

RIGMOR KAPPEL SCHMIDT:

BORGES: ANSIGT TIL ANSIGT

Paradisisk identitet

Borges: denne ufattelige forfatter, der uden ironisk distance kan simulere noget, han ikke går ind for. Men måske har han trods den ironiske tvetydighed dog en kerne, omend det er en filippine. Den paradisiske udstrækning i identitetsprincippet, hvor enhver ting er alle ting, sætter identitet som på en gang een og uendelig. Således kredser Borges om al identitet samlet i Guds navn på fire bogstaver. Kendskabet til navnet er dog ikke tilstrækkeligt for at blive gud. Man skal også kende den korrekte udtale af navnet. Hermed opløses navnet igen i en uendelighed af mulige udtaler.

Borges selv er dog hverken at finde i den guddommelige identitet, der er absolut endelig, eller i den absolut uendelige identitet, der er samlet i Guds endelige navn. Snarere færdes han i spændingsfeltet mellem det absolut endelige og det absolut uendelige. Dette felt danner en dobbelt og komplementær struktur, der ikke ophæver muligheden for guddommelighed, men som gør en guddommelig enhedsstruktur til en umulighed.

Den paradoksale og paradisiske sammenhæng i identitet finder man i Tlons hypotetiske sprog (Fiktioner). Her er eneste virkelighed sproget som et metaforisk og mentalt univers, hvor metaforerne ikke henviser til nogen materiel virkelighed, men kun til hinanden. I det hypotetiske sprogs virkelighed er ordenen menneskeskabt og dermed menneskelig.

Tlons idealistiske univers adskiller sig fra det kausale univers, hvis sprog bygger på et system af veldefinerede forskelle. Disse forankres i virkeligheden, der føl-

gelig eksisterer udenfor sproget. Den kausale virkelighed er skabt af Gud, skriver Borges. Da mennesket ikke har indflydelse på den, må den være umenneskelig.

Den idealistiske virkeligheds fantastiske og metaforiske verden lader Borges trænge ind i den kausale og håndgribelige verden. Fantastiske elementer dukker op, der fremtræder lige så materielle som den øvrige håndgribelige verden. Processen er dog reciprok, idet også den materielle verden giver genklang i den idealistiske verden som en særlig kattersk tankegang.

Gnosticisme

Dualismen mellem den idealistiske og den materielle virkelighed er udtryk for en gnostisk tankegang. Den klassiske gnosticisme skelnede mellem Gud og Demiurgen. Demiurgen eller Satanael, det Gamle Testaments Skabergud, blev af gnostikerne betragtet som en ondskaftsfuld og misundelig gud. Demiurgen havde skabt den materielle verden og menneskets krop og psyke, der som en samsende og tænkende skal indkapslede menneskets guddommelige gnist, pneuma. Dermed blev mennesket afskåret fra at erkende sin pneuma, undtagen ved åbenbaring.

Den anden Gud, derimod, var ophøjet, fjern og absolut transcendent. Den fjerne Gud havde intet ansvar for den materielle verden, der regeredes af den retfærdige og ondsindede Demiurg. Eneste relation mellem gnostikere og den fjerne Gud var åbenbaringen af den guddommelige gnist, en åbenbaring, der først fuldbyrdedes ved menneskets død. Da gik det materielle menneske til, mens gnisten, som var forbeholdt de der besad viden (gnosis) om den, blev samlet i den ophøjede Guds pleroma. For gnostikerne gjaldt det om at få samlet al guddommelig ånd. Derfor afviste de alt, hvad der betød en videreførelse af den materielle verden: arbejde, børn, krigsførsel og hierarkiske institutioner.

Med romantikken ændrede gnosticismen karakter. Den ny tids gnostikere var stadig dualister i deres skelnen mellem Satan og Gud. Med en gnostiker som William Blake sluttede sig nu til Satan. Den guddommelige åndelighed, der før var tilknyttet den transcendentale Gud, blev nu tilskrevet det diabolske, mens den materielle og håndgribelige virkelighed blev den transcendent

Guds gebet. Hermed vendte de moderne gnostikere sig væk fra den ophøjede Gud og søgte i stedet til den diaboliske Skaber. Men de gik videre end det - de opdagede menneskets egne skaberkræfter, hvis primære drivkraft var åndelig energi. Opdagelsen kom som en åbenbaring og en indvielse til et diabolisk-guddommeligt skaberfelt.

Borges er velbevandret i den klassiske gnosticisme, men vælger i sine fiktioner logik ofte at følge romantikkens neo-gnosticisme. Neo-gnosticismen, der lader mennesket skabe og indgyde liv, svarer til den beskrivelse, Borges i "La cábala" (Siete noches) giver af kabbalisterne, der er optaget af at skabe en golem.

At skabe mennesker er i modstrid med de klassiske gnostikere, for hvem enhver videreførelse af den materielle og skabte verden var en vederstyggelighed. Derimod er modsætningen mellem gnostikernes oralitet og kabbalisternes centrering om skriften kun tilsyneladende. De klassiske gnostikere afviste de ortodokse kristnes kanoniske tekster som falske, idet de hæmmede en oral tradition, der var bevægelig og lokal. Når kabbalisterne centrerer om de kanoniske skrifter, sker det i en ombrydende læsning af skriften, der bærer mindelser om de klassiske gnostikeres modvilje mod en entydig og kanonisk skrift.

Menneskets skaberkraft

Borges er meget rummelig i forhold til århundredernes forskellige gnostiske traditioner. Dog er han selv især optaget af menneskets muligheder for at skabe kunst. Således bekender Borges sig til en intens tro på menneskets skaberkraft, på kunstens evne til at bevæge, på kærlighed til litteraturen og menneskene imellem. "Gud er kærlighed" bliver i hans trosbekendelse til "mennesket er kærlighed": kærlighed til kunsten og til det kunstige menneske, som tænkes af et andet menneske.

Den neo-gnostiske skaberkraft skal ikke forveksles med menneskets produktive indsats. Romantikens neo-gnostikere var optaget af evnen til at skabe nyt liv. Det skulle ikke ske ved simpel reproduktion, hvilket ville overlade skabelsesprocessen til kvinderne. I stedet forsøgte de sig med kunstig skabelse. Dette er beskrevet

vet af Mary Shelley i "Frankenstein" som en angstvækkende og fremmedgørende oplevelse, idet skaberen, Frankenstein, ikke er i stand til at elske sit eget afkom, der derfor udvikler sig til et monster.

I "De runde ruiner" (Fiktioner) fortæller Borges om en skabelse, der på mange måder minder om Frankenstein. Skabelsen foregår dog ikke fysisk, ved at stykke legemsdele sammen, men mentalt, idet det skabende menneske drømmer et nyt menneske frem, legemsdel for legemsdel. Det livløse fantasifoster besjæles af Ildens Gud, ligesom den ophøjede Gud i sin tid besjælede Demiurgens mennesker.

I "Frankenstein" fik det katastrofale følger, at Frankenstein ikke kunne elske sit afkom. Det førte til kamp mellem de naturlige mennesker, der repræsenterede en selvretfærdig godhed, og det ensomme kunstige menneske, monstret, som menneskene projekterede al ondskab over på og som derfor fremstod som ondt. I "De runde ruiner" kan skaberen næsten ikke få sig til at slippe sit afkom. Hermed markerer Borges en ganske anden holdning til det kunstigt skabte.

De klassiske gnostikere havde en uforgængelig ånd. Helt i overensstemmelse med skiftet fra ånd til krop og psyke som det primære grundlag for kulturen i nyere tid har Ildens folk et legeme, der ikke går til. I begge tilfælde finder man gnostikernes udødelighed: hos de klassiske gnostikere som en åndelig udødelighed og i den borgesianske Shelley-gendigtning som en kropslig-materiel udødelighed, der dog stadig bygger på en åndelig-guddommelig kraft.

Det hypotetiske sprog i Tlön virkede uden henvisning til nogen materiel virkelighed, idet det var menneskeskabt. På samme måde viser Ildens folk sig at eksistere uden nogen henvisning til en skabende Gud. De danner kæder, der drømmer hinanden. Dette er analogt med de klassiske gnostikeres participatoriske identitet, der som ringe i vandet giver gnosis videre.

"Fønixsekten" (Fiktioner) udgør endnu en skabelsesberetning. Sekten samles om et hemmeligt ritual. Man indvies i rituallet af lavere individer. En slave, en spædalsk eller en tigger har mystagogens rolle. Handlingen i sig selv er banal, momentan og kræver ingen beskrivelse. Materialerne er kork, voks eller gummi arabicum, og eventuelt jord eller ler.

Borges er optaget af mennesket som skaber og drømmer af andre mennesker. Derfor er det ikke utænkeligt, at ritualet består i at skabe dukker eller kunstige mennesker, der netop frembringes af ovennævnte materialer. Sekten holdes således sammen af legen og af teatret, der befolkes med kunstige mennesker. De, der med fuldt overlæg giver afkald på Skikken og opnår direkte forbindelse med guddommen, nyder særlig stor anseelse. Disse sidste dyrker muligvis skabelse af kunstige mennesker ved ren drømning eller tænkning uden anvendelse af materialer.

Mimetisk eller komplementær spejling

Mellem den mentale skabelse og spejlingen er der en snæver sammenhæng. Spejbilledet og det mentalt skabte menneske er begge uhåndgribelige. Alligevel besidder disse figurer en realitet, der kan være lige så påtrængende som de håndgribelige mennesker. Således har spejlbillederne for tekstjeget Borges en skræmmende tilbøjelighed til at selvstændiggøre sig. Og skræmmende er det, for når spejlbillederne bliver stærkere end originalen, trues originalen i sin privilegerede status som virkelige original i forhold til en uvirkelig kopi.

I Borges' univers udgøres kulturen af menneskenes indbyrdes spejlinger. Kulturen er skabt. Kunstig og fiktionel. Den er dog ikke skabt af Gud, men derimod af menneskene, som derfor bliver en slags guder. Disse spejlinger forudsætter ikke nødvendigvis identitet mellem relationens parter. Mellem mennesket og dets spejlbillede kan der være en sammenhæng, der rækker fra mimetisk til komplementær spejling.

De mimetiske spejlinger har karakter af evige gentagelser. Når kulturelle metaforer gentages, ser Borges dem som konstanter, der ophæver den fremadskridende tid og muliggør at tale om evighed. Når en menneskelig identitet gentages, ophæves dødens skræmmende afslutning, idet gentagelsen skaber sjælevandring eller metempsychosis. For at kunne tale om gentagelse vælger Borges at opfatte de kulturelle metaforer og de menneskelige identiteter sub specie aeternitatis, reducerede og begrebsliggjorte. Disse spejlinger eller gentagelser, der danner symmetriske strukturer af ligedannede elementer, er grundlæggende for kulturen i Borges' tankegang. Denne

kultur er bykulturen, der bygger på agrikultur og fredelige symmetriske strukturer.

De komplementære spejlinger kan antage antagonistisk eller duellerende karakter. Den duellerende relation, hvor spejlbilledet truer med at tage magten fra originalen, fremtræder umiddelbart som en voldelig relation til forskel fra den symmetriske bykulturs fredelige sameksistens. Dog udøver bykulturen en diskret vold, der langsomt tager livet af folk. Duellen åbner derimod mulighed for, at mennesket kan blive aktiv medspiller, fremfor passivt offer. Dette dilemma mellem bykulturens diskrete vold og sletten, der giver mennesket våben i hånd, udspilles i "Syden" (Fiktioner).

Duel

Den duellerende spejling knyttes til gauchoens liv, der i "Evaristo Carriego" defineres som primitivt landbrug, og til asiatiske former for nomadeliv, hvor krigsførsel er en livsform. Den egentlige duel har ikke noget formål udenfor sig selv. Den foregår ikke for at opnå magt på længere sigt, men nok et umiddelbart bytte. Duellen følges således ikke op af en konsolidering. Derfor ser Borges den duellerende livsform som dømt til at forsvinde.

Den egentlige duel udkæmpes af to ensomme kæmpere, hvad enten det er "los guapos" i Buenos Aires, guachoserne på Argentinas sletter eller skakspillels tavse tænkere. Og den kan også opføres af to kulturelle personligheder. Trods sin sympati for duellens krigeriske og modige karakter ser Borges ikke med blide øjne på den formålsløse duel, når den hos de tyske nazister svulmer op til globalt format (Otras inquisiciones). Således er det, der på lokalt plan kan beundres, ganske upassende på globalt plan.

Umiddelbart vil forsigtige bymennesker sikkert forkaſte duellen, idet den giver store chancer for at dø. Men Borges understreger i "Evaristo Carriego" duellen som en kappestrid, der holder inde, når den ene part eller begge er mærkede. Således at have prøvet hinandens mod og at kunne stole på sin modstander, kan ifølge Borges danne grundlag for det stærkeste venskab – blandt folk, der lever i overensstemmelse med gauchoens logik.

Duellen findes også indenfor den symmetriske og fredelige bykultur. Her er duellen dog blevet påvirket af bykulturens hang til sikkerhed. Det aftegner sig i forræderens skikkelse, der søger at kæmpe uden indsats og uden risiko for at tabe. Duellen er i bykulturen indlejret i den mimetiske spejling, der giver indtryk af lighed. Men ligheden bygger på den ulighed, der opstår af de frygtsomme forræderes hang til at skjule sig bag andre.

Den nomadiske og duellerende spejling forener to forskellige og dermed ulige parter. Disse holdes sammen af en følelsesmæssig lighed, der bygger bro over parternes forskellighed. Ligheden opstår af respekt for ens modstander, en respekt, der gør fejghed og forræderi utænkelige.

Den duellerende kultur, der lod ulighed hvile på et fundament af affektiv lighed, kunne uden problemer acceptere absolut transcendentale guder. Menneskene etablerede affektive relationer til guden og byggede således bro over uligheden. Men da kulturen i 1800-tallet markant trak i retning af bykulturens mimetiske ligheder, der dækkede over slet skjulte forskelle, måtte man forlange disse transcendentale guder fjernet fra kulturens scene. Guderne var blevet utidssvarende.

Menneskeheden: den nye gud

Da menneskene frøs de transcendentale guder ud i løbet af 1800-tallet, blev den nye gud mennesket eller rettere menneskeheden: dette menneskenes monstøse syntese. Mystisk anlagte menneskers higen rettede sig nu ikke længere mod en sammensmeltning, en *Unio mystica* med Gud, men derimod mod en forening med menneskeheden eller med mennesket.

Med psykoanalysen blev menneskets nye gud fremstillet som en integreret del af mennesket selv, idet mennesket deltes i selvet (jeg) og den Anden eller den anden. Den Anden, dette utyske, udgjorde et globaliseret udtryk for menneskeheden med al dens fornuft og love, mens den anden var et mindre globaliseret udtryk for mennesket. Den anden videreførte gauchologikkens personlige ven- og fjendskaber.

For Borges samles menneskene til menneskehed gennem

identifikationer eller spejlinger. Det ønsker han ikke skal ske ved at alle identificerer sig med den samme Anden, hvilket ville skabe en fascistisk struktur, men derimod ved at man hænger sammen i kæder og sløjfer i spejlinger, hvor mennesker tænker og drømmer hinanden. Det er lig gnostikernes participatoriske identitet. Men hvor de samledes om en udefinerbar og ufattelig Gud, lader Borges til sin sammenslyngede menneskehed svare en gud, der tænkes af en anden gud i kæder eller sløjfer. I denne identitet mellem menneskelig og guddommelig struktur tilskrives menneskeheden guddommelighed. Gennem det fiktive og mentale drømmearbejde opretholdes kulturen og menneskeheden tager form, ikke som en homogen masse, der samles om en Anden, men som en mangfoldighed, der mentalt kædes sammen ved metempsychoser mellem anden'er.

Kultur og natur

Hos Borges er labyrint og bibliotek metaforer for den symmetriske bykultur, der er velordnet og indrettet efter geometriske principper. Biblioteket er endeligt, idet alt allerede er skrevet. Ingen bog er lig en anden. Alligevel forsvinder intet ved at bøger destrueres og intet nyt føjes til ved nye bøgers tilkomst. Dette er den evige genkomsts princip, der forudsætter, at man ser bort fra de uendelige variationer, betydning kan antage, og at man ignorerer de håndskrevne bøgers individuelle træk.

Tesen om bibliotekets altomfattende endelighed gav menneskene den ide at kunne finde deres skæbne i biblioteket (Biblioteket i Babel, Fiktioner). Men skønt biblioteket er endeligt, er det så omfattende, at intet menneske i en levetid kan overkomme at bevæge sig gennem hele biblioteket i en søgen efter sin egen skæbne. Bibliotekarere og andre, der på må og få halser rundt i biblioteket i en søgen efter en skæbne, tæres således op indefra. At bladere den samlede menneskeheds skæbner igennem er mere end et menneske kan klare, idet den samlede menneskeheds skæbner til sidst samler sig til en udmarvende Anden. Kulturens endelighed bliver i praksis til uendelighed, mennesket overvældes og bukker under. Dødsårsag blandt bibliotekarere: lungesygge og selvmord.

Kulturen, byen og labyrinten holder mennesket fast i symmetriske strukturer, der er endelige, men dog i praksis uendelige. Byen er svær at løsrive sig fra, men drager man af sted, væk, fortaber byen sig og husenes faste form opløses af naturens foranderlighed. Naturen er for Borges den endeløse slette og himmelen. Den karakteriseres af en fluktuerende bevægelighed og omskiftten, der virker opløsende på kulturens geometriske og begrebslige endelighed.

De, der søger at gribe og erindre naturens uendelige omskiftten, bukker under overfor den umulige opgave at fastholde et uendeligt antal indtryk. Dødsårsagen blandt de, der lever med naturens uendelighed, er hjerneblødning. Hjernen bryder sammen under presset fra de mange indtryk fra naturen (Irenoe Funes, Fiktioner).

At holde rede på naturens og kulturens uendelighed overstiger det enkelte menneskes kapacitet, (men kan lade sig gøre kollektivt). Så den, der søger sin skæbne ved at overskue alt, enten ved at bladre alle bøger igennem, identificere sig med alle identiteter eller rumme alle indtryk fra naturen, ender med intet. Bibliotekaren, hvis hjerne for længst er lammet, dør kroppens ynkelige død uden at have fundet sin skæbne. Og den lamme, hvis krop er sat ud af kraft, betragter naturens bevægelser, indtil han overvældes af hjernedøden. Således at følge kulturens eller naturens bevægelser i al deres vælte medfører paralysering. Kroppens og tankens bevægelse standser overfor naturens og kulturens bevægelser.

Overlever man at udsættes for naturen eller kulturen i al deres uendelighed, har man vundet udødelighed: en vegetativ eller dyrisk tilstand, hvor bevægelse og dermed tid sættes i stå. Og glemselen breder sig ...

Dette: den ynkelige, ensomme død, eller udødelighedens ubevægelighed og glemsel, er vilkårene, når der spilles på *alt* eller *intet* i naturens og kulturens uendelige register.

Skæbnen

Men Borges kan også tilbyde andre veje til ens skæbne og mødet med den anden, veje, der forløber i endelighedens mere menneskelige regi. (Uendeligheden tilhører

den guddommelige og kaotiske umenneskelighed).

De endelige møder har nødvendighedens karakter. Når mødet er mimetisk, former det sig som en samklang mellem instrumenter, der følges ad. Når det er komplementært, mødes to instrumenter i en kontrapunktisk duel. Det mimetiske møde sikrer den evige genkomst og gentagelse, der giver kulturen kontinuitet.

I duellen, hvor to mennesker mødes udfra en komplementær nødvendighed, foregår en udveksling af identitet, der trods den ødelæggende diskontinuitet, som døden indfører, alligevel er yderst vigtig for kulturens dynamik. Udveksling af identitet er nødvendig for at den kontinuerede kultur ikke skal degenerere.

Vinderen af duellen antager taberens identitet, bliver den anden, hvis identitet således videreføres. Her er der ikke tale om en mimetisk cyklicitet, hvor en identitet efter et stort tidsspand igen dukker op på kulturens scene, men derimod om en øjeblikkelig genkomst, der er komplementært cyklisk. Når taberens identitet indtager vinder-identitetens plads, effektueres det paradisiske princip på jord: de sidste skal blive de første.

De, der i Borges' tekster finder deres endelige skæbne indenfor kulturens univers, gør det ad logikkens vej. Herpå er Lönnrot et godt eksempel. Som detektiv på jagt efter en morder afviser han tilfældigheder og slutter sig logisk frem for således at fange morderen. Selve mordet skete faktisk ved en fejltagelse, men som en opfølgning af mordet skaber forbrydelsens bagmand Scharlach en logik, der må føre Lönnrot til ham. Scharlach lægger kulisserne således til rette, at Lönnrot træder ind i dem, fanget af kulissernes logik.

Dette møde i bykulturens logiske teater udformer sig som et ulige møde, hvor Scharlach har overtaget, mens Lönnrot må dø. Udfaldet er afgjort på forhånd, idet duellens kropslige styrke er afløst af den logiske tænkningens rækkevidde. Det accepteres upersonligt af Lönnrot. Han har ikke formået at påtvinge Scharlach sin lineære logik - Scharlachs labyrintiske logik var ham overlegen.

De, der tilhører slettens og gauchos verden, finder deres skæbne ved intuition. Her mødes duellen og døden ikke upersonligt, som i byens borgerkultur, men derimod personligt og modigt, uden tanke for sin egen eller den andens eventuelle død. Kulisserne skabes ikke af

parterne, da man ikke ved rænker søger at beskytte sig selv. De står der som naturgivne kulisser, duellens parter ikke kan manipulere med. Og kulisserne selv overtager den rolle, som kulturens logiske hjerner havde, idet de umærkeligt trækker parterne sammen og giver dem rekvissitterne i hænde.

Borges har en nostalgisk veneration for de personlige helte: gauchos, nomade-krigere og middelalderens riddere, der, på hest og alene, kender og respekterer deres modstander, hvad enten det er ven eller fjende. Således bliver mødet mellem de personlige helte en respektfuld udveksling af identitet, symboliseret ved udveksling af slag og derefter våben for at besegle, at duellen ender med venskab. To skæbner er bundet sammen herved, som to stemmer, der væver sig ind i hinanden i en kontrapunktisk-sangerdyst.

At de personlige dueller ofte ikke slutter med døden, skyldes den ridderlige respekt, modstanderen omgives med. Derimod kværner bykulturens upersonlige og logiske dueller med ubarmhjertig effektivitet, hvor eneste mulighed for at udsætte døden er ophævelse af tiden, således at det sidste øjeblik før henrettelsen svulmer op til noget nær en evighed.

Hvor man finder Borges i spænd med gauchologikken, er der tale om en komplementær spejling, der trækker i retning af det mimetiske. Dette antyder "Los espejos velados", hvor tekstjeget Borges møder en intens kvinde, Julia. Han repræsenterer, som efterkommer efter unitarierne, bykulturens centraliserende tankegang, mens hun, der stammer fra føderalister, tilhører gauchologikkens lokale tankegang, der i tiden efter selvstændigheden gjorde modstand mod fjernstyring fra byen. I det udvekslende møde belemres hun med hans angstfyldte drømme, mens han - måske - fik hendes intensitet.

Man kan skelne mellem naturens dueller, der foregår på sletten, og kulturens dueller, der udspiller sig i byens, bibliotekets og logikkens univers. Ret beset er der dog ikke tale om natur og kultur, men derimod om to kulturformer: en nomadisk-middelalderlig og en bosat-moderne.

Byens dueller udspilles i logikkens abstrakte univers eller i bøgernes symbolske verden. I disse dueller nedlægges modstanderen uden skånsel med det afstandsskabende skydevåben eller med den spidse pen. Slettens og

middelalderens dueller udkæmpes med kniv eller andre nærvåben. Knivens nære kontakt med modstanderens krop er i Borges' tekster mere skånsom end fjernvåbenets ubønhørlige effektivitet, og stemmens fuldtonende klang blødere end den spidse pen.

Begge kulturformer har fostret forrædere. Forræderen er i den middelalderlige kulturform den, der søger at unddrage sig duel. Denne forræder danner en overgangsform til bykulturens borgerlige forsigtighed. Bykulturens forræder er mere aktiv i sit forræderi, idet han søger at vinde fordel ved hemmelige rænker og alliancer, der sikrer modstanderens tilintetgørelse. Forræderen er således den, der enten ikke kæmper eller som ikke kæmper alene.

I en gaucho-tankegang er den største forræder detektiven, der udleverer forbryderen til den upersonlige statsmagt, skriver Borges i "Evaristo Carriego". Statsmagten vil i sin upersonlighed ubønhørligt effektuere den straf, som staten suverænt fastsætter. Detektiven har dermed ikke kun forrådt "forbryderen", men også hele gauchoens logik, der sætter personlige relationer af ven-skab og fjendskab over statens abstrakte og upersonlige logik.

Mimetisk og komplementær identifikation

Hos tekstjeget Borges finder man til tider drømmen om at identificere sig med alle identiteter sub specie aeternitatis. Dette ville sætte Borges som Aleph, Gud eller den Anden: en fællesnævner og almen ækvivalent, der samler al menneskelig identitet i en stærk og umulig metafor. Denne identifikation med *alt* fører til *intet*: en ynkkelig død eller glemsel. Borges forkaster den alephiske identifikation som en umulighed.

Drømmen om at menneskene skal hænge sammen til menneskehed, idet de tænker eller drømmer hinanden komplementært, i kæder eller sløjfer, betragtes ikke på samme måde som en umulighed. Ikke efter at menneskene tog livet af gud for selv at blive gud, i poesien i fiktionen, i drømmen. Sammenhængen mellem mennesker er guddommelig. Mennesket er gud, idet det tænker et andet menneske, der derved får eksistens. Men dette andet menneske tænker selv endnu andre mennesker. Og skæbnen, det er når to mennesker gensidigt tænker hin-

anden, stærkt og intenst. Et møde mellem disse er et møde mellem to guder, der har skabt hinanden og en fælles skæbne. Et skæbnessvangert møde. At afslå et sådant møde er udtryk for en angst, der hører forræderens ugudelige univers til.

At gå til dette møde, hvor identitet udveksles, betyder døden for ens identitet. Den gives væk og dens plads indtages af den andens identitet. Således kan Borges' identifikationer med døde, nulevende og fiktive (fremtidige) forfattere opfattes som en moderne mysticisme, hvor døden accepteres, idet den ophæves i identiteternes evige genkomst.

I den komplementære spejling tilføjer spejlbilledet originalen et dødeligt slag. Herved mærkes spejlbilledet synligt, omend ikke dødeligt. Kopien af den døde original lever videre med dødens mærke stillet til skue. Og mærket, det er Orientens mærke: den tyrkiske halvmåne.

Er spejlingen mimetisk, antager udvekslingen karakter af bytning, lige for lige. Her nærmer komplementaritetsens spænding sig et nulpunkt, og identiteterne bytter side i rolige dønninger, der søvndyssende ihukommer Occidentens tryk og univers.

I spejlingens komplekse figur indgår således en komplementær og en mimetisk relation. Den komplementære spejling kan i yderste konsekvens være dødelig, letal, mens den mimetiske spejling betyder en videreførelse eller genkomst af identitet, der kan føre til udødelighedens letargi.

Den duellerende og nomadiske kultur forliger de to spejlinger under dødens orientalske mærke, mens den fædelige og symmetriske bykultur lader den mimetiske spejling være fremherskende i Occidentens fortrængning af døden. Døden er i Occidenten mindre synlig, idet den ikke stilles til skue. Til gengæld opererer den bag kulisserne ...

Borges' spejlinger

Spejlingens komplekse figur i Borges' tekster antyder, at også tekstjeget Borges kunne fremvise en sådan dobbeltspejling: en mimetisk og en komplementær-antagonistisk. Da hans tekster især kredser om forfattere, er

det blandt disse, i kulturens fiktionelle teater, at Borges' mimetiske og komplementære anden'er skal søges.

Livet som en drøm eller et skuespil leder direkte til den spanske barok i 1600-tallet. Snart træder Quevedo ind på scenen som repræsentant for den spanske konceptisme. Han omgives længe af Borges' varme følelser i en grad, så man må tale om en mimetisk identifikation. Lejlighedsvis optræder andre spanske barok-forfattere uden at tilskuerne hæfter sig særligt ved hver enkelt.

Tilskuerne gribes lidt efter lidt af forvirring. Den kultistiske barokdigter, Góngora, glimrer ved sit fravær. Det undrer så meget desto mere som at tekstjeget Borges bærer mindelser om Góngora. Komplementariteten mellem Orienten og Occidenten har Góngora mesterligt spillet på, ligesom han også ofte har leget med originaler og kopier, og altid har kopien ført sit eget selvstændige og strålende liv i en prægtig emulation af originalen.

Endelig træder den længe ventede ind på scenen, men til tilskuernes store forundring kaster tekstjeget Borges sig helt ubegrundet over Góngora, idet han tilsmudser Góngoras metonymiske vidundere som uheldige og mislykkede metaforer.

Men Borges optræder sådan for at en scene skal gentage sig: duellen på ord mellem Góngora og Quevedo, der var meget forbitret. Duellen skyldtes principielle forskelle i opfattelsen af, hvordan poesi skulle skrives.

Da Borges så klart vælger side i første halvdel af sit forfatterskab, kan det være interessant at se på forskellen mellem Góngora og Quevedo, idet Góngora tilsyneladende repræsenterer Borges' antagonistiske anden, mens Borges tillader en mimetisk relation til Quevedo, der går i retning af den totale identifikation.

Góngora og Quevedo

Der var en generations forskel mellem Góngora og Quevedo, dengang i begyndelsen af 1600-tallet. Góngora havde som den ældste lagt tonen an: syntaktisk kompliceret, spektakulær digtning, der flot balancerede mellem det anale og det ophøjede uden nogensinde at eksplicitere et eneste vulgært ord.

Góngoras digte indgik i lokale sammenhænge. De var ofte skrevet i bestemte anledninger, til en fyrste, til en

nonne som tak for en gave, i anledning af en fest. I digtene var Góngora at finde i en middelalderlig logik, idet han hyldede gavegivning og udveksling.

Udover syntaktiske komplikationer, der skyldtes metonymiernes forrang, var digtenes metaforiske billedsprog ofte ironisk og tvetydigt. Ligeledes kommenterede Góngora gerne sit eget sprogbrug, ironiserede over læserens forventninger til digt og fiktion, og nedbrød mulighederne for moralske udlægninger, idet digtene ikke fremstod entydige.

Quevedo gik voldsomt til angreb på den ironiske tvetydighed. Det skete i et forsøg på genetablering af renaissancens skelnen mellem høj og lav stil, mellem det anale og det ophøjede. Således skrev Quevedo enten ophøjet eller lavt og vulgært. Især i hans angreb på Góngora fik det vulgære frit løb, hvilket til fulde viser, at Góngoras læsere dengang var i stand til at tyde hans kryptiske stil.

Bortset fra Quevedos vulgære angreb var hans digte "globale" og holdt i en generisk, belærende stil. Quevedo følte sig kaldet til at give forskrifter for moral, nytte, fornuft, sandhed og arbejde, mens snylteri, dovenskab, overtro og gøgl blev fordømt.

Til forskel fra den "middelalderlige" Góngora indvarsler Quevedo nye tider. Quevedo advarede således mod gavegivning, idet man ikke kunne være sikker på at få noget tilsvarende igen, han undgik fester, fordi de bare gav udgifter, han skrev lige ud af landevejen og skyede ironiens spaltede tunge, han var misogyn, idet kvinder havde en slem tilbøjelighed til gavegivningens skadelige kultur. Góngoras ulige udveksling var blevet afløst af Quevedos lige bytning.

Men hvad vigtigere er: Góngora skrev en poesi, der var primært metonymisk-syntaktisk og kun sekundært lod metonymierne afsætte metaforer, mens Quevedo var primært, men behersket metaforisk og gik stærkt i rette med Góngoras metonymiske forvridninger af den lineære sætningssyntaks.

Góngoras skrivemåde fulgte således den definition, Roman Jakobson har givet af det poetiske sprog, hvor metonymiens forrang fremtvinger ekstravagante, sensationelle og usædvanlige metaforer. Quevedo, derimod, følger Jakobsons opfattelse af dagligsproget, hvor syntak-

sen ikke røres, hvilket også sætter grænser for, hvor usædvanlig metaforerne kunne blive.

Borges' metaforiske mareridt

Tekstjeget Borges ser med sympati på middelalder- og gaucho-kulturens personlige og lokale relationer. Men alligevel nærer han en vis angst for Julia. Så hans relation til hende og til gaucho-kulturen har primært været komplementært. Det er også tilfældet i forholdet til Góngora, hvor komplementariteten i første halvdel af Borges' forfatterskab antager direkte antagonistisk karakter.

Nøglen til misnøjen findes i sprogopfattelsen. I "Kenningar" beskriver Borges islandske metaforer, som man i udstrakt grad finder tilsvarende i Góngoras digtning. Disse kenningar kan til nød gå an på germanske sprog, men spansk skal de efter Borges' mening holde sig fra. Allerede i første hug rammer Borges dog lidt ved siden af. Der er nemlig ikke tale om metaforer, men derimod om perifrastiske metonymier. Således nævner Borges kenningar, der "metaforisk" henviser til *kampen*: lancesang, regn af røde skjolde eller sværdforsamling. Disse "metaforer" kendetegnes ved metonymisk at være sammensat af to led. De er desuden metonymiske i en mere traditionel forstand, idet de betegner helheden: kampen, ved en af dens bestanddele: lanse, skjoldet eller sværdet.

Borges bryder sig ikke om de metonymiske "metaforer", fordi disse ofte selvstændiggør sig, bliver "objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata" (La metáfora). Rigtige metaforer følger Aristoteles' definition, der lader metaforen referere til tingene og ikke til sproget. Således skelner Borges i "La metáfora" mellem kolde, selvstændiggjorte metaforer og rigtige aristoteliske metaforer. Det kolde har tydeligvis til opgave at dysforisere de uregerlige "metaforer", som egentlig er metonymier.

Begrebet metonymi nævnes ikke af Borges. Men en del af de "metaforer", han censurerer, er metonymier. Metonymier samler de disparate og ulige størrelser og bygger bro mellem dem. Herved skabes en kærlig lighed, der gør metonymiernes fiktive virkelighed stærk. Til forskel herfra fremstår den aristoteliske metafor og det metaforisk betegnede som lige, en lighed, der ganske vist

bygger på den alvorlige ulighed, at den ene part i den metaforiske relation er mere virkelig og har en højere grad af eksistensberettigelse end den anden.

Den metaforiske relation giver således den materielle virkelighed forrang fremfor fiktionen. Derimod tilskriver den metonymiske relation den fiktive virkelighed selvstændighed, idet spejlbillederne danner dobbeltstruktur, der i en henvisning til hinanden marginaliserer den materielle virkelighed. Kopierne har taget magten fra originalen.

Borges: ansigt til ansigt

Borges' afvisning af de selvstændiggjorte "metaforer", der er som glas (cristal), finder sin forklaring i "Los espejos velados". Tekstjeget har som barn været bange for spejlenes fordobling eller mangfoldiggørelse af virkeligheden. Angsten for at spejlbilledet skulle selvstændiggøre sig red ham som en mare. Ligeledes frygtede han, at hans eget ansigt skulle fremtræde fortegnet i spejlet.

Metaforer er spejle for virkeligheden. Hvis de løsriver sig fra den og begynder at leve deres eget liv i metonymiske videredigtninger, sådan som de kendes fra Góngoras poesi, ville de kunne antage samme truende dimensioner som de uregerlige spejlbilleder. Derfor vil en digter som Góngora, der sorgløst lader kopien få overtaget over originalen, der lader metaforen fordunkle virkelighedens referent og som accepterer den tyrkiske halvmånes mærkning af sit eget tekstjeg, forekomme utålelig. En antagonistisk anden. Derimod har "1001 nats eventyr" udøvet stor tiltrækning på Borges, idet denne tekst tilbød en suspension af nattens søvn.

Drømmen om spejlet blev fulgt af en anden drøm, "Dreamtigers". Drømmen om tigre udgjorde, ligesom drømmen om kniven, en modvægt til spejlenes og labyrinternes angstfyldte mareridt. Her var tekstjeget suverænt og skabende. Det var dog en behersket suverænitæt, idet det skabte, som kabbalisternes golem, viste sig at være ufuldkommen og falde sammen. Drømmen frembragte kun svage tigre eller tigre, der mindede om fugle eller hunde. Tekstjeget, der drømte om at skabe en suveræn figur: dyrenes konge, frembragte krydsfigurer, der ligesom de metonymiske "metaforer" bestod af to disparate

dele: tiger plus fugl, en fugle-tiger. Krydsfiguren betød således endnu en variant af den komplementære spejling, hvor spejlbilledet ikke svarede til originalen.

Midt i 50-erne skete der to afgørende ting for Borges. Han blev udnævnt til direktør for Nationalbiblioteket og han gjorde status over sin blindhed. Blindheden, der havde været fremadskridende fra barndommen, havde nu elimineret hans elskede farve: scharlach-rød. Han måtte se blindhedens diffuse og opløsende tusmørke i øjnene, modigt som en gaucho, der river sin hånd af.

I 50-erne begynder kommentarerne til Góngoras digtning at blive venligere. Borges er nu ikke udelukkende optaget af at reducere verden til en endelig og håndterlig størrelse, hvor uendeligheden holdes i skak. Antallet af bøger, det er ham givet at stifte bekendskab med, indskrænkes kraftigt. De må læses på en anden måde. Og således begynder han, omgivet af nogle få kvindelige studenter, et langsomt studie gennem den skandinaviske og oldengelske litteratur.

I "Otras inquisiciones" skriver han, at en tekst, udover den rent bogstavelige og endelige tekst, rummer en uendelighed af betydning, der får liv, når bogen læses med kærlighed. Borges er nu ikke længere optaget af at reducere mangfoldighedens uendeligheder til endeligheder, men søger i stedet at udvide endeligheden mod uendelig, for således i fiktionens og tankens verden at skabe den mangfoldige virkelighed, som berøvedes ham, da blindheden sænkede ham i sit tusmørke.

Derefter udkom nogle af hans drømme. Man begyndte at ane, at drivkraften bag de logisk-abstrakte overvejelser i de tidligere tekster: "Fiktioner" og "El Aleph" var angstfyldte mareridt. Drømmene fortalte om spejlinger, hvor tekstjegets ansigt fremstod forvansket i spejlet. Men hvad spejlet viste, er ikke godt at vide. Ud fra Borges' forsøg på at beherske og reducere bibliotekets og slettens opløsende uendelighed kunne man gætte: Borges i en bevægelse mod døden. Ikke mærket af jernvåbenets endelige kommentar, men i en tilstand af opløsning.

I 70-erne når Borges frem til en positiv vurdering af Góngora. Han er ved at samle sig til et møde med sin antagonistiske anden, et forligende møde. Men hvordan kunne Borges dog opretholde en antagonistisk rela-

tion til en digter, der på så mange måder minder om Borges selv? Det er netop problemet for Borges: han hader at se sig selv afspejlet, hvorfor han etablerer en mimetisk relation til Quevedo, der er så forskellig fra ham selv, mens han kritisk skyr ikke blot Góngora, men også Borges selv, idet han nægter at have egne værker i huset. Dette antagonistiske forhold til sig selv kommer han ind på i "Borges y yo".

I "Siete noches" fra 1980 roses Góngora direkte, mens Borges' yndlingsdigt af Quevedo nu pludselig omtales som "koldt", i en dysforiserende afvisning af en Quevedo, der ikke kan drømme. Det kan Góngora derimod godt, mener Borges i "Libro de sueños", 1976.

Borges nærmer sig det opløste spejlbillede: den antagonistiske anden, som han har flygtet fra og frygtet hver nat, et langt liv igennem. I "La pesadilla" (Siete noches) bekræftes mit gæt på, at han ser sig selv i en tilstand af opløsning. I drømmen, der har fulgt ham hele livet, bærer han maske. Masken har han altid frygtet, sikker, som han er på, at der bag masken skjuler sig noget frygteligt, at han er spedalsk. Han har aldrig povet at tage masken af, dog. Havde han gjort det, havde han sikkert set sig selv, opløst og vansiret af spedalskhedens hvide maske.

Borges er nu ved at samle mod til at mødes med den sidste opløsnig, smilende og blind som sin fader, da han døde.

Men alt dette vidste Borges lige fra begyndelsen. I 1933-1935 lader han "Historia universal de la infamia" slutte med en lille tekst "El rostro". Der opstår tvivl om Hákim den Tilslørede guddommelighed. Sløret rives af, ansigtet bag sløret er hvidt - af spedalskhed.

Litteraturliste

- Blake, William: *The marriage of Heaven and Hell*. London, 1975.
- Borges, Jorge Luis: *El Aleph*. Madrid, 1976.
- Borges, Jorge Luis: *Antología personal*. Buenos Aires, 1961.
- Borges, Jorge Luis: *Evaristo Carriego*. Madrid, 1976.
- Borges, Jorge Luis: *Fiktioner*. (København), 1969.
- Borges, Jorge Luis: *El hacedor*. Buenos Aires, 1960.
- Borges, Jorge Luis: *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, 1953.

- Borges, Jorge Luis: *Historia universal de la infamia*. Buenos Aries, 1953.
- Borges, Jorge Luis: *Libro de Suenos*. Buenos Aries, 1976.
- Borges, Jorge Luis: *La moneda de hierro*. Buenos Aries, (1976).
- Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*. Madrid, 1976.
- Borges, Jorge Luis: *Siete noches*. México, D.F., 1980.
- Góngora, Luis de: *Obras completas*. Madrid, 1972.
- Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*. Paris, 1963.
- Jakobson, Roman: *Questiones de Poétique*. Paris, 1973.
- Perkins, Pheme: *The gnostic dialogue: the early church and the crisis of gnosticism*. New York, 1980.
- Quevedo, Francisco de: *Obra poética*. Madrid, 1969-1971.
- Runciman, Steven: *The Medieval manichee. A studie of the Christian Dualist heresy*. Cambridge, 1955.
- Shelley, Mary: *Frankenstein. Or, The Modern Prometheus*. New York, 1965.