

”And if he left off dreaming about you”

Intertekstuaalisuus ja metafiktio Jorge Luis Borgesin teoksissa *Ficciones* ja  
*El libro de arena*

Mira Salo

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Yleinen kirjallisuustiede

Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2013

# Sisällys

<b>1. JOHDANTO.....</b>	<b>1</b>
1.1 ITSENSÄTIEDOSTAVAA KERRONTAA .....	2
1.2 TEKSTIENVÄLISIÄ SUHTEITA .....	8
1.3 BORGESIN TUTKIMUKSESTA JA TUTKIELMAN RAKENTEESTA .....	14
<b>2. ALUKSI OLI BORGES, SITTEN TULI METAFIKTIO .....</b>	<b>19</b>
2.1 BORGESIN METAFIKTIIVISTÄ ÄÄNTÄÄN ETSIMÄSSÄ .....	19
2.2 BORGESIN KAHTIAJAKAUTUNUT KERTOMUS – <i>MISE EN ABYME</i> .....	26
2.3 LUKIJA VS. TEKIJÄ BORGESIN TEKSTEISSÄ .....	29
<b>3. AIKA JA ÄÄRETTÖMYYS .....</b>	<b>36</b>
3.1 AJAN JA ÄÄRETTÖMYYDEN PARADOKSIT .....	36
3.2 MAAILMANKAIKKEUS ON KIRJASTO ON MAAILMANKAIKKEUS .....	41
3.3 BORGESIN KERTOMUKSET SUHTEESSA ARGENTIINAN HISTORIAAN JA .....	43
MAAILMANPOLITIikkaan .....	43
<b>4. INTERTEKSTUAALISUUS .....</b>	<b>47</b>
4.1 TEKSTIENVÄLISYYS BORGESIN KERTOMUKSISSA .....	47
4.2 SUBTEKSTI TULKINNAN VÄLINEENÄ .....	53
<b>5. ANALYYSISTÄ TULKINTAAN .....</b>	<b>57</b>
5.1 ITSETULKINNAN ONGELMA – KAIKKI ONKIN IRONIAA? .....	58
5.2 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ.....	64
<b>LÄHTEET .....</b>	<b>66</b>
<b>LIITE .....</b>	<b>72</b>

# 1. Johdanto

Seitsemänkymmentävuotias Jorge Luis Borges tapaa vuonna 1969 Charles-joen rannalla Cambridgessa nuoren parikympp

isen itsensä, joka taas on fyysisesti Genevessä, Rhône-joen varrella. He istuvat samalla puistonpenkillä kahdessa paikassa ja kahdessa ajassa yhtä aikaa. Ensimmäinen kertomus teoksessa *el libro de arena* (suom. *Hiekkakirja*, 1975) asettaa kaksi erilaista, mutta kuitenkin hyvin samanlaista Borgesia keskustelemaan ja kyseenalaistamaan toistensa olemassaolon unenomaisessa maailmassa. Tämä Borgesin kahtia jakautunut persoona esittäytyy tarinassa ”El Otro” (suom. ”Toinen”), jossa henkilöt ovat leikkisiä mutta toisaalta he kiistelevät vakavissaan siitä, kumpi heistä on todellinen Borges: kumpi uneksii kumman.

Edellisen kaltainen jakaantuneen persoonan paradoksi on usein esiintyvä aihe Borgesin kertomuksissa (esim. Wilson 2006, 8–12). Kokoelmateoksissa *Ficciones* (1956) sekä *Hiekkakirja* toistuvat ajan ja äärettömyyden teemat. Nämä sekä tekstuaalisen Borgesin hahmon ristiriitaisuus esittäytyvät edellä mainitussa kertomuksessa Borgesille ominaiseen tapaan. Borges rakasti paradokseja ja asetti niiden luomia mahdottomia maailmoja kertomuksiinsa (Manguel 2006, 45–46). Yksi hänen suosimistaan perinteistä roomaanikerrontaa rikkovista strategioista on metafiktiivisyys kaikkine itsensätiedostavan kerronnan keinoineen.

*Hiekkakirjan* ja *Ficciones* -teoksen kertomukset ovat yksi toisensa jälkeen metafiktiivisiä, jolloin ne puhuttelevat itseään kirjallisena teoksena sekä rikkovat niin tekijän, lukijan kuin tekstinkin perinteisiä käsitteitä ja asettavat ne moniulotteiseen kontekstiin. Patricia Waugh muistuttaa metafiktiivisen tekstin kiinnittävän huomion itseensä ja tekstin keinotekoisuuteen koska se haluaa nostaa esille todellisuuden ja fiktion välisiä yhteyksiä. Paitsi että metafiktiivinen teksti haluaa nostaa esille kysymyksiä kerronnan perusrakenteista, se asettaa tarkastelun kohteeksi myös kertomuksen ulkopuolella sijaitsevan kuvitteellisen maailman.

(Vrt. Alter 1975, ix–x; Waugh 1984, 2.) Metafiktio on tutkimukseni keskeisiä alueita ja lähestyn sitä seuraavien kysymysten avulla:

1) Miten metafiktio ilmenee Borgesin kertomuksissa, tuoko se esille jotain toistuvia teemoja ja voidaanko sitä käyttää itsetulkinnan välineenä?

2) Millainen rooli intertekstuaalisuudella on itsensä tiedostavan fiktion sisällä? Voiko metafiktiivisessä teoksessa tekstienvälinen dialogi olla osa teoksen sisältöä? Onko Borgesin eri aikoina kirjoitettujen teosten välillä intertekstuaalisia yhteyksiä? (Termin määrittelyyn palaamme myöhemmin.)

## 1.1 Itsensä tiedostavaa kerrontaa

Metafiktiivisessä tekstissä metatason tietoisuus saavutetaan nykypäivänä helpommin, koska myös sosiaalinen ja kulttuurinen itsetietoisuus on lisääntynyt. Tämän lisäksi tärkein tekstin sisäisen maailman välittäjä on kieli joka tuottaa maailmaan omia merkityksiään. Joskus mielivaltaisestikin toimivan kielen suhdetta jokapäiväiseen elämään (mikä tekee uskomattomasta uskottavaa) on etsittävä metafiktiivisen tekstin avulla. Tällöin tutkitaan fiktiivisen teoksen maailman suhdetta sen ulkopuolella sijaitsevaan maailmaan. Metafiktiivisen kertomuksen tunnistaakin siitä, että se samanaikaisesti luo itseään ja kommentoi omaa luomisprosessiaan. (Waugh 1984, 3, 6.) Hyvin usein metafiktiivisessä romaanissa tekijän ääni asettuu fiktiiviseen maailmaan kuitenkin kommentoimatta itse kertomusta, eli se on läsnä implisiittisesti. Kertoja saattaa kuitenkin myös kommentoida kertomuksen kirjoittamisprosessia tai sen rakentumista (esim. ”Borges y yo”). Lisäksi tekijä voi sijoittaa itsensä kertomukseen yhdeksi henkilöhahmoksi joka osallistuu tarinan dialogiin (esim. Italo Calvino, *Jos talviyönä matkamies*). Metafiktiivisyys voi siis ilmetä niin tietoisella kuin tiedostamattomallakin tekstin tasolla.

Metafiktiosta voidaan puhua sellaisilla nimityksillä kuin itsensä tiedostava (self-conscious, Alter 1975), narsistinen (Hutcheon 1980), refleksiivinen (Boyd 1983) tai reflektiivinen romaani (Kinnunen 1989, 18). Nämä edellä mainitut kutsumanimet viittaavat kaikki samaan

itsetietoisen roomaanikerronnan ideaan. Lisäksi Gérard Genette (1980, 234) liittää metafiktiivisen kerronnan termiin ”metalepsis”. Kyseessä on tilanne, jossa kerronnan eri tasot asetetaan toisiinsa nähden paradoksaalisesti. Tämä aiheuttaa kerronnassa ristiriidan, tekee siitä keinotekoisen ja siis metafiktiivisen.

Perinteisen kertomuksen hierarkkisia tasoja on kolmenlaisia. Ylin taso on välittömästi ensimmäisen kertomuksen yläpuolella, eli sillä tasolla tapahtuu romaanin kerronta. Genette kutsuu tätä tasoa ekstradiegeettiseksi tasoksi. Tällä ylimmällä tasolla seitsemänkymmentävuotias Borges kertoo nuoremman itsensä kohtaamisesta Charles-joen rannalla. Ekstradiegeettiselle tasolle on välittömästi alisteinen sen kertoma diegeettinen taso, eli kertomuksen tapahtumat: vanhempi Borges istuu ja keskustelee nuoren Borgesin kanssa. Diegeettinen taso ilmenee dialogina tai kertomukseen sisältyvien muiden kirjoitusten (esim. romaanien) kautta. Kolmas kerronnan taso on metadiegeettinen. Tällöin fiktiivisen kertomuksen henkilöhahmo kertoo tarinan sisällä jonkin tarinan. Kerronta tapahtuu siis aina ylemmällä kertovalla tasolla kuin sen kertoma tarina. (Rimmon-Kenan 1991, 116–117.) Metalepsis tuo ekstradiegeettisen kertojan tai yleisön diegeettiselle tasolle tai diegeettisen tason henkilöhahmon alemmalle metadiegeettiselle tasolle. Siirtyminen voi tapahtua myös alemmalta tasolta ylemmälle. (Genette 1990, 234–235.) Tällöin kerronnan perinteiset hierarkiat rikotaan ja kerronnasta tulee metafiktiivistä.

Nykytutkimuksessa pyritään mieltämään metafiktio erityisesti postmodernismissä esiintyväksi ilmiöksi (esim. Hallila, 2006; Hassan, 2001, Barth 1967 & 1980). Suhtaudun tällaiseen väitteeseen erityisen kriittisesti jo sen takia, että osa merkittävimmistä länsimaisen kirjallisuuden klassikoista on paitsi metafiktiivisiä, myös ilmestynyt vuosisatoja ennen kuin modernismista tai postmodernismista nykyään tunteminamme suuntauksina oli vielä tietoakaan. Tällaisia metafiktiivisiä klassikoita ovat esim. Laurence Sternin *Tristram Shandy – elämä ja mielipiteet* (1759), jossa kertoja puhuu romaaninsa kirjoittamiseen liittyvistä valinnoista ja kirjoitustekniikoista. Cervantesin *Don Quijote* (ilm. kahtena volyyminä vuosina 1605 ja 1615), on kiistämättä yksi tärkeimmistä kirjallisuuden klassikoista. Teos tulee toisessa luvussa tietoiseksi ensimmäisen luvun olemassaolosta. En voi tässä kohtaa jättää mainitsematta myöskään Homeroksen *Odyseusta*, tai Antiikissa kirjoitettuja tragedioita, komedioita ja satyyrinäytelmiä, joissa näytelmän ”kertoja” kommentoi yleisölle

näyttämöllä tapahtuvia kammelluksia. Avaan seuraavaksi (kriittisessä valossa) nykytutkimuksen pyrkimystä asettaa metafiktio juuri postmodernistiseksi ilmiöksi ja lähdän liikkeelle postmodernismin määrittelystä.

Ihab Hassan erottelee postmodernismin piirteitä vertailemalla sitä modernismiin. Hän on laatinut seuraavanlaisia jaotteluita modernismin ja postmodernismin välille (ks. Hassan 2001, 121):

**Modernismi**

merkityksellisyys  
suunnitelmallisuus  
hierarkia  
etäisyys  
valikoituminen  
määrittyneisyys

**Postmodernismi**

leikki  
sattuma  
anarkia  
osallistuminen  
yhdisteleminen  
määrittelemättömyys

Metafiktiivisiksi ominaisuuksiksi voidaan Hassanin mukaan laskea piirteet nimenomaan postmodernismin puolelta, mutta rajaa ei voida asettaa näin kristallinkirkkaasti. Modernismissa on kirjoitettu tärkeitä metafiktiivisiä romaaneja. (esim. Joycen *Ulysses*, 1922; Gidén *Vääränrahantekijät*, 1925; Woolfin *To the Lighthouse*, 1927 ja *A Room of One's Own*, 1929) *Ulysses* on kenties selvin esimerkki siitä, kuinka modernismin ja postmodernismin piirteet sekoittuvat samassa teoksessa. Teos on alussa moderni, lopussa postmoderni. Myös Borgesin ensimmäiset esseet ja kertomukset on kirjoitettu 1920–30 - luvuilla. Toisin sanoen Hassanin mukaan modernistisia piirteitä ei voi sulkea pois postmodernistisesta kirjallisuudesta. Jaottelu onkin lähinnä suuntaa antava ja jopa kärjistetty.

Modernismin ja postmodernismin välille ei lopulta voida vetää selkeää erottavaa rajaa, mutta postmodernismi kuitenkin tunnetaan erillisenä suuntauksena. Mikäli tällainen postmoderni kirjallisuus on lopulta erotettavissa, mistä sen voidaan sitten katsoa alkaneeksi? McHale (2007) ehdottaa artikkelissaan ”Vuoden 1966 hermoromahdus eli milloin postmodernismi alkoi?” useita vaihtoehtoja postmodernismin alkamisvuosiluvusta, joista ensimmäinen osuu vuoteen 1966 ja viimeinen vuoteen 1973. Koska postmodernismin ensimmäisen vuoden nimeäminen on McHalen esseessä lopulta vain leikkiä, on sen löytäminen samantekevää. Artikkelissa luetellaan useita merkkitahtumia ja klassikkokirjoja, jotka julkaistaan vuonna 1966, mutta oikean alkamisvuoden kuuluttaminen on lopulta hiusten halkomista. Tiettyihin

1960- ja 70-lukujen vuosiin viittaaminen antaa joka tapauksessa osviittaa postmodernistisen taiteen kultakaudesta.

Postmodernin ja modernin kirjallisuuden piirteitä ei siis voida jaotella yhtä jyrkästi omiin lokeroihinsa Hassanin tapaan. Termit ovat kuitenkin olemassa ja niiden eroavaisuuksia pohtii mm. Manfred Pfister (1991, 207). Hän tarkastelee postmodernismin paikkaa suhteessa modernismiin. Ensinnäkin sitä voidaan pitää vastaiskuna modernismille. Modernismin vakavamielisyyttä ja säännönmukaisuutta haluttiin rikkoa ja tästä vastareaktiosta syntyi postmodernismi. Toisena mahdollisuutena voidaan pitää postmodernismia hieman lievempänä ilmiönä joka ei ollut vastaisku modernismille, vaan pikemminkin aallonjakaja. Modernismin juuret ovat historiassa, kun taas postmodernismin juuret ovat popkulttuurissa. Kolmas vaihtoehto pitää postmodernismia loogisena jatkumona modernismille ja sen huippukohtana. (Vastaavanlaisen jaottelun tekee myös Saariluoma 1991, 17.)

Itse kallistun viimeiseen kantaan, olenhan jo kritisoinut modernismin ja postmodernismin jyrkkää erottelua toisistaan. Postmodernismi ei ole yhtäkkiä vain ilmestynyt jostain valmiista platonistisesta ideataivaasta maailmaamme, vaan se on kehittynyt vuosien mittaan eri kulttuuristen, sosiaalisten ja historiallisten ilmiöiden tuloksena. Lisäksi modernismin tai postmodernismin kaltaiset aikakaudet tai tyyliuuntaukset nimetään usein vasta jälkikäteen aina johonkin edeltäneeseen aikakauteen peilaten. Postmodernismi on siis nähdäkseni modernismin looginen jatkumo, joka on ammentanut modernismista mutta myös kritisoi sitä. Postmodernismi ei kuitenkaan hyökkää modernismia vastaan, vaan pikemminkin ottaa huomioon erot näiden kahden suuntauksen välillä.

John Barth on ensimmäisenä kiinnittänyt huomiota siihen, millaista postmoderni kirjallisuus voisi olla ja kirjoittaa aiheesta vaikutusvaltaiseksi muodostuneessa esseessään ”The Literature of Exhaustion” (1967). Hänen mukaansa kirjallisuudenhistoriassa on saavutettu ajankohta, jolloin kaikki luovuus on käytetty loppuun ja josta selviämme vain jäljellä olevien tekstien ja traditioiden avulla muuttaen ne alluusioiksi, lainauksiksi, parodiaksi ja kollaaseiksi. Barth mainitsee Borgesin ainutlaatuisena oman aikansa kirjailijana ja erottaa hänet vanhanaikaisista tylsistä taiteilijoista. Hän pukee ensimmäistä kertaa sanoiksi sen,

millaista postmoderni kirjallisuus voisi olla ja nauraa niille, jotka kammoksuvat tätä uutta rappeutunutta kirjallisuudenlajia.

Barthes nostaa esille ajatuksen, että perinteisen, realistisen romaanin keinot, kuten lineaarinen tapahtumaketju sekä henkilökuvaukset ovat kuluneen loppuun ja niistä on tullut konventionaalisia. Nykyään kirjoitettu romaani ei pyrikään kuvaamaan tai jäljittelemään totuutta, vaan todellisuuden sijasta jäljitellään todellisuutta jäljittelevää romaania. Hänen mukaansa ironia kohdistuu taiteen eri genreihin ja historiaan ja etenkin Borges on tämän lajin mestari. (Barth 1967, 29–31.) Liisa Saariluoma kiteyttää postmodernin romaanin vaikuttavan myös lukijaan: postmodernit romaanit vaikuttavat lukijoista usein vaikeilta, koska perinteiset oletukset johdonmukaisesta tapahtumisesta, henkilöhahmosta ja yhdessä fiktiivisessä maailmassa pysyttelemisestä rikotaan. Uusi romaani vaatii uudenlaista lukijaa. (Saariluoma 1991, 49.)

Borges lienee enemmän postmodernistiksi kuin modernistiksi luokiteltava kirjailija siinäkin mielessä, kuinka eri taiteen suuntauksia ajatellaan. Hän ottaa teoksiinsa vaikutteita lähes jokaiselta mantereelta, omasta elämästään, tuttavistaan, filosofiasta, historiasta jne. Hän on kirjoittanut sekä modernismin että postmodernismin aikakausina, mutta hän rikkoo tyyliuuntausten rajoja esimerkiksi kirjoittamalla modernismin aikakautena postmodernistiseksi miellettyä kirjallisuutta. Hänen teoksensa implikoivat myös enemmän postmodernistista kuin modernistista filosofista ajattelua<sup>1</sup>. Postmodernismissa tiedostetaan modernismin *syvyys* ja postmodernismin *pinnallisuus*, tai toisin sanoen *kerroksellisuus*. Borges havaitsee kirjallisuuden eri kerrokset, kiinnittää niihin huomiota, ja hyödyntää niitä sitten omista teoksissaan.

Borgesin kirjoittamasta kirjallisuudesta tekevät kerroksellista ja samalla syvällistä kertomusten intertekstuaaliset viittaukset (joihin palaamme seuraavassa luvussa) sekä metafiktiivisyys. Borges käyttää pääasiassa hyvin pelkistettyä ja faktoilla perusteltua kieltä kertomuksissaan. Jos kertomuksia tarkastelee hieman keskittyneemmin, huomaa kerronnan olevan rikasta ja monimerkityksistä, mutta samalla myös keveää. Italo Calvino kuvailee

---

<sup>1</sup> Ks. moderni – postmoderni jaottelusta filosofiassa esim. Pulkkinen 1998, 46 – 64.



Borgesin tekstejä eloisasti: ”Borges toteuttaa avauksensa äärettömyyteen ilman pienintäkään raskautta; kirkkain, niukoin ja ilmavin lausein, miten tiivistäen ja lyhentäen kertominen tuottaa täsmällistä ja konkreettista kieltä, jonka luovuus ilmenee rytmin vaihtelussa, lauserakenteen liikkeessä, odottamattomien ja aina yhtä yllättävien laatusanojen käytössä” (Calvino 1993, 57).

Jos metafiktiivistä tekstiä pidetään kaikesta huolimatta ennen kaikkea postmodernistisen kirjallisuuden ilmiönä, ei voida sulkea pois Barthin esseessä esille tuotua ajatusta siitä, että postmodernismissä kaikki on jo kirjoitettu, mikä tekee kaikesta kirjallisuudesta parodista. Tämä ”romaanin kuolema” (Death of the novel) on seurausta siitä, että popkulttuuri on tukahduttanut ja ajanut korkeakirjallisuuden pois sijoiltaan. Kriitikot pitävät tällöin myös parodista – ja samalla metafiktiivistä – lähtökohtaa aikalaistensa kirjallisuudessa rappeutuneena ja sisäänpäin kääntyneenä. Parodia korostaa itseään kirjallisena teoksena rikkoakseen ja samalla parodioidakseen perinteisen romaanin konventioita. (Waugh 1984, 64–65, 74.) Huomaamme myöhemmin, kuinka ironia ja parodia Borgesin teoksissa ilmentävät koko tuotannon metafiktiivisyyttä.

Metafiktion ja postmodernismin kohtaamispaikkoja on pohtinut myös Brian McHale. Hänen mukaansa postmoderni fiktio voi tehdä seuraavanlaisia ontologisia kysymyksiä:

Mikä maailma on? Millaisia maailmoja tuolla on, kuinka ne on rakennettu ja kuinka ne eroavat toisistaan? Mitä tapahtuu, kun kaksi erilaista maailmaa asetetaan vastakkain, tai kun niiden välisiä rajoja häpäistään? Mikä on tekstin olemassaolon käytäntö ja siinä heijastuvan maailman (tai maailmojen) olemassaolon käytäntö? Kuinka heijastettu maailma on rakennettu? (McHale 1987, 10; suomennos MS.)

Nämä kysymykset ovat tyypillisiä myös metafiktiossa. McHale pitää tämän tyypillisiä ontologisia kysymyksiä yhtenä postmodernin fiktion ominaisena piirteenä, ja ontologisuus näkyy selvästi myös metafiktiossa. Ehkä juuri ontologisuus onkin postmodernia ja metafiktiota yhdistävistä tekijöistä hyväksytyin (ks. esim. McHale 1987, 9–10; Hallila 2006, 70–71).

Hallilan mukaan postmodernistisen romaanin ja metafiktion samastaminen on yksi osatekijä, joka tekee metafiktion käsitteestä epäselvän ja liian erottelukyvottoman. Kun metafiktiota tutkitaan, on sen erottaminen postmodernista Hallilan mukaan lähes mahdotonta, sillä käsitteet ovat suurelta osin yhteen kietoutuneita. Metafiktiota käsittelevä tutkimus joutuu usein kommentoimaan myös postmodernismia, sen ongelmallisuutta, filosofiaa ja debatteja. Tutkimus metafiktiosta käsittelee myös postmodernistista romaania ja toisin päin. (Hallila 2006, 69.) Hallilan ajatus käsitteiden läheisestä suhteesta toisiinsa herää henkiin esimerkiksi tässä tutkielmassa. Vaikka kritisoin postmodernin ja metafiktion välistä ehdotonta yhteyttä, olen kuitenkin joutunut käsittelemään sekä metafiktion että postmodernismin tutkimusta. Jo tämä osoittaa, kuinka metafiktion ja postmodernismin välinen yhteenkietoutunut suhde on juurtunut ajatteluamme.

## 1.2 Tekstienvälisiä suhteita

Miksi olen ottanut intertekstuaalisuuden mukaan pääasiassa metafiktiota käsittelevään työhöni? Väitän, että metafiktiivinen teksti, joka keskustelee itsensä kanssa, on aina intertekstuaalinen. Kertomus ei voi puhua itsestään osallistumatta joko genren sisäiseen tai taiteen luomiseen liittyvään keskusteluun. Metafiktiivisessä tekstissä tällainen lajinsisäinen keskustelu on osa romaanin sisältöä (Makkonen 1991, 15). Metafiktiivinen kertoja puhuttelee lukijaa, mutta samalla myös muuta kirjallisuuden perinnettä, unohtamatta omaa itseään kirjallisena tuotoksena. Kaikki puhe on siis kaksiaänistä, ja vain dialogien taustalla piilevien sanojen ja niiden välisten suhteiden ymmärtäminen on lähtökohtana teoksen vuoropuhelun ymmärtämiselle (Pesonen 1991, 33–34).

Pekka Pesosen artikkelissa avataan Bahtinin kielitiedettä ja psykologiaa käsittelevää tutkimusta. Bahtin lähtee liikkeelle siitä, että tekstissä voi olla monta merkitystä yhtä aikaa ja hän tarkastelee, kuinka nuo merkitykset rakentuvat. Bahtin tarkastelee kirjallista tekstiä systeeminä, jossa huomio kiinnittyy kieleen alati muuttuvana, uutta luovana prosessina. Tällöin kielessä ei tarkastella vain sisäistä struktuuria, vaan huomio kiinnittyy myös historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiinsa. Pesonen kiteyttää Bahtinin intertekstuaalisen pohdinnan seuraavasti: ”Kaikki sosiaaliset suhteet sanataideteoksessa [--], koko sen

rakenteen ja detaljien verkko, rakentuvat sanoille ja niiden välisille suhteille.” (Pesonen 1991, 32–33.) Intertekstuaalisuus on siis olennainen osa metafiktiivisen teoksen tulkintaprosessia. Esimerkiksi Borgesin *Ficciones* -teoksen kertomuksissa itsetietoisien kertojan ääni korostuu, mutta lukija ei kuule vain tätä yhtä kertojan ääntä. Kertojan ympärillä on lukematon määrä muita kirjallisia ääniä, joita kuulee vain, jos on tutustunut Borgesin edeltäjiin kuten Shakespearen tai Poehen lukuisten muiden kirjailijoiden ohella.

Monimerkityksinen intertekstuaalisuuden termi on peräisin Julia Kristevan esseestä joka käsittelee Mihail Bahtinia. Kristevan (1980, 64–66) mukaan kirjallinen sana on tekstuaalisten pintojen kohtauspaiikka, jossa tekstit käyvät keskenään dialogia. Vuoropuhelun osapuolina ovat kirjoittava subjekti, vastaanottaja eli lukija, sekä kulttuurinen konteksti. Dialogia käydään kahdella tasolla. Ensimmäisellä tasolla kommunikaatio tapahtuu tekstin ja lukijan välillä vertikaalisessa suunnassa. Tällöin lukija muodostaa merkityksiä suoraan lukemansa tekstin perusteella. Toisella tasolla kommunikaatio tapahtuu horisontaalisesti oman ajan kulttuurisessa kontekstissa tai aikaisemmassa perinteessä. Tällöin lukija havaitsee myös tekstin ”takana” piilevät merkitykset, kuten muiden kirjailijoiden teokset joihin viitataan. Dialogisista teksteistä muodostuu ”sitaattien mosaiikki” jossa jokainen teksti imee itseensä toisia tekstejä ja muuttaa niiden merkityksiä.

Intertekstuaalisuuden käsitteessä on aina ajatus vuoropuhelusta eri tekstien välillä. Samankaltaisen havainnon tekee myös Hans-Peter Mai (1991, 47) joka esittelee intertekstuaalisuuden tutkimuksen alueella esiintyvän yhden ja kenties ainoan yhtäläisyyden: jopa vanhakantaisimmatkin intertekstuaalisuuden tutkijat voivat yhtyä Kristevan väitteeseen siitä, että yhdessä taiteellisessa tekstissä on yhtä aikaa myös muita heikommin näkyviä tekstejä. Mai huomauttaa tämän olevan kenties minimaalisin intertekstuaalisuuden määritelmä, josta voidaan olla yksimielisiä tutkijoiden kesken. Borgesin teosten kohdalla intertekstuaalisuutta voidaan havaita jatkuvasti erilaisissa muodoissa (joista myöhemmin enemmän), mutta olennaisinta tämän tutkielman kannalta on keskittyä tekstienvälisen vuoropuhelun havaitsemiseen sekä intertekstuaalisuuden ja metafiktio väliseen vuorovaikutussuhteeseen.

Intertekstuaalisuuden termin avaaminen yksinkertaisimmillaan lähtee liikkeelle Plettin (1991, 3–5) artikkelissa tekstin käsitteestä. Määritelläkseen intertekstin on ensin pohdittava tekstin merkitystä. Hänen mukaansa kaikki intertekstit ovat tekstejä, mutta kaikki tekstit eivät voi olla intertekstejä. Teksti on itsenäinen merkkijärjestelmä, rajattu ja yhtenäinen. Teksti koostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta, ja näiden eri osien yhteenliittäminen tekee siitä aina koherentin. Suhteessa tekstiin, interteksissä taas on rajoja rikkovia ominaisuuksia. Sillä on teksienvälisiä yhteyksiä oleva kaksijakoinen koherenssi. Tähän kuuluvat *intrateksti*, joka takaa tekstin läsnä olevan yhtenäisyyden, sekä *interteksti*, joka muodostaa rakenteellisia suhteita itsensä ja muiden tekstien välille.

Intertekstuaalisuus ei ole Plettin mukaan myöskään arvovapaata ollessaan riippuvainen aina vallitsevista ja kulttuurisista konventioista. Hän jakaa arvottavat asenteet neljään eri kategoriaan. (Ks. Plett 1991, 19; lihavointi, MS.)

- 1) vakuuttaminen, jolloin intertekstuaalisuus on positiivinen ominaisuus.
- 2) kieltäminen, jolloin lainaaminen muilta on kielteinen piirre.
- 3) vastakohtaisuus, jota voi olla esimerkiksi parodia jossa kuljetaan korkeasta matalaan tai toisinpäin.
- 4) **suhteellisuus**, jolloin kaikki sekoittuu kaikkeen, ja teksti kyseenalaistaa jopa itsensä. Tällaista voi olla esimerkiksi **metafiktio**.

Kolmas, eli vastakohtaisuuden kategoria voi palvella sekä kohtaa 1 että 2, sillä esimerkiksi parodia voi jakaa lukijakuntansa puolustajiin ja vastustajiin. Kaikki eivät lisäksi aina ymmärrä että teksti parodioi jotain, mistä hyvänä esimerkkinä voidaan pitää Swiftin satiirista esseettä ”A Modest Proposal” (1729). Aikalaiset olivat esseestä kauhuissaan, sillä he luulivat kirjoittajan vakavissaan tarkoittaneen lapsien pilkkomisen ja ruoaksi laittamisen pelastavan kansakunnan nälästä ja kurjuudesta. Pamfletin satiirinen viesti ei tässä tapauksessa välittynyt lukijoille, eikä siten ymmärretty että Swift parodioi niitä englantilaisia päättäjiä, jotka eivät tehneet mitään vähentääkseen Irlannissa vallinnutta köyhyyttä.

Intertekstuaalisuuteen liittyvä arvottaminen liittyy myös Borgesin teksteihin. Hänen tekstejään on aikanaan kritisoitu voimakkaasti siitä, että ne ovat täynnä muilta kirjailijoilta valittuja tekstejä, eikä Borges ota kirjoittamista vakavissaan. Tällainen suoranainen

plagioinnin ajatus on kuitenkin intertekstuaalisuuden tutkimuksen piirissä nykyään yleisesti kumottu. Sen sijaan Borgesin tekstejä pidetään arvossa suurelta osin juuri siksi, että ne sisältävät lukemattoman määrän intertekstuaalisia viittauksia ja useita tulkinnallisia tasoja.

Tämän tutkielman kannalta erityisesti Plettin jaottelun neljäs kategoria, eli intertekstuaalisuuden suhteellisuus on tärkeässä osassa. Metafaktiivisuuden ja intertekstuaalisuuden yhteensulautuminen rajaavat mutta myös yhdistävät näkökulmaani. Näiden kahden ominaisuuden yhteistyössä rakentama kertomus on esimerkiksi ”El Congreso” (suom. ”Kongressi”), joka alkaa seuraavalla viittauksella Diderot’n *Jaakko Fatalistiin*.

(1) He taivalsivat kohti valtaisa linnaa, jonka poikkiäädysä luki:

”Minä en kuulu kenellekään ja minä kuulun kaikille. Te olitte täällä jo ennen kuin astuitte sisään ja olette siellä edelleen kun astutte ulos.”

Diderot: Jaakko Fatalisti ja hänen isäntänsä (1769). (*LA*, 22.; vastaava kohta alkuteoksessa Diderot 2007, 25.)

”Kongressi” on tarina korkeakulttuurisesta salaseurasta, joka pyrkii luomaan jotain maailmanlaajuisesti koskettavaa. Lopulta seura hajoaa, koska sen tavoite on mahdoton. Kongressista tulee itsestään koko maailmankaikkeus. Se ei enää ole vain salaseura, vaan se käsittää kaiken maailmassa. Intertekstuaalisesti ”Kongressi” keskustelee ”Hiekkakirjan” kanssa, joka käsittää kaikki maailman tekstit jotka on kirjoitettu ja jotka tullaan kirjoittamaan. ”Kongressissa” siis voidaan havaita dialoginen vuorovaikutussuhde Borgesin myöhemmin kirjoittamaan teokseen. Maailmankaikkeudellisuuden ajatus ei jää vain temaattiselle tasolle, vaan ulottuu tässä mielessä myös strukturaaliselle tasolle. Borgesin teokset sisältävät toisensa paitsi hänen luomassaan fiktiiivisessä maailmassa, myös todellisessa maailmassa, jossa kirjallisuudentutkija etsii hänen kertomuksistaan tekstienvälisiä yhteyksiä.

Kuinka sitten Diderot’lta lainattu teksti liittyy Borgesin kertomukseen? Yhteys löytyy kertomuksen tematiikasta ja metafaktiivisellä tasolla olevasta dialogisesta suhteesta lainauksen ja kertomuksen välillä. Viittaus voidaan tulkita tarkoitukseksi korostaa Borgesin kertomuksen metafaktiivisyyttä. Onhan viitattu teos metafiktion klassikko. Lainatussa oteessa kertoja painottaa kongressin olevan jotain maailmankaikkeudellista. Kongressiin

sisältyy koko maailma. ”Maailman kongressi alkoi maailman ensihetkellä ja jatkuu kunnes olemme tomua. Ei ole paikkaa missä se ei olisi.” (LA, 42.) Tämä on hyvin lähellä lainatun viittauksen ajatusta: ”Minä en kuulu kenellekään ja minä kuulun kaikille. Te olitte täällä jo ennen kuin astuitte sisään ja olette siellä edelleen kun astutte ulos.” Molemmat tekstit viittaavat maailmankaikkeuteen, jossa aika ja avaruus kumoutuvat. Intertekstuaalinen yhteys voidaan havaita sekä suorana lainauksena, paratekstinä, että suhteessa samankaltaiseen maailmankaikkeuden teemaan. Tarinan alkuun kirjoitettuna lainaus suorastaan huutaa haluaan kommunikoida varsinaisen kertomuksen kanssa.

*Jaakko Fatalisti* -lainaus voidaan ymmärtää myös toisella, aivan päinvastaisella tavalla. Diderot'n teoksessa metafiktiivinen, alati tarinan etenemiseen osallistuva ja sitä häiritseväkin kertoja ei aluksi suostu kertomaan, minne Jaakko ja hänen isäntänsä menevät. Lopulta kertoja sanoo:

(2) Jos jatkatte inttämistä, sanon, että he poikkesivat...Niin, miksikä ei?...valtavan suureen linnaan jonka julkisivussa oli kirjoitus ”En kuulu kenellekään ja kuulun kaikille. Olitte täällä ennen kuin astuitte sisään ja jääte tänne sittenkin kun olette poistunut” – Menivätkö he linnaan? – Eivät, sillä kirjoitus oli valhe tai sitten he olivat linnassa ennen kuin astuivat sisään. – Kai he sentään poistuvat sieltä? – Eivät, sillä kirjoitus oli valhe tai sitten he jäivät linnaan sittenkin kun olivat poistuneet. (Diderot 2007, 25.)

Kuten lainauksesta huomataan, on kertojan ääni äärimmäisen epäluotettava. Kaikki mitä hän sanoo, on ristiriidassa keskenään. Lukija ei voi olla varma siitä, menikö parivaljakko lopulta linnan suojaan pitämään sadetta vai eikö mennyt. Jos epäluotettavuus yhdistetään Borgesin kertomukseen, voidaan myös koko kongressin olemassaolo kyseenalaistaa: hajosihan se lopulta omaan mahdottomuutensa. Lisäksi *Jaakko Fatalisti* -viittauksen tuoman lisämerkityksen perusteella voidaan olettaa, että myös ”Kongressi” -kertomuksen kertoja on epäluotettava. Juuri Borgesin valitsemassa kohdassa viitatussa teoksessa kertojan ääni on epäluotettavimmillaan.

Eräs intertekstuaalisen tulkinnan väline on Kiril Taranovskin kehittämä subtekstianalyysi. Hän kehitti menetelmän jossa vaikeaselkoisia Mandelštamin runoja luetaan uudelleen

pyrkien selvittämään niiden semanttiset merkitykset. Tulkinta ei synny erittelemällä tekstin eri yksittäisten ominaisuuksien (esim. kielikuvien) merkitystä tai kirjailijan elämäkertaa tutkimalla. Olennaista on tutkia teosta suhteessa toisiin kaunokirjallisiin teksteihin, subteksteihin. Subtekstin voidaan ajatella sijaitsevan intertekstuaalisuuden ja tulkinnan välimaastossa, jolloin huomio kiinnittyy intertekstuaalisuuden tuomien merkitysten tulkitsemiseen.

Onko subtekstin löytäminen sitten välttämätöntä teoksen avautumiselle? Pekka Tammi ehdottaa, että piilotetun subtekstin löytyminen ei aina ole välttämätön ehto juonen avautumiselle, mutta se tuo teokseen selvästi uusia ulottuvuuksia. Teoksen lukijalle viestin löytyminen voi tapahtua intuitiivisesti kun taas tutkijalle systemaattisempi analyysi on välttämätöntä. (Tammi 1991, 60–63, 65.) Ongelmallista subtekstianalyysin kohdalla on se, että missä vaiheessa eri subtekstien etsiminen täytyisi lopettaa. Jos ”Kongressin” kohdalla subteksti on *Jaakko Fatalisti*, olisi hyvä tuntea kyseinen teos, mutta myös muut Diderot’n teokset, ja kenties kaikki ne teokset, joihin Diderot viittaa omissa teoksissaan, ja ehkä myös kaikki muut Diderot’n elinaikana kirjoitetut teokset, ja lisäksi valistusajana kirjoitetut teokset jne. *ad infinitum*. Subtekstianalyysin tekemiseen onkin syytä suhtautua maltillisesti jottei tulkintaprosessi niin sanotusti räjähdä käsiin.

Subtekstianalyysi on olennaista Borgesin teosten tutkimisessa, mutta se on vain yksi osa laajaa intertekstuaalisuuden tutkimuksen kenttää. Esimerkiksi Plettin toimittamassa *Intertextuality* -teoksessa otetaan huomioon intertekstuaalisuuden käsitteeseen kietoutuvia useita eri piirteitä ja osa-alueita. Näitä voisivat olla esimerkiksi alluusiot, hyper- ja hypotekstit, intratekstit ja parodia, tai postmodernismin ja politiikan suhde intertekstuaalisuuteen. Todellisuudessa intertekstuaalisuuden käsite tarjoaa niin useita eri näkökulmia Borgesin teosten tarkasteluun, että teosten tutkimisesta uhkaa tulla itsestään loputon ”Hiekkakirja”. Pyrin kuitenkin osoittamaan selkeitä tapauskohtaisia intertekstuaalisuuden merkityksiä uppoamatta edellisenkaltaiseen monikerroksisen intertekstuaalisuuden suohon.

### 1.3 Borgestutkimuksesta ja tutkielman rakenteesta

Borgesin kertomuksia on tutkittu paljon mm. metafiktion ja postmodernismin tutkimuksissa, mutta tutkijat päätyvät usein samaa toistavaan johtopäätökseen: Borgesin suosimat aiheet liittyvät paradokseihin, hänen kertomuksensa ovat metafiktiivisiä ja hänen teoksensa muodostavat intertekstuaalisuutta pursuavan labyrintin (esim. Valdes 1975). Douwe Fokkema toteaa Borgesin vaikuttaneen eniten postmodernin koodin keksimiseen ja hyväksyntään, sekä lisää, että postmodernissa romaanissa kuvataan erityisesti mahdollisia sekä mielikuvitusmaailmoja (Fokkema 1984, 38, 54–56). Juuri tällaiset teemat, kuten unimaailma, ajan suhteellisuus sekä mahdolloman tekeminen mahdolliseksi toistuvat usein Borgesin tuotannossa. Lisäksi hänen vaikutuksensa kirjallisuuteen, kirjallisuudenteoriaan ja taiteeseen on ollut merkittävä. Pystyn helposti yhtymään edellä mainittuihin seikkoihin, ja palaan niihin vielä myöhemmin, mutta ne kuitenkin jättävät vielä paljon kysyttävää Borgesin kertomusten syvemmästä luonteesta.

Borgesia on ylistetty mm. siitä, että hän uudisti novellimuodon ja oli postmodernin kirjallisuuden suunnannäyttäjänä niin latinalaisessa Amerikassa kuin koko maailmassakin. Kirjailija on kuitenkin yhä suhteellisen tuntematon Suomessa vaikka hän on ollut yksi merkittävimmistä latinalaisamerikkalaisista kirjailijoista. Vasta vuonna 2003 suomennettiin Borgesin 1970-luvulla kirjoittama *Hiekkakirja. Ficciones* -teosta ei ole suomennettu kokonaan vielä tähänkään päivään mennessä. Miksi suosio ei ole kantautunut Suomeen, vaikka se saavutti muun Euroopan ja Pohjois-Amerikan jo 1940-luvulla? Borgesin tekstien lukeminen painottuikin Argentiinan sijasta aluksi pitkälti Eurooppaan. Ranskan miehityksen aikana hänen teoksiaan julkaistiin ranskaksi käännettynä Argentiinasta käsin mikä johti hänen tuotantonsa suosion kasvuun Euroopassa. Lisäksi hänen teksteissään korostuvat eurooppalaisuus, kosmopoliittisuus ja fantasia, minkä vuoksi häntä on pidetty kolonialistisena kirjailijana. Vaikka hän saavutti lopullisen suosion Euroopassa, hänen vaikutuksensa latinalaisen Amerikan kirjallisuuteen on ollut myös merkittävä. (Selenius 1992, 19.)



Matti Rossi (1964, 18) pohtii Borgesin suosiota argentiinalaisesta näkökulmasta. Hän jakaa lukijakunnan kahteen (tai kolmeen) ryhmään. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat ne, jotka pitävät Borgia huijarina ja silmäkääntäjänä. Hän tekee kirjallisuutta noin vain eikä ota mitään vakavissaan ja ihmisten on luettava sellaista roskaa. Toiseen ryhmään kuuluvat taas ne, jotka kiistävät moiset väitökset. Heidän mukaansa Borges on suuri kirjailija juuri sen vuoksi että hän ottaa ihmisen ja tämän touhut perin vakavasti vaikka hänen näkökulmansa onkin hieman hätkähdyttävä. Kolmanteen mahdolliseen ryhmään kuuluvat loput, jotka eivät ota kantaa suuntaan eivätkä toiseen. He odottavat, että Borges tunnetaan tarpeeksi hyvin Euroopassa, minkä perusteella voidaan ymmärtää mitä hänestä kotimaassa ajatellaan. Täytyy kuitenkin muistaa, ettei latinalais-amerikkalaisella kirjailijalla ole samanlaista lukijafoorumia omalla maaperällään kuin Euroopassa. Argentiinaa ja Meksikoa lukuun ottamatta lukijakunta on olemattoman pieni. (Emt, 18.)

Suomessa teoksia on julkaistu hiljalleen viimeisen puolivuosisadan aikana. Teoksia ovat suomentaneet mm. Matti Rossi sekä Pentti Saaritsa, mutta yhä noin kolmannes on suomentamatta. *Ficciones* -teoksen kertomuksista on suomennettu vain puolet, mikä tuntuu uskomattomalta siihen nähden, kuinka tärkeä teos kirjallisuudentutkimuksen(kin) kannalta on kyseessä. Tarja Roinila vierittää syyn yksinkertaisesti kääntäjien niskoille: modernien klassikoiden kohtalo riippuu liian usein aloitteellisista suomentajista (Roinila 2003, 56). Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että kääntäjilläänkin on omat ammattiinsa liittyvät paineet ja rajoitteet eikä vastuuta voi sysätä noin vain toisen ammattikunnan niskoille. Innokkaankin Borges-kääntäjän suunnitelmat voivat tyssähtää jo pelkästään rahoituksen puuttumiseen. Käännösten puuttumisen mutta myös Rossin suomennosten vanhahtavan sävyn takia käytän tämän tutkielman kaikissa borges-lainauksissa omia suomennoksiani. Lisäksi käytän yksittäisestä kertomuksesta puhuttaessa sen suomenkielistä nimeä mikäli kyseinen kertomus on suomennettu, ja espanjankielistä, mikäli ei ole. Tarkemmat bibliografiset tiedot löytyvät tutkimuksen liite-osasta, josta löytyy niin alkuteoksen nimi, ilmestymisvuosi sekä suomennos mikäli sellainen on tehty.

Tutkielman rakenne muodostuu kolmen pääotsikon ympärille. Toisessa luvussa lähestyn tutkimuskirjallisuutta metafiktivisyyden kehyksissä ja osoitan metafiktivisyyden olevan keskeisimpiä ominaisuuksia Borgesin kaunokirjallisessa tuotannossa. Waugh näkee kirjallisen itsereflektion toimivan ikään kuin pelikenttänä jossa todellisuus ja fiktio

sekoittuvat. Pelissä leikitään kielellä ja ilmaisulla jotka tarjoavat erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia. Olennainen pelaaja tässä pelissä on lukija, joka osallistuu siihen niin implisiittisellä kuin eksplisiittiselläkin tasolla. (Waugh 1984, 34–48.) Metafiktio näyttäisi siis pitävän perinteistä romaania pilkkanaan, lyövän koko kerronnan leikiksi. Olisiko tästä kyse esimerkiksi Borgesin kertomuksessa ”Toinen”, jossa Borgesin kaksi hahmoa kiusaavat lukijaa olemassaolollaan?

Borgesin kaksijakoinen hahmo näyttäytyy myös hänen kirjoittamassaan esseessä ”Borges y yo” (suom. ”Borges ja minä”). Siinä Borges esittelee yksityisen Borgesin, joka elää vaatimatonta elämää nauttien yksinkertaisista arkielämän asioista, kuten kahvin maistelusta ja karttojen tutkimisesta. Hän kertoo myös toisesta, julkisesta Borgesista. Tämä on se Borges, joka jatkuvasti pysäytetään Buenos Airesin kaduilla, joka voitti kirjallisuuspalkinnon yhdessä Samuel Beckettin kanssa, ja jonka kuva löytyy Buenos Airesin matkaesitteestä sekä postimerkeistä. Yksityistä Borgesia tarvitaan jotta kirjoittaja-Borges voi jatkaa kirjoittamistaan. Brian McHale toteaa tarinan olevan selvimmin kuvastava esimerkki Roland Barthesin lanseeraamasta tekijän kuolemasta. ”Borges ja minä” päättyy sanoihin ”En tiedä kumpi meistä on tämänkin jutun tekijä” (Borges 2001, 261). Tekijän ääni vieraannutetaan kirjoittajan roolista heijastamalla se tarinan sisälle. (McHale 1987, 200.)

Viimeisimmän neljänkymmenen vuoden aikana, pitkälti Roland Barthesin esseen ”Tekijän kuolema” (alkup. ilm. 1968) vaikutuksesta, kirjallisen teoksen merkityksen ymmärtäminen on irrotettu kirjailijan persoonasta, historiasta, mieltymyksistä ja intohimoista (Barthes 1993, 112). Barthes kritisoi aikansa kirjallisuuskäsitystä, jossa kirjallisuudelle haettiin merkityksiä aina tekijän suunnalta. Teos mielletään tällöin aina oman kirjailijansa menneisyydeksi ja teoksen salaisuus paljastuu ainoastaan kirjailijan äänestä. Barthesin mukaan vasta silloin, kun tekijän ääni menettää alkuperänsä ja kirjailija astuu omaan kuolemaansa, varsinainen merkityksiä tuottava kirjoitus alkaa (emt. 111–114). Derek Wood huomauttaa, että tekijän tarkoitusperien huomioimiseen liittyy ideologisella tasolla olevaa vastustusta. Hänen mukaansa monet pitävät loukkaavana sitä, että tekstin tulkinnat olisivat vain kirjailijan omaisuutta. Tällöin kirjailija asettaisi tekstilleen valmiita merkityksiä yksinoikeudella, kun taas muut näkevät merkitysten rakentamisen yhteisenä omistuksena. (Wood 1991, 193.)

Borgesin tuotantoa tutkiessani olen nopeasti joutunut huomaamaan, etten voi selvittää kertomusten eri tulkinnan tasoja ja ulottuvuuksia tutustumatta myös Borgesista kirjoitettuihin biografiaihin ja haastatteluihin. Kertomusten monet aiheet kumpuavat Borgesin lapsuudesta ja olen havainnut teksteissä myös suoria viittauksia Borgesin omaan elämään. En kuitenkaan väitä kertomusten rakentavan jonkinlaista palapelimäistä omaelämäkertaa. Sen sijaan tarkastelen tosielämän viittauksia ikään kuin ne olisivat osa Borgesin tuotannon loputonta intertekstuaalisuutta ja tuon siten myös biografisen tarkastelun kirjallisuudentutkimuksen alueelle. Voihan intertekstuaalisuus olla myös ei-tekstuaalista, esimerkiksi vaikkapa kansanperinnettä (Phillips 1991, 128).

Aluksi määrittelen siis metafiktioin käsitteen tämän tutkimuksen valossa, ja selvitän sen ilmenemismuodot Borgesin kertomuksissa. Pohjaan metafiktioin teoriaa pitkälti Patricia Waughin teokseen *Metafiction* (1984). Waugh lähtee liikkeelle ajatuksesta, että metafiktiivinen teksti on ikään kuin kielellistä leikkiä, jossa fantasia ja todellisuus sekoittuvat. Tällainen kerronta kuitenkin vaatii metatasoja, jotka selittävät liikehdintää kontekstista toiseen. Waugh'n pääidea perustuu sille, että metafiktiossa tapahtuva kontekstien murtuminen tuodaan osaksi arkimaailmaa. Waugh osoittaa metafiktiivisyyden sijaitsevan pintaa syvemmällä: itsereflektio ja kommunikointi tapahtuu kerronnassa syvemmällä tasolla, eikä se aina ole havaittavissa eksplisiittisesti.

Luvussa 2.2 tutustumme myös Borgesiin kirjailijana sekä hänen tuotantoonsa. Osoitan Borgesin teoksissa esiintyvän ns. peilirakenteita, joita tarkastellaan *mise en abyme* - tutkimuksen kautta. Käytän apunani Dällenbachin teosta *The Mirror in the Text*, (1989) Brian McHalen artikkelia ”Cognition *En Abyme*: Models, Manuals, Maps” (2006) sekä *mise en abyme* ja tekstienvälisyyttä käsittelevää Anna Makkosen tutkimusta *Romaani katsoo peiliin* (1991). Dällenbach pyrkii etsimään tekstistä heijastuksia, peilejä, jotka luovat kaksoismerkityksiä. Tällainen reflektointi vaikuttaa merkittävästi teoksen ilmaisuun, muotoon tai koko kerronnan koodistoon (Dällenbach 1989, 46–47). Heijastukset vaikuttavat romaanin muotoon siten, että se kääntyy sisäänpäin, tarkastelee itseään ja luo uusia merkityksiä. Silloin *mise en abyme* ilmentää myös metafiktiivisiä, ja joskus intertekstuaalisiakin piirteitä, mikä tekee siitä tutkielmani kannalta relevantin.

Myös tekijän ja lukijan osaa Borgesin teksteissä on syytä pohtia. Kuinka suuri osa Borgesin moniulotteisten kertomusten purkamisesta jää lukijan vastuulle? Ketä metafiktiiviset kertomukset puhuttelevat? Waugh (1984, 121) huomauttaa metafiktiivisessä tekstissä henkilöahmojen joskus uskovan kirjoittavansa omaa fiktiivistä identiteettiään, mutta lukijat tietävät aina, että henkilöahmot on luotu vain heitä, lukijoita, varten. Toisaalta Borgesin teksteissä metafiktiivisyys ja ”lukijan puhuttelu” on viety niin pitkälle, että lukijakäsite tematisoituu. Tarkastelen tätä lukijan ja tekijän välistä kamppailua luvussa 2.3.

Kolmannessa luvussa pohdin ajan ja äärettömyyden teemoja Borgesin teoksissa. Osoitan niiden osallisuuden Borgesin kertomusten muodostamassa intertekstuaalisessa verkostossa. Ajan ja äärettömyyden idea on lähtöisin Zenonin paradokseista, joihin viitataan useassa Borgesin kertomuksessa. Aika nähdään kehämäisenä, ja juuri tämä ajatus yhdistää jokaista Borgesin kertomusta. Ajan ja äärettömyyden paradoksit siis luovat paitsi kertomusten välisen viittausten verkoston, myös yhdistävän teeman kertomusten välillä. Aika pysähtyy myös poliittisiksi kannanotoiksi tulkittavissa kertomuksissa. Valotan kolmannen luvun lopussa Borgesin ongelmallista suhdetta Argentiinan vasemmistolaiseen presidenttiin.

Neljännessä luvussa siirrytään tarkastelemaan Borgesin kertomusten tekstienvälisiä yhteyksiä. Kertomuksissa viitataan toistuvasti *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin*, mikä avaa kertomuksille paitsi fantastisen tulkinnan mahdollisuuden, myös tukee tutkielmani pääajatusta: Borgesin kertomukset luovat intertekstuaalisen verkoston, jossa kertomukset ovat dialogisessa yhteydessä keskenään. Tällainen dialogisuus tekee kertomuksista keinotekoisia, ja samalla siis metafiktiivisiä.

Viides luku käsittelee Borgesin kertomusten ironista tulkintaa. Kertomusten tarkastelu intertekstuaalisuuden ja metafiktiivisyyden näkökulmasta ajavaa tulkinnan helposti äärettömään regressioon. Pureudun tähän äärettömyyden ongelmaan ja selvitän, kuinka sen voisi Borgesin kohdalla välttää.

## 2. Aluksi oli Borges, sitten tuli metafiktio

Mika Hallilan (2006, 42) mukaan romaani, joka sisältää ”metatason kommunikaatiota”, ottaa aina kantaa omaan olemassaolonsa fiktiivisenä tekstinä. Metafiktion esiintyminen on romaanille myös aiemmassa kirjallisuuden perinteessä ominaista, mutta Hallilan mukaan vasta postmodernismissä se nousee romaaneissa keskeiseksi ja näkyväksi ilmiöksi (emt. 75). Hallila pyrkiikin osoittamaan metafiktion ja postmodernismin lähestulkoon synonyymiksi. Toki metafiktiosta tulee 1900-luvun aikana jopa ilmiö kirjallisuudessa, mutta sen liittäminen niin tiukasti postmodernismiin on jo käsitetasolla hankalaa. Kuitenkaan metafiktiosta ei voida puhua kommentoimatta postmodernismia, eikä postmodernista kirjallisuudesta puhuessa voida unohtaa metafiktion merkitystä. Ne ovat pitkälti yhteenkietoutuneita, mutta tuskin kuitenkaan synonyymejä. Metafiktiivisyyden valossa on paikallaan pohtia myös muutamalla sanalla Borgesin teosten vaikutusta postmodernistiseen kirjallisuuteen. Aluksi kuitenkin pohditaan sitä, kuinka Borgesin teksteistä ylipäättään tuli niin omalatauisia aikaansa nähden. Lähdemme liikkeelle pohtimalla sitä, kuinka Borges löysi metafiktiivisen äänensä, ja miksi tuosta äänestä tuli maailmankuulu.

### 2.1 Borges metafiktiivistä ääntään etsimässä

Jorge Luis Borges syntyi vuonna 1899 Buenos Airesissa. Hänen isänsä Jorge Guillermo Borges oli lakimies, psykologian opettaja ja kirjailija. Borges vietti lapsuutensa Palermossa, syrjäisessä ja vaarallisessakin lähiössä, joka on hänen erään esseensäkin aiheena. Äiti Leonor Acevedo eli 99-vuotiaaksi ja piti Borgesin kuolemaansa saakka luonaan kotona. Leonor Acevedo vaati luettavakseen kaikki Borgesin kirjoitukset, ja myöhemmin Borges onkin sanonut äitinsä olleen tuotantonsa tiukoin kriitikko. Borgesin isoäiti Fanny Haslam oli englantilainen ja kielitaito periytyi myös Borgesille. Hän luki mm. William Shakespearea jo 12-vuotiaana.<sup>2</sup>

Borges vietti nuoruutensa Genevessä, jonne hänen muutti perheineen juuri ennen ensimmäisen maailmansodan syttymistä. Matkan tarkoitus oli kestää vain Borgesin isän silmäleikkauksen ajan, mutta sodan sytyttyä he eivät voineet matkustaa takaisin Etelä-

---

<sup>2</sup> <http://www.lrb.co.uk/v28/n09/colm-toibin/dont-abandon-me>

Amerikkaan. Sveitsin puolueettomuus ja poliittisesti vapaa ilmapiiri mahdollistivat Borgesin itsenäistymisen intellektuellina ajattelijana. Borges tutustui nuoruudessaan varsinkin Schopenhauerin filosofiaan ja viittaa tähän usein esseissään mutta myös myöhemmässä tuotannossaan. (Wilson 2006, 36; Valdes 1975, 24.) Se, että Borges niin usein viittaa Schopenhaueriin osoittaa paitsi sen, että hän on lukenut tämän teoksia, myös sen että hän tuntee ne hyvin. Borges kävi Sveitsissä lukion ja opetteli latinaa, saksaa ja ranskaa. Kun perhe muutti Espanjaan, liittyi Borges kirjallisuuspieriin joka sai vaikutteita ultraismista. Näihin aikoihin hän kirjoitti ensimmäiset filosofiset esseensä.

Kirjallisuuspierissä aktiivisena jäsenenä Borges alkoi julkaista ensimmäisiä kirjoituksiaan. Borgesin bibliografia voi kuitenkin aiheuttaa tutkijalle aluksi hieman hämmennystä. Borgesin täydellistä bibliografiaa saa hakea kissojen ja koirien kanssa, koska sitä ei selkeänä kokonaisuutena varsinaisesti ole olemassa. Hän kirjoitti nimittäin lähes kaikkea mahdollista: elokuva-arvosteluja, tarinoita, esseitä, käännöksiä, kirja-arvioita, runoja, esipuheita jne. Tämän lisäksi hän kirjoitti pseudonyymillä tai jonkun toisen kirjailijan kanssa yhteistyössä. Kirjoituksia lienee siis tuhansia. Lisäksi teosten sisältö vaihtelee painoksesta riippuen. Esimerkiksi *Ficciones* ilmestyi ensimmäisen kerran 1944, mutta sen sisältämät kertomukset on kirjoitettu ja julkaistu eri aikakauslehdissä vuosien 1935–1944 aikana. Myös suuri osa Borgesin teksteistä on julkaistu postuumisti.

*Ficciones* sisältää kaksi eri kertomuskokoelmaa, joista ensimmäinen (*Haarautuvien polkujen puutarha*) ilmestyi vuonna 1941. Tässä tutkielmassa käyttämäni *Ficciones* -painos on vuodelta 1956 ja poikkeaa aiemmista painoksista siten, että siinä on kolme aivan uutta kertomusta joita ei aiemmista julkaisuista löydy (”Feeniksin laho”. ”El Fin” ja ”El Sur”). Jotta pakkaa saataisiin vielä hiukan enemmän sekoitettua, niin mainittakoon vielä että Borgesille on tyypillistä julkaista kokoelmateoksensa jonkin kertomuksen nimellä. Tässäkin tutkielmassa voidaan puhua esimerkiksi kolmesta eri Hiekkakirjasta: kokoelmateoksesta *Hiekkakirja*, kertomuksesta ”Hiekkakirja” ja kertomuksessa esiintyvistä fiktiivisistä Hiekkakirjasta. Olisi vielä neljäskin *Hiekkakirja*, suomalainen käännös, joka sisältää alkuperäisen *Hiekkakirjan* sekä toisen kokoelmateoksen, *Brodien selonteko* (*El informe de Brodie*, ilm. 1970) mutta tähän suomennokseen en palaan tutkielman aikana.

Näyttää siltä, että Borgesin bibliografiakin edustaa jonkinlaista metafiktiivistä labyrinthia. Teokset toistuvat mutta niiden sisältö muuttuu. Aivan kuin Borges leikittelisi myös bibliografiallaan tekemällä siitäkin kyseenalaisen ja keinotekoisen. Pysin seuraavaksi kuitenkin jakamaan Borgesin tuotannon karkeasti neljään toisistaan eriävään ryhmään eri aikakausina ja avaamaan hieman kohdeteosteni sisältöä.<sup>3</sup>

- I Varhaiset esseet 1920–1929
- II Ensimmäiset kaunokirjalliset kokeilut 1930–1939 (ensimmäiset metafiktiiviset kertomukset)
- III Kaunokirjallinen tuotanto 1940–1959
- IV Myöhäistuotanto 1969–1975

Borges kirjoitti vuosina 1920–1929 filosofisia esseitä, joista tunnetuimpana voidaan mainita kokoelma *Inquisiciones*. Borgesin esseistä huokuu nuoruuden innokkuus, mutta ne eivät ole kuitenkaan filosofilta argumenteiltaan kovin vakuuttavia (Valdes 1975, 18–19). Hän käsittelee esseissään minäpersoonan kumoutumista, eli hänen pyrkimyksensä on kieltää minä kokevana ja aistivana yksikkönä. Alkuaikojen esseissä Borges pyrkii selvästi löytämään ihmisen ”viimeisen totuuden”, ehkä hieman naiivistikin, mutta myöhemmässä tuotannossa tästä on luovuttu ja siirrytty skeptisempään pohdintaan. Borges aloitti varsinaisen kirjailijan uransa vuonna 1931 kirjoittamalla aluksi kirja- ja elokuva-arvosteluita Victoria Ocampon toimittamaan *Sur*-aikakauslehteen Buenos Airesissa. Myöhemmin hän kirjoitti lehteen lyhyitä tarinoita ja esseitä.

1930-luvulla Borges siirtyi selkeästi esseekirjoittamisesta lähemmäs kaunokirjallisuutta, kuitenkin sekoittaen esseetyyliä kaunokirjalliseen kerrontaan. ”Evaristo Carriego” (1930) on esseemäinen kertomus Borgesin samannimisestä perhetutusta ja omasta mentorista. 1930-luvulla Borgesin suosimat teemat olivat aika ja avaruus sekä kirjallisuus ja metafysiikka. Nämä aiheet ovat tietenkin pysyneet teemoina läpi Borgesin tuotannon, mutta juuri 1930-luvulla voidaan Borgesin teksteissä havaita ensimmäistä kertaa metafiktiivisiä ominaisuuksia. ”Evaristo Carriego” metafiktiivisyys näkyy tekstin rakenteessa: siinä tekijä luo kohteensa samalla kun kohde muokkaa tekijäänsä.

---

<sup>3</sup> Mukaelma Valdesin (1975, 2) jaottelusta jossa otetaan huomioon vain kirjana julkaistut teokset.

*Ficciones* julkaistaan seuraavan vuosikymmenen aikana, jolloin aikuisiän saavuttanut Borges alkaa varsinaisesti löytää ”kaunokirjallisen” äänensä. 1940-luvulla kirjoitetut teokset ovat niitä, jotka ovat tehneet Borgesista kuuluisan. Näitä olivat mm. *Haarautuvien polkujen puutarha* (1940) *Ficciones* (1935-1944), *El aleph* (1949) sekä ”La muerte y la brújula” (ilm. 1944, suom. ”Kuolema ja kompassi”). Tämän aikakauden jälkeen hän ei kirjoittanut 18 vuoteen asteittaisen sokeutumisensa vuoksi. Hän ei tuona aikana kuitenkaan jättänyt kirjallista maailmaa vaan työskenteli kansalliskirjaston johtajana ja nautti suuresti jos hänelle luettiin ääneen. Hän julkaisi seuraavan kokoelmateoksensa vasta 1960 (*El Hacedor*) ja jatkoi kirjoittamista vielä vuoteen 1975 asti.

Tämän tiiviin bibliografisen katsauksen jälkeen on omien kohdoteosteni perustelu kenties ymmärrettävämpää. Borgesin ensimmäisiä filosofisia ja esseeteoksia ei pidä tässä kontekstissakaan unohtaa, mutta niiden tarkastelu *kaunokirjallisina* teoksina on rajallista. Aikuisiällä julkaistu tuotanto toi Borgesille hänen nykyisen maineensa, joten on syytä aloittaa teosten tarkastelu tältä aikakaudelta. Lisäksi kiinnostavaa on tarkastella nimenomaan Borgesin kaunokirjallisen äänen muokkaantumista aikana, kun impulsiivinen nuoruus on taakse jäänyttä elämää. Näiden teosten tarkastelu Borgesin viimeisimmäksi jääneen kokoelmateoksen rinnalla raottaa sitä kehitystä, mikä on tapahtunut hänen filosofisessa ja kirjallisessa ajattelussaan. Lisäksi niin tematiikan, muodon kuin tyylinkin tarkastelu näiden kahden teoksen välillä on mielenkiintoista, koska löydettävissä on selkeästi yhdistäviä mutta myös erottavia tekijöitä.

Tällaiset kaksi eri aikoina kirjoitettua, verrattavissa olevaa metafiktiivistä teosta ovat esimerkiksi ”El acercamiento a Almotásim” sekä ”Kuolema ja kompassi”. Edellisen hän kirjoitti vuonna 1935 ja se julkaistiin alun perin esseekokoelmassa *Historia de la eternidad* (1936). Hän kirjoitti sen aikana, jolloin hän alkoi siirtyä selkeästä esseekirjoittamisesta lähemmäs kaunokirjallisuutta vaikka kyseinen teksti vaikuttaakin vielä esseemäiseltä. ”Kuoleman ja kompassin” hän kirjoitti vuonna 1944.

”El acercamiento a Almotásim” on yksi niistä Borgesille ominaisista silmänkääntötempuista, joista mainitsin tutkielman alussa. Kertomus vaikuttaa aluksi kirja-arvostelulta, mutta



todellisuudessa se on fiktiota. Calvino (1993, 57) muistuttaa, että Borgesin idea oli teeskennellä, että kirjan, jonka hän halusi itse kirjoittaa, oli jo kirjoittanut joku oletettu tuntematon, toisenkielinen ja toisenmaalainen kirjailija, ja sitten kuvata, tiivistää ja arvostella tuo hypoteettinen teos. ”El acercamiento a Almotásim” onkin juuri tällainen fiktiivinen kirjallisuuskritiikki kuvitellusta teoksesta. Borges leikittelee päällekkäisillä tarinoilla ja tekijyydellä, mikä tekee kertomuksesta metafiktiivisen. Myöhemmin kertomus julkaistiin *Ficciones* -teoksessa yhtenä kaunokirjallisena kertomuksena. Esseetyyliä ja fiktiota sekoittava ”El acercamiento a Almotásim” on Borgesin yksi ensimmäisistä kertomuksista, jotka ovat vieneet hänen tuotantoaan kohti metafiktiivistä kaunokirjallisuutta. Kertoja kertoo, että kyseessä on kirjallisuusarvostelu. Todellisuudessa arvostelu on vain osa toista fiktiivistä teosta. Tässä on siis kyse kertomuksesta kertomuksen sisällä, mikä on tyypillinen *mise en abyme* -rakenne. Teos kiinnittää huomion keinotekoisuuteensa, ja metafiktiivisyys on havaittavissa juuri tämän rakenteen avulla.

Kertomuksen nimeltä mainitsematon päähenkilö, jota luonnehditaan ”opiskelijaksi” kulkee kertomuksessa kehää etsien Jumalaa, totuutta. Hänen matkansa lähtee liikkeille Bombaysta, jonne hän kertomuksen lopussa palaa uskoen löytäneensä etsimänsä totuuden. Opiskelija kulkee kehää ja palaa lähes lähtöruutuunsa etsien miestä nimeltä Almotásim. Hän on kaiken hyvän perikuva, pyhimys ja siis Jumalan vertauskuva. Jumalallisuuden idea osoittautuu kertomuksessa tasa-arvoiseksi ja viittaa panteismiin. Kertomuksessa opiskelija etsii korkeampaa voimaa siinä missä myös tämä ”Kaikkivaltias korkea voima” kutsuu luokseen etsivää opiskelijaa. Jumalallisuuden ja maallisuuden välillä ei näin ollen ole hierarkioita. Borges rikkoo siis hierarkioita missä niitä ikinä näkeekin: tekstin kerronnan tasojen ohella myös arkielämän ja uskonnon alueilla.

Opiskelijan kulkema kehä on kuitenkin epätäydellinen. Opiskelija ei palaa puutarhaan, josta kaikki alkoi, vaan hän päätyy Bombayssa sijaitsevaan galleriaan josta Almotásimin ääni häntä kutsuu. Valdes (1975, 107) toteaa, että Borgesin kertomuksissa kehä ei ole koskaan täydellinen. Täydellinen kehä viittaisi jumalallisuuteen, mikä ei ole maanpäällisen ihmisen löydettävissä. Metafora on looginen: maapallolta ei ole koskaan löydetty täydellistä luonnon muokkaamaa ympyrää tai palloa. Epätäydellisen kehän viitatessa ”jumalattomuuteen”, voisi tarinan tulkita siten, ettei opiskelija löytänytään lopullista totuutta.

”Kuoleman ja kompassin” etsivä Erik Lönnrot kulkee kertomuksessa myös omanlaistansa kehää. Hän päättelee murhapaikkojen sijaitsevan salmiakinmuotoisessa kaavassa, jossa kukin kulma osoittaa murhapaikan. Kun hän ennakoi murhaajan seuraavan murhapaikan, menee hän sinne varmana siitä, että on ratkaissut mysteerin ja saa murhaajan kiinni. Tarkoitus on kuitenkin johdattaa Lönnrot omaan kuolemaansa, ja kun hän tämän ymmärtää, on jo liian myöhäistä.

Molemmissa kertomuksissa päähenkilö kulkee tiettyä kehää ratkaistakseen suuren mysteerin. Kertomuksissa tuodaan myös voimakkaasti ilmi päähenkilöiden pakkomielle selvittää käsillä oleva mysteeri. Yhtä lailla molemmat kertomukset päättyvät tilanteisiin, joissa päähenkilö luulee ratkaisseensa mysteerin, mutta todellinen kertomuksen loppuratkaisu jääkin lukijan arvailun varaan. Opiskelijan tarina päättyy siihen, kun hän astuu galleriaan sisään, mutta kohtaamista Almotásimin kanssa ei lopulta kuvailla. ”Kuolema ja kompassi” päättyy laukaukseen, mutta epäselväksi jää, osuuko luoti lopulta Lönnrotiin.

John Irwin huomaa myös ”Kuolema ja kompassi” sekä ”La Vindicacion de la Cabala” -kertomusten välillä yhteyksiä ja päättelee kertomuksessa esiintyvien symbolien viittaavan kabbalistisiin symboleihin. Muista teksteistä lainaaminen ja lisämerkitysten luominen tekee usein kertomuksesta itsestään metafiktiivisen. Sen taustalla kuuluvat muut tekstit vaikuttavat kertomukseen tehden siitä keinotekoisena, ja siis metafiktiivisen. Irwinin mukaan Borges leikittelee symboleilla ja manipuloi niitä ”Kuolema ja kompassi” -kertomuksessa. ”Kuolema ja kompassi” on tarina yliluonnollisuudesta mutta myös äärimmäisen nokkelasta rationaalisesta analyysistä. (Irwin 1994, 37–38; 55–57.) Kertomuksen nokkela päähenkilö Lönnrot ei ole ainoa rationaalinen hahmo kertomuksessa. Kertomuksen tarkastelu osoittaa myös tekijän ymmärtäneen symboleja ja alluusioita ja hän on käyttänyt niitä korostaakseen Lönnrotin rationaalisuutta. Kaikkia kolmea tarinaa yhdistää myös uskonnollisen tematiikan tuominen osaksi kertomusta. Niiden tarkoitus ei kuitenkaan ole suoranaisesti puhua minkään uskonnon puolesta vaan ne ilmenevät ennemminkin erilaisina maailmankatsomuksina.

Lönnotin kuolemasta tarinan lopussa on esitetty myös tulkinta, joka kuvastaisi Borgesin omaa kuolemaa. Tämä tulkinta taas voi viitata Barthesin ”Tekijän kuolemaan”. Richard Valdes (1975, 53) huomauttaa, että Borges suosii kertomuksissaan paljon kuolemaan liittyvää tematiikkaa, mutta sen merkitystä on tutkittu huomattavasti vähemmän kuin esimerkiksi metafiktio tai tekstienvälisiä merkityksiä. Toisaalta kertomuksissa tappaminen ja kuoleminen voi korostaa myös elämän vaalimista ja kunnioittamista. Borges tuo tappamisen osaksi arkipäiväistä kerrontaa, ja hänen kertomuksissaan korostuvat usein gauchokulttuurin puukkotappelut ja murhatuksi tuleminen. Kun tappaminen korostuu, tulee siitä parodia. Borges puhuu kuolemasta eräässä pariisilaislehden haastattelussa:

Borges: I can't think of Hiroshima as being worse than any battle.

Burgin: What do you mean?

Borges: It ended the war in a day. And the fact that many people are killed is the same fact that one man is killed... I mean in Hiroshima the whole tragedy, the whole horror, is packed very close and you can see it very vividly. I think that really all arms are horrible, no? Are awful. We've grown more or less accustomed, our sensibilities have been blunted, by ages and ages and so we accept a sword. Or we accept a bayonet or a spear, and we accept firearms, but whenever a new arm is about, it seems peculiarly atrocious, though after all, if you are going to be killed, it hardly matters to you whether you are killed by a bomb, or being knocked on the head, or by being knifed. (Valdes 1975, 53.)

Borgesin näkökulma kuolemiseen on ”tasa-arvoinen”. Ei ole väliä kuinka tulee tapetuksi, koska tapahtuman seuraus on kaikille lopulta sama. Jumalan edessä kaikki ihmiset ovat tasavertaisia ja toisaalta myös kaikissa ihmisissä on tasa-arvoisesti läsnä ”jumaluus”. Maailmankaikkeudellisen jumaluuden ja kuoleman kohtaamisen teemat yhdistävät selvästi näitä kahta eri aikoina kirjoitettua kertomusta.

Yliluonnollisuuden, jumalallisuuden ja muiden ontologisten aiheiden tuominen osaksi kertomusta tuo lukukokemukseen myös metafysiikkaa. Jos metafysiikkaa ajatellaan vaikkapa silmillä havaitsemattomana molekyylinä, joka on hajotettavissa atomeihinsa ja aina pienempiin elektroneihinsa, nähdään tässä molekyyllissä Borgesin kertomusten rakenne. Molekyyli kuvastaa itse kertomusta. Atomit kuvaavat kertomuksen sisällä olevia kertomuksia ja ionit sekä elektronit tuovat kertomukselle intertekstuaalisia merkityksiä.

Vertaus osuu Borgesin teksteihin näppärästi, sillä ne ovat usein juuri tällaisia monimerkityksisiä, metafiktiivisiä teoksia. Tällainen molekyylimalli tosin edellyttää sisäkkäisten kertomusten, ts. *mise en abymen* olemassaolon. Seuraavaksi siirrymmekin tarkastelemaan *mise en abyme*a Borgesin teksteissä.

## 2.2 Borgesin kahtiajakautunut kertomus – *mise en abyme*

Perehdyn Borgesin teosten metafiktiivisiin piirteisiin mm peilirakenteiden eli *mise en abyme* -tutkimuksen kautta. *Mise en abymen* tutkimus ajoittuu pääasiassa 1980-luvulle, jolloin aihe koluttiin lähes loppuun. McHale (2006, 176) kuitenkin huomauttaa, että aihe on nostettu 2000-luvulla uudelleen tutkimuksen kohteeksi, eikä viimeistä sanaa *mise en abymestä* olla varmasti vieläkään sanottu. Hän uskoo kiinnostuksen *mise en abyme*en säilyvän etenkin siksi, että sen tutkiminen on lukuisten siihen liittyvien, esimerkiksi monitulkintaisuuden kysymysten takia edelleen hedelmällistä.

Käsitteen määrittelyssä ei McHalen mukaan olla päästy vieläkään täysin yhteisymmärrykseen. Osa tutkijoista määrittelee *mise en abymen* tiukasti vain sellaisiin romaaneihin, jotka sisältävät paradoksaalisesti itsensä (esim. *Hamlet* ja *Don Quijote*). Toinen kanta hyväksyy vapaammin teoksissa sijaitsevat kehystetyt tai sisäkkäiset kuvaukset, jotka peilaavat teoksen sisäisiä kaksoismerkityksiä. (Esim. henkilön, joka näkee unta, uneksiikin joku toinen henkilö.) McHale hyväksyy *mise en abymeksi* molemmat määrittelyt, mutta huomauttaa, että teoksen kokonaisuuden ja ”en abyme” -osan välillä täytyy olla todistettavissa oleva analoginen suhde, tai jokin tuntuva ja silmiinpistävä piirre joka peilaa teoksen kokonaisuutta (the whole). Tällöin *mise en abyme* -osat ovat ikään kuin taivutettuja muunnelmia itse teoksesta, sen fiktiivisestä maailmasta, kerronnan menetelmästä tai koko tekstistä. *Mise en abyme* vaatii kuitenkin eräänlaisen hierarkkisen järjestyksen tullakseen hyväksytyksi. Esimerkiksi *Madame Bovaryn* juonen selittämistä ei voida laskea *mise en abymeksi*. Kerronta tapahtuu tällöin fiktiivisen maailman ensimmäisellä tasolla, jossa ei olla päästy vielä tekstin sisäiseen maailmaan. *Mise en abymen* tulee tapahtua aina toisella tasolla, jossa fiktiivisen maailman sisäinen kerronta tapahtuu. (McHale 2006, 176–177.)

Lucien Dällenbachin mukaan *mise en abyme* -rakenteen peilaava osa kiinnittää huomion teoksen tärkeisiin kohtiin; näin se toimii eräänlaisena hermeneuttisena avaimena tai itsetulkinnan välineenä. *Mise en abyme* voi ilmetä yksinkertaisen, toistuvan tai paradoksaalisen kahdentuman kautta. Heijastuksen kohteena voi olla teoksen teema tai juonen rakenne, itse kirjoittamisen prosessi tai koodi, merkkien järjestelmä. Peileinä voivat toimia kertomuksen sisällä oleva kertomus, epäsuorasti esitetyt kertomukset, unet tai näkyvät tai kuultavat esitykset. *Mise en abyme* ei välttämättä erotu kertomuksesta jonain ulkopuolisena vierailijana, vaan se voi hyvinkin uppoutua itse kertomuksen juoneen. Tarkalle lukijalle sen havaitsemiseen kuitenkin riittää yksikin vihje, josta kahdentuma ilmenee. (Dällenbach 1989, 36; 46–47; 76–77; Makkonen 1991, 19.)

McHalen mukaan puhdasoppisesti ymmärrettynä *mise en abyme* upottaa itseensä niin paljon kertomuksia, että viime kädessä ajaututaan äärettömään regressioon. Tämä tapahtuu lähes jokaisessa Borgesin teoksessa mikä taas on lukijan kannalta ongelmallista. Hieman vapaammin ymmärrettynä *mise en abyme* kääntää jokaisen tekstin takaisin analogiseen verkostoon, josta kaikki tekstit on heijastettavissa. Lopulta alkuperäisen tekstin ja sen mallista tehdyn kaksoiskappaleen välillä on mahdotonta nähdä eroja. (McHale 2006, 177.) Ajatellaanpa vaikka Borgesin kertomusta ”Ympyrämäiset rauniot”. Se kertoo taikurista, jonka suurin tavoite on luoda ihminen uneksimalla. Yritys onnistuu, mutta lopuksi taikuri huomaa itse olevansa jonkun uni, jonka taas on voinut uneksia joku toinen. Myös johdannon alussa tutuksi tullut ”Toinen” kuvastaa peilirakennetta, tarinaa tarinan sisällä. Päähenkilö, joka on seitsemänkymppinen Borges, näkee unta parikymppisestä itsestään, joka taas uneksii seitsemänkymppisen Borgesin. Se, joka teoksessa lopulta herää, on vanhus. Pädymme näiden molempien kertomusten kohdalla tilanteeseen: ”uni unen sisällä”, eli varsin prototyypiseen *mise en abymen* ilmentymiseen.

Lisäksi ”Ympyrämäiset rauniot” -kertomuksen epigrafissa viitataan Carrollin *Through the Looking Glass* -romaniin. Kertomus tapahtuu Liisan unimaailmassa, mutta sinne on sijoitettu kuningas joka huomauttaa että aivan yhtä hyvin Liisa voi olla hänen unensa tuottama olento. Tammi (1984, 125) huomauttaakin, että kertomus on mukaelma Carrollin

romaanista. Kun sovellamme ”uni unen sisällä” -ajatusta Borgesin kertomukseen, päädyimme nopeasti äärettömään regressioon. Samassa kuitenkin näemme, kuinka tiiviisti *Through the Looking Glass*, ”Ympyrämäiset rauniot” sekä ”Toinen” keskustelevat toistensa kanssa lisäten ja ammentaen merkityksiä toisistaan. Siten ne luovat keskenään dialogisen verkoston.

Tällainen kahtiajaottelu, jossa toisaalta *mise en abyme* ajautuu äärettömään regressioon, ja toisaalta taas on sidoksissa pohjatekstiinsä (tai teksteihin), ei palvele lukijaa. Se enintään purkaa *mise en abymen* osiin, mutta käytännössä nämä osat eivät ole irrotettavissa toisistaan. McHale (2006, 178) esittelee oman käyttöohjeensa *mise en abymen* malliin. Ensinnäkin *mise en abyme* muokkaa tekstin rakennetta ja kiinnittää siten huomion tekstin keinotekoisuuteen. Toiseksi *mise en abyme* kiinnittää huomion siihen, kuinka lukija osallistuu tekstin ymmärtämiseen. Tällöin *mise en abyme* siis muokkaa lukuprosessia tarjoten eräänlaisen tekstin käyttöohjeen. Kolmanneksi – ja viimeiseksi – *mise en abyme* kiinnittää huomion tekstin ulkopuoliseen maailmaan. Tällöin siirrytään monimutkaisempaan struktuuriin, joka tarjoilee mallin tai kartan tuon ulkopuolisen maailman tiedostamiseen. Nämä kaikki *mise en abymen* mallit tekevät tekstistä metafiktiivisen, sillä ne korostavat teoksen keinotekoista luonnetta.

*Mise en abymena* toimivat peilit ovat siis upotettuja kertomuksia, romaaniin sisältyviä novelleja tai romaaninkatkelmia. Kertomuksessa ”There are more things” mainitaan kaksipäinen käärme amfisbaena, joka esiintyy paitsi Marcus Annaeus Lukanuksen *Farsalia* -teoksessa mutta myös Borgesin ensyklopedisessä teoksessa *Kuvitteellisten olentojen kirja*. Kertomuksen otsikko taas on lainaus *Hamletista*, jossa Hamlet puhuttelee Horatiota: ”There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy.” (Shakespeare 1983, 1871.)

Se, että viitataan juuri *Hamlettiin*, on *mise en abymen* havaitsemisen kannalta mielenkiintoista. Dällenbach (1989) esittelee juuri *Hamletin* perusesimerkkinä *mise en abymesta*. *Hamlet* on näytelmä, joka sisältää näytelmän aiemmin tapahtuneesta murhasta. Tällainen peilirakenne sisältää avaimen itsetulkintaan: viittaukset muihin teoksiin luovat vaikutelman teoksesta teoksen sisällä ja kerronnasta tulee itsessään dialoginen. Tämä teos

vakuuttaa voimakkaasti omasta todellisuudestaan ja tarjoutuu toimimaan teoksen hermeneuttisena avaimena tai käyttöohjeena (emt. 20). Borgesin ”There are more things” keskustelee otsikkonsa kautta *Hamletin* kanssa, joten sen voidaan nähdä hakevan merkityksiä Shakespearen näytelmästä. Lukijalle tarjotaan *mise en abyme* -rakenteen avulla tällainen tekstienvälisyyttä kuvastava kartta, jota seuraamalla lukija löytää tekstile lisämerkityksiä.

### 2.3 Lukija vs. tekijä Borgesin teksteissä

Borgesin kertomusten merkitysten aukeamisessa lukijan rooli on tärkeässä osassa. Lukijan oletetaan ymmärtävän semanttisia merkityksiä ja löytävän tekstiin upotettuja alluusioita. Alluusiot avaavat ovia muihin teksteihin, mutta lukijan on ensin havaittava ja tunnistettava epäsuorat viittaukset tekstin seasta. Tämän luvun otsikossa tekijä ja lukija asetetaan vastakkaisilla puolilla toimiviksi kilpailijoiksi, mutta on hyvä muistaa, että tekijä ja lukija voivat olla myös samaan aikaan sama henkilö. Onhan tekijä aina teoksensa ensimmäinen lukija. Tässä mainitut tekijä ja lukija ovat niin tekstin sisällä kuin ulkopuolellakin olevia toimijoita, joihin palaan hieman edempänä.

Tekstin manipuloijana tekijä on herkkä intertekstuaalisuudelle ja muokkaa teostansa käyttäen hyväksi viittauksia ja niiden tuomia moninaisia merkityksiä. (Wood 1991, 194.) Tekijä tekee siis tietoisia valintoja tekstiä rakentaessaan, mutta hän kuitenkin katoaa helposti lukijan tietoisuudesta intertekstuaalisuuden mereen. Monitasoisesta tekstistä heijastuu lukijan tietoisuuteen tekijän lähettämiä signaaleja: kaikuja, kysymyksiä, kuiskattuja epäilyksiä ja äänekkäitä ristiriitaisuuksia (emt. 201). Borgesin tapauksessa tekijän ääni on läsnä sekä implisiittisellä että eksplisiittisellä tasolla, mitä hän korostaa useilla intertekstuaalisilla viittauksilla, alaviitteillä (esim. ”El acercamiento de Almotásim”) tai huomautuksella että kertomuksesta puuttuu sivuja (esim. ”Haarautuvien polkujen puutarha”). Tällöin kertomuksen monitasoiset merkitykset ovat voimakkaasti tekijän muokkaamia ja tekstiin sijoittamia. Lukijan tehtäväksi jää niiden ymmärtäminen, mitä ei

kuitenkaan aina tapahdu. Esimerkiksi intertekstuaaliset viittaukset voivat usein jäädä lukijalta havaitsematta ja ymmärtämättä.

Hutcheonin (1988, 231) mukaan intertekstuaalinen tulkinta riippuu aina lukijasta. Vain lukijan aiemmin luetut teokset jotka vielä ovat hänen muistissaan vaikuttavat intertekstuaalisuuden havaitsemiseen. Hän uskoo tekijän vaikutuksen teokseen olevan minimaalinen ja se on tällöin lukijan vapaasti vastaanotettavissa. Myös Eco kulkee Barthesin perinnön, tekijän kuoleman jäljissä. Hän vakuuttaa etteivät teokset ole tekijöittensä tuotoksia. Teokset ovat muiden teosten tuottamia, tekstit ovat muiden tekstien tuottamia ja ne ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa itsenäisesti tekijästään riippumatta. (Eco 1986, 199.) Hutcheon ja Eco puhuvat tässä tapauksessa vain yhdestä intertekstuaalisen tulkinnan tasosta, mutta täytyy muistaa, ettei tällaista lukijalähtöistä tulkintaa voitaisi tehdä ellei tekijä alun perin olisi tekstiin intertekstuaalisia viittauksia sijoittanut. Tässäkin mielessä tekijällä on olennainen osa intertekstuaalisen tekstin tuottamisessa.

Barthesin essee ”Tekijän kuolema” on ristiriitainen. Ensimmäkin hän väittää, että kirjallisuudentutkimus pyrkii selittämään teosta kirjailijan biografian kautta ja että kirjallisuudentutkimus sulkee pois moninaisen tulkinnan. Barthesin mukaan kirjallisuudentutkimuksessa ei oteta huomioon sitä, että teksti ilmentää moniulotteista avaruutta jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat (Barthes 1993, 115–116). Barthesin mukaan teksti on rakennettu erilaisista kirjoituksista jotka ovat lähtöisin eri kulttuureista. Tekstit päätyvät tällöin keskinäiseen dialogiin, jolloin niistä voi tulla parodisia tai niiden välillä voidaan havaita vastaväittelyä. Tällaisessa tapauksessa hänen strukturalistinen lähestymistapansa muistuttaa intertekstuaalisuutta.

Barthesin mukaan tekstien monimuotoisuus kerääntyy lukijan ymmärrykseen. Tekstin monimuotoisuus ei siis ole hänen mukaansa sen alkuperässä eli tekijän intentioiden varassa, vaan määränpäässä eli lukijan ymmärryksessä. Johtopäätös on ristiriitainen. Eikö monimuotoisuuden tulkinta liity nimenomaan tekijän ja lukijan yhteistyössä tuottamaan tekstiin: prosessiin, jossa tekijä luo teoksen lähtökohdat ja lukija purkaa tekstiin piilotettuja merkityksiä sekä tuottaa omia tulkintojaan. Esseellä on kuitenkin ollut pitkälle kantautuvat



vaikutukset kirjallisuudentutkimuksessa: kirjailijan ääni ja tekijän biografiat on etäännytetty tutkimuksesta ja merkitysten tuottaminen on tuotu lähemmäs itse tekstiä, lukijaa ja sosiaalista konstruktia.

Borgesin teoksissa käydään jatkuvasti tekijän ja lukijan välistä vuoropuhelua. Vuoropuhelu voidaan nähdä kahdella tasolla: niin implisiittisellä kuin eksplisiittiselläkin tasolla. Implisiittinen tekijä on tekstin sisällä kerronnassa toimiva agentti. Tämän olemassaolo oletetaan tekstin perusteella, eikä sillä ole mitään tekemistä todellisen tekijän kanssa. Nykytutkimuksessa esimerkiksi James Phelan (2005, 45, 47) tarkoittaa implisiittisellä tekijällä virtaviivaistettua versiota todellisesta tekijästä. Se on aktuaalinen tai oletettu osajoukko todellisen tekijän kyvyistä, piirteistä, asenteista, uskomuksista, arvoista ja muista ominaisuuksista, joilla on aktiivinen rooli kyseisen tekstin rakentamisessa. Sillä ei tarkoiteta täysin itse tekijää, mutta osittaista kuvaa tästä. Kirjailijat rakentavat tällöin tekstinsä siten, että ne viestivät jaettavissa olevia merkityksiä, joita lukijan on sitten mahdollista ymmärtää. Phelan näkee siis tekstin merkitysten olevan lähtöisin tekijältä ja painottaa tämän roolia tiedon välittäjänä (emt. 36 – 57).

Ajatus sopii hyvin Borgesin kertomuksiin, joissa tekijä käyttää useita intertekstuaalisia viittauksia sekä metafiktiivistä kerrontaa. Borges suorastaan leikittelee lukijan kustannuksella häiriten, keskeyttäen ja kommentoiden kertomuksen etenemistä. Samalla, kun tekstistä tehdään jatkuvasti keinotekoinen, lukijan rooli tematisoituu. Kertomukset alkavat usein kommentilla omasta itsestään kirjallisena teoksena:

- (3) El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.

Tarina sattui Bostonin pohjoispuolella, Cambridgessa, helmikuussa 1969. En kirjoittanut sitä heti muistiin, koska aluksi päätin unohtaa koko jutun etten menettäisi järkeäni. Nyt 1972 tuumin, että jos sittenkin kirjoitan sen, toiset lukevat

sen kertomuksena, ja vuosien kuluessa se kenties muuttuu sellaiseksi minullekin.  
(”Toinen”, *LA*, 5.)

(4) En la antigua Confitería del Aguila, en Florida a la altura de Piedad, oímos la historia.

Kuulimme tämän vanhassa Confitería de Águilassa, Floridan kadulla, Piedadin paikkeilla. (”Antoisa yö”, *LA*, 61.)

(5) La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso. Faltan las dos páginas iniciales.

\* \* \*

... y colgué el tubo. Inmediatamente después reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden.

Seuraava todistus, Tri Yu Tsunin, entisen Tsingtaon yläkoulun englannin opettajan sanelema, oikolukema sekä allekirjoittama, luo odottamattoman valon tapahtuman ylle. Ensimmäiset kaksi sivua puuttuvat.

\* \* \*

...ja suljin puhelimen. Saman tien muistin äänen, joka oli puhunut saksaa. Se oli kapteeni Richard Madden. (“Haarautuvien polkujen puutarha” *F*, 101–102.)

Aluksi kohdassa (3) näemme tyypillisen metafiktiivisen kertojan, joka kommentoi omaa kirjoittamisprosessiaan. Implisiittinen tekijä kertoo tarinan sisällä implisiittiselle lukijalle, että tarinan muisteleminen on lähes vienyt tekijältä järjen. Lukija asetetaan tilanteeseen, jossa ei kerrota vielä kaikkea, mutta hänet jätetään odottamaan tulevaa. Rimmon-Kenan (1991, 156) kutsuu tätä tekstin paradoksaaliseksi suhteeksi lukijaansa. Tekstin elinehto on tulla luetuksi, mutta jos teksti ymmärretään liian nopeasti, sen edessä on ennenaikainen kuolema. Kertoja ei siis kerro aluksi, mikä on ollut tuo tapahtuma, joka on lähes vienyt tältä järjen. Hän pitää yllä lukijan jännitystä, ja lukija jää odottamaan kiinnostavien seikkojen esittelyä kertomuksen myöhemmässä vaiheessa.

Toinen (4) lainaus on vastaavanlainen kuin ensimmäinen. Kertoja osallistuu jälleen metatasolla kerrontaan. Hän on kuullut seuraavaksi alkavan tarinan eräässä tietyssä Buenos Airesin kadunkulmassa. Lainaus on lyhyt, ja kertomuksessa se on vain ohimenevä kommentti. Sillä (ja muillakin vastaavilla itseään kommentoivilla kertomuksen aloituksilla) on kuitenkin erityinen merkitys Borgesin myöhäistuotannossa. Kertomusta itseään suoraan kommentoiva kerronta on vain Borgesin myöhäistuotannon kohdalla esiintyvä piirre. *Ficciones* -teoksen kertomukset ovat nekin metafiktiivisiä, mutta metafiktio ilmenee niiden kohdalla implisiittisellä tasolla tai edellämainittuna *mise en abyme* -rakenteena. Tämä uudenlainen kertomuksen aloitustapa on voinut saada alkunsa siitä, että Borges oli nyt sokea. Hän saneli kertomuksensa henkilölle, joka sen kirjoitti ylös, ja tällainen eksplisiittinen kerrontatapa onkin ehkä saanut alkunsa tästä uudeltaisesta työskentelytavasta.

Lainaus (5) sen sijaan osoittaa, kuinka Borges leikittelee sisäkkäisillä kertomuksilla. Kertoja esittelee alussa tohtori Yu Tsunin, joka toimii tarinan todistajana. Seuraavaksi kuitenkin ilmoitetaan, että tarinasta puuttuu kaksi ensimmäistä sivua. Varsinainen kertomus alkaa siis ikään kuin kesken kaiken. Todellisuudessa lukija ei juurikaan jää miettimään, mitä tätä aloitusta ennen on tapahtunut. Kertomus alkaa juuri olennaisesta kohdasta jossa mainitaan Richard Madden. Lukijaa askarruttavat asiat, esim. kuka on Richard Madden, tai kuka on kertomuksen päähenkilö, selviävät myöhemmin. Kun kertoja väittää kertomuksen kahden ensimmäisen sivun puuttuvan, on se Borgesille ominainen ”silmänkääntötempu”. Hän pyrkii hämäämään lukijaa ja häiritsee kerronnan etenemistä tällaisilla vieraannuttavilla keinoilla.

Borgesin pyrkimys ei siis ole sekoittaa lukijaa, vaan pikemminkin leikitellä tekstillä ja siten viihdyttää lukijaa. Kaikki se, mitä lukijan tulee tietää, kerrotaan kyllä myöhemmin. Loput lukija voi päätellä itse. Tällaisilla aloituksilla ja keinotekoisilla kerronnan häiriköinneillä Borges pyrkiikin tematisoimaan lukijan, jolloin hän korostaa teostensa metafiktiivisyyttä. Hämääminen, suora puhuttelu ja metafiktiiviset kommentit kuten esimerkiksi alaviitteet hakevat lukijan huomiota pois itse kertomuksesta. Lukija rakentaa tekstin ymmärtämistä kuitenkin aina kokonaisuutena, jolloin myös kertojan sivuhuomautuksille ja alaviitteille

annetaan paikkansa. Lukijan tematisoinnilla haetaankin siis ennen kaikkea metafiktiivisyyden tuntua sen sijaan, että tätä oikeasti pyrittäisiin ajamaan harhaan.

Lukijan tematisointi korostuu kertomuksessa ”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, kun lukijan osaa kommentoidaan suoraan:

- (6) [--]cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal.

[Romaanissamme] kertoja poistaa ja vääristelee tapahtumia ja ajautuu siten lukuisiin ristiriitaisuuksiin, jotka sallivat muutamille harvoille, hyvin harvoille lukijoille aavistuksen jostain kammottavasta tai täysin joutavasta totuudesta. (”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *F*, 13.)

- (7) Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo.

Rohkenen anoa lukijalta vielä muutaman minuutin selvittääkseni Tlönin maailmankuvaa. (”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *F*, 21.)

Yllä näemme, kuinka lukijaa puhutellaan, ja siihen liittyy molemmissa tapauksissa humoristinen sävy. Lainauksessa (6) monimerkityksisen ja paradoksaalisen tekstin selvittämistä pidetään vain harvalle lukijalle mahdollisena. Toisaalta mainitaan myös, että paradoksien selvittäminen voi olla täysin turhaa. Tässä mielessä ajateltuna esimerkiksi tämän pro gradu-tutkielman kirjoittaminen on täysin turhaa, koska tässä tutkielmassa jos missä pyritään selvittämään Borgesin luomia paradokseja. Kommenttia ei kuitenkaan pidä ottaa aivan näin kirjaimellisesti. Sen takana voi piillä myös Borgesin oma turhautunut asenne paradoksien selvittämättömyyteen. Vaikka esimerkiksi Zenonin paradokseja kääntelisi ympäri koko elämän ajan, ei todellinen maailma lopulta muutu miksikään, selvittipä paradoksin tai ei. Tässä mielessä Borges nauraa tekstissä omalle fiksaatiolleen erilaisia paradokseja kohtaan.

Kun tarkastelemme kohtaa (6) ja (7), havaitsemme, että kertoja huomioi lukijansa kerronnan tasolla. Tämä tekee kertomuksesta paitsi metafiktiivisen, mutta voidaan myös päätellä

kertojan tematisoivan lukijan osaksi kertomusta. Tekijän ja lukijan suhdetta parodioidaan siihen asti, että tekijä joutuu anomaan lukijalta kärsivällisyyttä tekstinsä lukemiseen (kohdassa [7]). Teksti käsittelee kuviteltuja valtioita, joiden historia löytyy mystisestä tietosanakirjasta (ja tämä taas vertautuu *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin*). Kertomuksessa voidaan nähdä useita kertomuksia sisäkkäin ja lisäksi kertoja harhautuu välillä kuvailemaan yksityiskohtaisesti jonkun sivuhenkilön elämänvaiheita. Jälleen havaitsemme, kuinka lukijaa viedään tarinasta toiseen kertojan (joka tässä lienee lähempänä tekstin sisällä toimivaa kuin todellista tekijää) johdatuksessa. Tekijän ja lukijan suhde taitaakin kiteytyä juuri kohdassa (6): Borgesin tekstejä voi lukea pelkästään viihdykkeenä, mutta jokaiseen tarinaan sisältyy myös lukuisa määrä sisäiskertomuksia, alluusioita, viittauksia muihin teksteihin sekä kompleksinen suhde tekijän ja lukijan välillä. Näiden tasojen havaitseminen ja analysointi lienee vain pienen lukijakunnan mielenkiinnon kohteena, ja tätä Borges tekstissään parodioi.

Parodian kohde ei sekään ole kertomuksessa täysin yksiselitteinen. Borges voi parodioida tätä akateemista, professorihumanismin joukkoa, johon hän suhtautuu huvittuneesti ja lempeän pilkallisesti (Borges 1969; toimittajan esipuhe, 5). Toisaalta Borges itse luennoi kirjallisuudesta yliopistossa, oli intellektuelli ja pohti juuri humanististen tieteiden kysymyksiä. Parodia voi siis osua tässä myös Borgesin omaan nilkkaan.

### 3. Aika ja äärettömyys

Tässä luvussa tarkastelen Borgesin kertomuksissa esiintyviä tyypillisimpiä ajan ja äärettömyyden teemoja ja pohdin, mikä niiden merkitys on Borgesin teosten keskinäisessä vuoropuhelussa. Lisäksi pohdin, kuinka ajan ja paikan ontologinen pohtiminen heijastaa Borgesin omaa maailmankuvaa. Borges eli Argentiinassa, jossa Perónin sensuuri rajoitti konservatiivisen ja kolonialistisen kirjailijan toimintaa. Borges otettiin kirjastonjohtajan virasta ja hänelle tarjottiin työtä siipikarjan tarkastajana torilla. Tämä oli tietenkin nöyryyts tunnelulle kirjailijalle, ja hän kieltäytyikin työstä jatkaen elämäänsä kirjojen parissa.

#### 3.1 Ajan ja äärettömyyden paradoksit

Borgesin kertomuksissa keskeisiä teemoja ovat ajan ja äärettömyyden paradoksit. Borges peri isältään kiinnostuksen metafysiikkaan ja psykologiaan. Hän on kertonut merkittävimmäksi tapahtumaksi elämässään isänsä kirjaston, jossa hän oppi pelaamaan shakkia, kiinnostui erilaisista paradokseista ja luki salapoliisiromaaneja. (Esim. Selenius 1992 3; Irwin 1994, 82; Manguel 2006, 45–46; Wilson 2006, 24–25.) Kun myöhemmin siirrymme tutkimaan Borgesin tuotantoa intertekstuaalisuuden kautta, huomaamme niissä lukuisia viittauksia Zenonin paradokseihin sekä mm. Edgar Allan Poen salapoliisikertomuksiin. Borgesin salapoliisikertomuksissa tärkeintä ei ole loppuratkaisu vaan siihen johtava mysteeri. (Irwin 1994, 1.)

Esseessään ”A New Refutation of Time” Borges kieltää lineaarisen ajan olemassaolon ja toteaa jokaisen julkaisemansa teoksen sisältävän – tavalla tai toisella – ajan kumoutumisen paradoksin (Borges 1946, 317–320). Tarkastelen tässä luvussa Borgesin kertomuksia, joissa ilmenee tällainen ajan kumoutuminen ja pohdin, voisiko näitä teemoja pitää Borgesin teoksia yhdistävinä *mise en abyme* -rakenteina. Olen koonnut Borgesin *Ficciones* -teoksesta muutamia kohtia, joissa ajan kumoutumisen idea tuodaan osaksi tarinaa.

- (8) Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿y ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos.

Tuntui uskomattomalta, että tämä päivä, päivä ilman minkäänlaista varoitusta tai ennusmerkkiä, saattaisi olla leppymätön kuolinpäiväni. Huolimatta kuolleesta isästäni, huolimatta siitä, että vietin lapsuuteni yhdessä Hai Fengin symmetrisissä puutarhoissa, oliko minun määrä kuolla juuri nyt?

Sitten pohdin, että kaikki asiat jotka tapahtuvat, tapahtuvat jollekin täsmälleen *nyt*. Vuosisadat seuraavat toisiaan, ja asiat tapahtuvat vain nykyhetkessä. ("Haarautuvien polkujen puutarha", *F*, 102.)

- (9) No diré lo mismo de esta otra: la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien e Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el Fin – o mejor, el Sinfin – del Tiempo, o en forma cíclica.

En sano samaa tästä toisesta: siitä olettamuksesta, että Kaikkivaltias etsii myös tuota Toista, ja että tuo Toinen etsii jotain ylempi-arvoista Toista (tai vain välttämätöntä tai tasa-arvoista Toista) ja sitten loppujen lopuksi ajan loputtomuutta ja niin edelleen, kehässä. ("El Acercamiento de Almotásim", *F*, 43.)

- (10) En la realidad el *número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que en el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga.

Todellisuudessa mahdollisuuksien luku on rajaton. Mikään ratkaisu ei ole lopullinen, kaikki haarautuvat toisiinsa. Tietämättömät luulevat, että rajattomat mahdollisuudet edellyttävät rajatonta aikaa: itse asiassa riittää, että aika voidaan jakaa loputtomasti yhä pienempiin ja pienempiin osiin, kuten kuuluisa vertaus kilpajuoksusta kilpikonnan kanssa osoittaa. ("Babylonian arpajaiset", *F*, 77.)

Lainauksessa (8) pysähdytään nykyhetkeen. Menneisyyttä ja tulevaisuutta, toisin sanoen aikaa, ei ole olemassa koska kaikki tapahtuu hetkessä, *nyt*. Seuraavan lainauksen (9) kertomuksen ideana on löytää henkilö nimeltä Almotásim, jonka tiedetään olevan jonkinlaisen jumalallisen totuuden inkarnaatio. Lainauksessa tulee kuitenkin ilmi myös ajan kehämäisyyden idea. Ihminen on aina etsinyt ja tulee aina etsimään Totuutta sitä kuitenkaan koskaan löytämättä. Kymmenes (10) lainaus on alluusio Zenonin paradoksista, kilpikonnin ja Akhilleuksen kilpajuoksusta, jossa osoitetaan paradoksaalisesti ajan kumoutuminen.

Borgesin kiinnostus ajan kumoutumiseen onkin saanut alkunsa juuri Zenonin paradokseista. Borgesin isä piti paljon paradokseista ja tutustutti myös poikansa paradoksien maailmaan. Borges käsitteli Zenonin paradokseja jo nuoruusajan esseissään (esim. ”Avatares de la tortuga”, 1932, suom. ”Kilpikonnin muodonmuutokset”), mutta myöhemmin hän on tuonut aiheen myös kaunokirjallisuuteen. ”Kuolema ja kompassi” päättyy laukaukseen joka ammutaan kohti Lönnrotia. Aikaisemmin liitin tapahtuman kuoleman tematiikkaan, mutta laukaus voidaan ymmärtää myös täysin eri tavalla. Laukaus voidaan nähdä viittauksena Zenonin paradoksiin nuolesta, joka ei koskaan pääse perille. Kertomuksen viimeiset rivit kuuluvat näin:

(11) –Para la otra vez que lo mate –replicó Scharlach– le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante. Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego.

”Seuraavan kerran kun tapan sinut,” sanoi Scharlach, ”lupaan sinulle labyrintin joka on tehty suorasta, näkymättömästä ja alati jatkuvasta viivasta.” Hän astui taaksepäin muutaman askeleen. Sitten, hyvin huolellisesti, hän ampui. (*F*, 163.)

Zenonin nuoliparadoksissa liike on mahdotonta, koska jos liikkuva nuoli on yhdessä paikassa aina nykyhetkessä, lentävän nuolen täytyy olla liikkumaton. Nuoli ei voi olla kahdessa paikassa yhtä aikaa, se on siis jokaisella hetkellä liikkumaton. Jos oletetaan, että Scharlach puhuikin Zenonin paradoksista mainitessaan alati jatkuvan viivan, ja asettuu tämän jälkeen sopivaan linjaan suhteessa Lönnrotiin ja ampuu, ei luoti koskaan tavoitakaan Lönnrotia koska paradoksin mukaan liike on mahdotonta. Borgesin samasta kertomuksesta voidaan tehdä siis kaksi täysin päinvastaista tulkintaa. Luodin voidaan joko tulkita osuvan Lönnrotiin, jolloin päähenkilö on kulkeutunut omaan kuolemaansa, tai sitten se ei koskaan tavoita kohdettaan maailmassa, jossa liike on mahdotonta.



Ajan kumoutumisen idea ilmenee myös *El libro de arena* -teoksen kertomuksissa.

- (12) Repetidas veces me dijo que no hay otro enigma que el tiempo, esa infinita urdimbre del ayer, del hoy, del porvenir, del siempre y del nunca.

Vakuuttelin itselleni moneen kertaan, että ainoa arvoitus on aika, tuo loputon verkosto jonka säikeitä ovat eilen, tänään, tulevaisuus, aina ja ei koskaan. ("There are more things", *LA*, 52.)

- (13) Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una esada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y la última vez la imagen de Ulrica.

Enää ei ollut huonekaluja eikä peilejä. Ei miekkaa välissämme. Aika häipyi hiekan tavoin. Pimeydessä virtasi rakkaus vuosisatoja vanhana, ja omistin Ulrikan kuvan ensimmäisen ja viimeisen kerran. ("Ulrika", *LA*, 21.)

- (14) Me llamó la atención que la página par levava el número (digamos) 40.514 y la impar, la siguiente, 999. La volví; el dorso estaba numerado con ocho cifras. Llevaba una pequeña ilustración, como es de iso en los diccionarios: un ancla dibujada a la pluma, como por la torpe mano de un niño. Fue entonces que el desconide me dijo:

– Mírela bien. Ya no la verá nunca más. Había amenaza en la afirmación, pero no en la voz. Me fijé en el lugar y cerré el volumen. Inmediatamente lo abrí. En vano busqué la figura del ancla, hoja tras hoja.

Huomasin, että sivua, jonka numero oli, sanotaan vaikka, 40 514, seurasi pariton 999. Käänsin seuraavan sivun, jolla oli kahdeksannumeroinen luku. Sillä oli myös sulkakynällä kömpelösti, kuin lapsen kädellä piirretty kuva ankkurista. Silloin muukalainen sanoi:

– Katso sitä tarkkaan. Et näe sitä enää koskaan. Havaitsin uhoa hänen väitteessään, mutta en äänensävyssä. Panin sivun mieleeni ja suljin kirjan. Avasin sen heti uudestaan mutta turhaan etsin, sivu sivulta, ankkurin kuvaa. (LA, 112.)

Lainauksissa (12) ja (13) ajan loputtomuus mainitaan vain ohimennen, ja onkin mielenkiintoista, kuinka idea on upotettu kaikkiin Borgesin kertomuksiin. Ajan kehämäisyys on selvästi tematisoitu Borgesin tuotannossa, sillä se voidaan paitsi mainita (9) ja (10) -kohtien tapaisesti ohimennen, mutta toisaalta toistuvasti käytettynä se voi hallita koko teoksen teemaa. Kohdassa (14) ajan loputtomuus ilmenee implisiittisesti ja teksti keskustelee myös kohdan (8) kanssa. Kaikki aika Borgesin teoksissa näyttää tapahtuvan aina yhdessä hetkessä.

”Toinen” -kertomuksessa kaksi eri-ikäistä Borgesta on samassa ajassa, ja ”Ympyrämäiset rauniot” -kertomuksessa taikuri elää satoja, ellei tuhansia vuosia ikääntymättä lainkaan. Borgesin nuoruudessa kirjoittamien filosofisten esseiden ideat aikakäsityksestä ovat siis vahvasti esillä myös kaunokirjallisessa tuotannossa, jossa kertomukset keskustelevat jatkuvasti keskenään. Toisaalta Borgesin kertomuksissa toistuvat myös tapahtumia kuvaavat tarkat päivämäärät. Samassa kertomuksessa voidaan siis sekä kumota lineaarinen aikakäsitys, mutta samalla tukeutua länsimaisen kalenterin aikakäsitykseen mainitsemalla jokin tietty päivämäärä, jolloin tapaus on sattunut. Esimerkiksi kertomukset ”Toinen” ja ”Avelino Arredondo” alkavat metafiktiivisellä kommentilla siitä, koska kertomuksen tarina on tapahtunut.

Kuten edellä olen osoittanut, Borgesin kertomusten aiheet kietoutuvat ajan ja äärettömyyden teemojen ympärille, ja siten kertomusten välillä voidaan nähdä tekstienvälistä vuoropuhelua. Nämä teemat ovat keskeisiä *mise en abyme* -rakenteita Borgesin kertomuksissa, ja näin ollen *mise en abymella* on Borgesin teksteissä tärkeä yhteys tekstienväliseen dialogiin. Toistuva peilirakenne Borgesin kertomuksissa on ajan kumoutumisen idea, joka pohjaa Zenonin paradokseihin. Jokaisessa kertomuksessa esiintyy ajan kumoutuminen tavalla tai toisella ja muodostaa tekstien välille dialogisen yhteyden. Tällainen voi olla esimerkiksi kohtien (8) ja (14) välinen dialogisuus. Loputtoman hiekkakirjan sisältö on käsittämätön, mutta mikäli sitä ajatellaan lineaarisen ajan kumoutumisen kautta, eli sen että kaikki tapahtuu vain

nykyhetkessä, voidaan Hiekkakirjan merkitys ymmärtää paremmin. Kummallinen ja päähenkilöä vainoava opus ei siis välttämättä olekaan mitään sen yliluonnollisempaa, kuin filosofista pohdiskelua ajan luonteesta.

Toisaalta ajan ja äärettömyyden paradoksit toistuvat Borgesin teoksissa niin uskollisesti, että ne jättävät tilaa myös ironiselle tulkinnalle. Borgesin tapa havainnoida asioita ajan ja äärettömyyden prismojen läpi osoittaa selvästi, että hänen kertomuksiaan ei ole tarkoitus tulkita yhdellä tai usealla tasolla, vaan loputtomasti kasvavilla *kaikilla* mahdollisilla tulkinnan tasoilla. Carlos Navarro toteaa koko Borgesin tuotannon olevan yhtä suurta loputonta teosta. (Navarro 1973, 395–396.) Metafiktiiivisyys ei tällöin ilmene vain kertojan puheessa, vaan usein myös peilirakenteissa. Borgesin kertomukset keskustelevat muiden tekstien kanssa peilirakenteiden kautta ja siten reflektivat omaa itseään kirjallisena tuotoksena.

### 3.2 Maailmankaikkeus on kirjasto on maailmankaikkeus

Äärettömyys toimii Borgesin teoksissa *mise en abyme* -rakenteena kuin uni unen sisällä. Hiekkakirja sisältää kaikki maailman kirjat, menneet, nykyiset ja nekin, joita ei ole vielä kirjoitettu. Hiekkakirja on labyrintti, josta ei pääse ulos käymättä ensin hulluuden rajamailla. Kertomus sisältää allegorisen viittauksen Borgesin aiempaan kertomukseen, ”Baabelin kirjastoon” (”La biblioteca de Babel, 1939”). Siinä maailmankaikkeus on kuvattu labyrinttimaisena rakennelmana, äärettömänä ja toistuvana kirjastona joka sisältää kaikki mahdolliset kirjat. Koko universumi on koottu ”Baabelin kirjastoon”. Borgesin maailmankaikkeus ei kuitenkaan ole järjetöntä kaaosta. Kertomuksen viimeiset sanat kuuluvatkin:

(15) *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la eatravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.

*Kirjasto on ääretön ja toistuva*. Jos joku ikuinen matkustaja kulkisi sen halki mistä tahansa suunnasta, hän huomaisi vuosituhansienkin kuluttua samojen teosten toistuvan

samassa epäjärjestyksessä (joka, kuten sanottua, on oikeastaan järjestystä: Kirjaston Järjestystä. Tämä elegantti toive luo iloa yksinäisyyteeni. (”Baabelin kirjasto”, *F*, 100; kursiivi alkup.)

Maailmankaikkeus löytyy kirjastosta, ja kirjastossa jos missä vallitsee lähes täydellinen järjestys. Jokaisella teoksella on oma etukäteen määritelty paikkansa, ja kaikki tiedot kirjoista on arkistoitu järjestelmällisesti ja loogisesti tietokantaan. Äkkiseltään sekasorrolta ja kaaokselta tuntuva maailmankaikkeuden teema perustuukin tarkkaan järjestykseen, jossa jokaiselle, niin elottomalle objektille kuin elolliselle organismillekin, on ennalta määrätty paikkansa. Kertomuksessa ”Hiekkakirja” äärettömän opuksen kantaminen kansalliskirjaston kellariin tuo omistajalleen ainakin jonkinasteisen mielenrauhan, mutta ei täydellistä koska maanpäälliselle ihmiselle täydellinen jumalallisuuden ymmärtäminen on mahdotonta. Kertomuksessa ”There are more things” asia myös perustellaan osuvasti: ”Jos me todella näkisimme maailmankaikkeuden, ehkä me ymmärtäisimme sen.” (*LA*, 53.)

Labyrintit, kirjastot ja peilit toistuvat Borgesin tuotannossa elementteinä, jotka tuntuvat tekevän teosten tulkinnasta loputtoman tehtävän. Tällainen lukuisten tekstiviittausten verkosto voidaan kiteyttää Borgesin kertomuksiin ”Hiekkakirja” ja ”Baabelin kirjasto”. ”Hiekkakirjassa” esitellään kirja, joka ei ala mistään, eivätkä sen sivut lopu koskaan. Teos sisältää kaikki teokset jotka on kirjoitettu ja myös ne, jotka tullaan kirjoittamaan. Vastaavanlainen tarina on Borgesin ”Baabelin kirjasto”, jossa sijaitsee kaikki maailman tieto, kirjat ja lopulta maailmankaikkeus joka ei lopu koskaan. Vaikka maailmankaikkeus, ajattomuus ja äärettömyys ovat aiheita, joita on vaikea ymmärtää, ne voidaan kuitenkin kääntää Borgesin kohdalla pääläelleen. Useasti toistuvina teemoina ne menettävät merkitystään ja parodisoituvat. Kenties Borges parodioikin lukuisilla ajan paradoksien pohdinnoillaan omaa itseään ”vaikeana” kirjailijana ja äärettömien ontologisten kysymysten pohtijana.

Joka tapauksessa aiheiden kautta saadaan usein yhteys olemisen luonteeseen ja ajan paradokseihin, kuten kuolemiseen tarinassa ”Haarautuvien polkujen puutarha” tai minäpersoonan kumoamiseen kertomuksessa ”Toinen” ja ”Borges ja minä” Koska nämä

tietyt aiheet muodostavat jatkumon Borgesin 40 vuotena kirjoittamassa tuotannossa, niiden voidaan nähdä olevan dialogisessa vuorovaikutuksessa myös keskenään.

Muodostaessaan viittausten verkoston ovat kertomukset jatkuvasti paitsi intertekstuaalisessa vuorovaikutuksessa, mutta ne voidaan nähdä myös *mise en abyme* -rakenteena. Ajan kumoutuminen, joka jollain tavalla ilmenee jokaisessa Borgesin kertomuksessa, voidaan nähdä omana minikertomuksenaan varsinaisen kertomuksen sisällä. Kun lukija aina uudelleen törmää kyseiseen dilemmaan, on Borgesin teksti tunnistettavissa Borgesin tekstiksi. Lukija voi myös aina uudelleen ammentaa ajan paradokseista lisämerkityksiä kyseiseen kertomukseen. Tässä mielessä Borgesin lukuisat lyhyet kertomukset muodostavatkin yhden suuren teoksen. Sama idea kiteytyy kertomuksissa ”Hiikkakirja” sekä ”Baabelin kirjasto”, jotka sisältävät kaikki maailman teokset, ajan ja avaruuden.

### 3.3 Borgesin kertomukset suhteessa Argentiinan historiaan ja maailmanpolitiikkaan

Mainitsin jo tutkielman johdannossa, että Borgiaa pidettiin usein kolonialistisena kirjailijana. Tässä luvussa valotan tämän seikan taustoja ja pohdin, kuinka kansainvälistynyt Borges on löytänyt argentiinalaisen kirjailijanaanensa. Borges vietti teini-ikänsä Euroopassa ja sai vaikutteita eurooppalaisista filosofian ja kirjallisuuden suuntauksista. Borges osallistui pienen kirjallisuuspiirin toimintaan Espanjassa ja alkoi kirjoittaa ultraistisia runoja. Ultraismissa vastustettiin Espanjassa siihen aikaan vallalla olevaa toista suuntausta, ”modernismoa”, jossa sekoittuivat romantismin, symbolismin sekä parnassianismin vaikutteet. Ultraismissa korostettiin eloisaa mielikuvitusta, modernia maailmaa ja teknologiaa, ja suuntaus olikin lähellä futurismia, dadismia sekä surrealismia.

Kun Borges muutti takaisin Buenos Airesiin vuonna 1921, 22-vuotiaana, ei eurooppalaisen kaupunkikulttuurin taidesuuntauksista tiedetty Argentiinassa vielä mitään. Borges tunsu olonsa vieraaksi vanhassa kotikaupungissaan. Lisäksi perheen vanha Palermon koti oli vuokralla, ja Borgesin joutuivat asumaan aluksi vieraassa naapurustossa ennen kuin pääsivät

muuttamaan takaisin omaan kotiinsa. Borges kirjoitti paluumuutostaan runokokoelman, *Fervor de Buenos Aires* (1923), joissa hän kirjoittaa juuriaan etsivän paluumuuttajan kaipuusta kotiin.

Borges vietti parikymppisenä runoilijana aikansa Buenos Airesin kaduilla, kahviloissa ja rannoilla erilaisissa kirjallisuus- ja keskustelupiireissä. Borges tapasi Buenos Airesin kaduilla itseään 25 vuotta vanhemman kirjailijan Macedonio Fernándezin, jolta hän sai nationalistisia vaikutteita. Borges kävi läpi vaiheen, jolloin hän korosti asennettaan *criollona*. *Criollo* on valkoihoinen Argentiinassa syntynyt espanjalainen, joka asui Argentiinassa espanjalaistyyllisessä kylässä. Borges pyrki kompensoimaan seitsemän vuoden ulkomailla oloa sillä, että hän nyt yritti olla niin argentiinalainen kuin pystyi. Hän kopioi sanakirjasta argentiinalaisia fraaseja, opetteli puhumaan Argentiinan murretta ja muutti myös kirjoittamaansa kieltä argentiinalaiseen suuntaan. Hän esimerkiksi muutti nimensä Jorgesta Jorgeen ja jätti sanoista viimeisen d-kirjaimen pois. Näillä opeilla hän kirjoitti runoteoksen, jonka kuitenkin kieltäytyi elinaikanaan julkaisemasta. (Wilson 2006, 58–60.)

Borges on kertonut olevansa poliittiselta ideologialtaan klassinen liberalisti (Wilson 2006, 84.) Aatteen lähtökohtana on yksilön vapaudet sekä valtion roolin minimointi. Vuoden 1929 Wall Streetin pörssiromahdus sekä 1930-luvun natsien nousu Euroopassa vaikuttivat myös Borgesiin. Borges ei uskonut valtion olevan yksilöä ylempänä, vaan yksilön valintojen tulisi aina olla riippumattomia valtiosta. Hän ei ollut äärioikeistolainen, ja hän kampanjoi vahvasti fasismia vastaan. Hän vastusti myös uutta vasemmistolaista ”peronismia” esikuvana presidentti Juan Perónia. Kun Perón valittiin presidentiksi, vastusti Borges tämän valintaa äänekkäästi. Argentiinan hallinto oli vasemmistolaispainotteinen, mutta Perón hallitsi diktaattorimaisesti. Borges joutuikin oikeistolaisuutensa sekä Perónin vastustuksen takia sensuurin alle ja hänet otettiin Argentiinan kansalliskirjaston johtajan virasta.

Maailmanpolitiikka ja yksilön kokemusmaailmaa korostava filosofia heijastuvat Borgesin kertomuksista. Juutalaisvainosta hän kirjoittaa esimerkiksi kertomuksessa ”Salainen ihme” (”El Milagro secreto”, 1943). Juutalainen päähenkilö, kirjailija Hladik, on tuomittu teloitettavaksi kansankiihottamisesta juutalaisvastaisessa yhteisössä. Juuri sillä hetkellä, kun

teloitustuomio ollaan panemassa täytäntöön, aika pysähtyy ja Hladik saa vuoden lisäaikaa keskeneräisen näytelmänsä loppuun kirjoittamiselle. Paradoksaalista kertomuksessa on kuitenkin se, että myös Hladik on juuttunut paikoilleen eikä hänellä siis ole kirjoitusvälineitä. Vuoden päästä samana päivänä, kaksi minuuttia yli yhdeksän aamulla, luodit osuvat kohteeseensa ja Hladik vaipuu kuolleen maahan. Kertomuksessa Hladik ei pelkää kohtaloaan. Suuremmaksi osoittautuu epätoivo siitä, ettei hän saisi teostaan valmiiksi ennen kuolemaansa. Hladik aloittaa kuitenkin urakkansa muistelemalla teoksen mielessään, kasaten siitä täydellisen ja valmiin näytelmän jota ei kuitenkaan koskaan saa kirjoitettua paperille.

Juutalaisvainot luovat teokselle kehyksen kertomukseen, mutta itse dilemma pyörii taiteen luomisen ympärillä ja Borgesin alkaneen sokeutumisen ympärillä. Kertomus osoittaa ironisesti sen, kuinka täydellistä taideteosta on mahdoton luoda, ainakin tekijänsä näkökulmasta. Kertomuksessa teos muokkaantuu tekijänsä mielessä systemaattisesti vuoden ajan. Tämä taas kuvastaa sitä, kuinka muistista on tulossa tärkeä työväline Borgesille jonka näkö on alkanut heiketä. Hän ei voi luoda kertomuksia enää kirjoittamalla, sanoja ja merkkejä tarkastelemalla, vaan hänen on luotava teos mielessään. Täydellinen taideteos sijaitseekin kertomukseen viitaten aina taiteilijansa toiveissa ja mielessä, ei todellisessa maailmassa. Se ei koskaan saavuta yleisöä, koska Hladikia odottaa alati lähenevä, väistämätön kuolema.

Natsismin vastustaminen näkyy selvimmin kertomuksessa ”Saksalainen sielunmessu” (”Deutsches Requiem”, 1946). Kertomuksen päähenkilö, Otto Dietrich zur Linde, natsikomentaja, on tuomittu teloitettavaksi rikoksista ihmiskuntaa vastaan. Kertomuksessa esitellään tuomitun elämänvaiheet fasistisena natsipuolueen jäsenenä, joka on Schopenhaueria ja Shakespearea lukenut intellektuelli. Hän mm. teloittamaa juutalaisia tiedemiehiä ja ajattelijoita ja kieltäytyy tuntemasta sympatiaa heitä kohtaan. Lopulta, tuomittuna, hän ei tunne sympatiaa edes itseään kohtaan. Zur Linden ihannoima väkivaltainen maailma ajaa päähenkilön itsensä väkivaltaiseen kuolemaan.

Borges kirjoitti kertomuksen vuosi toisen maailmansodan päättymisen jälkeen. Borges oli tavannut argentiinalaisia natsveja ja halusi sanoa jotain heidän puolestaan. Richard Burginin haastattelussa Borges kertoo halunneensa luoda kertomuksen, jossa väkivaltaisuus ja taistelemisen nähdään parempana vaihtoehtona kuin rauhanomaisuus (Burgin 1998, 21). Korostamalla fasistisia aatteita ne kääntyvät lopulta itseään vastaan.

Borges ihanoi monia saksalaisia kirjailijoita ja taiteilijoita, kuten kertomuksessakin esiintyviä Schopenhaueria, Brahmsia ja muita runoilijoita ja hänestä tuntuikin uskomattomalta, että tällainen valtio saattoi langeta natsismin ideologian pauloihin. Hän päättikin luoda kertomuksessaan täydellisen natsin, joka on lukenut Borgesiakin kiehtoneita intellektuelleja. Hän pyrki kuitenkin tekemään natsistaan niin väkivaltaisen, ettei tämä sääli edes itseään. Teloitetuksi joutuminenhan tarkoitti sitä, että hänet oli kohdannut joku vielä väkivaltaisempi henkilö jolle tämä oli hävinnyt. Tärkeintä oli siis se, että väkivaltaisuus säilyy. Borges esittelee ideaalin natsinsa selvästi ironisessa valossa. Liioittelemalla väkivaltaisuutta ja luomalla ”täydellisen natsin”, viesti on ymmärrettävissä päinvastaisesti. Borges vastusti fasismia, rasismia ja väkivaltaa.

Perónin noustua valtaan Borges alennettiin kirjastonhoitajan virastaan siipikarjan, munien ja jänisten tarkastajaksi torille. Perónin tarkoitus oli nöyryyttää Borgesia, jonka hän väitti olleen sodan aikana vihollisen liittolainen (Wilson 2006, 116). Nöyryytys oli ominainen latinalaisen Amerikan *macho*-kulttuurissa, jossa eläintarkastajan virka oli Borgesin kaltaiselle henkilölle katastrofi. Borges oli politisoitu antiperonistiksi, mikä tarkoitti sitä ettei hänen elämänsä (ja samalla kirjallisuutensa) voinut olla täysin vapaata tiukasti kontrolloidussa valtiossa. Borges kuitenkin kieltäytyi eläintarkastajan työstä, ja kirjoitti sen sijaan mentorinsa Bioy Casaresin kanssa yhteistyössä useita teoksia joissa kritisoi presidentin fasistista tapaa johtaa maata. Hän mm. nimitti presidenttiä hirviöksi pastississa ”La fiesta del Monstruo” (suom. ”Monsterin pidot”). Teoksessa kirjoja kantava juutalainen kieltäytyy huutamasta peronistisia kannatushuutoja, ja niinpä hänet kivitetään kuoliaaksi. Kirjoja kantavan juutalaisen päähenkilön voidaan nähdä rinnastavan Perón Hitleriin. Teos oli kuitenkin liian vaarallinen julkaistavaksi valmistuttuaan. Niinpä se julkaistiin vasta 1977, sen jälkeen kun Perón oli syösty vallasta.



## 4. Intertekstuaalisuus

Borgesin tekstien ”keveys” ja ”painavuus” perustuu varmasti suurelta osin niiden intertekstuaalisuuteen, mutta mitä näillä kuvailevilla termeillä lopulta tarkoitetaan? Viittaako keveys Borgesin taapauksessa Calvinon sanoin ”kirkkaisiin, niukkoihin ja ilmaviin lauseisiin ja konkreettiseen kieleen” (Calvino 1993, 57)? Eli tuoko intertekstuaalisuus ja tekstiviittauksien havaitseminen sekä ymmärtäminen mukanaan ”painavuutta” samalla kun niiden tulkinnallinen taso syventyy? Vai voisiko asiaa ajatella toisinpäin? Voivatko kertomuksissa vastaan tulevat intertekstuaaliset viittaukset, alluusiot ja klassikkokirjailijoiden nimet aiheuttaa lukijalle raskaan lukukokemuksen, jos ei näitä viittauksia ymmärrä? Jääkö kertomusten juoni täysin auki sellaiselle lukijalle, joka ei huomaa tutkia kertomusten syvällisempää merkitystä?

Nämä kysymykset ovat kiinnostavia, koska vaikka Borges itse väittää haluavansa kertomuksillaan vain yksinkertaisesti viihdyttää lukijaa (*LA*; kirjoittajan jälkisanat, 119) niin itse olen huomannut vasta kertomusten viittaussuhteiden selvittämisen ja eri merkitysten avautumisen tuottavan jonkinlaista keveyttä siinä hetkessä, kun ne avautuvat. Lisäksi Borgesille ominainen ”konkreettinen kieli” voi olla joskus liiankin konkreettinen, koska lukijan täytyy käyttää ajoittain paljonkin mielikuvitustaan ja kulttuuri- tai kirjallishistoriallista tietämystään täyttääkseen kerrontaan jääviä aukkoja. Tässä luvussa ryhdyn purkamaan eräitä intertekstuaalisuuden ilmentymiä Borgesin teoksissa ja osoitan sen, kuinka intertekstuaalisten merkitysten ymmärtäminen keventävää paljonkin Borgesin kertomusten monitulkintaista taakkaa. Lisäksi osoitan, kuinka intertekstuaalinen kertomus on myös aina metafiktiivinen.

### 4.1 Tekstienvälisyys Borgesin kertomuksissa

Vaikka intertekstuaalisuus on nostettu erityisesti modernismin ja postmodernismin ominaisuudeksi, ei se tietenkään ole sidoksissa aikaansa. Tekstienvälisyyttä on esiintynyt jo antiikissa, mutta onko olemassa sellaisia piirteitä, jotka erottaisivat intertekstuaalisuuden sen

perinteestä ja tekisivät siitä postmodernistisen piirteen? Kristevan mukaan kaikki tekstit ovat intertekstejä, eivät vain modernit ja postmodernit. Plett taas väittää, että intertekstuaalisuutta esiintyy enemmän etenkin modernismin (esim. Eliot ja Joyce) ja postmodernismin aikana. Postmodernismin aikana intertekstuaalisuus levittäytyi taiteen ja kirjallisuuden alueelta myös arkkitehtuuriin ja elokuvaan. (Plett 1991, 27.) Barth nostaa postmodernismia käsittelevässä esseessä ”The Literature of Exhaustion” esille Borgesin kokoelmateoksen *Ficciones*, josta löytyy lukuisia tekstiviittauksia muihin teoksiin, mutta myös teksteihin joita ei ole edes olemassa.

Borgesin kertomuksista nousee erityisesti esille yksi teksti, johon Borges useassa kertomuksessaan viittaa: *Tuhannen ja yhden yön tarinat*. Hän mainitsee teoksen eksplisiittisesti ainakin seuraavissa kertomuksissa: ”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, ”Haarautuvien polkujen puutarha”, ”El Zahir”, ”El Hombre en el Umbral” ja ”Hiekkakirja”. Teos on tuotu myös joissain tapauksissa alluusiona osaksi tarinaa. Seuraavassa muutama ote tällaisista kohdista:

(16) En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *La mil y una noches* de Lane, con grabados en acero [--].

Huoneessasi hyllyllä on kirjoja kahdessa rivissä. Lanen kolmiosainen teräskaiverruksin kuvitettu *Tuhat ja yksi yötä*, jonka lukujen välissä on petiitillä painettuja selityksiä[--]. (”Toinen”, *LA*, 7.)

(17) Pensé guardar el libro de arena en el hueco que había dejado el Wilclif, pero opté al fin por esconderlo detrás de unos volúmenes descabalados de *Las Mil y Una Noches*.

Ajattelin säilyttää Hiekkakirjaa Wilclifin jättämässä aukossa, mutta lopulta päädyin piilottamaan sen muutamaa nidettä vajaan *Tuhannen ja yhden yön* taakse. (”Hiekkakirja”, *LA*, 114–115.)

(18) En una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí. El libro estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 paginas.

Eräänä Islamin yönä, jota kutsutaan nimellä *Maailman ihanin yö*, taivaan portit avautuivat selko selälleen ja ruukkujen vesi maistuu makeammalta kuin koskaan; jos nuo portit olisivat todella avautuneet, tunteeni olisivat tuskin kuohuneet voimakkaammin kuin tuona iltana. Kirja oli englanninkielinen, sivuja siinä oli 1001. ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *F*, 19.)

- (19) Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches.

Muistin myös Tuhannen ja yhden yön tarinoiden keskimmäisen yön jolloin kuningatar Scheherezade jäljentäjän taianomaisen hajamielisyyden takia ryhtyy kertomaan Tuhannen ja yhden yön historiaa. ("Haarautuvien polkujen puutarha", *F*, 111.)

- (20a) Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de las Mil y Una Noches, de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le había hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de las Mil y Una Noches sirvieron para decorar pesadillas.

Dahlmann oli onnistunut hankkimaan samana iltapäivänä puutteellisen kopion Weilin toimittamasta *Tuhannen ja yhden yön tarinoista*. Innokkaana löydöstään ja päästäkseen sitä pian tutkimaan hän ei malttanut odottaa hissiä, vaan kiiruhti portaat ylös. Hämärässä jokin hipaisi hänen otsaansa: oliko se lepakko, vai kenties lintu? Hänelle oven avanneen naisen kasvoilta paistoi kauhu. Hän pyyhkäisi kädellään kasvojaan ja se muuttui verestä punaiseksi. Vastamaalattu ovi, jonka joku oli jättänyt auki, oli saanut haavan aikaan. Dahlmann sai nukahdetuksi, mutta sinä hetkenä kun hän aamunkoitteessa heräsi, jokainen haju ja maku oli katkera ja hirvittävä. Kuume

kouristeli hänessä ja *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kuvat aiheuttivat hänelle painajaisia. ("El Sur", *F*, 196.)

(20b) Cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de las Mil y Una Noches. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada. [--] La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.

Kun juna lähti liikkeille, hän otti matkalaukustaan, aluksi hieman epäröiden, ensimmäisen niteen *Tuhannen ja yhden yön tarinoista*. Matkustaminen kirjan kanssa, joka liittyi niin voimakkaasti hänen sairastumiseensa, oli tavallaan todiste siitä että hänen sairautensa oli nyt selätetty. [--] Elämänilo häiritsi Scheherezadeen ja tämän turhanpäiväisiin ihmeisiin keskittymistä joten hän sulki kirjansa ja antoi itselleen luvan elää. ("El Sur", *F*, 199.)

(20c) Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las Mil y Una Noches, como para tapar la realidad.

Hämmentyneenä Dahlmann päätti ettei mitään ollut tapahtunut ja avasi *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* niteensä tukahduttaakseen todellisuuden. ("El Sur", *F*, 202.)

Lainauksissa (16), (17) ja (19) viitattu teos mainitaan ekplisiittisesti, eli intertekstuaalisuus näkyy suorana viittauksena fiktiiviseen teokseen fiktiivisen kertomuksen sisällä. Kohdassa (17) Päähenkilö pyrkii piilottamaan hallussaan olevan äärettömän teoksen *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* taakse, mutta se jää silti vainoamaan häntä. Se korostaa kuvitteellisen Hiekkakirjan painavuutta. Se on raskas fyysisesti, mutta sillä viitataan myös temaattiseen ja synteettiseen painavuuteen. *Tuhannen ja yhden yön tarinat* sisältää lukuisia niteitä ja eri tarinoita mutta se ei ole kuitenkaan mitään verrattuna Hiekkakirjan todelliseen ja tulkinnalliseen painavuuteen.

Kähdeksastoista (18) lainaus ei ole suora viittaus teokseen, vaan viittaus tapahtuu allusiona. Jos tekstissä puhutaan toisesta fiktiivisestä tekstistä, kutsutaan alluusiota kontekstuaaliseksi

alluusioksi. Se on aina metatekstuaalinen ja tällöin se on dialoginen suhteessa sekä kontekstiinsa että intertekstuaalisiin viittauksiin. (Hebel 1991, 154; 156.) Tämä osoittaa siis toisen teoksen sisällyttävän kertomuksen metafiktiiviseksi. Viittaus avaa puheyhteyden *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* sekä ”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” -kertomuksen välille, jolloin kertomus voi ammentaa tulkintaa viitatuista teoksista ja toisinpäin. Tällainen viittaaminen tarjoaa lukijalle vaihtoehtoisen lukutavan ja fantastisen tulkinnan mahdollisuuden. Tilanteessa, jossa viittaus tehdään, tutkitaan tietosanakirjasta Tlönin, Uqbarin, ja Orbis tertiuksen historiaa. Kyseessä on kuvitellut valtiot, jotka alluusion kautta siis rinnastuvat *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin*.

Kahdennenkymmenennen (20) kohdan lainaukset ovat kertomuksesta ”El sur”, jossa päähenkilö saa verenmyrkytyksen. Kriitikoiden mukaan *Tuhannen ja yhden yön tarinoilla* on merkittävä tehtävä ”El Sur” -kertomuksessa, koska teos mainitaan kertomuksen avainkohdissa jopa neljä kertaa (Fishburn 2004, 145). Dahlmann (20a) on hankkinut käsiinsä Weilin toimittaman niteen, jonka kuvitus aiheuttaa hänelle verenmyrkytyksessä painajaisia. Painoksen toimittajan mainitseminen tuo viittaukselle lisämerkityksen, koska juuri tässä painoksessa kuvitus on erityisen voimakasta. Kun Dahlmann selviää verenmyrkytyksestä, hän lähtee maaseudulle etelään ja avaa junassa niteen (20b) kohdatakseen demoninsa. Teos yhdistetään siihen päivään kun Dahlman sairastui, ja lisäksi hän näki teoksen takia painajaisia. Hän alkaa lukea teosta, mutta sulkee sen pian koska ei halua paeta todellisuutta satumailmaan. Lopulta (20c) päähenkilö käyttää teosta juuri paetakseen ympärillä olevaa todellisuutta ja alkaa lukea sitä vältelläkseen naapuripöydässä istuvia tappelupukareita. Tässä hän siis (edelliseen nähden päinvastaisesti) pakenee todellisuutta fiktiiviseen maailmaan.

*Tuhannen ja yhden yön tarinat* tarjoaa monitasoisen *mise en abyme* -rakenteen. Borges tuo satukertomukset omien kertomustensa sisälle, jolloin fantasia upotetaan realistiseen kerrontaan. *Tuhannen ja yhden yön tarinat* voivat myös edustaa Borgesin panteistista maailmankatsomusta. Hänelle Jumala on maailmankaikkeus. Maailmankaikkeus on tallennettu kirjoihin ja kirjoja säilytetään kirjastossa. Ehkäpä *Tuhannen ja yhden yön tarinat* edustaa hänelle eräänlaista kirjallisen maailman panteistista raamattua, sillä juuri tähän teokseen tuntuu Borgesin kertomus toisensa jälkeen törmäävän.

*Tuhannen ja yhden yön tarinat* mainitaan toistuvasti Borgesin kertomuksissa, mutta on myös lukuisia muita teoksia, joihin hän viittaa. Borgesilla on usein tapana liittää kertomuksensa alkuun epigrafi, eli motto, joka on lainattu muusta kirjallisuudesta. *Ficciones* -teoksessa epigrafeja on neljässä kertomuksessa seitsemästätoista

(21) *And if he left off dreaming about you*

*Through the Looking-Glass, VI.* ("Ympyrämäiset rauniot" *F*, 61)

(22) *By this art you may contemplate the variation of the 23 letters.*

*The Anatomy of Melancholy, part 2, sect II, mem. IV.*

("Baabelin kirjasto" *F*, 89.)

(23) *Ja Jumala pani hänet kuolemaan sadan vuoden ajaksi ja sitten hän herätti hänet ja kysyi: "Kuinka kauan olet ollut täällä?"*

*"Päivän, tai osan päivää." hän vastasi.*

*--Koraani, II 261.* ("Salainen ihme" *F*, 165.)

(24) *There seemed a certainty in degradation*

*T.E. Lawrence: Seven pillars of wisdom, CIII.* ("Tres versiones de Judas" *F*, 175.)

Lisäksi neljässä kertomuksessa on omistuskirjoitus ("Mies joka kirjoitti Quijoten", "Haarautuvien polkujen puutarha", "La forma de la espada" ja "Kuolema ja kompassi"). *Hiekkakirja* -teoksessa epigrafeja on neljässä tarinassa kolmestatoista, ja omistuskirjoituksia yhdessä. Omistus on osoitettu H.P. Lovecraftin muistolle ja itse kertomus on Borgesin tuotannon seassa harvinainen kauhukertomus.

Wayne C. Booth (1983, 100–101) toteaa, että epigrafi ei välttämättä ole suoraan relevantti siihen nähden, mitä seuraa itse tarinassa. Tekijä yksinkertaisesti antaa epigrafiilla kertomukselleen (tai runolleen) aiheen ja asettaa samalla lukijan tiettyyn valmius- ja mielentilaan tulevaa varten. Epigrafioiden ohella myöskään otsikoiden retorista tarkastelua ei pidä unohtaa. Wolfgang Karrerin mukaan intertekstuaalinen otsikko on yksinkertaisimmillaan kirjallinen lainaus toisesta tekstistä, mutta hän hylkää ajatuksen plagioinnista. Historiallinen, kulttuurillinen ja maantieteellinen välimatka estää hänen mukaansa suoran plagioinnin mahdollisuuden. Sen sijaan intertekstuaalinen otsikko tarjoaa kaksi merkitystasoa romaanille. Intertekstuaaliset otsikot tuovat viittauksia menneisyyden

tekstien elementteihin ja rakenteisiin. Tällöin tekstiä tuotetaan uudelleen ja se saa lisää merkityksiä uudessa kontekstissaan. (Karrer 1991, 122; 129–130).

”There are more things” ei aluksi vaikuta kauhukertomukselta, mutta omistuskirjoitus Lovecraftille sekä intertekstuaalisen otsikon viittaus *Hamlettiin* (jossa peilirakenteena näytellään uudelleen murha, joka itse näytelmässä on tapahtunut) virittävät lukijan valmiiksi kauhukertomuksen tunnelmaan. Lovecraftin mainitseminen aiheuttaa jo itsessään mielikuvia kirjailijan kauhukertomuksista, ja *Hamlet* on kaikesta huolimatta jännittävä murhamysteeri. Kertomus päättyy ennen kuin taloa asuttava hirviö on näyttäytynyt joten lukija ei voi lopulta tietää varmaksi, onko talon asukas todella hirviö vai ainoastaan kauhutarinoiden aiheuttama urbaani legenda hirviöstä. Kertomus on rakennettu siten, että kyläläisten kauhutarinat, omituiset valoilmiot ja kuvottava haju ajavat lukijan uskomaan, että taloa todella asuttaa jokin monipäinen monsteri. Viittaus anfisbaenaan luo mielikuvan kaksipäisestä käärmeestä jonka silmät loistavat pimeässä. Kuten huomataan, intertekstuaaliset viittaukset rikastuttavat lukijan mielikuvia kertomuksen oletetusta hirviöstä, jota ei kuitenkaan kertomuksessa kuvailla suoraan.

## 4.2 Subteksti tulkinnan välineenä

Borgesin kohdalla subtekstianalyysi on mielekäs tapa tulkita kertomuksia. Kuten totesin aiemmin, piilee Borgesin kertomusten ”keveys” lopulta siinä hetkessä, jolloin lukija saa selvitettyä kertomuksissa piilevät dialogiset yhteydet muihin teksteihin. Tällöin raskaalta tuntuva teksti, jossa on paljon intertekstuaalisia viittauksia, avautuu lukijan mielessä kun tämä ymmärtää viittausten merkityksen. Tämä vaatii ainakin Borgesin tekstien kohdalla tavallista enemmän kirjallisuudentuntemusta, koska monipuolinen tulkinta painottuu monessa tapauksessa viittausten havaitsemiseen ja ymmärtämiseen. Tässä luvussa avaan subtekstin käsitettä ja tarkastelen Borgesin kertomuksia subtekstien valossa.

Subtekstin löydyttyä alkaa tulkintaprosessi, jossa mietitään mitä merkityksiä viittaussuhde tuo mukanaan. Yhden kytkennän havaitseminen voi avata lukuisia verkostoja muihinkin viittaussuhteisiin. Pelkkä sananmukainen viittaus ei tällöin riitä, vaan viittaus voi olla

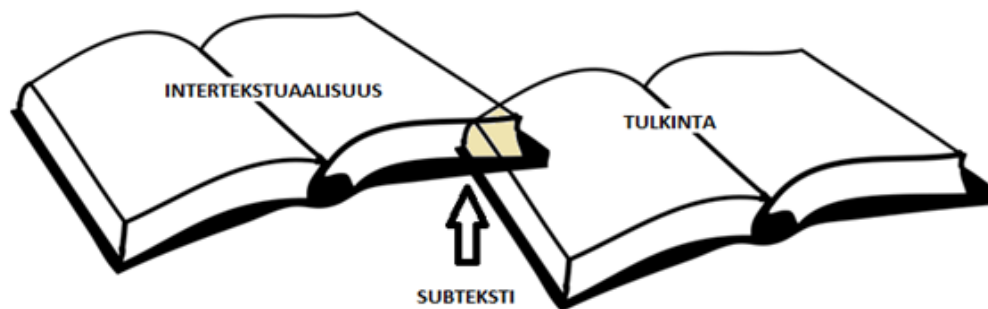
metonyyminen. (Tammi 1991, 67–68.) Työn alussa havainnollistamani viittaus *Jaakko Fatalistiin* ja yhteiseen tematiikkaan ei siis riitä lopullisen tulkinnan muodostamiseen. Minun tulee tuntea Diderot'n teos *Jaakko Fatalisti ja hänen isäntänsä* kokonaan, jotta voin havaita teosten väliset metonyymiset yhteydet. Eikä tämäkään olisi tarpeeksi, vaan lopulliseen tulkintaan päästäkseni minun tulisi tutustua Diderot'n ja Borgesin koko tuotantoon ja vertailla, löytyykö heidän välillään muita merkittäviä viittaussuhteita, ja vielä pidemmälle, heidän aikakautensa kaikkiin kirjailijoihin, tyyliuuntauksiin ja lopulta kaikkiin teksteihin *ad infinitum*.

On sanomattakin selvää, että tämä aiheuttaa ongelmia. Missä vaiheessa tutkijan tulisi lopettaa eri subtekstien etsiminen? Kysymys on olennainen myös Borgesin teosten tutkimuksessa. Borgesilla oli ilmiömäinen muisti (esim. Manguel 2006, 33; Selander 2009). ja hän pystyi viittaamaan kertomuksissaan lukuisiin kirjailijoihin ja teoksiin (esim. Lönnrotiin, Thomas Carlyleen, Shakespearaan, Raamattuun, Koraaniin, ”erääseen ruotsalaiseen saagaan”, Don Quijoteen) tai hän saattoi saada idean kertomukseen näkemästään unesta, mainoksesta tai vuosia aiemmin kuulemastaan jutusta. Kuinka pitkälle intertekstuaalisuus lopulta Borgesin teoksissa ulottuu?

Subtekstianalyysiin on suhtauduttava maltillisesti. Ei liene tarkoituksenmukaista saati mahdollista etsiä jokaista olemassa olevaa subtekstiä. Äärimmilleen ajettuna metodi kaatuisi omaan mahdottomuuteensa, ja tuloksena kirjoitettaisiin sanojen historiaa (Tammi 1991, 70). Jotta tulkinta voi alkaa, tulee subtekstianalyysi rajata siten, ettei loputtomuuden ongelma tulisi tutkijan tiellä vastaan ja mielenkiinnottomuudessaan sammuttaisi tutkimusprojektia. Tammi lähestyy subtekstianalyysin rajausta kahdelta suunnalta. Ensinnäkin analyysia rajaavat geneettiset kytkennät, joihin myös Taranovski viittaa kun hän puhuu tapauksesta, jossa teksti toimii toisen tekstin kirjoittamisen motiivina. Teksti toimii toisen tekstin lähteenä, tai kirjoittaja on ottanut siitä vaikutteita. Tammi kuitenkin muistuttaa, että varsinaiset lähteet auttavat ymmärtämään tekstin kirjoittamisen prosessia, mutta ne eivät ratkaise lukemisen ongelmaa. Lähteet palvelevat tekijää, subtekstit lukijaa. (Emt. 70–71.)



Toinen rajaava tekijä on *yleinen intertekstuaalisuus*. Tämä onkin sitten laajemmin ymmärrettävissä oleva käsite jossa loputtomien kirjallisten viittausten ja sanojen mosaiikki muodostaa täysin oman ulottuvuutensa. Subtekstianalyysin ongelman ollessa lukijaa ja tulkintaa koskettava, ei ole syytä sulkea pois myöskään mahdollisuutta subtekstin kaksisuuntaisuudesta. Lukija muodostaa merkityksiä aina siinä tietoisuudessa, mikä hänellä sillä hetkellä on, joten miksei jo olemassa oleva tekstikin voisi saada lisää merkityksiä jostain uudesta tekstistä.



4

Rajaus voidaan havainnollistaa oheisella kuvalla. (ks. kuva 1.) Subteksti sijaitsee intertekstuaalisuuden alueella, mutta on vain pienenpieni osa sitä. Subteksti kuuluu myös tulkinnan ongelmaan, mutta kaikki tulkinta ei ole sidonnaista subtekstiin. Todellisuudessa subteksti sijaitsee hyvin pienellä alueella suhteessa yleiseen intertekstuaalisuuteen ja kokonaiseen tulkintaprosessiin, mutta se on näitä kahta ongelmaa yhdistävä tekijä. Tällainen selkeä rajaaminen auttaa syvälliseen tulkintaan pääsemistä. Kun tulkintaa koskeva ongelman luonne on ymmärretty, voi tekstianalyysi alkaa (Tammi 1991, 75).

Borgesin salapoliisikertomukset tarjoavat oivallisen mahdollisuuden subtekstien etsimiselle ja analyysille. Borgesin kolme salapoliisikertomusta ”Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto (1949)”, ”Haarautuvien polkujen puutarha” sekä ”Kuolema ja kompassi” tarjoavat useita alluusioita muuhun kirjallisuuteen. John Irwinin mukaan nämä Borgesin dekkarikertomukset ovat uudellen kirjoitetut Edgar Allan Poen kolme etsivänovellia ”The Murders in the Rue Morgue” (1841), ”The Mystery of Marie Rogêt” (1842–43) ja ”The Purloined Letter”. (Irwin 1994; Black 1999, 83.) Näistä jälkimmäinen sekä ”Kuolema ja kompassi” muodostavat parin, jotka saavat vaikutteita toisistaan.

<sup>4</sup> Mukaelma Pekka Tammen (1991, 74) graafisesta esityksestä.

”Varastettu kirje” on salapoliisikertomus, jossa varsinainen rikos on jo ratkaistu, mutta etsivä Dupinin apua tarvitaan varastetun kirjeen takaisin saamiseen. Kirjeen sisältöä kuvaillaan arkaluonteiseksi, mutta sisältöä ei missään vaiheessa lukijalle kerrota. Irwin toteaa novellin kuvastavan rationaalista ja yksinkertaista päättelykykyä, jossa merkit ja symbolit ”kätkeytyvät näkyville” (Irwin 1994, 22–29). Ministeri piilottaa kirjeen niin näkyvään paikkaan, josta sitä ei edes huomaa etsiä. Dupin, äärimmäisen rationaalisena etsivänä, toteaaakin poliisipäällikölle: ”Ehkäpä olettekin ymmällä juuri siksi, että asia on niin yksinkertainen.” (Poe 1981, 37.) Dupin varastaa kirjeen omistajansa nenän edestä vaihtamalla sen samannäköiseen kopioon.

Yhteys ”Kuoleman ja kompassin” ja Poen etsiväkirjallisuuden välillä paljastuu useallakin tavalla. Ensinnäkin molemmissa salapoliisikertomuksissa seikkailevat rationaaliset etsivät, Dupin ja Lönnrot. ”Kuolemassa ja kompassissa” viitataan Poen etsivä Dupiniin heti alussa: ”Hän [Lönnrot] uskoi olevansa järkeilijä, eräänlainen Auguste Dupin, mutta myös seikkailijaa hänessä oli, ja vähän peluriakin.” (”Kuolema ja kompassi”, *F*, 147.) Ensimmäisen murhan yhteydessä murhaaja on kirjoittanut paperille ”Nimen ensimmäinen kirjain on ilmoitettu” (emt. 150). Toisen murhan yhteydessä liidulla on kirjoitettu sanat ”Nimen toinen kirjain on ilmoitettu” (emt. 152). Kolmannen murhan kohdalla seinällä näkyvät sanat: ”Nimen viimeinen kirjain on kirjoitettu” (emt. 161). Irwin päättelee tässä viitattavan nimeen Poe (Irwin 1994, 36). ”Kuoleman ja kompassin” ja ”Varastetun kirjeen” välillä nähdään tässä selvästi yhteyksiä: jälkimmäinen novelli osoittautuu edellisen subtekstiksi.

”Varastetussa kirjeessä” itse mysteeri ei ole pääosassa, vaan itse asiassa Dupin suhtautuu kirjeen takaisin hankkimiseen ikään kuin pelinä. Kirje oli varastettu kolmen henkilön läsnäollessa, aivan heidän nenän edestä, ja niin teki myös Dupin hankkiessaan kirjeen takaisin. Kirjeen varastaminen näyttäisi siis olevan suhteellisen yksinkertaista. ”Kuolemassa ja kompassissa” Lönnrot sen sijaan ryhtyy päättelemään mysteeriä juutalaisen taikauskon historian pohjalta.

Myös Lönnrot päätyy pelaamaan päättelykykyä vaativaa peliä murhaajaa vastaan. Lönnrot aavistaa ensimmäisen uhrin kirjahyllyn sisällön olevan ratkaisu murhamysteeriin. Juutalaiskirjallisuutta sisältävä kirjahylly viittaa kabbalistisiin symboleihin, joita esiintyy myös murhapaikalla. Lönnrot joutuu kahlaamaan tiiliskivimäisiä opuksia oppiakseen tuntemaan heprealaisen kirjaimiston ja symbolit. Murhat ovat tapahtuneet kuukauden välein aina kolmas päivä ja toisistaan täsmälleen saman matkan päässä, maantieteellisesti kolmion muotoisessa kaavassa. Lönnrot on kuitenkin eri vihjeiden perusteella päätellyt, etteivät murhat jää tähän, vaan vielä neljäs on tulossa. Viimeisen murhapaikankin hän päättelee juutalaisten symbolien avulla. Lopussa käy ilmi, että murhaaja on johdatellut Lönnrotin (jonka tietää rationalistiksi) ansaan, ja Lönnrotin päättelykyky koituu tämän kohtaloksi. ”Varastetussa kirjeessä” rationalisti järkeilee asiat yksinkertaisimmilleen. ”Kuolemassa ja Kompassissa” taas käy päinvastoin ja monimutkaisen mysteerin selvittäminen koituu rationalistin kohtaloksi.

## 5. Analyysistä tulkintaan

Olemme käyneet läpi erilaisia analyysin menetelmiä Borgesin kertomuksen avaamiseksi. Metafiktiivisyyttä ja intertekstuaalisuutta voimme tarkastella *mise en abymen* avulla. Tällöin tekstistä havaitaan sisäkkäisiä kertomuksia, jotka ovat keskenään vuorovaikutuksessa. Teksti keskustelee itsensä kanssa ja lukija voi päätellä sisäkkäisten kertomusten välisestä dialogista lisämerkityksiä (esim. *Tuhannen ja yhden yön tarinat* Borgesin kertomuksissa). Voimme analysoida Borgesin monimerkityksisiä tekstejä myös intertekstuaalisuuden tarjoamien viittaussuhteiden avulla. Subtekstianalyysi tarjoaa yhden tavan tulkinnan hahmottamiselle. Eri aikoina kirjoitetut tekstit keskustelevat keskenään ja luovat toisilleen lisämerkityksiä.

Borgesin kertomukset ovat hyvä esimerkki siitä, kuinka äärimmilleen tekstienvälisyyden voi viedä. Yksi kertomus voi sisältää samaan aikaan useita sisäkkäiskertomuksia, alaviitteitä, paratekstin, intertekstuaalisia viittauksia, itsensä tiedostavaa kerrontaa jne. (Esim. ”Haarautuvien polkujen puutarha”, ”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.) Analysoitavaa siis riittää kerrakseen, mutta kuinka lukija pääsee lopulliseen tulkintaan tämän kaltaisia kertomuksia tutkiessaan? Samassa tekstissä kertoja sanoo, ettei syvällisen tulkinnan merkityksellä ole

mitään väliä (”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *F*, 13) mutta silti kertomus on täynnä erilaisia intertekstuaalisia ”kerrostumia” ja muita edellä mainittuja tekstin ilmentymiä. Kuinka tekstiä tulisi sitten lukea ja tulkita? Seuraavassa luvussa pohdinkin tulkinnan ongelmia ja niihin mahdollisia ratkaisuja.

## 5.1 Itsetulkinnan ongelma – kaikki onkin ironiaa?

Itsetulkinnalla tässä tarkoitan Borgesin tekstienvälisyyden – eli dialogisuuden tulkintaa. Tällöin tulkinta tapahtuu tekstin sisällä olevien intertekstuaalisten sekä muiden kommenttien ja vihjeiden avulla. Irwin toteaa ”The Purloined Letter” -novellin olevan malliesimerkki siitä, millainen on itsensäsisällyttävä kertomus (Irwin 1994, 22). Novellin kirje edustaa mysteeriä, jota ei loppujen lopuksi edes koko tarinassa ole. Tällaisena ”olemassa olemattomana mysteerinä” voimme kenties pitää myös Borgesin tarinoita. Ne vaikuttavat monimutkaisilta ja Lönnrotin kaltainen rationalisti pyrkisikin selvittämään niiden jokaisen viittaussuhteen, alluusion, *mise en abyme* -rakenteen jne. Jos tulkinnalla on tällöin vaarana kaatua äärettömään regressioon, tulisiko lukijan pikemminkin kallistua Dupinin kaltaiseen yksinkertaiseen järkeilyyn ja lausua sanat: ”ehkä lukija onkin ymmällä juuri siksi, että asia on niin yksinkertainen”.

Riittävän pitkälle vietyinä subtekstianalyysi päättyy äärettömään regressioon. Borgesin tekstit saattavat aiheuttaa juuri tämän kaltaisen tuloksen. Borgesin käyttämä viittausten verkosto tuntuu olevan loputon jo yhden kertomuksen kohdalla. ”Kuolema ja kompassi” viittaa ainakin teoksiin ”Varastettu kirje”, *Kalevala* (Lönnrot-nimen kautta), *Through the Looking Glass* (Red Scharlach-hahmon kautta, joka viittaa punaiseen kuninkaaseen), ”Kabbalan puolustus” (joka on Borgesin itse kirjoittama samanniminen kertomus), Mooseksen kirjat, sekä lukuisiin teoksiin, joita ei ole edes olemassa. Yhtä kertomusta rakentavat salapoliisikertomuksen, kansantarun, fantasian, eri uskontokuntien ja symbolien tuomat merkitykset. On helppo hyväksyä ajatus, että jokainen Borgesin teksti viittaa toiseen tekstiin, mutta kun pyritään tekemään konkreettinen tekstianalyysi, tällainen äärettömän regressioon ongelma häiritsee analyysia ja vaikeuttaa tulkintaa.

Postmodernin tutkimuksessa esimerkiksi Barth (1967) korostaa parodisuuden merkitystä. Koska kaikki on jo kirjoitettu, on kaikki kirjallisuus jäljittelyä jo aikaisemmin kirjoitetusta. Se tekee tällaisesta kirjallisuudesta parodista. Ajatus sopii osuvasti Borgesin teoksiin. Hän kirjoittaa uudelleen teoksia, jotka on jo kirjoitettu. Teoksissa piilevä ironia alkaa hahmottua, kun tekstianalyysin jälkeen alamme muodostaa lopullista tulkintaa. Monitasoisella, lukuisia kirjallisuusviittauksia sisältävällä ja moniäänisellä tekstillä pelaaminen viittaa tekijän leikkimieliseen suhtautumiseen omaan itseensä kirjailijana. Nyt siirrymmekin tarkastelemaan ironisen tulkinnan muodostumista Borgesin teoksissa.

Ironian määrittelyn ongelmana on käsitteen laajalle ulottuvat merkitykset. Tarkkaa määrittelyä hämärtävät siihen lähikontaktissa olevat useat lähikäsitteet ja ironian lajit, mikä tekee ironian rajauksen vähintään haasteelliseksi. Ironialla on alalajeja kuten draamallinen ironia ja sokraattinen ironia. Ne toimivat erilaisina ironian keinoina, jolloin termin spesifi merkitys karkaa lopullisesti käsistämme. Draamallisessa ironiassa jännite syntyy siitä, että yleisö tietää enemmän kuin draaman henkilöahmot. Esimerkiksi kuningas Oidipuksen tarinaa seuraava yleisö tietää oraakkelin ennustaneen Oidipuksen vääjäämättömän kohtalon. Sokraattisessa ironiassa taas henkilö, (esimerkiksi opettaja) teeskentelee tietämätöntä paljastaakseen toisen (oppilaan) tietämättömyyden. Toisaalta ironiaa voidaan käyttää yhtenä suurena yleiskäsitteenä, mutta lopulta termin hienojakoisuus pakottaa sen omiksi haaroikseen ja eri yhteyksiin; milloin parodian apulaiseksi, milloin kokonaisvaltaiseksi ironiseksi tekstiksi, rakenteelliseksi ironiaksi.<sup>5</sup>

Kirjallisuuden sanakirjamääritelmä ironiasta on tiivistettynä ”iva tai salaivaa, joka rakentuu sanotun ja puhujan todellisten tarkoitusperien ristiriidalle; puutteet ja viat esitetään avuina, moite kehuina ja niin edelleen.” (Hosiaislouma 2003, 360.) Määrittely on kuitenkin löyhä, sillä iva liittyy keskeisesti myös satiirin ja parodian käsitteisiin. Niin satiiri ja ironia, kuin parodia ja ironiakin esiintyvät usein yhdessä tukien toinen toistaan. Satiirissa kohdetta kritisoidaan, sille nauretaan ja sitä pilkataan ironian avulla. Satiiri nimeää syyllisiä, mutta voi olla myös leikkisää pilkkaa ja sanallista ilottelua. Linda Hutcheonin (1985, 18, 32) mukaan parodia pilkkaa usein ei-kirjallisia diskursseja, esimerkiksi muita taiteenlajeja, ja yleensä

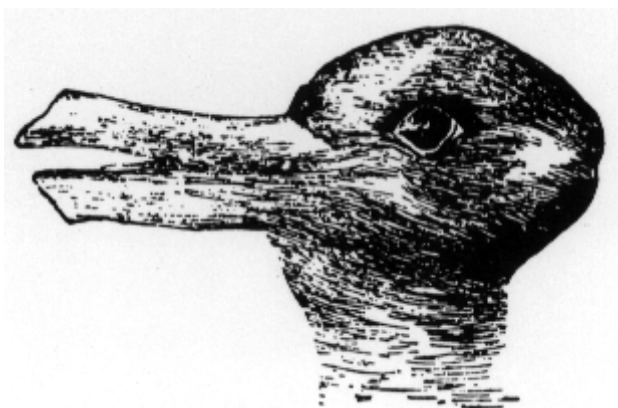
---

<sup>5</sup> Rakenteellisesti ironiseksi tekstiksi voidaan mainita esimerkkinä Erasmus Rotterdamilaisen satiiri *Tyhmyyden ylistys*

parodiassa kritiikin välineenä toimii ironia. Ironia on satiirin ja parodian käyttämä väline, jolla leikitellään sanallisella kentällä. Ironialla on aina uhri, jota pilkataan tai jolle nauretaan (Muecke 1970, 28).

Wayne C. Booth käyttää termiä ”vakaa ironia” (*stable irony*). Hän tarkoittaa termillään, että ironia on aina rajallista. Se ei voi kohdistua mihin tahansa ilmiöihin, vaan taustalla tulee olla aina jotain pysyviä arvoja joita ironisoidaan. Ironian tuottajan (tekijän) ja vastaanottajan (lukijan) välillä tulee olla kiinteä suhde jotta vastaanottaja tunnistaa ironian uhrin. Booth (1974, 4–11) asettaa yleisön sellaiseen rooliin, jossa sen tulee ymmärtää tietyt kulttuuriin sidotut merkitykset. Ironia hänen mukaansa on aina tekijän tuottamaa, ja lukijan täytyy itse purkaa ironiset rakenteet.

Linda Hutcheon asettuu vastustamaan perinteisiä ironianteorioita teoksessaan *Irony's Edge* (1994). Hän kritisoi Boothin mallia, jossa ironia on aina lähtökohtaisesti tekijän tuottamaa, ja lukijan tehtävänä on oikean, piilotetun merkityksen purkaminen (Hutcheon 1994, 11). Hutcheonin mukaan ironia tapahtuu eräiden semanttisten monimutkaisuuksien kautta, jolloin kontekstin eri elementtien, sanotun ja ei-sanotun yhdisteleminen, muodostavat yhdessä merkityksiä. Ironiset merkitykset ovat tekstissä läsnä, ja ironinen tulkinta tapahtuu niin kirjoittajan kuin lukijankin yhteistyönä. Hutcheon esittelee piirroksen, jossa voi nähdä vuoroin ankan, vuoroin jäniksen.



Kuva on esimerkki kaksilahmotteisuuden ongelmasta, jolloin jänistä ja ankaa ei voi nähdä samaan aikaan, vaan kummankin kuvan näkeminen vaatii oman erillisen tulkintansa. Hutcheon (1994, 57) ehdottaa kuitenkin, että kuvaa ironisesti tulkittaessa niin ankan kuin

jäniksenkin voi nähdä lähes yhtä aikaa. Ironisessa tulkinnassa lukijan mieli heilahtelee nopeasti sanotun ja ei-sanotun välillä, ankasta jänikseen ja takaisin.

Hutcheon (1985, 85) asettaa tekijän tekstin sisäänkoodaajaksi, ja lukijan sen uudelleenkoodaajaksi. Tekijän intentiot näkyvät tekstissä tulkinnan tasolla, mikä ohjaa lukijaa ironian ymmärtämisessä ja ironian kohteen löytämisessä. Ironista tekstiä tuottavat sekä tekijä, että lukija. Hallila (2006, 62) esittelee parodian ja ironian sekä itseironian osana postmodernistisen romaanin määrittelyä. Ironia kohdistuu usein hyvinä ja tosina pidettyihin moderneihin arvoihin. Mikäli analysoidaan Borgesia postmodernistisena kirjailijana ja ironistina, voidaan tulkintaa tehtäessä ottaa huomioon sekä hänen omat mahdolliset intentionsa, että lukijan omat tulkinnat ja päätelmät.

Borges peilaa runoilijan työtä kertomuksessa ”Peili ja Naamio” (”El espejo y la máscara”). Irlannin kuningas tilaa runoilijalta voitokkaan sodan jälkeen ylistysrunon itsestään ja voitetusta sodasta, johon runoilija vastaa pitkällä monologilla, josta tässä on lyhennetty esimerkki:

(25) Durante doce inviernos he cursado las disciplinas de la métrica. Sé de memoria las trescientas sesenta fábulas que son la base de la verdadera poesía. [--] Las leyes me autorizan a prodigar las voces más arcaicas del idioma y las más complejas metáforas. Domino la escritura secreta que defiende nuestro arte del indiscreto examen del vulgo.

Kaksitoista talvea olen opiskellut runomitan kaikkia sääntöjä. Osaan ulkoa ne kolmesataaseitsemänkymmentä tarua jotka ovat oikeaoppisen runouden pohja ja perusta. [--] Minulla on lakien suoma oikeus käytellä kielen vanhimpia ilmaisuja ja monimutkaisimpia metaforia. Hallitsen salatun kirjoitustaidon, joka suojelee taidettamme tietämättömän rahvaan katseilta. (”Peili ja naamio”, *LA*, 68.)

Jos puramme katkelmaa Boothin mallin mukaan, tulee meidän olettaa, että ironia on tarkoitettua ja että ironian kohteena voi olla jokin instituutio tai pysyvät arvot. Runoilijan itsetietoinen puhe osaamisestaan ja ammattitaidostaan vaikuttaa teennäiseltä ja mieleen tuleekin vanha sananlasku ”Laiska töitensä luettelee, ahkera ei virka mitään.” Mikäli runoilija todella olisi vakuuttunut omista taidoistaan, hän tuskin luettelisi saavutuksiaan pöyhkeänä, saati arvottaisi itsensä joksikin totuutta ja aitoa oikeaa edustavaksi. Tässä

itsekehu vaikuttaa teennäiseltä ja ylimieliseltä. Lisäksi runous nostetaan elitistiseksi taiteenlajiksi, jonka rahvas ymmärtäessään turmelisi. Borges näyttää ironisoivan runoilijan ylimielistä asennetta sekä yläluokkaista elitismiä.

Kuningas lupaa työn runoilijalle ja antaa hänelle vuoden aikaa runon valmistamiseen. Runon tulee olla viimeistelty joka kirjaimelta ja joka sanalta, ja palkkio tulee olemaan kuninkaan tapojen mukainen sekä valvottujen öiden arvoinen. Runoilija vastaa kuninkaalle: ”Kuningas, paras palkkio on sinun kasvojesi näkeminen” (*LA*, 69), minkä jälkeen kertoja toteaa runoilijan olevan myös mielistelijä. Mielistelevän runoilijan ylistyspuhe jättää auttamatta ironisen vaikutelman.

Kun runoilija lopulta lausuu vuoden päästä runonsa ulkomuistista, vakavana ja varmana, nyökkäilevät kuningas ja kuulijat hyväksyvästi ymmärtämättä kuitenkaan sanaakaan runosta. Kuningas kuvailee runoa:

(26) Acepto tu labor. Es otra victoria. Has atribuido a cada vocablo su genuina acepción y a cada nombre sustantivo el epíteto que le dieron los primeros poetas. No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos. La guerra es el hermoso tejido de hombres y el agua de la espada es la sangre.

Minä hyväksyn työsi. Se on toinen voitto. Olet käyttänyt jokaista sanaa sille ominaisessa merkityksessä ja jokaista nimisanaa siinä määreessä, jossa ensimmäiset runoilijat niitä käyttivät. Koko ylistyslaulussa ei ole ainuttakaan kuvaa jota klassikot eivät olisi käyttäneet. Sota on miesten kaunis kudelman, ja miekan vesi on veri. (”Peili ja naamio”, *LA*, 70)

Runoilija on onnistunut tehtävässään, mutta runo ei kuitenkaan herätä kuulijoissa tunteita tai veren kuohuntaa. Kieliopillisesti ja perinteisine runomittoineen teos on täydellinen, mutta mielikuvitukseton. Kuningas ojentaa runoilijalle palkinnoksi hopeisen peilin, ja tilaa häneltä uuden runon.

Jälleen runoilija palaa lausumaan runoelmaa joka tällä kertaa on omituinen sekä sisällöltään että muodoltaan. Sen tunnelma muuttuu karkeasta hempeäksi ja taas



karkeaksi. Siinä olevat vertaukset ovat mielivaltaisia (LA, 71). Runoilija lausuu teoksensa epävarmana, jättäen joitain kappaleita pois, koska ei itsekään ymmärrä niitä. Tämän runoelman tulkitsemiseen kuningas tarvitsee kirjallisuuden asiantuntijoita, ja sanoo lopulta runon hämmästyttävän, ihastuttavan ja häikäisevän. Sivistymättömät eivät sitä ansaitse, mutta harvat ja valitut oppineet kyllä, ja kuningas ojentaa runoilijalle kultaisen naamion.

Ironisuus paljastuu tarkkailemalla runoilijan epävarmaa käytöstä runoa lukiessaan sekä kuninkaan reaktiota. Runoilija oli astunut epävarmalle alueelle, pois runon perinteisistä lainalaisuuksista, eikä hän ole enää sama ylpeä ja mielistelevä kirjoittamisen ammattilainen. Runoilija on hermostunut ja pelkää selvästi runonsa saamaa vastaanottoa. Ironista on myös se, kun kuningas lausuu, etteivät sivistymättömät runoa ansaitse, mutta ei selvästi myöskään itse ymmärrä runoa ilman kirjallisuuden asiantuntijoiden apua.

Kuningas tilaa runoilijalta vielä kolmannen runon, johon runoilija rohkenee vastaukseksi mumista: ”Noituuden kolme lahjaa, kolmiluku ja pettämätön kolminaisuus.” (LA, 71.) Kolmas runo on vain yhden säkeen pituinen. Runoilija on sitä työstettyään itse muuttunut lähestulkoon toiseksi mieheksi. Hänen kasvonpiirteensä ovat muuttuneet, ja hänen silmänsä katsovat hyvin kaukaa tai ovat sokeutuneet. Hän toteaa kuninkaalle ”Olisipa meidän Herramme Kristus kieltänyt sen [runon] minulta.” (LA, 71) eikä uskalla toistaa säettä ääneen. Lopulta hän kuitenkin sen lausuu. Runo aiheuttaa kuulijoissa haltioitumista mutta myös kauhua. Kuningas ojentaa runoilijalle palkinnoksi tikarin, jolla runoilija linnasta poistuttuaan tappaa itsensä. Tarinan mukaan kuningas itse ajautuu harhailemaan kerjäläisenä pitkin Irlantia.

Borgesin ”Peili ja Naamio” peilaa runoilijan työtä ja luomisen tuskaa. Kun runoilija on tehnyt menestysteoksen, ovat odotukset seuraavasta teoksesta korkealla niin runoilijalla itsellään, kuin myös yleisöllä ja kustantajallakin. Tämän tason tulkinta ei kuitenkaan itsessään ole ironinen, vaan kertomusta tulee tarkastella myös muilla tulkinnan tasoilla. Yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa viitekehyksessä tarina voi tulkintani mukaan kertoa siitä, kuinka kirjallisuuden konventiot ovat muuttuneet rajusti suhteellisen lyhyessä

ajassa. Kuten aiemmin on pohdittu, postmodernin tulo muutti kirjallisuuden kentän täydellisesti, ja kirjallisuus oli yhtäkkiä tarjolla koko kansalle. Kenties kertomuksessa ”Peili ja Naamio” kuvaillaan ironisesti kehitys modernista sääntöjen alaisesta kirjallisuudesta lähes käsittämättömään postmodernismiin, mitä osa kirjallisuudentutkijoista piti kulttuurin rappeutumana (ks. esim. Bertens & Fokkema 1997, 258). Borges nauraa teoksellaan sille, että taide olisi nykypäivänä tuhoon tuomittua – onhan hän postmodernin kirjallisuuden kantaisänä itse ollut alun perin sitä ”tuhoamassa”.

## 5.2 Johtopäätöksiä

Tarkastelemamme Borgesin eri aikoina kirjoitetut kertomukset ovat osoittautuneet kokonaisuudessaan intertekstuaalisten viittausten verkostoksi. Intertekstuaalisuus näyttäytyy kertomuksissa suorina viittauksina Borgesin omaan tuotantoon tai muuhun kirjallisuuteen, allusioina ja *mise en abyme* -rakenteina. Lisäksi olen havainnut Borgesin viittaavan myös kuvitteellisiin teoksiin. Tällaiset tekstienvälisyyden ilmentymät antavat tekstistä keinotekoisen vaikutelman. Kun teksti havaitsee ympärillään muita tekstejä, ts. se tiedostaa myös itsensä kaunokirjallisenä teoksena, siitä tulee metafiktiivinen. Metafiktiivisyys Borgesin teoksissa ilmeneekin usein juuri intertekstuaalisten heijastusten kautta.

*Mise en abyme* -rakenne ilmenee Borgesin kertomuksissa usein unena unen sisällä (esim. ”Toinen” ja ”Ympyrämäiset rauniot”). *Mise en abyme* voi ilmetä myös upotettuna kertomuksena, romaaniin sisältyvänä novellina tai romaanikatkelmana. Kertomuksessa ”There are more things” viitataan Hamlettiin, jota taas pidetään tyypillisimpänä esimerkkinä *mise en abymesta* (Dällenbachin mukaan). Jos kertomuksesta etsii loputtomasti upotettuja kertomuksia, voi vaarana olla äärettömään regressioon ajautuminen. *Mise en abymeen* on siis suhtauduttava maltillisesti – ja Borgesin kohdalla tämä on oleellista koska kertomukset ajautuvat usein lukuisiin sivukertomuksiin (esim. ”Tlön, Uqbar, Orbis tetrius”).

Kertomuksissa kuullaan myös kertojan eri ääniä tekstin sisällä, marginaaleissa alaviitteissä sekä parateksteissä. Tämäkin osoittaa ne metafiktiivisiksi. Borgesin teokset on kirjoitettu modernismin ja postmodernismin aikana, mutta metafiktion liittäminen erityisesti jommankumman aikakauden ominaisuudeksi on osoittautunut kyseenalaiseksi. Mitään jyrkkää rajaa modernismin ja postmodernismin välillä ei ole olemassa, eikä metafiktiivisyys ole ainoastaan näiden suuntauksien yhteydessä esiintynyt ilmiö. Niin intertekstuaalisuutta kuin metafiktiivisyyttäkin on esiintynyt jo antiikissa kirjoitetussa kirjallisuudessa.

Toisaalta Borgesia voidaan kuitenkin oikeutetusti kutsua ”postmodernismin kantaisäksi”. Hän uudisti novellimuodon ja oli ensimmäisiä kirjailijoita, jotka rikkoivat tietoisesti perinteisen romaanikerronnan konventioita. Borgesin kertomukset yksi toisensa jälkeen palautuvat ajan ja äärettömyyden aiheiden ympärille, tosin usein aiheet ilmenevät vain kertomukseen häilyvästi liittyvinä sivukommentteina. Ajatus ilmenee kuitenkin jollain tasolla jokaisessa Borgesin kertomuksessa, jolloin sitä voidaan pitää yhtenä Borgesin tavallisimmista teemoista. Tarpeeksi usein toistuvana aihe myös ironisoituu. Ironinen lukutapa onkin Borgesin kertomusten kohdalla hedelmällistä.

Tekstienvälisyyttä koskevan ongelman vuoksi intertekstuaalisuutta ei voi rajata metafiktiivisyyden ulkopuolella. Intertekstuaalisuus voi ilmetä esimerkiksi viittauksena *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin*. Viittaus avaa lukijalle fantastisen tulkinnan, mutta teksti muuttuu myös metafiktiiviseksi. Metafiktiivisyys on Borgesin eri aikoina kirjoitettuja teoksia yhdistävä tekijä, mutta se ilmenee teoksissa jossain määrin eri tavalla. Ensimmäiset metafiktiiviset teokset kuljettavat lukijaa sisäkkäisistä tarinoista toiseen. Kertoja voi jossain määrin puhutella lukijaa, mutta tämä tulee tyypilliseksi vasta Borgesin myöhäistuotannon kohdalla. Borges oli teosten julkaisujen välisenä aikana sokeutunut, ja kirjojen kirjoittaminen tapahtui tämän jälkeen eri tavalla kuin ennen. Borges saneli teoksensa, mistä johtuen myös tekijän ääni on konkreettisesti tullut mukaan kerrontaan. Tämä tekijän ääni on sitten jäänyt myös valmiiseen, kirjalliseen teokseen, josta se edelleen lukijaansa puhuttelee.

## Lähteet

### Kohdeteokset

*F* = BORGES, JORGE LUIS 1956: *Ficciones*. Vintage Español. New York.

*LA* = BORGES, JORGE LUIS 1975: *El libro de arena*. Plaza & Janes Editores. Barcelona.

### Muu kaunokirjallisuus:

BORGES, JORGE LUIS 1946: A New Refutation of Time. Teoksessa *Selected Non-Fictions*. Penguin Books. New York. 317–332.

BORGES, JORGE LUIS 1957: Una vindicacion de la Cábala. Teoksessa *Obras Completas*. Emecé Editores. Buenos Aires.

BORGES, JORGE LUIS 1969: el Otro, el Mismo. Teoksessa *Obra Poética de Borges*. Emecé Editores. Buenos Aires.

BORGES, JORGE LUIS 2001: *Haarautuvien polkujen puutarha*. Matti Rossi, suom. WSOY. Helsinki. Alkup. ilm. 1969.

DIDEROT, DENIS 2007: *Jaakko Fatalisti ja hänen isäntänsä*. Jukka Mannerkorpi, suom. [1992]. WSOY. Helsinki. Alkuteos *Jaques le Fataliste et son Maître*, 1773.

POE, EDGAR ALLAN 1981: Varastettu kirje. Teoksessa *Punaisen Surman naamio ja muita kertomuksia*. Aulis Nopsanen, suom. Karisto. Hämeenlinna. Alkuteos “The Purloined Letter”, 1845.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1983: *Hamlet*. Teoksessa *The Globe Illustrated Shakespeare: The Complete Works Annotated*. Howard Staunton. toim. Greenwich House. New York. Alkup. ilm. 1600.

## Tutkimuskirjallisuus

ALTER, ROBERT 1975: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press. Berkeley.

BARTH, JOHN 1967: The Literature of Exhaustion. *The Atlantic* 220:2, 29–34.

BARTH, JOHN 1980: The Literature of Replenishment. *The Atlantic* 245:1, 65–71.

BARTHES, ROLAND 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Lea Rojola ja Pirjo Thorel, toim. ja suom. Vastapaino. Tampere.

BERTENS, HANS & FOKKEMA, DOUWE 1997: *International Postmodernism*. John Benjamins Publishing Company. Philadelphia.

BLACK, JOEL 1999: (De)feats of Detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco. Teoksessa *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Patricia Merivale ja Susan Elisabeth Sweeney, toim. University of Pennsylvania Press. Philadelphia. 75–98.

BOOTH, WAYNE C. 1983: *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press. Chicago. Alkuteos ilm. 1961.

BOOTH, WAYNE C. 1974: *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press. Chicago ja Lontoo.

BOYD MICHAEL 1983: *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. Associated University Presses. Lontoo.

BURGIN, RICHARD (toim.) 1998: *Jorge Luis Borges: Conversations*. University Press of Mississippi. Jackson.

CALVINO, ITALO 1995: *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle*. Elina Suolahti, suom. Loki-Kirjat. Helsinki. Alkuteos *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1993.

DÄLLENBACH, LUCIEN 1989: *The Mirror in the Text*. Jeremy Whiteley & Emma Huges, käänt. University of Chicago Press. Chicago.

- ECO, UMBERTO 1986: *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*. Teoksessa Umberto Eco, *Faith in Fakes*. W. Weaver, käänt. Secker & Warburg. Lontoo. 197–211.
- FOKKEMA, DOUWE W. 1984: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam ja Philadelphia.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Jane E. Lewin, käänt. Teoksessa. Cornell University Press. Ithaca. 231–237. Alkuteos ”Discours du récit” Teoksessa *Gérard Genette, Figures III*, 1972.
- HALLILA, MIKA 2006: *Metafiktion käsite: Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44, Joensuun yliopisto. Joensuu.
- HASSAN, IHAB 2001: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. The Ohio State University Press. Columbus.
- HEBEL, UDO J. 1991: Towards a Descriptive Poetics of Allusion. Teoksessa *Intertextuality*. Heinrich F. Plett, toim. Walter de Gruyter. Berliini ja New York. 135–178.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki, WSOY
- HUTCHEON, LINDA 1980: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press. Waterloo.
- HUTCHEON, LINDA 1985: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York ja Lontoo, Routledge.
- HUTCHEON, LINDA 1994: *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York ja Lontoo, Routledge.
- IRWIN, JOHN T. 1994: *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore ja Lontoo.
- KARRER, WOLFGANG 1991: Titles and Mottoes as Intertextual Devices. Teoksessa *Intertextuality*. Heinrich F. Plett, toim. Walter de Gruyter. Berliini ja New York. 122–134.
- KINNUNEN, AARNE 1989: *Kertomuksen opissa. Avoimen maailman hahmotuksesta*. WSOY. Porvoo.

- KRISTEVA, JULIA 1980: *Word, Dialogue, and Novel*. Teoksessa Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S Roudiez, toim. ja käänt. Columbia University Press. New York.
- MANGUEL, ALBERTO 2006: *With Borges*. Telegram Books. Lontoo.
- MAKKONEN, ANNA 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. SKS. Helsinki.
- McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. Methuen. Cambridge.
- McHALE, BRIAN 2006: *Cognition En Abyme: Models, Manuals, Maps. Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. 4:2. 175–189.
- McHALE, BRIAN 2007: Vuoden 1966 hermoromahdus eli milloin postmodernismi alkoi? Kyosti Niemelä, suom. *Nuori Voima* 4/2007. 2–11. Alkuteos ”1966 Nervous Breakdown, or, When Did Postmodernism Begin?”
- MUECKE, D. C. 1970: *Irony: Critical Idiom*. Lontoo, Methuen Publishing
- PESONEN, PEKKA 1991: Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Auli Viikari, toim. SKS. Helsinki.
- PFISTER, MANFRED 1991: How Postmodern is Intertextuality? Teoksessa *Intertextuality*. Heinrich F. Plett, toim. Walter de Gruyter. Berliini ja New York. 207–224.
- PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. The Ohio State University Press. Columbus.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca ja Lontoo.
- PHILLIPS, Gary A. 1991 Sign/Text/Différance: The Contribution of Intertextual Theory to Biblical Criticism. Teoksessa *Intertextuality*. Heinrich F. Plett, toim. Walter de Gruyter. Berliini ja New York.
- PLETT, HEINRICH F. 1991: Intertextualities. Teoksessa *Intertextuality*. Heinrich F. Plett, toim. Walter de Gruyter. Berliini ja New York. 3–29.

- PULKKINEN, TUIJA 1998: *Postmoderni politiikan filosofia*. Gaudeamus. Tampere. Alkuteos *The Postmodern and the Political Agency*, 1998.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Auli Viikari, suom. SKS. Helsinki. Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.
- ROINILA, TARJA 2003: Kosteaa kellarin aarre. *Parnasso* 53:3, 52–56.
- ROSSI, MATTI 1964: Jorge Luis Borges. Miehestä ja hänen elämäntyöstään. *Parnasso*. 14:1, 18–24.
- SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. SKS. Helsinki.
- SELANDER, SARI 2009: Vieraana Borgesin labyrintissa. *Parnasso* 59:5, 14.
- SELENIUS, JARI 1992: Paradoksin karnevaalit. Jorge Luis Borges. *Nuori Voima* 3/1992. 18–21.
- TAMMI, PEKKA 1984: Kerronnallisista paradokseista ja itsensä tiedostavista fiktioista. Esimerkkinä Vladimir Nabokovin ”Merkkejä ja symboleja”. Teoksessa *Taiteen monta tasoa. Tutkielmia estetiikan, kirjallisuus- ja teatteritieteen aloilta*. Toim. Keijo Kettunen. SKS. Helsinki. 121–137.
- TAMMI, PEKKA 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Auli Viikari, toim. SKS. Helsinki. 59–103.
- TAMMI, PEKKA 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus. Helsinki
- TAMMI, PEKKA 1999: *Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction. Four Essays*. Tampere University Press. Tampere.
- VALDES, RICHARD ALBERT 1975: *The Prose Works of Jorge Luis Borges*. University Microfilms International. Michigan ja Lontoo.
- WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge. Lontoo ja New York.
- WILSON, JASON 2006: *Jorge Luis Borges: Critical Lives*. Reaktion Books. Lontoo.



WOOD, DEREK N.C. 1991: Creative Indirection in Intertextual Space: Intertextuality in Milton's Samson Agonistes. Teoksessa *Intertextuality*. Heinrich F. Plett, toim. Walter de Gruyter. Berliini ja New York. 192–206.

### **Verkkolähteet:**

FISHBURN, EVELYN 2004: Traces of the Thousand and One Nights in Borges. *Variaciones Borges*. Vol.17. 143–158. [<http://www.borges.pitt.edu/documents/1707.pdf>] Tarkistettu 4.4.2013.

NAVARRO, CARLOS 1973: The Endlessness in Borges's Fiction. Teoksessa *Modern Fiction Studies*. West Lafayette, Purdue Research Foundation, 395–405. [<http://www.acsu.buffalo.edu/~jatill/175/manyCriticisms.htm#Carlos%20NavarroThe%20Endlessness%20in%20Borges%E2%80%99%20Fiction>] Tarkistettu 3.4.2013

TÓIBÍN, COLM 2005: ibín: [<http://www.lrb.co.uk/v28/n09/colm-toibin/dont-abandon-me>] Tarkistettu 20.3.2013.

## LIITE

### ***Ficciones*** (1944, 1956)

(Sis. Kaksi kertomuskokoelmaa, *El jardín de senderos que se bifurcan* sekä *Artificios*.)

### ***El jardín de senderos que se bifurcan*** (suom. *Haarautuvien polkujen puutarha*)

Julkaistiin alun perin omana kokoelmateoksena 1941 (Editorial Sur).

“El acercamiento a Almotásim”	(1936, <i>Historia de la eternidad</i> )
“Pierre Menard, autor del Quijote”	(suom. “Mies joka kirjoitti ‘Quijoten’”, 1939, <i>Revista Sur</i> )
“La biblioteca de Babel”	(suom. “Baabelin kirjasto”, 1939, <i>Revista Sur</i> )
“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”	(1940, <i>Revista Sur</i> )
“Las ruinas circulares”	(suom. “Ympyrämäiset rauniot”, 1940, <i>Revista Sur</i> )
“La lotería en Babilonia”	(suom. “Babylonian arpajaiset”, 1941, <i>Revista Sur</i> )
“Examen de la obra de Herbert Quain”	(1941, <i>Revista Sur</i> )
“El jardín de senderos que se bifurcan”	(1941, “Haarautuvien polkujen puutarha”)

### ***Artificios:***

”Funes el memorioso”	(1942, <i>Diario la Nación</i> )
”La forma de la espada”	(1942, <i>Diario la Nación</i> )
”El milagro secreto	(1943, <i>Revista Sur</i> )
”La muerte y la brújula”	(suom. ”Kuolema ja kompassi”, 1944, <i>Revista Sur</i> )
”Tema del traidor y del héroe”	(1944, <i>Revista Sur</i> )
Tres versiones de Judas”	(1944, <i>Revista Sur</i> )
”La secta del Fénix”	(suom. ”Feeniksin lahko”, 1952, <i>Revista Sur</i> )
”El fin”	(1953, <i>Diario la Nación</i> )

”El sur” (suom. Etelä, 1953, *Diario la Nación*)

***El libro de arena*** (1975, suom. *Hiekkakirja*):

“El Otro” (suom. “Toinen”)

“Ulrica” (suom. “Ulrika”)

“El Congreso” (1971, suom. “Kongressi”)

“There are more things”

“La secta de los Treinta” (suom. “Kolmenkymmenen laho”)

“La Noche de los Dones” (suom. “Antoisa yö”)

“El espejo y la Máscara” (suom. “Peili ja naamio”)

“Undr”

“Utopia de un Hombre que está casado.” (suom. “Väsyneen miehen utopia”)

“El Soborno” (suom. “Lahjus”)

“Avelino Arredondo”

“El Disco” (suom. “Laatta”)

”El libro de arena” (”Hiekkakirja”)

Seneca en las Orillas: [<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132852.pdf>] Luettu 25.2.2013.

El Coronel Ascasubi: [<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300122.pdf>] Luettu 25.2. 2013