

Tomo Virk

Postmodernističnost J. L. Borgesa

Uvod

Ko beremo neki literarni tekst, vstopamo v posebno, izrazito avtorsko obarvano atmosfero, po kateri navadno prepoznavamo specifični avtorski duktus. Hkrati pa s stališča "naivne" recepcije vedno znova naletimo na neko nedostopno senco, nejasno meglico, presežek, ki daje tej atmosferi sicer povsem določen ton, a ostaja netematiziran. Tu ne mislimo na tisti hermenevitični pomenski presežek, ki mu včasih pravimo "globlji smisel" in ki je zaradi polivalentnosti umetniškega teksta pač vedno individualno-recepcijsko obarvan. Mimo njega ostaja namreč neka neizrečena dimenzija, ki presega vsako individualnost in v nas evocira bolj občutje nečesa epohalnega. To občutje kot nekakšna senca spremlja tudi vse Borgesove tekste in od bolj sofisticiranega bralca terja, da ga osvetli z definicijo. Tej dimenziji Borgesovega opusa bi se rad približal s pojmovnim in predstavnim aparatom tega, kar nam – kljub pomislekom, ki jih utegnemo ob njem imeti – pomeni pojem *postmodernizem*.

Težave utegnejo nastopiti že na samem začetku, saj pojem postmodernizma še ni do kraja ustaljen in kanoniziran. Vendar se zdi, da se kljub temu uveljavlja – tudi na Slovenskem – nekakšna konsenzualna predstava o njem, ki povsem zadošča za naš namen. Pojemovno in predstavno območje postmodernizma razumemo v tem eseju v okviru naslednjih (nekoliko poenostavljeno shematiziranih) določil:

1. Postmodernizem prinaša konec velikih zgodb. Kaj to pomeni, je v svojem *Postmodernem stanju* podrobno pokazal Lyotard. Ena od posledic tega dejstva je na primer ta, da ni več ideologij, ki bi vlekle (vsaj v umetnosti ne). Konec velikih zgodb namreč pomeni tudi konec Ideje. To hkrati pomeni, da ni več transcendence; ne le, da je mrtva, ampak je sploh ni več. Na njeno mesto naj bi (po mnenju Tineta Hribarja) stopilo sveto. Tak razvoj se potrjuje v opažanjih teoretikov postmodernizma, ki ugotavljajo, da se postmodernistična literatura bistveno vrača v dimenzijo mitskosti. Ta vrnitev je bolj razvidna v poeziji, zagotovo pa se pojavlja tudi v prozi. Lyotard jo imenuje vrnitev od projektivnih metazgodb k zgodbam, ki uvajajo v območje mitologije.

2. V zvezi s koncem velikih zgodb se je uveljavilo posebno pojmovanje zgodovine. Konec je velike teleološke heglovske zgodovine, ki se razvija k vnaprej določenemu cilju. Sploh je konec vsake prave zgodovine v modern(ističnem) smislu, saj je ta zgodovina razumljena bistveno kot linearna, postmodernizem pa ne priznava linearnosti zgodovine (na tem nepriznavanju se tudi sam utemeljuje, češ da ni linearni, razvojni naslednik modernizma). To nespoštovanje zgodovine ali "svobodna razpoložljivost tradicij" se povsem evidentno kaže v tipičnih postmodernističnih postopkih, kot so citat, imitacija, simulaker, sploh vračanje k prejšnjim literarnim vzorcem (omenimo Fowlesa, ki ga pač poznamo, ali Borgesa, Eca itd.). Iz tega izhaja poudarjen odnos do tradicije.

3. Konec velikih zgodb pomeni končno tudi to, da ni več ene same Resnice; nastopi pluralizem resnic in "vzpostavljanje epistemološkega prostora".

Ker je Janko Kos v razpravi *Literatura na Slovenskem po modernizmu* ob analizi Borgesove zgodbe *Jug* že pokazal, kako je utemeljena na imanentnem pluralizmu resnic (iz tega tudi Kos sklepa na Borgesovo postmodernističnost), bomo našo pozornost posvetili predvsem *nelinearnemu* pojmovanju zgodovine in *mitološkosti* v Borgesovi literaturi. Tega se bomo lotili na podlagi kratkega *Zasnutka* iz zbirke *Stvaritelj*. Takole se glasi (v prevodu Aleša Bergerja):

Da bi bila njegova groza popolna, prepozna Cezar, ki so ga neučakana bodala prijateljev potisnila ob podstavek kipa, med obrazi in rezili tudi Marka Junija Bruta, svojega varovanca, nemara sina, in se ne brani več in vzkligne: Tudi ti, sin moj! Skakespeare in Quevedo povzemata ta patetični krik.

Usodi so všeč ponavljanja, enačice in somerja: devetmajst stoletij zatem napadejo gavči drugega gavča na jugu province Buenos Aires, in ko pada, prepozna med njimi svojega krščenca in mu reče blago očitajoče in rahlo presenečeno (ti besedi je treba slišati, ne brati): Lepa reč! Ubijejo ga in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor.

Ta kratka mojstrovina je tipičen *conchetto*, forma, ki je bila izredno razširjena in celo dominantna v obdobju manierizma, od koder je Borges črpal ogromno svojih motivov in tem, po njem pa se je zgledoval tudi formalno. Za *conchetto* so značilne bizarne primerjave in vzporednice natanko v tem smislu, kot jih najdemo tudi v Borgesovem tekstu, v katerem sta druga ob drugo postavljeni gavčova ter Cezarjeva usoda.

Če na hitro poiščemo prvi diskurzivni pomen *Zasnutka*, takoj opazimo, da gre v njem v bistvu za neko ponovitev, ki pa ni povsem "navadna", preprosta, ampak je *conzettistična*; je namreč bizarna, parodirana. Na eni strani umira veliki Cezar, na drugi anonimni gavčo. Cezar ob smrti vzkligne zgodovinske besede ("tudi ti, sin moj"), gavčo pa nekaj povsem banalnega ("lepa reč"). Gavčo sicer ponavlja Cezarja, vendar na zelo bizaren način. *Conzettistični* diskurzivni pomen *Zasnutka* se nam ob tem pojavi

kar sam od sebe. Najbolj točno ga, tako se vsaj zdi, odraža heglovska misel, da se zgodovina ponavlja kot farsa.

Ta – gotovo sijajna – poanta Borgesovega teksta, povezana z njegovo značilno dvojno šifracijo, pa še zdaleč ne izčrpa vseh pomenskih dimenzij teksta (ta je po svoji pomenskosti neizčrpen; tu opozarjam samo na navodilo, da je treba "ti besedi... slišati, ne brati"). V njem se namreč skriva bistveno več, kot samo parafraza omenjenega izreka. Ta "več" zaslutimo predvsem v dveh nekoliko skrivnostnih stavkih. Prvi se glasi "Usodi so všeč ponavljanja," drugi pa je sklepni stavek teksta: "Ubijejo ga in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor." Vidimo torej, da za ponavljanjem ne tiči zgolj neka stilna figura, ampak – kot nam sugerirata gornja stavka – usoda. Da bi lahko razumeli, odsev česa so gornje Borgesove formulacije (ki se sicer berejo kot duhovita domislica, a so mnogo več od tega), moramo vsaj bežno preleteti precej širši kompleks njegovega pisanja.

Ponavljjanje

Če pregledamo celoten Borgesov opus, ki zajema pesmi, prozo, eseje in predavanja, lahko že na prvi pogled vidimo, da ponavljanja niso všeč samo usodi, ampak tudi samemu Borgesu. V pesmi *Prerok I*, 9 tako zapiše: "Ponavljam tisto, kar je udejanjeno neskončnokrat na moji označeni poti. Nič novega ne morem narediti, razpletam in vedno znova razpletam isto zgodbo, ponavljam že ponovljeni verz, govorim to, kar mi govorijo drugi." Ponavljjanje je ne le osrednji problemski in tematski sklop Borgesove literature, ampak tudi njena globalna, vseprežemajoča struktura. V *Temi o izdajalcu in junaku* na primer srečujemo ponovitve, večno vračanje enakega, preseljevanje duš, pa tudi povsem enako situacijo, kot v *Zasnutku*: tudi tu namreč beremo, da "zgodovina ponavlja zgodovino", in to kot farso. V *Babilonski knjižnici* izpeljuje Borges misel, da se stvari ponavljajo zato, ker je svet neskončen, v nekaterih drugih tekstih (na primer v *Stvari telju*, v sonetu *Everness* ter v zgodbah *Krožne razvaline*, *Loterija v Babilonu*, *Smrt in kompas*) pa ponavljanje izhaja iz ideje o reinkarnaciji oziroma preseljevanju duš.

Eden najbolj presenetljivih in bizarnih miselnih vzorcev v zvezi s ponavljanjem je izražen v zgodbi *Oblika meča*. Takole pravi v njej: "Kar dela en človek, je tako, kot če bi to delali vsi ljudje. Zato ni čudno, da je neposlušnost v nekem vrtu lahko okužila človeški rod; zato ni čudno, da ga je križanje enega samega Juda lahko rešilo. Mogoče ima Schopenhauer prav: jaz sem drugi ljudje, katerikoli človek je vsi ljudje." Misel, da je vsak človek vsi ljudje, se pojavlja v preveč Borgesovih tekstih, da bi lahko tu vse upoštevali. Zato bom samo na kratko pojasnil idejne podlage, iz katerih izhajajo. Včasih je to ideja o reinkarnaciji, kombinirana z matematično idejo o neskončnosti. Drugič je tu Schopenhauer s tezo, da je v vsakem subjektu utelešena ista volja. Ponekod (*Zahir*, *Golem*, zbirka *Atlas*) izhaja iz ideje arhetipa, ki jo razume v smislu Platonove ideje (okužene s Plotinom in Schopenhauerjem); iz nje izpelje misel, da so

vsi posnetki oziroma ponovitve deležni iste (arhetipske) ideje. Iz tega izhaja nato še vrsta tekstov; na primer pesem *Dve katedrali*, ki govori o pesniku, ki je v pesmi hotel ponoviti katedralo v Chartresu, nato *Prilika o palači* z identično idejo, zatem *Muzej. O znanstveni strogosti* (zemljevid Cesarstva) ipd. Ideja o tem, da je vsak človek vsi ljudje, pa ima še en idejni vir, ki je nemara najbolj dognano prikazan v znani črtici *Borges in jaz* ali v pesmi *Ti*, povsem eksplicitno pa opisan v eseju *Nesmrtnost*, kjer pravi: "Po čem se to, da se jaz občutim kot Borges, razlikuje od tega, da se vi čutite kot A, B, C? Po prav ničemer. Ta jaz je tisto, kar nam je vsem skupno, tisto, kar je v tej ali oni obliki prisotno v vseh bitjih." Iz tega pa sledi posledica, da vsakič, ko dosežemo ta (transcendentalno-fenomenološko reducirani) jaz, ponavljamo druge ljudi, smo z njimi identični. Zato se Borges identificira z Adamom, s Shakespearom, Cervantesom oziroma sploh z vsakim človekom.

To ponavljanje, ki že samo po sebi implicira (tipično postmodernistično) ciklično pojmovanje časa, je nosilec še druge (prav tako tipično postmodernistične) funkcije. V zgodbi *Raj XXXI, 108* beremo o subtilni ideji ponavljanja razpršenega Boga: svet ponavlja Kristusa po delčkih. Tu se ponovi en njegov del, tam drug. Vsakič, ko podoživimo del Kristusa, kakšno njegovo gesto, se ponavlja sam Kristus. Še lepše je potem ta misel udejanjena v sijajni in nekoliko grozljivi varianti *Zasmuka*, v zgodbi *Markov evangelij*. Prav v zgradbi te zgodbe namreč lahko povsem jasno odčitamo tisto temeljno mitološko strukturo, ki je tako značilna za Borgesa in pomeni v bistvu izrazito postmodernistično noto. *Markov evangelij* se odvija natanko po klasičnem mitološkem scenariju, katerega temelj je (vsaj po Mirceu Eliadeju) ciklična podoba časa in iz tega izhajajoče periodično obnavljanje sveta s ponovitvijo kozmogonije. Ta potek lahko natanko opazujemo v vseh njegovih najpomembnejših fazah. Kot pravi Eliade v svojem *Kozmosu in zgodovini*, postane arhaični človek s poslušanjem mita sodobnik arhetipskega dejanja. Natanko to se zgodi v *Markovem evangeliju*. Značilno je, da Gutrejevi nočejo poslušati nobene druge zgodbe kot ravno zgodbo o Kristusu, se pravi mit, tega pa nenehno (ciklično pojmovanje zgodovine!). S poslušanjem mita izstopijo iz profanega (zgodovinskega, v katerem že tako niso preveč trdno usidrani) v sakralni čas mita. Mit je zanje *realnost*, kot pravi Eliade; prestavi jih v *illo tempore*, prvobitni čas. Identificirajo se s Kristusovimi sodobniki, samega Espinosa pa prepoznajo kot ponovitev arhetipskega junaka – Kristusa (za to prepoznanje je v sami zgodbi dovolj subtilnih namigov: Espinosa je "v Kristusovih letih", je izjemno blage narave, pusti si rasti brado, "čudežno" ozdravi upravnikovo ovco, zato ga prično povsem neprikrito častiti in "hoditi za njim" in končno, z izgovarjanjem Jezusovih besed ob branju Markovega evangelija se – po mehanizmu, ki smo ga pri Borgesu že pokazali – tudi povsem neposredno izenači s Kristusom). Sledi utečen mitološki scenarij z vsemi tipičnimi fazami. 1. *Vzpostavitev prvobitnega kaosa*; v *Kozmosu in zgodovini* je Eliade pokazal, kako je to periodično ponavljanje kaosa, v katerem družbena pravila ne veljajo več, bistveno vezano na dež in vodo. V *Markovem evangeliju* se vsa "mitska zgodba" prične natanko z deževjem in poplavami. 2. *Orgije*

v obdobju kaosa, hierogamije s sužnjami, obredno in iniciacijsko združevanje z devico kot znamenje vzpostavljanja kozmosa. – Večer pred križanjem pride v Espinosovo posteljo upravnikova hči, devica. Ta njena gesta je izven tega mitološkega konteksta povsem iracionalna, nerazumljiva. 3. *Izbira svete žrtve*. – Že sam Kristus je v religiološki optiki sveta žrtev. Kot njegova ponovitev postane to tudi Espinosa. 4. *Ponovitev obrednega, mitskega, arhetipskega dejanja, ki pomeni obnove časa in ponovno vzpostavitev kozmosa*. – V Markovem evangeliju je to seveda križanje.

Že Markov evangelij kaže, da ponavljanje in mitološkost nista le eksplicitna tematika Borgesovih tekstov, ampak se vklapljata tudi v njihovo zunanjo in notranjo zgradbo. Najkrajšo ilustracijo te vkorporiranosti nam lahko poda Ruplova analiza *Pierra Menarda, avtorja Kihota* (enako pa bi lahko analizirali tudi na primer *Vrt s potmi, ki se cepijo*), ki opozarja na koncentrično ponavljanje enega od pomenskih sklopov (ki se tudi sam tiče ponavljanja!): "Ista stvar torej ni povedana le trikrat (Cervantes, Menard, Borges), ampak štirikrat: dodatno gloslo je priskrbelo besedilo samo. Metoda je podobna tisti, ki smo jo že srečali v *Vrtu s potmi, ki se cepijo*: tudi tam se ista >tema< ponovi: najprej jo izvemo v metaforični obliki v pripovedi o labirintu, nato v ubijalskem aktu nemško-kitajskega vohuna. To je približno tako, kot če bi v detektivki oseba, ki jo umorijo s strupom, brala roman, v kateri neko osebo umorijo s strupom. Pravzaprav bi mogli reči še huje: oseba bere roman o zastrupljanju, ki se godi na naslednji način: romaneskna oseba bere roman o zastrupljanju, ko jo zastrupijo – nato prvo osebo zastrupijo."

Ponavljjanje se torej kaže tudi na strukturni ravni. Na njej je mogoče to strukturo definirati kot strukturo *mise en abîme*. Ta struktura se udejanja na številnih ravneh. Vanjo se vklaplja na primer pogosta Borgesova metafora zrcala, najbolj ilustrativno nemara v *Nesmrtniku*, kjer sta si dve zrcali postavljeni nasproti in se ponavljata v neskončnost. Najdemo pa jo tudi v *Alefu*, kjer aludira na strukturo Russelove antinomije množice vseh množic. V *Alefu*, točki, v kateri je zajet ves svet, pripovedovalec ugleda tudi sam Alef (v množici vseh množic tudi samo to množico torej). To je tipični *mise en abîme* (kakršnega nam na primer ponazarjajo Escherjeve grafike), struktura *regressum ad infinitum* (o tem piše v zvezi z Borgesom John Barth), ki je ravno po tej svoji strukturalni lastnosti, da je neskončen, se pravi nerazrešljiv, in ponavljajoč se, torej reproducirajoč vedno isti vzorec, pravzaprav hkrati tudi paradigmatško labirintna struktura. Prav labirint je namreč paradigmatška struktura ponavljanja. Na tem mestu analize se najbrž lahko zaustavimo, saj je znano, da je Borges eminentni pesnik prav labirinta. Labirint vsebinsko, strukturno in tematsko prežema Borgesov opus, njegovo skrito jedro pa se ne nahaja v nobeni etimološki razsežnosti, ampak v preprostem dejstvu, da je utemeljen na še primarnejši strukturi – na strukturi ponavljanja.

Čas

Podrobna analiza – mi smo jo bolj nakazali – pokaže, da odkrijemo to strukturo ponavljanja na vseh ravneh; če pa jo hočemo tudi razumeti in smiselno pojasniti, se moramo napotiti na videz čisto na drug konec njegovega idejnega sveta, k problematiki časa. Ta problematika je implicitna v celotnem njegovem opusu, eksplicirana pa v nekaterih esejih. Ker bi nam vzelo preveč časa, če bi to problematiko prikazali ob vseh primerih, se bomo najbolj opirali na esej *Novo spodbijanje časa*.

Borgesovo razumevanje časa je kompleksno, večkrat celo protislovno. Ta odnos nemara najlepše kaže verz iz pesmi *Descartes*: "Morda me je nekakšen bog obsodil na čas, to veliko prevaro." Čas je torej prevara, vendar smo nanj obsojeni. Obsojeni zato, ker smo ravno zaradi časovnosti smrtni. Čas namreč ni nič drugega kot zaporedje trenutkov, nezaobrnljiva sukcesija, ki se izteka proti naši smrti. V sklepu eseja *Novo spodbijanje časa* zato Borges nostalgичno ugotavlja: "Čas je reka, ki me odnaša, toda ta reka sem jaz; tiger je, ki me trga, toda jaz sem ta tiger; ogenj je, ki me požira, a sam sem ta ogenj." Kajti čas teče, kot neizbežno v nepovratno smer teče tudi naše življenje, ki se s tem svojim gibanjem samo spodjeda. Eksistirati pomeni po Borgesu biti čas ("čas smo," pravi na primer v pesmih *Stvaritelj* in *To so reke*). Tu-bit je bit-k-smrti, bi rekel Heidegger. Ali Dekleva: "Smrt je posest živih."

Vsakdo seveda ve, kaj je strah pred smrtjo ali kaj je groza (zgolj) nič. Vsakdo tudi ve, gibalo kakšnih usodnih procesov je lahko takšna človekova zgroženost. Tudi Borges te neznosne misli – čeprav se racionalno z njo sooči – globoko v sebi ne prenese, ampak skuša poiskati kakršnokoli rešilno bilko. Najde jo v idealistični filozofiji Humea, Berkeleyja in Schopenhauerja. Oprime se Humeove in Berkeleyjeve misli, da materija ne eksistira zunaj zaznave oziroma da duh ne eksistira zunaj mentalnega stanja. To misel je še radikaliziral Schopenhauer, ki je bil prepričan, da svet ni drugega kot (nevidna) volja in (za nas vidna) predstava, da je torej na neki način cerebralni fenomen.

V ilustracijo te idealistične doktrine navaja Borges daoistično zgodbo o Zhuang Zhouju. Zhuang Zhou je sanjal, da je metulj, in ko se je prebudil, ni vedel, ali je metulj, ki sanja, da je Zhuang Zhou, ali Zhuang Zhou, ki je sanjal, da je metulj. Poanta je seveda v tem, da je bil v sanjah pač metulj, da po idealističnih doktrinah Zhuang Zhouja tedaj sploh ni bilo. Kajti v idealizmu je edina realnost mentalni proces. Če je torej vsako psihično stanje samozadostno, če ga ne smemo povezovati z določeno okoliščino ali z jazom, s kakšno pravico mu potem pripisujemo prostorsko in časovno integriteto? Če dosledno sledimo idealistični doktrini, tedaj moramo priznati, da je ena sama ponovitev nekega trenutka dovolj, da razbije veliko zgodbo časa, zgodovine.

Ob takem razglabljanju navede Borges v omenjenem esejju svojo mladostno zgodbo *Čutiti se v smrti*. V njej pripoveduje, kako je nekega dne hodil po zakotnih ulicah mesta in obstal pred nekim zidom; v trenutku ga je prešinilo, da je natanko tako

pred istim zidom obstal pred nekaj desetletji, in to spoznanje ga je zelo pretreslo. Iz konteksta celotnega eseja je poanta povsem jasna: dva identična trenutka sta isti trenutek. To pa narušuje sukcesijo časa in v posledici tudi človekovo smrtnost. Kajti če čas ni neizbežno minevanje, ampak (zaradi ponavljanja) tudi dejansko vračanje, obstaja upanje, da bi bilo z nenehnim ponavljanjem vendarle mogoče doseči nesmrtnost. Na tako strukturo naletimo v Borgesovi literaturi na vsakem koraku.

Mitološkost

Ponavljanje torej, kot lahko vidimo, v Borgesovem opusu ne igra kakšne stranske vloge in se v njem ne pojavlja po naključju. Če pristanemo na idealistično doktrino, tedaj že ena sama ponovitev zadošča za razbitje časovne sukcesije, v posledici pa od nas tudi odvrne grožnjo smrti. Borges seveda ve, da bo tako kot vsak človek tudi on moral umreti, toda globoko v svoji podzavesti – če lahko tako rečemo – se s to mislijo ne more sprijazniti. Njegova najgloblja notranjost je prežeta z obsesijo ponavljanja, ki utegne dajati noro upanje na nesmrtnost. Iz istih globin se, kot slutimo, poraja poezija. Tako seveda ne preseneča, da je ta povsem prežeta s tem norim upanjem, da je torej pri Borgesu simptomatsko strukturirana kot ponavljanje. Zato je ta struktura, kot smo videli na začetku, značilna tudi za *Zasnutek*. In če v njem zadnji stavek pravi: "Ubijejo ga in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor," tedaj vemo, da se pri njem ponavljanje in smrt ne pojavita skupaj po naključju. Gavča ubijejo, vendar zato, da bi se ponovil neki prizor. To ponavljanje pa je paradoksalno prav garant nesmrtnosti, garant, da se bo prizor še neštetokrat ponovil. Šele v tej dimenziji lahko zares globlje uzremo paradokšno konceptističnost *Zasnuteka*. Hkrati pa jasno slutimo, da je v ozadju nekaj globljega, namreč posebno pojmovanje zgodovine, ki ni več linearna, ampak ciklična. To strukturo najdemo na vseh ravneh: vsebinski, tematski, idejni, narativni itd.

Že ta očitna postmodernistična lastnost bi najbrž zadoščala, da bi Borges lahko označili za postmodernista. Toda mi bomo – še vedno ob *Zasnuteku* – šli še malo dlje. Pokazali bomo, kako najdemo v tem tudi drugo pomembno prepoznavno lastnost postmodernizma – mitološko dimenzijo. Čeprav smo to delno že storili ob primeru *Markovega evangelija*, bomo pokazali, da ta dimenzija ni prisotna le v strukturi posameznega Borgesovega teksta, ampak kot neka globalna atmosfera prežema njegov celotni opus, katerega brez razkritja te dimenzije sploh ne moremo ustrezno razumeti. Mircea Eliade je – zlasti v knjigi *Kozmos in zgodovina* – analiziral "arhaično ontologijo", torej življenje predmodernih družb, in kot njeno osrednjo strukturo odkril ponavljanje. Ponavljanje arhetipskega dogodka je po Eliadeju primarni obrazec, s katerim so se primitivna ljudstva branila pred nasiljem zgodovine. Nasilje zgodovine tudi v Eliadejevi interpretaciji ni drugega kot nasilje časovnosti nad človekovim neutolažljivim hrepenenjem po večnosti. Ponavljanje je tudi pri arhaičnih družbah – vsaj v Eliadejevi eksplikaciji – refleksi strahu pred smrtjo.

Je to naključje in gre v primerjavi Borgesa z Eliadejem za nasilno analogijo? Poglejmo: če Borges, kot smo že videli, zapiše: "čas je ogenj, ki me požira, a jaz sem ta ogenj," piše Eliade v *Mitih, sanjah in skrivnostih* naslednje: "Čas in zgodovina nas požirata." In če skuša Borges odkriti dva identična trenutka in s tem narušiti sukcesijo časa, da bi od sebe odvrnil grožnjo smrti, ugotavlja Eliadejeva analiza v *Kozmosu in zgodovini* prav to: predmoderno človeštvo je z vsemi razpoložljivimi sredstvi dušilo zavest o ireverzibilnosti časa, da bi odvrnilo misel na smrt. V obeh primerih se je ta prikriti proces odrazil v strukturi ponavljanja; v enem primeru ta struktura zaznamuje fikcijo, v drugem ontologijo. In če morda tudi te analogije ne zadoščajo, naj navedem primer, ki govori sam zase. Kot vemo, sklene Borges *Zasnutek* z besedami: "Ubijejo ga, in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor." Dodajmo ob ta stavek odlomek iz Eliadejevega esejja *Mitologije smrti*, ki se glasi takole: "Prvi ljudje, mitski predniki, niso poznali smrti; ta je zanje posledica nečesa, kar se je zgodilo v pradavnini. Ko spoznamo, kako se je smrt prvič pojavila na svetu, tudi začnemo razumevati vzrok lastne smrtnosti: človek umira zato, ker se je v začetku zgodilo to in to."

To je natanko tisto, kar najdemo v *Zasnutki*. Gavčo umira zato, ker je v začetku umrl Cezar.

Sklep

Borgesov opus je seveda poln elementov, ki veljajo za eminentno postmodernistične: labirint, mešanje realnosti s fikcijo, imitiranje, citiranje, parodiranje, sploh vse oblike metafikcije, zlasti samotematiziranje pisateljskega postopka itd. Ti elementi sicer so pogosta lastnost postmodernističnih del, niso pa njihova določujoča lastnost. Ob primeru Borgesovega *Zasnutka* smo skušali odkriti, kaj je tisto, kar v globljem smislu opravičuje dodeljevanje takih atributov, kot je "postmodernističnost". Analiza je pokazala, da Borgesovo pisanje (ob pluralizmu resnic) bistveno zaznamujeta nelinearno pojmovanje časa in neka mitološka dimenzija. S tem je bilo dovolj jasno pokazano na tisti segment specifične atmosfere njegove literature, ki smo ga tematizirali kot *postmodernističnost*. Hkrati pa se je odprla pot tudi za razumevanje dimenzij, ki presegajo njeno epohalno določenost. Izkazalo se je, da Borges s svojim pojmovanjem časa (in zgodovine) ter mitološkostjo v *epohalni* preobleki ubeseduje *individualni* odgovor na eno od *večnih* vprašanj ne le literature, ampak človekove duhovne dejavnosti nasploh: na vprašanje človekove smrtnosti.