktera vezana za pokušaje interpretacije: na osnovu dostupnih podataka u vezi sa mestom, vremenom, tipom zločina i odlikama žrtve, odnosno u kontekstu ranijih tumačenja date enigme, detektiv pokušava da iznađe najprihvatljiviju interpretaciju. Problemi koje detektiv rešava ne tiču se samo nastojanja da se dostupne činjenice povežu u odgovarajući niz uzroka i posledica, već i pokušaja da se takva interpretacija prikaže kao istinita i tačna pošto se javljaju i drugačija čitanja.¹⁹

Zato je kraj Borhesovih priča detektivskih povesti specifičan i karakterističan. Ono što ga čini takvim jeste ironičan rasplet koji pokazuje relativnost i pogrešnost svake interpretacije. Konkretno, na nivou povesti, to znači da detektiv shvata da je njegova verzija bila pogrešna, da je, iako misleći da rešava misteriju, sve vreme bio njen deo i da se i svojom potragom uklopio u takav scenario.

Druga mogućnost jeste da rešenje do kog dolazi predstavlja otkrivanje viših, metafizičkih zasnovanosti života²⁰ koje ukazuju na subjektivnost i relativnost svake spoznaje i početne želje za saznanjem čineći ih izlišnim i prevaziđenim. Ali, detektiv gotovo uvek plaća životom znanje do koga je došao zbog čega priče sa detektivskim povestima na semantičkom planu konvergiraju ka aporiji (nemogućnosti objektivizacije) spoznaje.

Otuda krajevi Borhesovih priča detektivskih povesti ne donose, ili to čine veoma retko, rasplet u smislu razjašnjenja zagonetke koja je postavljena na početku. Tako se ne samo implicira relativnost i subjektivnost znanja i interpretacije, već se čitalac „poziva“ da na sebe preuzme ulogu detektiva i u ponuđenim tragovima formuliše sopstvenu verziju/interpretaciju aporije. Borhesove detektivske priče su zbog takve pozicije čitaoca izrazito otvorenog karaktera.²¹

Pošto je svaki segment priča detektivskih povesti određen i uslovljen pojmom interpretacije, uloga hronotopa je od velikog značaja. Mesto, vreme i okolnosti zločina postaju tropi kojima detektiv pokušava da pronađe odgovarajući referent. U Borhesovim pričama detektivskih povesti dominiraju hronotopi koji svojom konfiguracijom upućuju na krug. Tome doprinosi i prstenasta kompozicija, odnosno lavirint koji postaje jedan od sintaksičkih i semantičkih amblema ovog tipa povesti. Detektivi, nastojeći da razotkriju misteriju, idu putem koji aludira na lavirint. Mesto raspleta je gotovo uvek smešteno u nekom hronotopu koji upućuje na to ili je eksplicitno naznačeno da je reč o lavirintu. Ne treba zanemariti ni činjenicu da detektiv u svojoj interpretaciji prolazi lavirintima najrazličitijih smislova u koji se na kraju i njegova verzija uključuje.

19 Priče zapravo relativizuje svako tumačenje, odnosno problematizuje mogućnost „nepriistrasnog“ transponovanja činjenica u neki semiološki sistem.

20 Uključivanjem metafizičkih, filozofskih, mitoloških i religioznih problema kao motivacionih agenasa zločina ili potraga ostvaruju se intertekstualne veze sa drugim Borhesovim ostvarenjima u kojima se pojavljuju isti metafizički, filozofski, mitološki i religiozni problemi, što na poseban način bogati i smisaono usložnjava ove priče.

21 Jer je zajednički imenilac svih aktera priče semiološki – stvaranje/interpretacija teksta.

Ako smo kod akterskih priča pojam ogledala izdvojili kao dominantni princip strukturne organizacije, onda za priče detektivskih povesti možemo reći da su ostvarene na organizacionom načelu lavirinta. Sličnost sa povestima o dvoboju/osvetama je da se zločini dešavaju u zatvorenom prostoru što doprinosi ne samo ostvarivanju tajanstvenosti već i utiče na (moguću) tropičnu interpretaciju tako prikazanog prostora.

HRONOTOPSKE POVESTI

Priče hronotopskih povesti²² karakteriše to da u njihovoj konfiguraciji dominantno mesto zauzima hronotop. Kod akterskih priča, akter je taj koji je u centru pažnje; kod detektivskih, sve je usmereno ka praćenju aktivnosti koje on preduzima radi rešavanja određene enigme. Hronotopske povesti prate aktera i njegov boravak na nekom neobičnom mestu i/ili u nekom neobičnom vremenu. To su priče o egzotičnim predelima i njihovim žiteljima. Aktivnost aktera nije usmerena, ili ne prevashodno, na neke konkretne radnje, mada u novom hronotopu on može preduzeti određene akcije. Ipak, akter je u pozadini događaja i osnovna funkcija mu je svedočenje radi kasnijeg izveštavanja. Drugim rečima, aktivnosti koje akter preduzima imaju, pre svega, deskriptivnu funkciju, služe da vreme i prostor u kojima se nalazi budu predstavljeni.²³ Usled ovakve funkcije ne čudi da i aktere hronotopskih povesti karakterišu izrazita intelektualna svojstva. Reč je o misionarima, književnicima, umetnicima, naučnicima i, na kraju, Borhesima koji dospevaju u određeni hronotop i kasnije izveštavaju o njemu.

Na osnovu odnosa prema sredini o kojoj izveštavaju, mogu se izdvojiti dva tipa aktera. Akteri prve grupe odlaze u nepoznati kraj da bi ispunili svoju nameru. To je uobičajena motivacija njihovih postupaka. Za razliku od avanturističkih sižea gde akteri nesvesno i/ili slučajno upadaju u različite događaje, karakteristika hronotopskih povesti jeste da akteri uvek polaze u avanturu sa svesnim ciljem, radi ispunjenja određenog zadatka. Taj zadatak je intelektualne prirode i kreće se u širokom rasponu od misionarstva, preko otkrivanja različitih tajanstvenih obreda i mesta, do potpune spoznaje o svetu. Cilj aktera je uvek prevođenje iz nepoznatog u poznato, otkrivanje. Početna motivacija posebno intenzivira ironiju raspleta jer akterova očekivanja bivaju izneverena. On otkriva ono čemu se ne nada, početna intencija na kraju se pretvara u svoju suprotnost, ili se akter toliko menja i utapa u nove okolnosti da početna želja za spoznajom postaje izlišna. Drugu grupu aktera čine oni koji su ceo život proveli na mestu o kome izveštavaju, ali koji nastoje (bezuspešno) da ga se oslobode.²⁴

Centralni deo hronotopskih priča pripada hronotopu, tačnije opisu hronotopa u kome se akter nalazi. Ono što određuje prostor-vreme jeste društveni kontekst, način društvene organizacije datog podneblja što ove povesti povezuje sa akterskim povestima. Ali, za razliku od njih, akter hronotopskih povesti ne pokušava da se emancipuje u tom
22 Brodiejev izvještaj, Besmrtnik, Lutrija u Babiloniji, Babilonska knjižnica, Tlön, Uqbar, Orbis tertius, Undr, Utopija za umorna čoveka, Etnograf, Kružne ruševine.

23 Ovakva pozicija aktera upućuje na priče sa intimnim povestima. Razlika je ipak u tome što događaji i hronotop koje akter opisuje kod intimnih povesti imaju introvertni, a kod hronotopskih ekstrovertni smisao; takođe, povesti o intimnim događajima zasnivaju se na „horizontlnom” kompozicionom postupku – prikazuju manji broj likova i užu društveni kontekst, dok su priče sa hronotopskim povestima realizovane preko „vertikalnog” principa – prikazuju čitava društva, plemena i njihovu organizaciju.

24 Lutrija u Vaviloniji, Vavilonska biblioteka.

kontekstu, naprotiv. Akter hronotopskih povesti nastoji da pobegne iz takvog društvenog okruženja.

Opisi predela i života predočeni su narativno, kroz karakteristične postupke, običaje i obrede ljudi sa tog prostora, ali sami događaji nisu neposredno, kauzalno vezani, već su tematski objedinjeni – njih povezuje to što prikazuju svojstva datog podneblja. Žitelji neobičnih hronotopa pokrivaju u semantičkom smislu sve varijetete kroz koje je prošla ljudska civilizacija, počevši od divljih i primitivnih plemena, preko vavilonskih i islandskih kultura, do savremenog društva.²⁵

Zanimljivo je da sve hronotopske priče opisuju različite varijacije totalitarnih režima. Karakteristično za Borhesa je da je totalitarizam mnogo više vezan za ideologiju nego li za kultove ličnosti, te u njegovim pričama hronotopskih povesti vladaju metafizičke zakonitosti, totalitarizam društvenog uređenja proizilazi iz određene metafizičke aporije: slučaja, vremena, idealizma i sl. Samim tim konfiguracije ovih priča nastoje da se što više približe sadržaju koji prenose te je dominantno načelo njihove organizacije Zenonov disjunktivni silogizam, a karakteristično obeležje fantastika.

Otuda ne čudi da, usled entropije „metafizičkog totalitarizma”, priče svoje razrešenje i pokušaj smislenog, „fizičkog” objašnjenja nastoje pronaći preko relacije sa i motivacije snom – Borhesove priče hronotopskih povesti predstavljaju putopise metafizičkim i oniričkim²⁶ predelima koji se mogu shvatiti kao satire i čitati se kao parabole, tačnije parodije ljudskog društva.

MINUS POVESTI

Pod minus povestima podrazumevamo priče koje nisu organizovane na nekom od fabularnih principa. Njihovi kohezioni elementi nisu događaji kao vid fizičke interakcije koja se uspostavlja između aktera, i aktera i okoline. Centralni i ujedno vezivni momenat ovih priča tiče se određenog problema/pojma.

Naravno, i u ovim pričama možemo uočiti rudimente povesti, ali težište nije na njima već na intelektualnom principu koji oblikuje i oko koga su oblikovane priče. U pričama minus povesti problemi se promišljaju putem fiktivnog sveta, fikcija prevashodno služi predavljanju datog problema. Reč je o aporijama karakterističnim za Borhesa, kao što su: vreme, smrt, dvojnici, književnost, metafizika, teologija, snovi i sl., koje određuju i njegove eseje, odnosno poeziju. Ali, dok su u poeziji oni oblikovani na lirsko-refleksivan način, a u esejima logičko-racionalnim putem, u pričama minus povesti ovi problemi su narativno organizovani. Svet fikcije – akteri, događaji, hronotopi – služi kao skelet koji konfigurise priču i preko koga se prikazuje dati problem.

Intelektualni principi – određeni problemi, zauzimaju centralni deo priča sa minus povestima. Takva koncepcija destabilizuje ove tekstove u žanrovskom smislu, dekonstruiše njihove novelističke osobenosti i približava ih ili esejima ili poeziji.

Pošto priče sa minus povestima nisu prevashodno vezane za elemente povesti, kao kriterijum njihove podele može se uzeti tematski princip. Na osnovu toga možemo

²⁵ Za razliku od akterskih povesti čiji hronotopi obuhvaju različite sintagmatske pojave – geografska i istorijska područja, hronotopske povesti prikazuju paradigme ljudskih civilizacija.

²⁶ Tačnije, ukoliko bismo izdvojili tipove hronotopa s obzirom na dominante njihovih prikaza, ukazali bismo na: mitološke, onostrane, oniričke, (dis)utopijske i bajkolike.

razlikovati priče sa problemima vezanim za književnost/umetnost, teologiju, dvojnike i sl. Međutim, kako se navedeni problemi najčešće tematizuju posredstvom narativnih segmenata, to podelu možemo izvršiti i s obzirom na tip povesti koji fundira priču. Po tom kriterijumu priče minus povesti možemo podeliti u dve velike grupe. Prvu grupu bi činile one u čijoj konfiguraciji je moguće prepoznati prisustvo rudimentarnih oblika povesti, dok u drugoj grupi tih oblika nema, već su one ostvarene preko deskriptivnog principa.

Priče koje su ostvarene deskripcijom realizovane su na dva načina. Kod jednih je primetna dvodelna konfiguracija: prvo dolazi narativizovani mikrosegment a zatim sledi komenter kojim se ta „priča“ apstrahuje i predstavlja kao objašnjenje određenog metafizičkog pojma; veza između primera i komentara uspostavlja se metafizički usmerenom asocijacijom. Drugi tip podrazumeva odsustvo narativnog mikrosegmenta i pojavu ili samo komentara ili deskriptivne crtice.

Priče sa književnim/umetničkim temama koje koriste rudimentate povesti o usponu i padu²⁷ kako bi narativno predočile probleme vezane za pisanje prikazuju intelektualne, a ne zločinačke, biografije aktera u čijem se središtu nalazi njegovo životno ostvarenje. Kao što je akter u povestima o usponu i padu prelazio od manjih ka sve većim zločinima, i pisci u pričama književno/umetničkih tema prolaze putem ravoja do svog vrhunskog ostvarenja. Ironija, koja je u pričama o usponu i padu bila sporedna, ovde izbija u prvi plan jer sve ove priče upućuju na to da su remek-dela ili izrazito subjektivne kategorije ili da su nastala plagiranjem drugih tekstova. Ne treba smetnuti s uma ni to da su svi pisci u ovim pričama ili mrtvi ili tragično završavaju stvorivši, tačnije otkrivši svoje životno delo.

Priče sa književnim/umetničkim temama imaju znatno užu vizuru od onih sa povestima o usponu i padu te se društveni kontekst javlja sporadično, ali uvek kao poguban za samog aktera-pisca. Centralno mesto ovih priča zauzima sam proces otkrivanja skrivenog teksta ili već otkriveni tekst. Ali, Borhes ne navodi same tekstove već daje njihove prikaze kroz genezu ili efekte koje prouzrokuju. Zanimljivo je da ove priče postuliraju tezu o remek-delima koja nisu duža od jednog retka ili reči.

Teme o književnosti/umetnosti mogu biti predočene i posredstvom samo jednog, presudnog događaja. Ukoliko smo prethodne priče zbog njihovog oslanjanja na biografsku građu doveli u vezu sa pričama akterskih povesti o usponu i padu, za priče koje prikazuju jedan događaj možemo reći da podsećaju na akterske povesti o intimnim događajima.²⁸ Ove priče pokušavaju da uhvate trenutak inspiracije. Iako pravih događaja nema, susret aktera sa inspirativnim agensom prikazan je kao fizički čin. Pošto se sve odigrava u sferi imaginacije, san i transcedencija predstavljaju dominantna obeležja hronotopa.

Međutim, inspirativni agens ne mora samo da se vezuje za transcendenciju, već može da bude mitološki i istorijski motivisan. Pojedine priče²⁹ prikazuju upravo takvu istorijsko-mitsku situaciju, najčešće borbu, koja je kasnije svoje otelovljenje našla u tekstu.

Književne/umetničke teme mogu biti predočene i preko povesti o dvobojima/osvetama.³⁰ Ako uporedimo akterske povesti o dvobojima/osvetama sa minus povestima, primetićemo značajne razlike. U prvim se radi o dva aktera koji se sukobljavaju da bi dokazali svoju fizičku snagu, veštinu, ili radi osvete; sam dvoboj zauzima relativno malo

27 *Tajno čudo, Pierre Menard, pisac Don Quijotea, Everything and nothing, Zrcalo i maska.*

28 *Žuta ruža, Pakao, I, 32 i Netko.*

29 *Godine gospodnje 991, Martin Fierro.*

30 *Dvoboj, Gyaquil, Varka.*

prostora u strukturi priče, pažnja je, pre svega, posvećena okolnostima pre i posle dvoboja. Međutim, kod dvoboja minus povesti, pošto se ne radi o fizičkom, već intelektualnom dokazivanju, sva pažnja usmerena je na dvoboj.

Akteri (minus) povesti o dvobojima sa temama o književnosti/umetnosti jesu umetnici ili proučavaoci tekstova koji kroz sukob sa oponentom žele da dokažu svoje naučno i umetničko prvenstvo. Sem ovih stručnih suprotstavljenosti, primetne su i neke druge. Pre svega reč je o sukobu mladih i starih, odnosno starosedalaca i pridošlica. Mladi pridošlica uvek pobeđuje svog starijeg kolegu i to njegovim oružjem, onde gde je on najjači, u struci. Njegova pobeda omogućena je sujetom starijeg.

Rekosmo da su funkcionalni događaji u pričama minus povesti znatno redukovani. Takav je slučaj i kod ovog tipa povesti. Fizičkih događanja u njima nema, ali je samo suprtostavljanje, dokazivanje i nadmudrivanje organizovano kroz narativni diskurs koji u prikazu razvoja odnosa suprotstavljenih aktera aludira na povesti o dvobojima. Možemo reći da se ovde intelektualni sukobi kanališu kao funkcionalni događaji pošto teorije i stavovi postaju oruđa dvoboja.

Hronotopi u potpunosti odgovaraju ovakvim sukobima jer se radi o akademskim i mondemskim krugovima. Sve se odvija u zatvorenom okruženju, kako u smislu fizičkog, tako i u smislu intelektualnog prostora. Akteri dokazuju svoje prvenstvo u njima, ili se pripadnicima tog prostora čini da je reč o dokazivanju. Dvoboj, dakle, ne mora da podrazumeva „stvarni” sukob, on može da bude krajnje relativizovan i predstavljen kao plod mašte pripovedača (svedoka ili učesnika).

Književne/umetničke teme mogu biti predstavljene i bez oslanjanja na povesne elemente. Ovakve priče³¹ karakteriše princip re/de/konstrukcije i metapoetički diskurs. Pripovedač polazi od poznatih i opštih književnih tema i problema (*Don Kihot, 1001 noć*) i posmatra ih u kontekstu književnosti, odnosno, književnost posmatra kroz prizmu tih tema i problema. Metanarativni epilog koji se javljao na završecima u prethodnim priča ovde je osamostaljen kao tekst. Međutim, njegova formalna konciznost je zadržana. Pošto se radi o konstrukciji, odnosno improvizaciji, subjektivnost dominira.

U ovim tekstovima se može prepoznati avangardni princip povezivanja udaljenih pojava i pojmova (simbolistička sinestezija, univerzalne analogije), odnosno postupak oneobičavanja. Pripovedač uzima poznati (proto)tekst i oneobičava ga intenzivirajući njegovu latentnu napetost do krajnjih granica. Ali to se ne čini kroz novelistički diskurs i hronotop, već posredstvom esejističkog diskursa. Tenzije iz prototekstova ne predstavljaju se posredstvom aktera i događaja nego u „idejno–ideološkoj” deskripciji. Ona podrazumeva postupak „šta bi bilo kad bi bilo” (imaginativna rekonstrukcija), ili svođenje književnosti na karakteristične (arhetipske) oblike.

Tri tematska usmerenje karakterišu priče minus povesti sa teološkim temama i, samim tim, tri modela preko kojih se one ostvaruju. Na jednoj strani nalaze se priče koje po ugledu na Svedenborgove onostrane putopise nastoje da prikažu zagrobni život.³² One su realizovane preko hronotopskog modela, ali za razliku od priča hronotopskih povesti gde akter-izveštavač zna da je dospao u neopoznati prostor, akter priča sa teološkim temama toga nije svestan i i dalje nastoji da se ponaša kao da je živ. Hronotop ovih priča

31 Četiri ciklusa, *Zaplet, Prispodoba o Cervantesu i Quijoteu, Djelovanje knjige, Objašnjenje, Averroesova potraga*.

32 *His end and his beginning, Legenda, Razgovor mrtvaca, Teolog u smrti, Muhamedov dvojnik*.

nije u potpunosti fantastičan pošto se zasniva na „mimetičkim” (faktualnim) principima. Onostranost je prikazana kao ovostranost, sve se dešava u jednom „realističkom” ambijentu. Zagrobna intoniranost priče nije usmerena ka fizičkom slikanju raja i pakla već se tiče njihovih intelektualnih aspekata, odnosno svedenborgskog shvatanju raja i pakla kao stanja koje umrli biraju iz razloga intimne privlačnosti. Neobično je da su hronotopi priča minus povesti sa teološkim temama znatno „realističniji” od priča hronotopskih povesti. Pošto je reč o oblicima koji se nalaze na razmeđu stvarnosti i onostranog, udvajanja i motivi dvojnika osnovna su karakteristika ovih priča.

Drugi tematski krug čine priče koje prikazuju sekte i jeretička učenja. One mogu biti organizovane preko hronotopskih povesti,³³ povesti o usponu i padu³⁴ ili da se zasnivaju na deskripciji. Priče o sektama realizovane preko rudimenata hronotopskih povesti donose prikaze sekti kroz opise njihovih učenja i obreda. Dok je satira hronotopskih priča bila usmerena prema društvenim normama, prikazi sekti satirizuju crkvene dogme i propise: hronotopske priče nastoje da kroz prikaze primitivnosti, zaostalosti i surovosti (disutopije) aludiraju na društvene norme, dok kod priča o sektama opisi idu u suprotnom pravcu. One prikazuju jeretička učenja sekti kao „naprednija”, utopistička u odnosu na kanonizovana i institucionalizovana. Tragična sudbina pripadnika sekti jasno upućuje na njihov položaj u odnosu na zvanične kanone.

Treći tematski krug čine teološke aporije.³⁵ Međutim, one nisu toliko zanimljive u kontekstu teoloških rasprava, dogmi i jeresi, koliko se preko njih upućuje na metafizičke problema vezane za pojmove identitea, subjektivizma i relativnosti. Ove priče ostvarene su poput drugih „deskriptivnih” – reč je o krajnje subjektivnim kometarima i promišljanjima u vezi sa postojanjem boga, pojmom molitve i problemom Hristovog lika.

Motiv dvojnika je karakteristična stilema Borhesovog pisma. Podjednako je čest i u pesmama, i u esejima, i u pričama i svojevrsna je spojnica, kako u sintaksičkom, tako i u semantičkom smislu, među ovim žanrovima. Ali samo tri priče motiv dvojnika prenose i proširuju na tematski plan.³⁶

U ovim pričama događaji imaju motivacionu funkciju, a centralni delovi vezani su za dijaloške sekvence. Autor-junak, koji je identifikovan kao Borhes, susreće se sa svojim (mlađim ili starijim) dvojnikom i sa njim raspravlja o svom životu i književnom stvaranju. Njihovi dijalozi svode se na ubeđivanja, a priče nastaju kao pokušaj da se kroz isповest nađe pravi smisao doživljenog susreta.

Druga bitna osobina tiče se hronotopa. Reč je o magično realističnom hronotopu u kome se susreti i razgovori odigravaju. Njega karakteriše spoj faktualnog i fantastičnog. U suštini, opis je realističan, ali sami događaji – susret dvojnika – i pokušaj njihovog shvatanja uvode oniričke elemente i san predstavljaju kao fenomen koji ukida temporalnost, tj. koji realnost čini magičnom, naročito kada dvojnici donesu fizičke dokaze o svom susretu.

Teme životinja relativno su retke kod Borhesa. On se prevashodno bavio intelektualnim i urbanim problemima tako da su životinje kao samostalna tematska opredeljenja sporadična. Najčešće se javljaju dovedene u vezu sa određenim intelektualnim proble-

33 *Sekta tridesetorice, Feniksova sekta.*

34 *Tri tumačenja Jude.*

35 *Argumentum ornithologicum, Molitva, Raj, XXX, 108.*

36 *Sudrug, Borhes i ja i 25. kolovoza 1983.*

mom, u metaforičnoj funkciji. Kao i drugi konkretni fizički entiteti, one su samo polazište za metafizička razmatranja. Zato su priče koje tematizuju životinje³⁷ realizovane preko deskriptivnih segmentata koji aludiraju i postaju tropi stalnih Borhesovih metafizičkih perokupacija. Deskripcija je neretko inter i metatekstualna jer polazi i bavi se opisima životinja u drugim tekstovima. Posebno je zanimljiv *Priručnik fantastične zoologije* koji predstavlja popis tekstualnih životinja, enciklopediju fantastične i oniričke faune.

Ostale teme koje se javljaju u Borhesovim pričama minus povesti, kao što su san³⁸, zaborav,³⁹ gaučki život,⁴⁰ problem referencije, odnosno prevođenja određenih događaja u tekstualni zapis⁴¹ realizovane su preko dvodelne kompozicije. Jedan fragment predstavlja određenu činjenicu koja je vezana za (istinitu ili lažnu) autobiografiju, istoriju predrgrađa ili neke umetničke pojave, a drugi, koji se za prvi vezuje asocijativno, predstavlja apstrakciju date činjenice i njeno prikazivanje kao jednog od elementa paradigmatškog niza određenog metafizičkog pojma, kao jednu od artikulacija metafizičkih arhetipova. Fragment vezan za činjenice najčešće se predstavlja preko naratizovanih opisa, dok u apstrahovanju dominira eksplanativnost i diskurzivnost.

Posebno treba izdvojiti priču *Kongres* kao, u pogledu dužine i kompozicije, netipičnu za Borhesa. Ona pokazuje tendenciju ka romanesknoj širini, naspram ostalih priča novelističke organizacije. Ali, mnogo zanimljivija je jedna druga osobina. Borhesove priče jesu izuzetno nestabilne strukture u žanrovskom smislu. One u sebi objedinjuju odlike i poetskih, i pripovednih, i esejističkih ostvarenja. Čak i u pogledu povesti one su difuzne jer obuhvataju različite tipove. Tačnije, mnogi Borhesovi siže razvijaju se posredstvom motiva koji su zajednički sižeima realizovanim u potpuno drugačijem kontekstu. Priča *Kongres* najbolje ilustruje ovakvu povesnu difuznost jer u sebi obuhvata elemente svih tipova povesti.

PRIPOVEST

Pošto pripovest predstavlja diskursno uobličavanje povesti, izdvojićemo karakteristične oblike propovedanja vezane za pojedine tipove povesti.

Akterske povesti koje prate uspon i pad aktera karakteriše ekstradijegetski pripovedač. Ekstradijegetska pozicija pripovedača omogućava, s jedne strane, „epsku” (sveznajuću) perspektivu, i, s druge strane, uvođenje priča drugih pripovedača. Epska perspektiva podrazumeva objektivno pripovedanja sa što više informacija i sa što manjim uplivom samog pripovedača.⁴² Pripovedač nastoji ne samo da ispriča priču, tj. predoči povest o usponu i padu aktera, već i da je odredi u aksiološkom smislu. Zato je i stavlja u kontekst ostalih srodnih događaja, istorizuje je. Otuda u njima dominira historiografski diskurs.

Istoriografska intencija primetna je i na tematsko-kompozicionom planu u frag-

37 *Tigar, Dreamtigers, Konj.*

38 *Neki san, San Pedra Henriqueza Urene, Svjedok, Dva oblika nesanice.*

39 *Funjes pamtilac.*

40 *Obećanje.*

41 *Pretvorbe, Obmana, Palača, Strogost u znanosti, Nihon.*

42 Naglašavamo da je reč o malom uplivu pripovedača. U Borhesovim pričama gotovo da nemamo idealni vid pripovedanja bez komentara. To je i razumljivo s obzirom na ontologiju priče – događaji i sadržaji po sebi nisu bitni koliko način na koji se oni prenose i prikazuju; zato komentar postaje neraskidivi deo pripovedačevog diskursa. Odrednicom o malom uplivu komentara napominjemo razliku u odnosu na one priče kod kojih komentari dominiraju.

mentima *dalekih razloga*. Međutim, sem toga što se njihova funkcija može dovesti u vezu sa istoriografskim, njihova entropija i ironična intonacija može da se shvati i kao parodija pozicije sveznajućeg pripovedača i kauzalnosti istoriografskog poretka. *Daleki razlozi* koliko, s jedne strane, izgrađuju istoriografski kontekst, toliko ga, s druge strane, i podrivaju.

Težnja ka objektivnoj i neutralnoj perspektivi i istoriografskoj aksiologiji doprinosi uvođenju drugih pripovedača. Oni mogu biti i/ili ekstradijegetički – mnogi pisani, tekstualni izvori i autoriteti na koje se primarni ekstradijegetički pripovedač poziva, tj. koje navodi – i/ili intradijegetički – saučesnici aktera ili sam akter koji u vidu ispovesti/monologa svedoči i otkriva zatamljene događaje iz svog ili tuđih života. Pojava drugih pripovedača nema za cilj jedino potvrđivanje istinitosti događaja o kojima se govori, tj. stvaranje iluzije stvarnosti, već se oni uvode i kao komentari, gnome kojima se konkretna sudbina projektuje na nivo opštosti. U tu svrhu najčešće se koriste citati iz Biblije ili navodi poslovice.

Drugi model pripovedanja karakteriše razvijena ekstradijegetska situacija. Dok je u prvom modelu ekstradijegeza bila pre svega „knjiška”, upućivala na izvore i autoritete, ovde je ona razvijena u čitavu scenu, u okvir koji zasvodnjava priču. Sem glavne povesti koja govori o usponu i padu aktera, javlja se i okvirna povest koja upućuje na nastanak same priče, tj. prikazuje i neposredno proizilazi iz prenošenja pripovedane situacije. Okvirna priča uslovljava pojavu udvajanja: ekstradijegetski narator postaje slušalac, akter postaje pripovedač i sl., čime se pozicija i autoritet pripovedača dovode u pitanje.

Sve okvirne „ekstradijegetske dijegeze” karakteriše shematizovanost. U nekom društvu ili prilikom slučajnog susreta jedan od prisutnih počinje priču. Ona najčešće ima za cilj korekciju/ilustraciju stavova i mišljenja drugog/drugih učesnika. Lik čije se mišljenje, priča koriguje/ilustruje gotovo uvek je identifikovan kao Borhes. Na taj način ne samo da dolazi do izjednačavanja pisca i autora, odnosno autora i lika, već se stvara iluzija o istinitosti događaja koji se iznose. Ali time se i direktno ironizuje (sve)znanje i pozicija pripovedača identifikovanog kao Borhes. Narator je ili neposredni učesnik događaja i priča o svom životu, ili je svedok.

Ekstradijegetički pripovedač uvek komentariše priču koju prenosi, tj. osnovnu pripovednu situaciju i upućuje na zaborav i književne konvencije koje utiču na njenu modifikaciju (Paradigmatičan primer: „Izmenit ću, kao što slutite, poneku pojedinost.” – SD V, 16). Ukoliko opisivanje primarne pripovedne situacije i identifikacija pisca i autora, autora i lika nosi faktografski smisao, ovakve odrednice fingiraju fikciju. Na taj način ostvarena je specifična napregnutos i dinamičnost priče i neposredno motivisan njen ludički koncept. Opisivanje ekstradijegetske situacije često zauzima dosta prostora u tekstu, te kod pojedinih priča stoji ravnopravno naspram dijegeze.

Pripovedanje povesti o dvobojima/osvetama vrši se na isti način kao i pripovedanje akterskih povesti o usponu i padu. To znači da možemo razlikovati dve pripovedne situacije.

Pripovedač može iznositi priču distanciran, gotovo je ne komentarišući. Drugi tip pripovedne situacije povesti o dvobojima/osvetama podrazumeva da autor svoju priču zasniva na eksplicitno navedenim izvorima, da ih prenosi, uključuje u svoju priču i komentariše. Iako je, u suštini, razlika između toga da li se radi o ispovesti autora ili on prenosi tuđu ispovest, za samu pripovest, irelevantna, ona je značajna za poziciju, odnosno

ontologiju pripovedača. Dominiranje tuđuh ispovesti upućuje na poziciju autora ne više kao tvorca, *deus artefixa*, već samo kao običnog prenosnika i redaktora priča. Njegova vrednost, ukoliko je poseduje, što se često problematizuje, nije više u izmišljanju (novih) povesti, već u njihovom prenošenju, njihovom komentaranju, odnosno priređivanju i načinu na koji ih priča: njegova vrednost je u diskursu. Ovakva ontološka pozicija objašnjava eksplanativnost kao dominantno svojstvo pripovedačevog diskursa.

I kod pripovedanja povesti o intimnim događajima javljaju se dva navedena tipa pripovednih situacija. Zanimljivo je da neutralna pozicija pripovedača gotovo ne postoji jer on uvek iznosi i komentariše događaje o kojima je reč.

Priče detektivskih povesti karakterišu dva toka radnje. Tačnije, činjenice povesti predočene su, s jedne strane, iz perspektive onoga koji ih istražuje i, s druge strane, iz perspektive onoga koji ih je počinio. Zbog toga je perspektivizacija (fokalizacija) događaja i njihovo prezentovanje (pripovedanje) od nesumljivog značja i posebne funkcije kod ovih tekstova.

Na jednoj strani nalazi se detektiv i njegova perspektiva. Autor se uvek vezuje za nju i prikazuje događaje onako kako su se u toj perspektivi odigrali – kroz ispovest, i to najčešće u retrospekciji. Komentari koji se sporadično javljaju, sem eksplanativne funkcije, u sebi prikrivaju i znakove koji mogu da upute na pravi trag u vezi sa misterijom koja se istražuje.

Druga perspektiva pripada počinocima misterija. Iako je ona skrajnuta u odnosu na detektivsku, ona ipak ima povlašćeno mesto pošto se pojavljuje na kraju i redefiniše detektivsku fokalizaciju. Postojanjem dve perspektive, dva vida interpretacije ne iscrpljuju se mogućnosti daljih i novih interpretacija. Naprotiv, ostavlja se uvek mesto da i čitalac stvori svoju verziju.

Hronotopske povesti baziraju se na predstavljanju neobičnih vremena-prostora. Akter dospeva i provodi izvestan deo života u toj neobičnoj sredini i, napustivši je, svedoči o njoj. Značaj njegove aktivnosti ne ogleda se toliko u uticaju na neposrednu okolinu (ljude, predmete, događaje), već se prvenstveno tiče svedočenja i prenošenja informacija o sredini u kojoj se nalazio. Ovakva konfiguracija povesti utiče i na pripovest te je pripovedanje ovih priča određeno ispovedno-izveštajnim tonom.

Pripovedanje priča hronotopskih povesti vrši se na dva načina. Pošto se radi o izveštajima-ispovestima razlikujemo dve situacije u kojima se ti izveštaji-ispovesti mogu javiti i prenositi. Na jednoj strani nalazi se usmeno, mono/dija/loško prenošenje. Implikovanje mono/dija/loške situacije (ili njeno eksplicitno navođenje) utiče na diskurse ovih priča. Nasuprot pričama u kojima su ispovesti preodčene kroz dokumente, usmeno prenošenje oslobađa ih dokumentarno-faktografske intencije, te imaju više prizvuk legende ili predanja. Ekstradijegetski nivo može dovesti u sumnju istinitost pripovedanog, odnosno upućivati na ludički karakter priče.

Na drugoj strani je predstavljanje hronotopskih priča kao prevoda (redigovanje) dokumenata. Time se ne samo pojačava njihova isitinitosna vrednost i autentičnost, već se i uslovljava da izveštaji obiluju podacima o društvu, istoriji, kulturi zajednice koja se opisuje, čime se motiviše naučni, enciklopedijski diskurs.

Osnovno svojstvo priča minus povesti jeste da su u njihovoj strukturi fizički događaji pomereni u drugi plan, a u centru pažnje se nalaze određeni problemi, intelektual-

ne aporije. Primarno kohezivno sredstvo ovih priča jeste tematska kongruencija, tako da one često predstavljaju spojeve različitih tipova pripovednih oblika.

Pošto određeni intelektualni problemi zauzimaju centralne pozicije u ovim pričama, pripovedač svoj diskurs usklađuje sa njima. Tako, na primer, ako je problem vezan za književne teme, pripovedanjem će dominirati esejistički tip izlaganja; ili, ako je reč o sektama, naraciju određuje naučno/religiozni, polemički diskurs, i sl. Ali, dešavaju se i suprotne stvari: kada se aporije premeštaju iz svog uobičajenog konteksta u neki drugi, premeštanje povlači za sobom i način pripovedanja koje postaje odgovarajuće tom novom kontekstu: na primer, smeštanjem književnih problema u bajkoliki hronotop povlači za sobom i karakteristično pripovedanje; ili, promišljanje o religioznim temama kroz literizovan diskurs i sl.

Kako dolazi do gubljenja pripovednih elemenata i dinamičnih motiva, tako raste frekvencija pripovedačevih komentara. Komentari su najprisutniji kod priča minus povești koje su ostvarene kroz dvodelnu kompoziciju i kod onih gde je komentar izdvojen kao samostalni segmenta. Ali, kod deskriptivnih crtica, komentara nema i pozicija naratora približava se poziciji lirskog subjekta. Gubljenje pripovednih rudimenata povlači za sobom i prelazak sa delimičnog sveznanja i objektivnosti ka nepouzdanosti i subjektivnosti.

Svaki komentar u Borhesovim pričama, bez obzira na odnos prema sadržaju koji komentariše – ironičan, satiričan, problemski, afirmativan... – ima za cilj da interpretirajući datu pojavu ukaže na njenu idejnu-ideološku (metafizičku) vrednost, da aludira na njene apstraktne i opšte smislove i da je poveže sa paradigmama drugih srodnih pojava. Ta intencija destabilizuje narativnu organizaciju i čini da priče dobiju eksplicitni eksplanativni oblik i jasno prenose autorsku situaciju zapitanosti nad određenim pojmom čiji se smisao pokušava pronaći.

TEKST

Na nivou teksta mogu se primetiti dva tipa prisustva tekst/ov/a u jednom tekstu. Tekstovi mogu uspostaviti tematski odnos, što znači da se pojedini tekstovi javljaju kao tema, odnosno da tekst nastaje kao tumačenje tekst/ov/a – tekst o tekstu; i, tekstovi se mogu umetati u drugi tekst u vidu doslovnog citiranja ili parafraziranja – tekst u tekstu.

Priče koje se zasnivaju na metatekstualnom principu strukturirane su kao tekstovi o tekstu. One nastaju tako što se izvestan tekst prikazuje, komentariše, problematizuje i na taj način uključuje u strukturu priče. Međutim, tekst se ne pojavljuje (samo) kao intertekst, već čitava priča nastaje i zasniva se na njemu – njegova zasupljenost i prostiranje znatno je veće od interteksta. Na osnovu odnosa, pozicije i funkcije teksta u kontekstu priče, možemo razlikovati: tekstove kao elemente sižea, odnosno sižee koji se temelje na tekstu, i tekstove kao povode eksplanativnosti, tj. priče koje se zasnivaju na prikazivanju i objašnjavanju tekstova.

Pojava teksta kao sižejnog elementa podrazumeva tekst koji dinamizuje priču, neposredno učestvuje u zapletu i sukobu aktera. On nije (eksplicitno) objekt tumačenja, već sredstvo, oruđe uspostavljanja ili rešavanja konflikta, njegova funkcija je u narušavanju ravnoteže. Pojava teksta kao sižejnog elementa ne isključuje i prisustvo njegovog prikaza, ali je deskripcija dinamizirana, uključena u kauzalni tok radnje, motivisana prethodnim

i pokretač narednih događaja. Akcent nije na sadržaju tekstova, već na onome šta taj sadržaj prouzrokuje. Ovakav vid prisustva tekstova najčešći je kod priča sa povestima o dvobojima/osvetama.⁴³

Tekst kao sižejni element može se javiti i preko pojma apsolutnog teksta. Veliki je broj priča koje u duhu srednjovekovne poetike apsolutni tekst svode na jednu reč, a njegovo otkrivanje vezuju za motiv potrage i smeštaju u siže koji aludira na bajkoliki – da bi otkrio apsolutni tekst, akter mora da reši postavljene zadatke, mora da prođe najrazličitije avanture i stekne ogromno iskustvo.⁴⁴

Prema tome, kod priča sa tekstom kao sižejnim elementom tekst pripada dijegezi, deo je njenog kauzalnog lanca, motiviše aktivnost aktera. Njegova najčešća funkcija je funkcija sredstva ili oruđa, odnosno on je cilj kome akteri teže. Sadržaj teksta nije bitan onoliko koliko intencija i delovanje, tj. posledice koje on prouzrokuje.

Drugačije je sa pričama kod kojih su tekstovi povod eksplanativnosti. Tu tekstovi ne pripadaju dijegezi, već je motivišu; njihov sadržaj je daleko bitniji jer priča i nastaje kao komentar (delova) sadržaja teksta, narativizovanjem nekog od njegovih elemenata. Tekstovi kao povod eksplanativnosti omogućavaju imaginativnu rekonstrukciju – autor polazi od tekstualno fiksiranih sadržaja, nadopunjuje ih svojom interpretacijom i povezuje sa arhetipskim i metafizičkim smislovima. Zanimljivo je, i za Borhesa karakteristično, da on ne polazi samo od poznatih i postojećih tekstova, kao što su *Don Kihot*, *1001 noć*, *Biblija*,⁴⁵ već kao povode eksplanativnosti i imaginativnoj rekonstrukciji koristi i svoje skice i potpuno apokrifne tekstove (npr, *Razmatranje dela Herberta Kvejna*).

Drugi oblik prisustva tekst/ov/a u tekstu predstavljaju priče koje se zasnivaju na intertekstualnosti što podrazumeva uključivanje elemenata nekog drugog teksta u njihovu strukturu. Intertekstualnost u tekstu može da bude dvojako zastupljena: tekstovi koji se uvode mogu se eksplicitno navoditi, ili se tekstovi mogu implicitno pojavljivati.

Priču *Pierre Menard, pisac Don Quijotea* možemo uzeti kao paradigmatičnu za problem odnosa tekstova i pojam intertekstualnosti. Ona je realizovana kao metatekstualna struktura – prikaz stvaralaštva Pierra Menarda, sa posebnom analizom njegovog životnog ostvarenja *Don Kihota*. Analizirajući Menarov i Servantesov tekst autor navodi: „Cervantesov i Menardov tekst verbalno su identični, ali je ovaj potonji beskrajno bogatiji.”(SD II, 154)

Ova izjava najbolje ilustruje poziciju i funkciju teksta u Borhesovim pričama. Čak i doslovno naveden, transponovan u verbalno identičnom obliku, preuzeti tekst nikada nije identičan izvornom jer prelazi u drugi kontekst (dobija novog čitaoca) i time menja svoje smislove. Smisao teksta (nastaje i) menja se kroz vezu sa drugim tekstovima, uspostavljanjem intertekstualnih veza. To je osnovno načelo ne samo kritike već i stvaralaštva. Zapravo, te dve aktivnosti se izjednačavaju, priča nastaje kao njihov rezultat. U njoj su paralelno zastupljeni i elementi kritike i elementi „čisto književnog stvaralaštva”. Književni tekst je postao svestan svoje jezičke prirode i konvencionalnosti, on nije više samo „izveštaj” o fiktivnom svetu, već i rasprava o konvencijama i inter/metatekstualnim problemima. Stoga je metapoetički diskurs jedna od osnovnih stilema Borhesovog pisma.

43 *Guajkvil, Varka, Teoloji*.

44 *Ogledalo i maska, Undr, Knjiga od peska*

45 *Legenda, Raj XXX, 108, Tri tumačenja Jude, Problem*.

Najuočljiviji primeri eksplicitne intertekstualnosti jesu priče koje su realizovane kao redakcije i prevodi nekih starijih tekstova.⁴⁶ Ukazivanje na to da se radi o preuzetom tekstu ne mora uvek biti razvijeno i predočeno kroz (segment) okvirne strukture, već se može javiti i samo kao propratna referenca u fusnoti, podnaslovu, najavi i sl. tj. u ekstratekstu.

Navođenje tekstova kao izvora višefunkcionalno je. Njima je određen dominantan diskurs, priče se smeštaju u poseban kontekst, tj. čitanje se kroz taj kontekst kanališe, naglašavaju se autentičnost i artificijelnost priča. Sami navodi interferiraju sa esejima i predstavljaju spisak većine omiljenijih Borhesovih autora i knjiga. Upućivanje na izvore iz kojih se tekstovi preuzimaju redukuje autorovu stvaralačku aktivnost, stavlja ga u poziciju čitaoca, odnosno redaktora priča. Autor nije više tovrac, već prenosilac tekstoiva.

Drugi oblik ispoljavanja eksplicitne intertekstualnosti odnosi se na preuzimanje i navođenje verbalnih tekstova. Autor iznosi svoju priču koja ne donosi neke neobične, funkcionalne događaje, već prikazuje susret sa osobom koja mu poverava priču. Okviri ovih tekstova, tj. autorove priče-komentari, imaju istu funkciju kao i okviri priča u kojima se navode tekstovi iz knjiga što svedoči o tome da se ne pravi razlika između pisanog ili verbalnog oblika teksta – priča/tekst je večna, samo se na različite načine otelotvoruje. Zato ove priče svojim početkom navode na pogrešan pravac – autorova priča nije ni centralna ni bitna, to je samo okvir motivacione funkcije; bitne su priče drugih, one koje je autor čuo, a ne stvorio i izmislio.

Treći vid upućivanja na izore iz kojih se priče preuzimaju ne odnosi se na tuđa, već lična iskustva. Autor sastavlja priču ne bi li shvatio događaje koji su mu se desili. Funkcija teksta je u spoznaji i otporu zaboravu. Tekstovi nastaju na staklenim osnovama sećanja i tradicije (kolektivnog sećanja) i koliko duguju pamćenju, toliko duguju i zaboravu. U mnogim pričama je takva funkcija zaborava potcrtana – tekst je u istoj meri produkt zaborava koliko i sećanja. Ova dva procesa impliciraju dvojnički odnos, lica su i naličja jedno drugom.

Ovakve tekstualne implikacije upućuju na postmodernu razlikovanje činjenica od događaja. Činjenice su fizičke manifestacije pojava i odnosa čije prevođenje u određeni semiološki sistem uvodi pojam interpretativnosti, odnosno prevodi ih u događaje koji su uvek njihova interpretacija. To neke priče posebno naglašavaju: „Vjerno ću prepričati sve što se dogodilo; to će mi možda pomoći da je shvatim. Osim toga, kad čovjek ispovijeda neku zgodu, on prestaje biti vinovnik i postaje svjedok, netko tko gleda i pripovijeda taj događaj kao da u njemu nije izravno sudjelovao.” (*Guayaquil*, SD V, 47)

S obzirom na način autorovog odnosa prema sećanju, uspomeni, koji je identičan njegovom odnosu prema verbalnom i pisanom tekstu, i s obzirom na njihovu identičnu funkciju i način uvođenja u tekst, proizilazi da sećanje i uspomene kod Borhesa imaju vrednost (inter)teksta.

Ipak, intertekstualnost ne podrazumeva samo navođenje čitavih tekstova. Ona obuhvata i parafraze i/ili citiranje pojedinih delova nekog teksta. Parafraza u pričama koje se zasnivaju na kritičkom diskursu ((pseudo)prikazi) ima posebnu funkciju: ona se tu javlja kao obavezni element naučnog aparata i ima informativno-motivacionu karakter – parafraziranje opusa pisca čija se konkretna dela prikazuju pruža uvid u intelektualnu

46 Vrt razgranatih staza, *Besmrtnik*, *Brodijev izvještaj*, *Sekta tridesetorice*, *Undr*.

biografiju i ujedno najavljuje i objašnjava delo koje se prikazuje, tj. usmerava čitanje tog dela kroz navedeni kontekst.

Suštinske razlike između tekstova koji se realizuju kao citati i onih koji su parafraze drugih tekstova ne postoje. U oba slučaja javlja se okvir koji ukazuje na to da se radi o preuzetom ili parafraziranom tekstu, i, što je važno, da preuzimanje nikada nije apsolutno dosledno, već se uvek radi o manjim ili većim izmenama i dopunama koje se pravdaju ili su uslovljene literarnom intencijom.

Eksplicitna intertekstualnost može da se javi i u vidu navođenja samo pojedinih delova teksta. U pričama su najfrekventnij odlomci iz *Biblije*, *Hiljadu i jedne noći*, Šekspirovih drama i *Don Kihota*, ali se javljaju i čitavi nizovi apokrifnih citata, posebno kod tekstova koji su realizovani kao prikazi.

Delimični navodi, nasuprot citatima/parafrazama čitavih tekstova koji se javljaju kao nosioci priče, imaju prevashodno ilustrativnu (u afirmativnom ili opozitivnom smislu) funkciju. Njihovo prisustvo upućuje na kontekst iz koga su preuzeti i na smisaonom planu bogate i usložnjavaju tekst.

Implicitna intertekstualnost podrazumeva tri vida aluzija, sugestija na tekstove sa kojima dati tekst interferira. Prvo, tekst može nastati preuzimanjem nekog poznatog sižea – u datom tekstu javljaju se aluzije (u vidu sklopa motiva, imena aktera i sl.) koje (mogu) uputiti na druge tekstove.

Alef je, možda, najpoznatija priča koja je ostvorena kroz sižejnu aluziju. Nekoliko je elemenata koji aludiraju na Dantea i *Božanstvenu komediju*. Prvo, *Beatriz Vitebo* je ime autorove ljubavi koja je umrla i za kojom on čezne, a to je više nego uočljiva aluzija na Danteovu *Beatriče*. Zatim, način na koji se autor susreće sa alefom takođe upućuje na Dantea – do njega dolazi posredstvom Beatrizinog brata Carlosa Argentinia Daneria koji je pesnik i koji radi na svom čuvenom spevu. Ukoliko njegovo ime upućuje na Dantea, njegova funkcija aludira na funkciju Vergilija u *Paklu*. Sam silazak, posmatranje i ponovni izlazak iz podruma aludira na put iz *Komedije*.⁴⁷

Međutim, treba napomenuti da su ovi elementi (motivi) uklopljeni u jedan neobičan (u odnosu na *Komedju*) kontekst – Argentina sredinom šezdesetih i književne polemike i zavist (nasuprot Danteu koji se divio svome vodiču, autor prezire i zavidi Daneriu), ali i znatno naglašeni ljubavna patetika – što ne samo da smisaono „bogati” priču, već i umanjuje aluziju.

Drugi vid implicitne intertekstualnosti tiče se ukrštanja diskursa. Diskurs datog teksta (može) upućivati na diskurse karakteristične za neke, npr. nebeletrističke tekstove – priča može biti ostvorena korišćenjem nekog posebnog diskursa koji, kao motiv, naziv aktera ili specifičan hronotop, upućuje na (kon)tekstove za koje je specifičan. Najuočljivije je prisustvo istoriografskog (enciklopedijskog) diskursa.

Kao osnovnu stilemu istoriografskog (enciklopedijskog) diskursa možemo izdvojiti težnju ka autentičnosti i dokumentarnosti koja se ostvaruje navođenjem „konkretnih i tačnih” odrednica koje karakterišu povest. Pozicija i odnos pripovedača takođe su specifični u ovom diskursu – javlja se tzv. sveznajući pripovedač.

47 „Urugvajski kritičar Rodriges Monegal pronicljivo uočava da je prezime Danerija sastavljeno od prva tri i poslednja tri slova imena florentinskog pesnika: DANte AligijERI, da je ime žene, kojoj je priča posvećena, Estela Kanto – estela=zvezda je reč kojom se završavaju sva tri dela *Božanstvene komedije*. (*Estela canto znači i pevam Esteli*)” (KONSTANTINOVIĆ 1986: 293).

Istoriografski diskurs najzastupljeniji je u prvoj Borhesovoj zbirci, u pričama *Opće povijesti gadosti*. Sve priče (izuzev *Et cetera* i *Čovjeka iz ružičaste krčme*) prikazane su sa snažnim naglaskom na ovom diskursu i predstavljaju pseudoistorijske priče. Istorijski diskurs ne samo da stvara utisak autentičnosti događaja i aktera, već istovremeno dezinegrise i ironizuje priče, odnosno aktere i događaje. Najuočljivij vid dezintegracije jeste izdvajanje poglavlja u kompoziciji priča čiji naslovi upućuju na istorijsku metodologiju i epistemologiju. Ali, njima se ne pristupa sa autoritativnog, već ironičnog aspekta. Ironizacija istorijske metodologije i epistemologije, tačnije kauzalnosti za kojom istorijske discipline tragaju i na kojoj se zasnivaju, eksplicitno je naglašena u uvodnom poglavlju prve priče *Strašni otkupitelj Lazarus Morell*: „Godine 1517. fra Bartolome da las Casas se sažalio nad Indijancima koji su skapavali u mukotrpnom paklu antilskih rudnika zlata i predložio caru Karlu V da uveze crnce koji će skapavati u mukotrpnom paklu antilskih rudnika. Zahvaljujući toj neobičnoj filantropskoj varijaciji usledila su nebrojena zbivanja: Hadyjevi blues, uspjeh što ga je u Parizu postigao veleučeni urugvajski slikar Pedro Figari, razbarušena proza još jednog Urugvajca Vicentea Rossija, mitološka veličina Abrahama Lincolna, pet tisuća mrtvih u ratu Sjevera i Juga, tri milijarde trista milijuna utrošenih na vojne mirovine, kip legendarnog Falucha, uvođenje glagola *linčovati* u trinaesto izdanje Rječnika Španjolske Akademije, uzbudljiv film *Aleluja*, odvažni Solerov juriš prsa u prsa na čelu njegovih *Parados i Morenos* kod Cerrita, ljupkost te i te gospođice, crnac kojeg je ubio Martin fierro, očajna rumba *El Manisero*, uhićeni i zatočeni napoleonizam Tousainta Louverturea, križ i zmija s Haitija, krv koza zaklanih mačetom *papapolija*, tango porijeklom iz Havane, *candombe*.

Napokon, grešan i veleleban život nemilosrdnog otkupitelja Lazarusa Morella.”(SD II, 15)

Drugi vid ironizacije posredstvom istoriografskog diskursa jesu kometari koji ekspaniraju sveznanje pripovedača i predstavljaju informativne dodatke, faktografske intenzifikatore koji naglašeni prerastaju u svoju suprotnost – ne doprinose autentičnosti već ironizuju priču, podrivaju autoritet teksta. Istorioografski (enciklopedijski) diskurs se može javiti i u svojoj konotativnoj vrednosti, bez ironizujućeg smisla u funkciji pojačavanja faktografičnosti priče, tj. fikcionalnih događaja. U tom slučaju događaji i način na koji su predstavljeni bivaju u raskolu – fikcija se predstavlja kao istorija, i po tome se ove priče približavaju onima u kojima istoriografski diskurs ima ironičnu funkciju.

Treći vid implicitne intertekstualnosti tiče se tendencije Borhesovih priča da predstavljaju narativnu elaboraciju pojedinih aporija karakterisitčnih i za eseje i pesme koje variraju Zenonov disjunktivni silogizam (*regressus ab infinitum*). Ovaj vid intertekstualnosti ne samo da ukazuje na autocitatnost već omogućuje da priče razmatramo i s obzirom na idejno-ideološke probleme koji suštinski određuju njihovu strukturu. Međutim, ovakva pojmovna intencionalnost i/ili alegoričnost ne može se svesti na vulgarno redukovanje priča na određenu ideju, tj. pojam. Ne radi se o ideji priče, već se uočava da čitav slučaj koji priča prikazuje u stvari predstavlja konkretizaciju datog apstraktnog problema – arhetipa i njegovog odnosa prema vremenu.

Svaki oblik intertekstualnosti počiva na načinu na koji se čita (mada neki misle na koji se piše) određeni tekst. Pošto tekst može da se čita na mnogo načina, to znači da pojam intertekstualnosti ne možemo nikada do kraja odrediti. U tekstu uvek možemo

tražiti i nalaziti elemente koji počivaju ili upućuju na druge tekstove, ili možemo postaviti pitanje postoji li uopšte tekst koji se ne zasniva na drugim tekstovima. Zato izdvajanje interferentnih tekstova nikada do kraja ne može da se sprovede. Mi smo nastojali da ukažemo na najkarakterističnija prisustva, i bilo nam je bitno da potcrtamo palimsestičku organizaciju Borhesovih tekstova, a ne toliko da navedemo sve eventualne veze i reference.

Palimsestička organizacija, međutim, ne podrazumeva haotično i bez reda ukrštanje tekstova. Borhes pod tekstovima čije paradigme vredi preuzimati ne podrazumeva samo književne, već u tu grupu ulaze i svi drugi tekstovi – filozofski, historiografski, religiozni itd. – odnosno, selekcija tih tekstova vrši se na osnovu zajedničkog kriterijuma – kriterijuma fantastike, čudnog i neobičnog.

Kriterijum fantastičnog nije samo princip izdvajanja tekstova, već je to temeljno aksiološko, estetsko, epistemološko i ontološko merilo, jer Borhes izdvaja i sudi o pojavama na osnovu ovog kriterijuma. Po svojoj prirodi fantastično je prevashodno estetska, književna kategorija, što znači da Borhes iščitava sve tekstove kao književne, uključujući i pojave sveta i Univerzuma koje je takođe smatrao tekstovima (i/ili bibliotekom). Prema tome, kao korpus koji može da da paradigme za stvaranje novih dela, Borhes izdvaja samo one tekstove koji su obeleženi prisustvom fantastike. To znači da svi tekstovi dolaze u obzir, ali i da se oni „realistički” isključuju, bez obzira na to da li su primarno književni ili ne (MILUTINOVIĆ 2015)

Palimsestička organizacija priča nameće pitanje da li se prosedei koje smo do sada izdvojili mogu smatrati borhesovskim, ili je reč o univerzalnim postupcima književnosti. Najjednostavnije bi nam bilo da ovom aporijom, u tipičnom Borhesovom maniru, završimo studiju: govoreći o pojmu borhesovske priče rekli smo ponešto, a praktično pokazali ništa, odnosno izdvojili smo arhetipska svojstva umetnosti reči. No ipak ćemo (pokušati) zaključiti da je ono što predstavlja distiktivna svojstva *borhesovske priče* prevashodno vezano za dekomповanje tradicionalnih (realističkih) povесnih i pripovesnih modela posredstvom historiografskog (enciklopedijskog) diskursa radi upućivanja na metafizičke/transcedentne domene – univerzalna pitanja o sopstvu (identitetu, sudbini), vremenu (prolaznosti) i gnoseologiji.

Citirana literatura

- BITI 1997: BITI, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- BORGES 1985: BORGES, Jorge Luis. *Sabrana djela* (SD), svezak I-VI. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- KONSTANTINOVIĆ 1986: KONSTANTINOVIĆ, Radivoje. „Neobično delo H. L. Borhesa”. U: *Horhe Luis Borhes, Proza. Poezija. Esej*, priredio Radivoje Konstantinović, 5-22. Beograd: Bratstvo-Jedinstvo.
- MILUTINOVIĆ 2007: МИЛУТИНОВИЋ, Дејан. *Положај историје у интерпретацију књижевног текста*. У: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига LV, свеска 2, 2007. 411–422.
- MILUTINOVIĆ 2015: MILUTINOVIĆ, Dejan. *Poetica Borgesiana – Književnost po H. L. Borhesu*. Niš : Niški kulturni centar: Filozofski fakultet.
- The living handbook of narratology* (LHN) – internet

Dejan D. Milutinović

THE CONCEPT OF A BORGESIAN STORY (ON THE OCCASION OF THE 80TH ANNIVERSARY OF FICTIONS)

Summary

This paper highlights the recognizable features of Borgesian storytelling. Through a case study, the poetic features of Borges' stories are analyzed at the level of story, narration, and text. The story level is seen based on the structural representation of the narrative syntax actants and divided into four types: actorial (focus on the actor), detective (focus on events), chronotopic, and minus narratives (focus on a non-fabular element). The concept of the mirror is cited as the dominant principle of structural organization of actorial narrative stories, while detective narrative stories are realized on the organizational principle of the labyrinth. Borges' chronotopic narrative stories represent "travelogues" through metaphysical and oneiric landscapes. Minus narratives underline the fact that all stories are extremely diffuse in the narrative sense because they encompass different types of narratives. At the narration level, characteristic features include encyclopedic discourse and commentary, while the textual level points to a palimpsestic organization. In conclusion, it is stated that what represents the distinctive features of Borgesian storytelling is primarily related to the decomposition of traditional (realistic) narrative and storytelling models through historiographic (encyclopedic) discourse to refer to metaphysical/transcendent domains - universal questions about self (identity, destiny), time (transience), and gnoseology.

Keyword: Borgesian storytelling, story, narration, text

