

ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС ОТ АЛЕГОРИИТЕ ДО РОМАНИТЕ

Превод от испански: Румен Стоянов, 1994

chitanka.info

За всички нас алегорията е естетическа грешка. (Първото ми намерение бе да напиша „не е нищо друго освен грешка на естетиката“, но после забелязах, че моята сентенция носеше в себе си алегория.) Доколкото знам, алегоричният жанр е бил анализиран от Шопенхауер (*Светът като воля и представа*, I, 50), от Де Куинси (*Съчинения*, XI, 198), от Франческо де Санктис (*История на италианската литература*, VII), от Кроче (*Естетика*, 39) и от Честъртън (*Дж. Ф. Уотс*, 83); в това есе ще се ограничи с последните двама. Кроче отрича алегоричното изкуство, Честъртън го отстоява; моето мнение е, че правото принадлежи на първия, ала би ми харесало да знам как една форма, която ни се вижда неоправдана, е могла да се ползва с толкова благосклонност.

Думите на Кроче са кристални; нека ми е достатъчно да ги повторя на испански: „Ако символът е замислен като неразделим от художествения предусет, той е синоним на самия предусет, който винаги има идеален характер. Ако символът е замислен като разделим, ако от една страна може да се изразява символът, а от друга символизираното нещо, изпада се в интелектуалистка грешка — предполагаемият символ е изложението на едно отвлечено схващане, той е една алегория, той е наука или изкуство, наподобяващо наука. Но също тъй трябва да бъдем справедливи и към алегоричното и да предупредим, че в някои случаи то е безобидно. От *Освободеният Йерусалим* може да се извлече всякаква нравственост; от *Адонис* на Марино, поета на сладострастието — разсъждението, че безмерното удоволствие свършва в болката; пред една статуя ваятелят може да постави табела, на която да пише, че това е Милосърдието или Добротата. Такива притурени алегии към една завършена творба не й вредят. Те са изкази, които външно, неприсъщо се прибавят към други изкази. Към *Йерусалим* се прибавя страница в проза, изразяваща друга поетова мисъл към *Адонис* — стих или строфа, изразяваща това, което поетът искал да се разбира; към статуята — думата *милосърдие* или *доброта*“ На страница 222 от книгата *Поезията* (Бари, 1946) тонът е по-враждебен: „Алегорията не е пряк начин на духовна изява, а вид писане или тайнопис.“

Кроче не допуска разлика между съдържанието и формата. Последното е първото и първото е второто. Алегорията му се струва чудовищна, защото цели да зашифрова в една форма две съдържания:

непосредственото или буквалното (Данте, воден от Вергилий, стига до Беатриче) и образното (воден от разума, човек накрая стига до вярата). Смята, че този начин на писане носи в себе си мъчителни загадки.

За да отстоява алегоричното, Честъртън започва, отричайки, че езикът изчерпвал изразяването на действителността. „Човек знае, не в душата има по-объркващи, по-неизброими и по-неведоми багри, отколкото цветовете на есенния лес... Обаче вярва, че тези багри във всичките свои сливания и превръщания са точно представими от произволен механизъм с грухтения и писъци. Вярва, че от вътрешността на един борсов служител излизат действително шумове, означаващи всички тайнства на паметта и всички агонии на копнежа.“ След като езикът е обявен за недостатъчен, има място за други; алегорията може да бъде едно от тях, както архитектурата или музиката. Тя е образувана от думи, ала не е някакъв език на езика, знак на други знаци на храбрата добродетел и на тайните озарения, които сочи тази дума. Един по-точен от едносричието знак, по-богат и по-честит.

Не знам кой от изтъкнатите опоненти има право; знам, че алегоричното изкуство някога е изглеждало очарователно (лабиринтовият *Роман на розата*, който пребъдва в двеста ръкописа, се състои от двадесет и четири хиляди стиха), а сега е непоносимо. Чувстваме, че освен непоносимо то е глупаво и лекомислено. Нито Данте, който изобрази историята на своята, страст в *Нов живот*, нито римлянинът Боеций, пишейки в кулата в Павия под сянката от меча на своя палач *За утехата*, биха разбрали това чувство. Как да обясним тоя раздор, без да се обърнем към изходната точка за променящите се вкусове?

Колридж отбелязва, че всички хора се раждат аристотеловци или платоновци. Последните предусещат, че идеите са действителност; първите — че са обобщения; за последните езикът не е нищо друго освен система от произволни символи; за първите той е карта на всемира. Платоникът знае, че всемирът е по някакъв начин космос, порядък; за аристотелианеца този порядък може да бъде грешка или измислица на нашето частично познание. През различните географски ширини и епохи двамата безсмъртни и непримирими врагове сменят диалекти и имена: единият е Парменид, Платон, Спиноза, Кант, Франсис Бредли; другият — Хераклит, Аристотел, Лок, Хюм, Уилям

Джеймс. В суровите школи на средновековието всички възкресяват името на Аристотел, учителя на човешкия разум (*Пирът*, IV, 2), ала номиналистите са аристотелианци, реалистите — платоници. Джордж Хенри Луис изказа мнението, че единственият средновековен спор, имащ философска стойност, е между номинализма и реализма; съждението е дръзко, но то изтъква важността на това упорито прение, което една мъдрост на Порфирий, приведена и коментирана от Боеций, предизвикала в началото на IX в., което Анселм и Роселен водили в края на XI и което Уилям от Окам съживил през XIV в.

Както може да се предположи, толкова много години са умножили до безкрай сродните положения и различията; уместно е обаче да се твърди, че за реализма най-важни били универсалните (Платон би рекъл идеите, формите; ние — отвлечените схващания), а за номинализма — индивидите. Историята на философията не е безполезен музей на развлечения и словесни игри: правдоподобно е двете тези да отговарят на двата начина за предусещане на действителността. Морис дьо Улф пише: „ултрареализмът пое първите присъединявания. Хронистът Хериман (XI в.) назовава *древни доктори* преподаващите диалектиката на дело; Абелар говори за нея като за *древно учение* и едва в края на XII в. се прилага към нейните противници името *модерни*.“ Една сега немислима теза е изглеждала очевидна в IX в. и по някакъв начин е просъществувала до XIV в. Номинализмът, преди новост на неколцина, сега обхваща всички хора; неговата победа е тъй обширна и фундаментална, че името му става ненужно.

Никой не се обявява за номиналист, защото няма кой да бъде нещо друго. Нека обаче се опитаме да разберем, че за хората от средновековието същественото не са били самите хора, а човечеството, не индивидите, а видът, не видовете, а родът, не родовете, а Бог. От такива схващания (чиято най-ясна изява е може би четворната система на Ериугена) е произтекла според моето разбиране алегоричната литература. Тя е фабула на отвлечености, както романът — на индивиди. Отвлеченостите са персонифицирани, затова във всяка алегория има нещо романово. Индивидите, които романистите предлагат, се стремят към жанрови характеристики (Дюпен е Разумът, Дон Сегундо Сомбра е Гаучото); в романите има един алегоричен елемент.

Преминаването от алегория към роман, от видове към индивиди, от реализъм към номинализъм изисква няколко века, но смея да предложи една идеална дата. Това е денят през 1382 г., когато Джефри Чосър, който може би не се е смятал за номиналист, поиска да преведе на английски стиха от Бокачо: *И със скрити оръжия и предателства* и го предал по този начин: *Смеещият се с нож под плаща*. Първообразът е в седма книга на *Тезеидата*; английската версия в *Разказът на рицаря*.

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.