

## SPAȚIUL ȘI TIMPUL ISTORIC ÎN OPERA LUI JORGES LUIS BORGES (II)

VASILE FLOREA

Intr-o convorbire cu prietena sa, Victoria Ocampo, Borges îi declară „Un personaj din King Lear spune : „Maturitatea este totul. Maturitatea nu este poate totul, fiindcă îi este indispensabilă trecerea prin alte etape pentru a ajunge la ea, însă este sigur că acela care n-a atins-o rămîne neîmplinit, poate fermecător, dar mutilat pentru totdeauna“. Borges simțea în el însuși contopirea echilibrată, fermecătoare și viabilă, a acestor două etape ale vieții. S-a simțit copil pînă la adinci bătrînețe, iar maturitatea a perceput-o din zorii copilăriei.

La nouă ani, traduce Prințul fericit al lui Oscar Wilde, citește cu aviditate pe Dickens, Stefenson, Kipling, Bulwer-Lytton, Mark Twain, Edgar Poe ; Huckleberry Finn și The Men on the Moon, de H. C. Wells făcu o mare impresie asupra sa, Don Quichotte devine cartea lui de căpătii, iar Volsunga Saga și, mai ales, „Facundo“ de D. F. Sarmiento îi provoacă zile întregi de reverie. Și dacă ținem seama de mărturisirea mamei sale, Dona Leonor Acevedo, Borges începe viața literară la vîrsta de șase ani, cînd scrie povestirea „Riul fatal“ în stilul genului „Gloria lui don Ramira“. În cîteva rînduri admirabile, Borges se definește pe el însuși în El Hacedor „Spinoza a înțeles că toate lucrurile se străduiesc să rămînă ceea ce sînt ; piatra, în etenitate, vrea să fie piatră, tigru, tigrul. Mie îmi trebuie să rămîn în Borges, nu în mine, însă mă recunosc mai puțin în cărțile sale (ale lui Borges) decît în multe altele... Acum cîțiva ani, am încercat să mă eliberez de el și am trecut de la mitologiile foburgului la jocul cu timpul, cu infinitul, dar tocmai acest joc este Borges, acum, și îmi va trebui să inventez altceva. Viața mea este o fugă, și eu pierd totul și totul aparține uitării sau altuia. Nu știu care dintre cei doi a scris această pagină“. Iar Victoria Ocampo, referindu-se la cele scrise de Borges, comentează „Eu știu că numai în mine tu nu vei mai pierde. Nu știu căruia din cei doi vorbesc. Dar crede-mă, asta e ceea ce interesează mai puțin“. Aflăm aici o deschidere a Victoriei Ocampo care cuprinde întreg orizontul vieții lui Borges, o înțelegere care-l abordează din interior pe marele scriitor argentinian.

Jorge Luis Borges rămîne unul dintre scriitorii cei mai originali și cei mai profunzi din America Latină. El a detestat la Gongora metaforele greco-latine și cuvintele care semnifică obiecte strălucitoare, dar fără a da și claritate gîndirii, la Garcia disprețul falselor laconisme, care cu-

mulează în fraze scurte mai multe cuvinte decât sînt necesare. În versuri, Borges a fost poetul care numește mania exclamației poezia interogației, iar în proză, cînd operează cu propriul său simț, fără a viza caricatura, el evită proza cu totul. Opera sa nu are o pagină în plus. Notele sale bibliografice cele mai rapide au o perspectivă originală. El aduce cu ușurință critica la temperatura filozofiei științifice. Operele sale de imaginație țin de utopia logică, cu frisoane a la Edgar Poe. Cultura sa în domeniul literaturii engleze și germane reprezenta un caz unic în lumea literară.

Avînd vederea foarte slabă — multe din cărți i-au fost citite de dona Leonorá Acevedo. Borges se deplasa nesigur, ca un naufragiat într-o lume ciudată.

Retras adeseori în inima fierbinte a cartierelor mărginașe din Buenos Aires, scriitorul argentinian a cunoscut la perfecție limbajul foburgurilor lăsîndu-ne pagini de o extraordinară valoare. În domeniul romanului polițist, Borges își face debutul sub pseudonimul H. Bustos Domecq, cu „Șase chestiuni pentru don Isidro Parodi, (Sur, 1924), J. L. Borges și colaboratorul său Adolfo Bioy Casares —, de o generație mai tînăr, și autor al încîntătoarei fantezii științifice, „Invenția lui Morel“ — publicaseră o capricioasă „Antologie a literaturii fantastice“, în care se află cu siguranță mai multe povestiri semnate cu nume fals și scrise de „compilatorii“ volumului. În mod asemănător, cele șase probleme crează personalitatea prefațătorilor și pe aceea a autorului presupus, Bustos Domecq, înainte de a crea ei înșiși povestirile. Cu această carte, romanul polițist își face intrarea definitivă în America de Sud și se prezintă în argoul capitalei Argentinei, Buenos Aires. Nu este vorba în acest roman de probleme polițiste, nici de cercetări de laborator. Parodi, personajul care descoperă trama fiecărui caz și identitatea celor vinovați se sprijină în exclusivitate pe inteligența sa ; este el însuși un condamnat, închis de mai mulți ani. Detașarea sa de lumea lucrurilor îi dă o viziune clară și concentrarea necesară a spiritului pentru a capta liniile esențiale ale problemelor. Fiecare chestiune se desfășoară în două momente : în primul moment, vizitatorul, în general un inocent pe care-l bănuiește, expune enigma deținutului, la fel cum pacientul povestește boala sa medicului. În al doilea moment, medicul, cu ocazia unei a doua vizite, dictează diagnosticul său, iar prizonierul dă soluția justă a enigmei. Parcurgînd lectura cărții, ne găsim transportați în decoruri curioase și pestrice, vom străbate colțurile cele mai secrete ale vieții „partena“<sup>1</sup>, defilînd și în fața ochilor o galerie de tipuri de toate categoriile și toate rasele, într-o fierbere a imaginației, fiecare vorbind limba care-i convine. La acest punct însă cartea capătă valoarea unei mărturii sociale, puternic iluminată de atmosfera poetică. Să ne înțelegem bine, poetică și nu sentimentală : Nu există aici nici cea mai mică urmă de sentimentalism, care ar fi contrară fermei estetici borgesiene. Borges este un magician al ideilor. El transformă toate temele pe care le abordează și le judecă la un înalt registru mental. Titlurile cărților sale sugerează o nouă dimensiune a lu-

1 tipic din Buenos Aires

crurilor și par să ne trimită să facem un mic tur în stratosferă : „Dimensiunea speranței mele“, „Istoria eternității“, „Istoria universală a infamiei“, etc, când inventează o regiune inedită și uitată a lumii, în care se gădește într-o altă manieră Tlon Ugbar și Orbis Tertius, când un scriitor francez care-și propune să rescrie în întregime Don Quichotte cu aceleași cuvinte ca Cervantes, dar urmărind propria sa gândire într-o manieră actuală. Există în Borges o evidentă vocație a periferiilor, a contururilor, a ceea ce este tangențial și excentric. Aceasta poate corespunde parțial unui fond romantic al personalității sale, dar resortul este mult mai profund. Nu este suficient să aflăm la Borges exotismul sau înclinația compensatoare a rarității, ca contrapondere a unei lumi cufundate în schemele anodine sau lipsite de mister. În J. L. Borges se concretizează o intuiție mai fermă bănuiala tangibilă a faptului că centrul și-a schimbat locul. Un centru excentricizat și premiza sau corolarul său, omul deconcentrat, ne vor da măsura unei perspective care va apare, la un examen superficial, ca o evadare. Cercetarea existențială duce la risc, în circumstanțe determinate istoric și cultural. Se întâmplă, câte odată, ca gama structurală și semnificativă a unei opere se proiectează spre un nucleu care nu se află în fascicolul evoluției oficiale a literaturii din timpul său și care pot constitui valori impulsive, dinamice pentru creator. Pașismul său va constitui, în chip paradoxal, tocmai faptul de a nu recurge la el. Factorul definitoriu rezidă în mina artistului, în puterea sa revelatoare, în capacitatea sau incapacitatea de a încorpora viul care poate să se creeze sau să fie creat. Opera lui Borges este o prodigioasă demonstrație a proiectelor sale istorice (legende primitive, mitologie nordică, evocarea personajelor trecutului argentin), sociale (înclinarea pentru tipurile umane perimate — orillero, compadrito, guacho<sup>2</sup> — sau structuri de viață colectivă străine lumii de azi) — literare (ultraisme, lit. fantastică, roman polițist etc), geografice (foburguri, colțuri sordide sau anacronice din Buenos Aires). Ar fi interesant să realizăm o organigramă care să înregistreze aceste proiecte borgesiene. În ea am putea, cu siguranță, citi, printre multe detaliisugestive, un Adrogne (sat situat la periferia sudică a capitalei) înserat între axele drepte, cu coerența strictă a spațiului fizic și atmosfera imponderabilă. Hotelul Las Delicvae, cu tăcerile complice ale contemplației puse să recomună o legendă încă disponibilă. Predilecția lui Borges pentru Adrogne, străbătut de multe ori cu pașii săi, populat de visurile sale, materializează nostalgia unui centru expulzat. Borges, în afară de Borges, constituit într-un fel de exil al lui însuși, devine, la rindul său, chiar el, un personaj paradoxal al literaturii fantastice printr-un fel de autofantasmagorizare<sup>4</sup>. Borges ne-a lăsat o operă excepțională, dar și senzația că uriașei sale opere îi lipsește opera de vîrf, capodopera. Personalitatea extrem de complexă a lui Borges, caducă într-un anumit sens, ne scapă în mare parte. Periferia lui Borges, Adrogne, este poate centrul lui Borges. Importanța și originalitatea scriitorului argentinian în literatura mondială contemporană sînt unanim recunos-

2 orillero — locuitor al foburgurilor murdare ; compadrito — individ al foburgurilor, gauchito transportat la oraș.

cute. Varietatea tematică a vastei sale opere se centrează pe câteva teme-cheie, între care cea a „timpului circular“.

Tema spațiului circular antrenează prin ea însăși alte două, care se reprezintă ca proiecții în domeniile spațiului și cauzalității tema labirintului și aceea a creației recurente. Acestea la rîndul lor generează simetriile și jocurile oglinzilor, sisteme de corespondență și echivalență, compensații și echilibrări secrete care constituiesc substanța și structura povestirilor și poemelor scriitorului. Borges, care nu făcea confidențe, a comunicat totuși cum, într-o noapte de toamnă, a primit revelația timpului circular pe cînd se afla într-un foburg din Buenos Aires. El a notat această „iluminare“ din 1928, în lucrarea sa intitulată „Limba argentinienilor“. Acest timp se află în inima Istoriei eternității, scrisă în 1930, la care se adaugă, în 1943, textul scurt al lucrării „Timpul circular“. Tema timpului circular va fi reluată, de fapt reprodușă, într-un studiu mai întins, „Noua reputație a timpului“, care se compune din două părți publicate, una în 1944 și alta în 1947 și care și-au găsit loc, în 1952, în volumul „Otros Inquisiciones“, unde este adunată aproape întreaga operă critică a lui Borges. Acest text capital este unul din acelea pe care Borges le-a reținut pentru Antologia personală (1961) în care ne avertizează că pentru ele dorește să fie judecat, aprobat sau condamnat. La început se arată că această concepție a timpului transpare în toată opera sa și retrimită de mai multe ori la acele pasaje în care tema timpului circular este pe larg explicată. Adăugăm, de asemenea, la această enumerare și scurtă proză „Trama“, (în El. Hacedor, 1961) precum și poemul „Noaptea ciclică“ care începe și se termină cu : „Știința înfocată a lui Pitagora o știe bine...“. Intuiția primitivă este sufocată repede de reflecțiile filozofice și de numeroase referințe la gânditorii antici și moderni, de la Democrit la Nietzsche. Borges citează pe Eudem și Augustin, pe Scot și Erigen, Vanini și B. Rusell. Teoria timpului circular face din istorie un fel de calendar vast în care revin la intervale fixe, dacă nu aceleași evenimente, cel puțin aceleași conjuncturi. Tema este veche și răspîndită. Reflectînd bine la ea, tema apare ca și naturală, reflectînd revenirea repetată a anotimpurilor și revoluția periodică a astrilor. Dacă istoricii, oratorii și poeții antichității grecești Herodot și Tucidide, Pindar, Eschyle și Sophocle, Demonstene și Lysias, cunosc timpul rectiliniu și ireversibil uzual, nu la fel îl interpretează filozofii care, aproape în unanimitate, suportase ideea unei durate ciclice. Nu este indiferent, pentru o mai bună sesizare a resorturilor și implicațiilor fabulelor lui Borges de a insista asupra consecințelor concrete a unei astfel de doctrine, așa cum au afirmat-o diferite școli din Hellada. Principiul doctrinei este clar expus de Aristotel timpul ciclic este consecința imediată, necesară a mișcărilor locale a „incoruptibilelor“ corpuri cerești care trec periodic prin același punct al firmamentului. De aici urmează că transformările pe care le antrenează în materia „coruptibilă“, adică vie, sînt considerate, la rîndul lor periodic, repetîndu-se forțamente la infinit, reproducînd de fiecare dată configurația formată de aștri. Plutarc a combătut de altfel această doctrină. Gîndirea greacă se întreba foarte adesea asupra naturii și

importanței „eterne repetiții“. Empedocle mai estima că ceea ce a fost distrus nu mai renaște absolut identic cu sine însuși, ci numai după spațiu (Kateidos). În realitate, teoreticienii ezită între două ipoteze. Conform celei dintii, fiecare lucru renaște absolut identic. După Tatien, care este creștin și gnostic, Zenon din Citium afirmă că Anytos și Melitos au făcut denunțuri calomnioase, afirmând că Busiriș își va ucide oaspeții iar Hercule va săvârși fapte extraordinare. Origen, care dorea să arate ridicolul unor asemenea speculații, admite chiar că stoicii se străduiau să mențină o ușoară discriminare între lumile succesive. El admite chiar că după stoici „nu Socrate va fi acela care va renaște din nou, ci un personaj în întregime asemănător lui Socrate, care se va căsători cu o femeie asemănătoare Xantippe, și va fi acuzat de oameni prin nimic diferiți de Anytos și de Melitos<sup>3</sup>. Pentru Simplicius, reluând argumentarea lui Eudem, pitagoreicii profesau nu numai o eternă repetiție a ființelor după spațiu (Kat'eidos) ci o identitate substanțială, absolută, matematică, netolerând nici un fel de abatere, subterfugiu sau sofism. Aristotel, care totuși consideră absurdă ideea repetiției termen cu termen, nu se poate opri să scrie „Trebuie să afirm că opiniile emise de oameni revin periodic la ele însele și nu odată, de două ori sau de un număr mic de ori, ci de o infinitate de ori<sup>4</sup>. Astfel, de la filozofiile cele mai originale, pînă la doctrina lui Aristotel și pînă la aceste circumstanțe precise pe care Aristotel este în curs de a o dezvolta, sînt supuse unei eterne reîntoarceri. Ele aparțin tocmai acelei lumi sublunare a lui Aristotel, concept profund fals, în care lucrurile renasc la intervale fixe, cum o cere imuabilul circuit al astrilor. Aristotel nu poate evita să recunoască că condiția necesară și suficientă a nemuririi, este ca șirul transformărilor care constituie existența, ajunge la un stadiu final identic cu stadiul inițial. Atunci ciclul va fi parcurs în mod obligatoriu de o infinitate de ori, fără scop conceptibil pentru această ființă insondabilă, care să se regenereze la intervale fixe<sup>5</sup>. Așa se prezintă arier-planul metafizic al universului lui Jorge Luis Borges. Un filozof meditează asupra timpului pur. Un povestitor trebuie pe lîngă aceasta să situeze personajele într-un spațiu determinat. Borges s-a văzut constrins de a face să corespundă unei durate circulare o întindere de asemenea circulară. Acesta este labirintul care dobîndește la Borges o valoare obsedantă. Real sau metaforic, moral sau material, Borges crează spațiul privilegiat al numeroaselor sale povestiri, și nu numai acelor pe care le-a reunit sub titlul Labirinturi dar chiar și povestirilor „Locuința lui Asterion, Abenhakan el Bakhari“ mort în labirintul său și altele. Și Loteria din Babilon, Biblioteca lui Babel, grădina cu cărări bifurcate sînt, în felul lor, labirinturi. Labirintul, parcurs în mod forțat, este în mod obișnuit privit ca un simbol inițiativ al peregrinărilor sufletului, încercări pe care el trebuie să le facă rînd pe rînd, etape pe care trebuie să le străbată pentru a intra într-o lume imuabilă. Atare

3 Origine Contra Celsum, IV, LXVII ; Duhem, Les systèmes du monde tom. I.

4 Meteori. I, III.

5. Prohle XVII, 3 cf. Daiem, ibid. I, p. 168-169.

labirint este reprezentat în catedrale. O literatură abundentă le este consacrată <sup>6</sup>.

Coridorul unic pe care el îl străbate de la un capăt la altul exprimă mai curînd imaginea spațială a unui timp liniar. În aceste inextricabile ramificații, prizonierul se învîrte în cerc și nu pare să poată scăpa decît printr-o întîmplare fericită, dar cel mai probabil el moare de epuizare. În redevabilele mitologii, labirintul are semnificația unei capcane, în care un monstru pîndește la cotitura unui culuar prizonierul rătăcit. Dar, în epoca indecisă și legendară care separă fabula de cronică, putem cu ușurință prezuma că labirintul a fost imaginea lumii.

Să amintim că prima descriere care a ajuns la noi este aceea din „Istoria naturală a lui Plinius, a labirintului din Heracliopolis din Egipt, început cu trei mii șase sute de ani înaintea lui și terminat de Psametic, după cum ne informează Herodot. Impresia de groază vine din tenebre, din imensitatea sa și din acele tunete artificiale pe care le declanșează orice gest, din repetarea capetelor lui Nemesis, a piramidelor hexagonale și a nenumăratelor coturi și portice. Labirintul din Heracliopolis este un microcosm care conține de mai multe ori aceleași elemente. Acesta poate fi luat drept arhetip îndepărtat al labirintelor lui Borges <sup>7</sup>. Iar drama existenței umane poate să fie la rîndul ei figurată printr-un labirint al cauzelor și efectelor. Loteria din Babilon își propune o asemenea convingătoare alegorie. Loteria este gratuită, obligatorie, secretă și continuă. Lotul nu-ți dă decît dreptul de a participa la o tragere ulterioară. Problema curiozității se află astfel pusă, dar nu și aceea a responsabilității, și încă mai puțin este pusă aceea a creației, capitală pentru un artist. A crea, în concepția lui Borges, înseamnă a scoate ceva din neant. Pentru poet sau artist creația adaugă ceva lumii, printr-o operație de manipulare să zicem, îndreptată asupra sunetelor, culorilor, formelor sau cuvintelor. Mai mult, fiecare visător, în timpul visului său, secretă un univers. Într-un fel, omul este în ansamblul său o creatură a unui alt creator, și nici o cauză pretinsă primă nu poate scăpa de legea recurenței infinite. Asctul din „Ruinele circulare“ prin concentrare introduce în lume o ființă supranumerară pe care-o susține prin forța meditației. La sfîrșitul povestirii, asctul își dă seama că, de fapt, era el însuși meditat de cineva. Magia lui Rabbi Low a însuflețit un golem de argilă, servitor tăcut, stîngaci și atît de decepționat încît vrăjitorul se repetă, ceea ce-i dă lui Borges ocazia de a conjectura o remușcare posibilă la un eșalon mai ridicat. Alte texte, fiecare și nici unul, „Infernal“ I, 32, cele două sonete intitulate Esichier precum și o imagine faimoasă a lui Omar Khayyam reiau aceeași temă cu consecințe care duc la aceeași ipoteză : creatorul este întreaga lume și nimeni ; un plan de inteligibilitate presupune un alt plan mai complex care cuprinde pe primul și el rămîne, de fapt, același. Anecdota Ruinelor circulare a fost, foarte probabil, inspirată lui Borges de o povestire a lui Giovanni Papini, „Ultima vizită a Cavalerului bolnav“

6 Jean Pierre Bayard, *Le monde souterrain*, Paris, 1961, p. 246-247.

7 Jaques Réda, *Cahiers du sud* nr. 370, fevrier-mars 1963, p. 435-455.

pe care a reprodus-o de altfel în Antologia literaturii fantastice<sup>8</sup>. Această analiză prolixă am subliniat-o cu scopul de a demonstra că Borges n-a fost fundamental excentric, în ciuda aparențelor și a reputației sale. Este mai curînd vorba de o iluzie optică. Excentric poate : însă în raport cu care centru ? Da, în raport cu timpul circular. Obsesia labirintului se întinde de-a lungul mai multor milenii, ea a hrănit simbolurile visărilor mitice și continuă, într-o formă minoră și scăzută, să seducă mulțimea frustrată, avidă de miraje. Necesitatea unei creații recurente corespunde unei aporii metafizice permanente. Jules Verne, Arnold Toynbee, Saint John Perse sînt alți scriitori excentrici pentru că ei nu acceptă ca absolut nici un centru de referință particular, nici local, nici temporal. Ei sînt și se vor beneficiaii totalității lumii, moștenitori ai umanismului universal, din care ei aleg liber ceea ce le convine. Referitor la Borges, în povestirile lui vedem nu numai alternanță, intenție, hazard, în care raportul logic între două metafore este suprimat sau pus în chestiune prin intervenția unei a treia, ci intenția și hazardul se întretaie într-un fel care face ca hazardul să fie negativul, amprenta unei necesități incomprehensibile. În povestirea sa „Nemuritorul“ ne descrie un edificiu himeric, un palat mare cît o cetate și a cărui concepție arhitectonică nu este decît o grotescă caricatură a raționalului în arhitectură „Culuare fără ieșire, ferestre înalte inaccesibile, uși colosale care dau spre o celulă sau spre un puț, scări cu trepte puse invers și cu rampe turnante spre bază“. Această finalitate pervertită pînă la a deveni absurdă este atît de contrară sensului arhitecturii încît este reflexul creației demiurgice a lumii, în care palatul monstruos nu este numai incredibil dar și imposibil de suportat mai mult. Borges ajunge la constatarea că „Acest oraș“, gîndesc eu, este atît de oribil încît singura sa existență și permanență, chiar în inima deșertului necunoscut, contaminează trecutul și viitorul, compromițînd într-un anumit fel chiar aștrii. Caracterul întimplător al acestei construcții este reflexul exact a destinației sale obscure. Incoerență sa este o coerență metafizic desfigurată. O pisică care se joacă cu umbra unui șoarece este tot atît de incongruentă ca finalitatea falsă a unui edificiu care pare făcut pentru a detrona realitatea în profilul unui coșmar. În a sa speculație transcendentă asupra aparenței premeditări care domnește în destinul fiecăruia, Schopenhauer tratează raportul ca hazard și determinare. Schopenhauer pornește de la cursa vitală a fiecăruia. Mecanismul acestui plan este o lume a cunoștinței înrudită cu instinctul, care trece la acțiune fără să fi ajuns la claritatea conștiinței. Înaintea acestui plan metodic interior, Schopenhauer ajunge să se întrebă dacă trebuie să abandoneze ceea ce se află mai important în el — cursa vieții umane, pentru cealaltă jumătate, adică direcția acestei curse prin circumstanțele exterioare sau prin hazardul pur. În fața acestei dileme, Schopenhauer se refugiază într-o comparație care evocă — împotriva lui — imaginea himerei.

<sup>8</sup> J. L. Borges, S. Ocampo, A. Brioy Casares, Antologia de la Literatura fantastică, Buenos Aires, 1949, p. 205-209.

Borges, care studiasse opera filozofului german, s-a lăsat contaminat de ideile acestuia, în ciuda diferențelor mari care există între ei. Dar scriitorul Borges, preferat de cea mai mare parte a cititorilor, este autorul povestirilor fantastice, poetul și eseistul, cele trei fațete ale marii personalități borgesiene. Într-un studiu, de altfel foarte interesant, al lui Cesar Fernandez Moreno, intitulat *Esquema de Borges*, vorbind despre evoluția ilustrului scriitor argentinian, demonstrează cum acesta în mod inevitabil avea să treacă de la poezia lirică la eseu, de aici la elaborarea povestirilor care întrunesc, de fapt, cele mai strălucite calități ale spiritului său creator. Eseurile lui Borges, partea cea mai slabă a operei sale, ne spune Fernandez Moreno, se îndepărtează de vocația adevărului inerentă genului, căutînd mai curînd surpriza, paradoxul care presupune activitatea gîndirii ca un scop și nu ca un mijloc. Noi credem că lui Moreno i-a scăpat sesizarea finței percepției critice a lui Borges, în aprecierea procesului creator și a operelor altora; scriitorul argentinian este, la modul general, în paginile de eseuri, exact și veridic. În sprijinul acestei afirmații să amintim, între multe altele, eseurile „Arta narativă și magia“, „Postularea realității, lucrările asupra lui Whitman, studiul asupra poeziei gauchos sau perspicacele analize asupra lui Nathaniel Hawthorne. Este adevărat că în eseurile cu caracter filozofic Borges acumulează numeroase remarci bizare, de domeniul imaginației, însă nu fanteziste. Pentru Borges ideile filozofice n-au decît o valoare estetică și literară, disoluția nominalistă a cuvintelor cheie ale gîndirii producîndu-se chiar în sinul filozofiei însăși, consecință a autorității morale a subiectivității. Paradoxalul Borges n-a luat filozofia în serios. Dacă pentru Nietzsche filosofia deghizată sub numele de „criză“ nu este decît arta ca ultima expresie metafizică a omului european, Borges face un pas mai departe considerînd-o ca unica activitate metafizică posibilă. Făcînd aceasta, Borges se situează pe linia nihilismului contemporan, adică la limita de unde începe depășirea sa cu ajutorul reflecției epice și nu metafizice a situației. Din acest punct de vedere Borges se situează pe linia scriitorilor Mallarmé și a lui Proust, a lui James Joyce, Hermann Broch, Robert Musil și Kafka. O atare apreciere — păstrînd proporțiile comparației — este proba unui punct de vedere obișnuit în Europa. Chiar dacă opera sa este populată de nume europene și de interese, în aparență scăzute și îndepărtate de un moment care cere imperios acțiune și reflecție asupra stării sale de degradare, ea reprezintă produsul aceleiași experiențe vitale și literare, aceea a unui simplu cetățean al Republicii argentinienne, fapt pentru care Borges a putut spune „...eu am fost totdeauna și voi rămîne pentru totdeauna la Buenos Aires“. Dar problema americanismului sau europeismului lui Borges este secundară și episodică și nu are semnificație decît atunci cînd orientează spre o altă problemă de mai mare semnificație, anume aceea a atitudinii literare în fața realului și consecințele pe care le antrenează atitudinea și ipotezele în configurația expresiei literare în opera lui Borges. Și dacă la Borges, ființa și aparența se confundă, se schimbă, dacă totul este în tot și totul este unul — cum ar putea numi cuvîntul, orgoliul unui univers infinit, plural, în mod constant divers și



permanent absolut? Dacă limbajul este în mod fatal succesiv, pentru că și inteligența este, cum să putem numi în plenitudinea sa mișcarea rapidă a realului și a aparentului? Totuși, ceea ce caracterizează poezia sa inițială este un anume element care ține simultan de narațiune și de eseu. În „Limba argentinienilor“ (1953) se află un text intitulat „El truco“, care este o interpretare a jocului de cărți astfel numit, însă de o atît de mare intensitate narativă și lirică, încît Borges repetă apoi tema într-un poem cu același titlu; proza îi rămîne însă oscilantă între eseu și povestire. Perioada se caracterizează prin eforturile mari ale lui Borges pentru a crea aceea „El idioma de los argentinos“ ,eliberînd-o de castiliana unei tradiții moarte, de acele metafore<sup>9</sup> ornamentale, simple semne fără viață, învigorînd formularea limbajului său metaforic. Este epoca în care Borges redescoperă pe Almfuerte, revalorizează Pe Evaristo Carriego și găsește în Martin Fierro aceeași îndrăzneală lucidă a limbii pe care o admirase înainte la Quevedo. El va strînge sub masca lui Francisco Bustos eforturile depuse pentru reconstrucția limbii, plecînd de la geneza unui „vrai visage“. Nu este întîmplător că povestirile sînt scrise în limbajul gaucho, fapt determinat nu numai de materia povestirii, ci mai ales că Borges era preocupat în eseuul său de „Il idioma de los argentinos“. Universul lui Borges, avînd o paralelă în universul monadic al lui Leibniz, este în același timp un labirint poetic și obiectul unui „ars combinatoria“, s-a, în sens teatral, o „reprezentare“. Dar cum un limbaj compus din cuvînte rare, în mod tradițional, sînt considerate semne ale lucrurilor sau modeste concluzii ale unei realități nesigure nu poate reproduce sau comunica imediat o „reprezentare“, așa cum face o imagine. Singur limbajul compus din imagini<sup>10</sup> sau din reprezentări este capabil să descrie universul infinit pînă la punctul în care omul este capabil să-l perceapă. Acest limbaj este în concepția lui Borges, limbajul metaforei. Dar limbajul metaforic are, după Borges, și o influență hotărîtoare asupra configurării genurilor literare. Se știe că Borges începe să scrie narațiuni lungi după ce mai întii el se produsese în eseuri și în poezia lirică. Poemele (Pomos) sale, în ciuda faptului că unele sînt de inspirație „ultraistă“, curent promovât, scurt timp, de scriitorul argentinian, împreună cu Mansinos-Assens, nu-l pot situa pe același plan cu un Vicente Huidobro, de exemplu. Acest fapt a avut drept consecință, în țările de limbă spaniolă, supuse influenței lui Pablo Nerudo, și lui Federico Garcia Lorca, ca poezia sa să fie considerată drept o interesantă încercare însă, calitativ, de un ton minor. Astfel, deci, narațiunea, care este una dintre cele mai bune din întreaga sa operă, s-a născut din preocupările sale pentru o limbă capabilă să exprime universul infinit. Din această sursă comună, care dădu naștere limbajului său metaforic, continuă să se alimenteze povestirile

9 Examen de metáforas. în Inquisiciones, Buenos Aires, 1925.

10 A se vedea Aspector de la literatura gauchesca 1950 Montevideo Discusion, Buenos Aires 1957. Conține: El arte narrativo y la magia; La poesia gauchesca. El idioma de los argentinos Buenos Aires... Indagacion de la palabra; La simulacion de la (imagen, El imaginero etc.)

11 Biografia de Tadeo Isidro Cruz (1829—1874) Isidoro Acevedo.

sale, eseurile și poezia sa. Asta vrea să spună că atitudinile pe care se sprijină genurile literare (distanța în genul epic, intimitatea cu realul în genul liric, tensiunea în dramă) au pierdut suportul lor și, în consecință, limitele lor determinante. Arta, ca ultimă activitate metafizică, cere o redistribuire a accentelor genurilor asupra lor înseși. Vizionarul Holderlin combina deja în scrierile sale literare epice, dramatice și lirice în proporții diferite schimbările de ton. Musil aduce această schimbare de ton în „Omul fără calitate“ pînă la punctul său culminant fragmentul monumental este o dramă.

Romanticii, convingși de infinitatea universului, precum și de neputința funciării a omului de a-l cuprinde în totalitatea sa infinită, transformă conștiința acestei neputințe în sursa principală a ironiei care, la Borges, sub forma resemnării conștiente degajă o imensă melancolie. De aici aprecierea că Borges, dacă ar fi fost tentat să scrie un roman, rămînînd fidel „scepticismului său esențial“ ar fi rezultat o scriitură asemănătoare aceleia a lui Musil.

Întreaga sa operă narativă și poetică, împreună cu eseurile, ar fi format o unitate asemănătoare cu opera lui Musil, aplicînd tuturor narațiunilor ceea ce Borges însuși spune despre cele două istorii povestite într-o singură bucată literară. Atunci Isidor<sup>12</sup> cu buna lui memorie, Tzinacan, Bartolomeu de Las Casas<sup>13</sup>, Pierre Mesnard, Coleridge<sup>14</sup>, Quevedo<sup>15</sup>, Francesco Borges<sup>16</sup>, Asterion<sup>17</sup>. La Borges, la fel ca la Musil (amîndoi pleacă de la ipoteza aparenței) realitatea se dizolvă în aparență. Interpolarea eseului în narațiune și a narațiunii în eseu, a genului liric și a narațiunii în eseu (de exemplu El Aleph) nu sînt interpolări străine, ci semnele cele mai perceptibile ale atitudinii care duce la întemeierea limbajului metaforic, a disoluției limitelor dintre ființă și aparență. În eseu acest proces este numit de Borges scepticism esențial. Dar el îi imprimă acestui scepticism o particularitate și anume că nu este nici sistematic și nici măcar experimental. Forma sub care se prezintă la Borges acest scepticism esențial este ironia. În „Omul fără calitate“, Ulrich este un personaj indecis, care simbolizează mijlocul de care se servește Robert Musil ca să zugrăvească în mod ironic această epocă. Ironia nu presupune numai o anumită distanță față de sine și față de lume, ci însăși această distanță se convertește în ironie. Carlos Argentino, Danieri, personaje care populează paginile operelor lui Borges, nu sînt decît masca arhetipului uman care exprimă numele „Marelui visător“ și al spiritului infinit. În sens borgesian lumea nu este decît o imensă scenă, o reprezentare. Pe această scenă cu marionete, cu măști, cu bufoni, plină de vanitate, de des-

12 El sueño de Coleridge.

13 Casas Como angeles.

14 Menoscoba y grandeza de Quevedo.

15 Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges, 1835—1874.

16 La casa de Asterion.

17 J. L. Borges, Vindication de Bouvard et Pecuchet. Flaubert y su destino exemplar, în Discussion, Buenos Aires, 1957.

tine potrivnice, paradoxuri, absurdități, contradicții, iluzii a scris Borges incisivele sale anecdote care, cu timpul, s-au redus progresiv, s-au transformat din ce în ce mai mult în aforisme, glose, comentarii resemnate, note din josul paginilor în cotele din cartea finală „La biblioteca de Babel“

El a revenit — aștrii și oamenii revin în mod ciclic — la punctul său de plecare, la formele cu care el s-a inițiat ca „Ulises“ de Joyce în a sa „Ars poetica“. Deși reîntoarcerea reprezintă un nou punct de plecare, nu mai găsim textele din „El truco“, ci densa și concisa notă din „Argumentum ornithologicum“, nu mai sînt poemele din Fervor de Buenos Aires, ci numele mai puțin frecvent cum e „Oda compuesta en 1960“, care inaugurează această „reîntoarcere la trecut, numită de „știința literară“ „stilul copt“ stilul celui mai apropiat final, Alterstilul.

Dar chiar în acest stil, ilustrat în paginile lucrării El Hacedor, Borges continuă să fie magicianul prodigios care știe să creeze dintr-un cosmos haotic lumea luminoasă și lucidă a reprezentării. Și, la fel ca magistralii mînuitori ai trecutului de marionete, în care el și-a plasat anecdotele, Borges rămîne el însuși El Hacedor. Pentru a-l înțelege mai profund pe Borges, să ne amintim că încă din 1926 el scrie un eseu în mediul său argentinian în care afirma „Realitatea care ne înconjură viața noastră este grandioasă, însă realitatea noastră intelectuală este sărăcăcioasă“. Această conștiință a sărăciei propriei tradiții culturale l-a condus pe Borges, ca să compenseze această lipsă la împrumuturi din culturile și literaturile străine. Această Odissee în lumea științei se reflectă în povestirile sale, ale căror surse sînt mai curînd livrești decît trăite. Angajamentul său față de universul cunoștinței, preocuparea pentru crearea unui limbaj, transformarea sa în erudit ne fac să ne gîndim la Flaubert <sup>18</sup>, căruia Borges i-a dedicat un strălucit eseu despre Bouvard et Pécuchet, cei doi clowni tragici. La Flaubert, Borges a re trăit propria sa tragedie. Totodată nu i-a venit în minte să se identifice cu autodidactul din Nausée, proiecție magistrală și repugnantă a celor două creaturi flaubertiene. În eseu din 1926, Borges scria că el voia să adauge „creolismului“, adică regionalismului literaturii argentinienne ceva din universalitate. Se pare însă că, din acest punct de vedere, ficțiunile lui Borges au fost un eșec. Dar acest eșec, văzut sub alt unghi de vedere ar putea să fie numit refuzul realității. Totodată, fuga spre istoria mondială și universul rezonabil l-a condus pe Borges spre o realitate singulară. La capătul încercărilor sale de a descoperi un adevăr în mod universal valabil (metafora totală) în comerțul său cu ideile generale, el a găsit tragicul. În cea mai mare parte, literatura lumii hispanice și chiar capodoperele sale universale sînt profund înrădăcinate în național și regional. Efortul generației lui Borges pentru a depăși acest provincialism este în mod deosebit accentuat la Borges însuși, care în fața sărăciei tradiției argentinienne își pune întrebarea : propria sa țară a produs capodopera națională ?

„Cînd eu nu pot satisface propria mea rațiune, îmi place să falez: propria mea imaginație“ (Sir Thomas Braswne, Religio Medici). Distincția de sens comun între „real“ și „ireal“ a lui Borges. Pentru Borges un ceainic nu posedă mai multă realitate decît un licorn, un cal galopînd pe pășune decît un centaur, un gînd al lui Paracelsus decît Paracelsus însuși, un om viu decît un personaj fictiv. În percepția senzorială, „obiectul fizic“ se dă subiectului într-o suită de experiențe și, totuși, această succesiune prin natura sa poate transforma dintr-odată ceea ce pare real în halucinație. Numai datorită concordanței fenomenelor prin care se manifestă realul putem obține un criteriu de judecată satisfăcătoare. Dar, ne spune Borges, în spiritul fenomenologiei husserliene, în orice moment poate interveni o discordanță care să transforme realul în iluzie. Ca atare nu putem obține la limită o percepție perfectă și adecvată decît pentru reprezentări mentale. În ceea ce privește universul fantastic al lui Borges, aceste considerațiuni asupra experienței interioare implică un transfer al percepției lumii exterioare la aceea a subiectului gînditor. În interiorul acestui cadru, limitele spiritului nu mai sînt obiectele fizice, ci natura logică pe care inteligența a ales-o spre utilizare. Posibilul și imposibilul au prin urmare o validitate cel puțin egală. Încercînd să descopere simbolul pentru a suprima lumea fluxului, Borges descoperă în 1926 ideea „eternei reîntoarceri“. El respinge concepția linearității istorice care implică singularitatea timpului și spațiului în sînul unei succesiuni de evenimente orientate spre un scop ; împărăția cerului conform concepției creștine. Borges neagă categoric împărăția cerului drept scop al istoriei, înlocuind concepția liniarității ei cu eterna reîntoarcere, a timpului ciclic. Negînd progresul, el îl înlocuiește cu o eternă devenire. Doctrina timpului ciclic provine dintr-o lectură eronată a citatelor din Platon existente în opera lui Augustin. Recursul la teoria ciclică nu este decît un simptom suplimentar al tendinței la evaziune, profund înrădăcinată la cîțiva artiști contemporani zdrobiți de povara istoriei. Pentru Borges, această evaziune constă în negarea istoriei, în ciuda faptului că sursa inițială a fugii sale rezidă în penuria tradiției Argentinei sale natale. Cum se explică că conștiința unei lipse l-a condus la negarea a ceea ce lipsește ? Borges a început prin a compensa sentimentul său de insuficiență istorică asumîndu-și povara istorică a Europei occidentale, apoi a negat-o fabulînd despre ideea ciclică. În eseul său, „Timpul circular“ Borges scrie „În epocile de apogeu conjuctura că existența umană este o cantitate constantă, invariabilă, poate să întristeze sau să irite ; în epocile de declin (cum este acesta, este tocmai promisiunea că nici un oprobiu, nici o calamitate, nici o dictatură n-ar putea să ne împovăreze“<sup>18</sup>. În „Mitul eternei reîntoarceri“, Mircea Eliade a arătat că în totalitatea sa, viziunea lumii omului arhaic se articulează în jurul unei negații a noutății. Fiecare eveniment istoric este trăit în cadrul arhetimpului static primordial și divin și se află, în consecință, desperat de noutate, de istoricitate. Astfel, omul poate să suporte suferința pe care i-o produce orice

schimbare. La un autor atât de sofisticat ca Borges, pe această concepție mitică se greșea elaborarea conștientă a ideii ciclice. Totodată, arhetipul sau evenimentul original, tiparul care sacralizează istoria profană este dezistoricizat, aneantizat de Borges. Această negație a arhetipului este însăși negația transcendenței religiei. În locul său se derulează la Borges un univers nihilist de repetiții desacralizate al cărui neant îl constituie cifrul-secret. Dar acest nihilism este aparent la Borges și un pretext de evaziune, un obiectiv al său. Borges analizează epoca sa sărăcită și decadentă. Este tocmai ceea ce îl incită să adopte o atitudine negativă cu privire la altă ieșire decât concepția sa care constă în a reforma lumea. Bineînțeles, o asemenea reformă trebuie să deschidă un viitor... Borges se întoarce spre un romantism care ignoră două secole de gândire și răsturnări sociale, spre ceea ce pentru secolul al XV-lea, Hui-zinga numea „ascetismul oamenilor blazați“. Borges face uz de sensul istoric, dar îi refuză consecințele. Teoretic, umanismul borgesian se înscrie în solipsismul care-l separă de ceilalți oameni. În *Deutsches Requiem*, un bărbat intră în contact cu tragedia pe fondul istoriei reale. Un criminal de război nazist așteaptă să fie executat. O reîntoarcere în trecut ne duce spre tinerețea protagonistului care s-a îndepărtat de creștinism prin infinita varietate a universului lui Brahms, Shakespeare și Schopenhauer. El asimilează de asemenea pe Nietzsche și Spéngler. Cîțiva ani mai tîrziu, la apropierea execuției, eroul mărturisește cu îndrăzneală culpabilitatea sa : „Ceea ce are importanță, spune el, este că domnește violența și nu timiditate creștină... Îmi privesc fața în oglindă pentru a ști că sînt eu, să știu cum mă voi comporta peste cîteva ore, cînd voi înfrunta sfîrșitul. Trupul meu se poate teme, nu eu“. Borges resimte tragedia germană ca pe cea a umanității și pe a sa proprie. El declară că țara sa este demoralizată. Putem să ne întrebăm în ce măsură ea își asumă responsabilitatea acestei demoralizări în lumina ideilor exprimate în *Deutsches Requiem*. Independența nu a adus Argentinei fericirea pe care ea o aștepta. Pînă spre 1850, ani de anarhie și haos, urmare războiului de independență. În cursul acestei perioade, elemente europenizante al căror simbol era Sarmiento luptaseră contra barbariei rurale a pampasurilor.

Romanticii argentinieni, alăturați culturii și civilizației, luptară pentru justiția socială contra înspăimîntătoarei dictaturi a lui Rosas (1837—1852). În 1845, Sarmiento, care va deveni președinte al Republicii, publică al său *Facundo*, în care el expunea cauza relelor sociale ale Argentinei, starea sa de anarhie permanentă, mama tiraniei. Restabilizarea națiunii al cărei purtător de cuvînt era el, a fost îndeplinită în al treilea sfert al secolului. Porțile se deschideau emigrației europene și elita intelectuală revenită dintr-un lung exil dădu glas acestui nou curs. Atunci apărură marile epopei „gaucho“ cîntînd poporul și locuitorii lui, care începeau să dispară în această epocă sub pulberea organizării occidentale impusă de inteligenția. La sfîrșitul secolului, fructele prosperității se găseau în mîinile cîtorva segmente ale societății argentiniene. Fără a abandona tema națională „gaucho“ și pampasul, literatura se plasa din ce în ce mai mult sub dominația influențelor europene și mai ales fran-

ceze. Corelativ, oamenii de litere abandonaseră tot mai mult legătura lor tradițională cu politica. „Literatura pură“ la trenea modelelor europene se multiplică. Generația lui Borges moșteni această tendință de plasare în afara acțiunii sociale pe care o împinse încă și mai departe. Borges este antrenat la înlăturarea temelor naționale în timp ce propria sa creație politică se subțiază pentru a face loc poeziei metafizice. El se străduie în primele sale creații poetice să facă sinteza dintre tehnicile ultraiste și naționalismul literar. Dar această tentativă națională este foarte limitată. Totuși, două idei fundamentale din poezia lui Borges subzistă în proza sa: sesizarea intuitivă a unității obiectului și concepția privind eroziunea poeziei cu scurgerea timpului. Alte idealuri izvorite din ultraism se regăsesc în ficțiunile sale: reducerea poeziei la nucleul său primordial, folosirea metaforei, eliminarea didacticismului, confesiunii și ornamentului. Ca și Leibniz, Borges încearcă să găsească o armonie prestabilită în univers. „La Biblioteca de Babel“, bibliotecă a universului, este „fără limite și periodică“.

„Dacă un călător etern ar străbate-o în oricare direcție, el și-ar da seama în sfârșit de secolele în care aceleași volume se găsesc în aceeași dezordine ce prin puterea repetiției devin o ordine: Ordinea“. Disponibilitatea sa de a imprima o ordine singurei lumi a spiritului asigură prin ea însăși securitatea acestei ordini. Gîndirea lui Borges relevă o tentativă disperată de explicare a lumii. Dar această explicație frîntă de teroarea istoriei într-o epocă de contradicții și extremism, s-a transformat într-o monstruoasă simplificare, simplificare care se manifestă, cu evidență, în simbolul fundamental al povestirilor sale fantastice, acela al cercului. Gîndirea lui s-a adaptat prea mult din surse disparate, acoperind semnificații atît de numeroase încît însăși semnificația ei, istoria, a dispărut. Borges elaborează un concept al libertății individualiste în gîndire și creație artistică, a unei autarhii de sine eliberată de lumea exterioară și de anxietate în fața instabilității sociale. Această libertate este chiar eliberarea de non-libertatea altora. Așadar acest concept de libertate cade sub critica lui Hegel în „Phenomenologie des Geistes“. „Libertatea gîndirii, scrie filozoful german, ia drept adevăr al său gîndirea pură, dar acest adevăr este lipsit de conținutul concret al vieții. Ea este, prin urmare, o simplă noțiune a libertății, non-libertate trăită ea însăși“, căci pentru Hegel subiectul conștient dobîndește libertatea nu prin „eu“ ci prin „noi“ și acest „noi“ își găsește plenitudinea sa în viața națiunii. Locul operei lui Borges în literatura sud-americană este singular. S-a remarcat o afinitate a scriitorului argentinian cu Edgar. A. Poë avînd ca trăsături comune gustul pentru metafizică și demonstrație. Asemănarea este de suprafață. Fantasticul lui Poë se reazemă pe efecte străine universului lui Borges, el rămînînd tributari unei tradiții anglo-saxone și romantice.

Cultura lui Borges este greco-latină, arabă, spaniolă, slab britanică. El ține de sursele mediteraniene și europene. El rămîne foarte îndepăr-

tat de gîndirea unui Pierce și a unui W. Jarnes, pentru care realitatea este transformată de acțiunea umană. Walt Whitman proclamă „Eu accept timpul în mod absolut. El singur este fără fisuri, el singur sfîrșește și completează totul<sup>6</sup>. În ce privește idealistii Bradley și Royce ei acceptă, pe căi diferite, acel timp care pentru Borges este un scandal. În sfîrșit, în roman universl lui Hawthorne sau a lui Faulkner rămîne marcat de doctrina creștină, întunecată de calvinism și teoria predestinării. Nu putem, în mod exact, să-i găsim predecesori lui Borges. El nu este omul orașelor magnifice și al civilizației industriale, nici omul plantațiilor de bumbac lucrate cu negri. Marea este absentă. Cu o insistență monotonă, elementele geometrice, aproape conceptualizate, peisaje plate servesc drept decor povestirilor sale fantastice. Patria sa a fost vechiul oraș de pe Meri ale cărui grădini, viță de vie și păjiști se deschid cu tristețe spre deșert; amiezile sînt aici de un alb orbitor, cînd nu le întunecă norii de praf care sufocă oămênii, lăsînd pe clorhîni negri un strat albicios... elemente atemporale și ciclice a căror influență a fost malefică. Din adîncurile deșertului vertiginos în care soarele generează febra și luna deliriu, ei văzură înaintînd trei umbre... (Boiangiul mascat). Această solitudine corespunde unei îngrijorări evidente a scriitorilor din lumea nouă aflați în căutarea personalității care le va conferi o unitate sistematică. Ea subliniază, totodată, deficiența pe care opera lui Borges încearcă să o amelioreze: absența filozofiei sau mai bine spus a tradiției filozofice în literatura americană. La Borges, literatura și filozofia se confundă. Demersul său este determinat în mod absolut de o intuiție metafizică iluzia timpului. Totul se leagă aici, cu o logică puternică care, într-o altă epocă, ar fi generat un sistem. Astăzi, această rigoare susține unitatea tematică a povestirilor în jurul unui focar central, o corespondență minuțioasă între meditația abstractă și experiența trăită. Notăm în treacăt faptul că Borges rezolvă, în felul său, problema eșuată într-un anume tip de filozofie a existenței. Borges fondă o literatură care ținea loc și de răspuns la o condiție umană redusă la imanență. Dar mesajul umanist din opera sa împreună cu frumusețea artei și a dragostei pentru adevăr rămîn nepieritoare în toată devenirea istoriei umanității. Timpul a fost marea lui obsesie, ideea fixă care i-a dominat inteligența, i-a în-crustat opera, i-a măcinat sănătatea, l-a consumat pînă în ultima clipă a vieții. Și, paradoxal, geniul lui Borges n-a suportat timpul istoric. A murit în 1986, și odată cu acest ultim eveniment din viața omului, pentru Jorges Luis Borges povara timpului a dispărut. Istoria l-a primit sub cupola ei infinită. Borges, fără voia ta, ești întru-veșnicie al istoriei.

#### *R é s u m é*

L'importance et l'originalité de l'écrivain J. L. Borges dans la littérature mondiale sont unanimes reconnues. Le thème de l'espace circulaire qui se représente comme deux projections dans les domaines de l'espece et de la causalité est le thème du labyrinthe et celle de la création.

Ces, à leurs tour, produisent les symetries et les jeux des miroirs, systèmes de correspondance et équivalence, compensations et équilibrénents secrets qui constituent la substance de la structure même de ses contes et poèmes. On nous rappelons des labyrinthe de Heracliopolis de l'Egipt, évoqué par Borges. L'obsession du labyrinthe s'étend en parcours de beaucoupe de millenaires et a nourri les symbols de rêveries mythiques et a réussi séduire la fouite frustrée, avide de mirages.

La nécessité d'une création récurente corresponde à une aspiration métaphisique. En essayant à découvrir le symbole pour supprimer le monde du flux, découvre en 1926 l'idée „de l'éternel retour“ le repousse l'idée de la linéairité historique qui implique la singularité du temps et de l'espace au sein d'une succession des événements orientés vers une finalité.

En contestant le progrès, il le remplace avec le temps cyclique. La doctrine du temps cyclique à son origine dans une lecture erronée de Platon ou de Saint Augustin. L'appel à la théorie cyclique n'est qu'un symptôme à l'évasion, profondément enraciné dans la conscience de quelques artistes contemporains écrasés par le fardeau de l'histoire. Pour Borges cette évasion consiste dans la negation de l'histoire.

Le temps a été sa grande obsession, l'idée fixe qui lui a dominé l'intelligence. a marqué son oeuvre, l'a consomme jusqu'au dernier instant. Il est mort en 1986, et à la fois avec ce dernier eveniment de sa vie, pour Jorges Luis Borges le fardeau du temps est disparu. L'histoire l'a reçu sous sa coupole infinie. Borges, malgré lui, appartient à l'histoire.