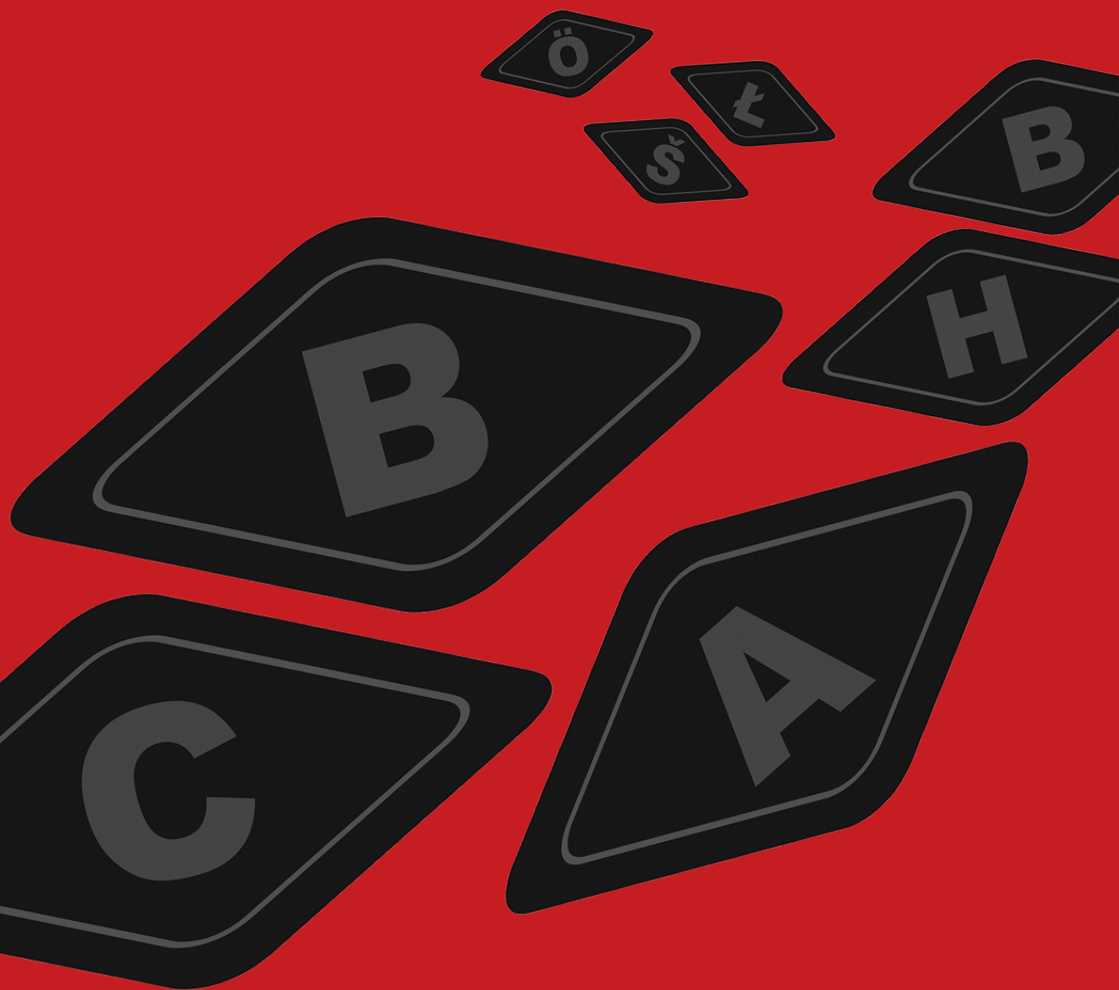


SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN ABC

tutkimus, kääntäminen ja opetus ulkomaisissa yliopistoissa



Toimittaneet Mika Hallila & Łukasz Sommer

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN ABC

tutkimus, kääntäminen ja opetus ulkomaisissa yliopistoissa



UNIVERSITY
OF WARSAW

Suomalaisen kirjallisuuden ABC:
tutkimus, kääntäminen ja opetus
ulkomaisissa yliopistoissa

© Kirjoittajat

Varsovan yliopisto
Hungarologian laitos
Suomen kielen ja kulttuurin yksikkö

Uniwersytet Warszawski
Katedra Hungarystyki
Pracownia Finlandystyki

Taitto: Taittopalvelu Yliveto Oy
Kansi: Marjo Hallila
Opetushallitus on tukenut kirjahanketta
taloudellisesti.

ISBN: 9788391020760

Varsova 2017 / Warszawa 2017

Sisällys

Esipuhe.....	4
--------------	---

A Tutkimus

Jyrki Nummi: Kiveen veistetty. Aleksis Kivi ja klassikkotraditio	8
Jan Dlack: Suomenruotsalaisen kirjallisuuden sosiologinen "bourdieulainen" historia	39
Justyna Polanowska: Ei-inhimillinen toimijuus, materiaalisuus ja haavoittuva ruumis Marjo Niemen novellissa "Pieni sota"	60
Goda Juodpustyte: Sadut intertekstinä ja sankaruus Salla Simukan <i>Lumikki</i> -trilogiassa	76
Kirsi Podschivalow: Ruhtinattaren repliikit. Tyyliteltyä huonoa suomea 50-luvun suomalaisessa elokuvassa.....	97

B Kääntäminen

Anna Buncler: Reaalioiden kääntämisestä suomesta puolaksi – erisnimet Riikka Pulkkinen <i>Totta</i> -romaanissa	123
Taina Kasso: Pronominiviittausten uniikkeja aineksia alkuperäissuomessa ja käännöksissä.....	145
Lenka Fárová ja Viola Parente-Čapková: Opiskelijoiden käännösantologia: kääntäminen kielen ja kirjallisuuden opiskelun osana ja kirjan tekemisen haasteet.....	170
Zuzana Drábeková: Suomen kirjallisuus Slovakiassa	189

C Opetus

Sirkka Ojaniemi: Kaunokirjallisuuden käyttö kieliopin opetuksessa.....	212
Mika Hallila: Tulkinnan taidosta ja ilosta	230
Michal Kovář: Teeman etsintä – eräs näyte	255
Vesa Jarva: Intertekstuaalisuus Eppu Normaalin kappaleessa "Murheellisten laulujen maa"	261
Łukasz Sommer: Onko suomalainen filologia mahdollinen?	284
Kirjoittajat	295

Esipuhe

Suomalaista kirjallisuutta tutkitaan, käännetään ja opetetaan Suomen ulkopuolella paljon enemmän kuin voisi olettaa aihepiirin yleisen näkyvyyden ja tunnettuuden perusteella. Ulkomaisten yliopistojen suomen kielen ja kulttuurin opetukseen kirjallisuus kuuluu keskeisenä osa-alueena, mutta siitä huolimatta oppiala hahmotetaan tyypillisesti kielenopetuksena. Tämä on periaatteessa ymmärrettävää, koska kysymys on vieraan kielen oppimisesta ja kielitaidosta. Kirjallisuus jää helposti kielipainotteisuuden varjoon.

Suomalaisen kirjallisuuden ABC: tutkimus, kääntäminen ja opetus ulkomaisissa yliopistoissa -teoksessa tuodaan esiin kirjallisuuden näkökulma. Aiheesta ei ole liiemmästi aikaisempia julkaisuja. Vuonna 2007 ilmestynyt *Suomi kakkonen ja kirjallisuuden opetus* lienee ainoa laajempi yritys hahmottaa kirjallisuuden paikkaa suomen opetuksessa ulkomaalaisille. Teos käsittelee ennen kaikkea sitä, kuinka kirjallisuutta voidaan hyödyntää pedagogisesti opetuksen eri tasoilla. Ulkomailla tehty suomalaisen kirjallisuuden tutkimus on puolestaan saanut aivan äskettäin huomiota, kun Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja *Joutsen/Svanen* 2016 keskittyy siihen. Englanninkielisessä verkkojulkaisussa on sekä ulkomaisten tutkijoiden artikkeleita että esittelyjä ulkomaisissa yliopistoissa tehdystä suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksesta.

Käsillä oleva teos jatkaa aiheiden parissa yhdistämällä kolme lähestymistapaa suomalaiseen kirjallisuuteen ja korostamalla niiden yhteenkuuluvutta ulkomaisessa kontekstissa; suomalainen kirjallisuus ulkomailla on opetuksen, kääntämisen ja tutkimuksen

kohde. Ulkomaisissa yliopistoissa suomalaisen kirjallisuuden parissa työskenteleville ihmisille rakentuu tämän myötä usein eräänlainen ”kolmoisidentiteetti”, jossa tutkijan, opettajan ja kääntäjän roolit risteävät monin eri tavoin. Näkökulma on hyvin erilainen kuin kotimaisessa kirjallisuudessa. Moni tämänkin kokoelman kirjoittajista toimii kaikissa kolmessa roolissa.

Kimmoitteena teoksemme syntymiselle on Varsovan yliopistossa vuonna 2016 järjestetty kuuden maan yliopiston yhteinen aluekokouskonferenssi ”Suomalainen kirjallisuus: tutkimus, kääntäminen, opetus”. Aluekokoukseen osallistui Puolan, Tšekin, Slovakian, Latvian, Liettuan ja Viron edustajia, joukossa osallistujayliopistojen paikallisia ja niissä toimivia suomalaisia vierailevia opettajia ja tutkijoita. Heistä myös valikoitui valtaosa teoksen kirjoittajista. Konferenssin pääpuhujaksi oli kutsuttu Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden professori Jyrki Nummi, joka myös on mukana kokouksessa artikkelillaan Aleksis Kivistä ja klassikkotraditiosta.

Yhteisenä kielenä Varsovan aluekokouksessa käytettiin suomea. Tapaaminen sai näin ollen ensinnäkin huomaamaan sen, että suomi voi olla kansainvälisen yhteistyön ja myös kansainvälisen tutkimuksen kieli. Toiseksi ja näkökulmamme kannalta tärkeämpänä tuli esille, että eri yliopistoissa Suomen ulkopuolella kamppaillaan hyvin samanlaisten suomalaista kirjallisuutta koskevien kysymysten ja ongelmien kanssa. Syntyi keskustelua yhteisestä, ulkomaisesta näkökulmasta suomalaiseen kirjallisuuteen sekä tarpeesta käsitellä yhteisesti siihen liittyviä kysymyksiä. Tämä antologia jatkaa keskustelua – ja edelleen kokonaisuudessaan suomen kielellä.

Teos on jaettu kolmeen osaan, joissa suomalaista kirjallisuutta tarkastellaan tutkimuksen, kääntämisen ja opetuksen näkökulmista. Yhtäältä on näin tehty selkeä ero ensimmäisen osan kirjallisuudentutkimuksellisten, toisen osan kääntämisen kysymyksiin

keskittyvien ja kolmannen osan pedagogis-didaktisten artikkelien välillä. Toisaalta, kuten jokainen lukija tulee huomaamaan, erotte-
lu on väistämättä keinotekoinen: useimmissa artikkeleissa risteävät
kaikki kolme näkökulmaa. Näin tulee esiin yllä mainittu ulkomaisen
kontekstin erityislaatu, minkä käsittelyssä teostamme voi pitää jopa
eräänlaisena tienraivaajana.

Suomalaisen kirjallisuuden ABC sisältää – nimensä mukaisesti – yhtä aikaa sekä alkeet että kokonaiskuvan suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksesta, opetuksesta ja kääntämisestä ulkomailla. Toivomme, että tämä kansainvälisellä kielellä kirjoitettu teos hyödyttää kaikkia suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksen, kääntämisen ja opetuksen parissa toimivia ja että se löytää oikeat lukijat kautta maailman.

Varsovassa Mikael Agricolan päivänä 2017

Mika Hallila & Łukasz Sommer



Tutkimus

Kiveen veistetty Aleksis Kivi ja klassikkotraditio

Klassillistamisen menetelmä

Aleksis Kiven satavuotisjuhliin vuonna 1934 valmistuneessa kirjailijaelämäkerrassa V. A. Koskenniemi kuvaa Kiven debyyttiteosta *Kullervo* viittaamalla kolmeen kirjalliseen malliin: antiikin kreikkalaiseen draamaan, Saksan kirjallisuuden *Sturm und Drang* -kauteen sekä Shakespearen luovaan esikuvaan:

Aristoteleen runousopin vaatimuksia ”kolmesta yhteydestä” on nuori suomalainen draamakirjailija uhmannut ilmeisessä tietämättömydessään klassillisesta estetiikasta yhtä suuressa määrässä kuin esim. Saksan myrsky- ja kiihkorunoilijat tietoisessa ”shakespearelaisessa” vastustus- ja uudistushalussaan. (Koskenniemi 1954/1934, 14.)

Yksikään tutkija tai kriitikko ei ole Koskenniemeä ennen tai hänen jälkeensä yhdistänyt Kiveä Goethen. Vuotta aikaisemmin Goethesta elämäkerran julkaissut Koskenniemi rakentaa kirjallisen perinteen saksalaisesta kirjailijasta kotoiseen Runebergiin ja Runebergistä Kiveen. Yksityiskohtaisessa arvostelussaan Viljo Tarkiainen (1935, 262) kutsui tällaista tradition rakentelua ”klassillistamismenetelmäksi”.

Mutta miten Tarkiainen ymmärtää Koskenniemen klassillistamisen tarkoituksen? Hän esittää vaihtoehtoisena traditiona renessanssin

kirjallisuuden, Shakespearen ja Cervantesin, joita hän omassa monografiassaan (1915) oli esittänyt Kiven tärkeimmiksi esikuviksi. Vastakkainasettelulla Tarkiainen halunnee korostaa Kiven etäisyyttä 1700-luvun uusklassiseen kirjallisuuteen ja runousoppiin.¹ Mutta tuskinpa Koskenniemen tarkoituksena oli kiinnittää Kiveä tiukkoja sääntöjä ja mekaanisia muotoja korostavaan aikakauteen. Pikemminkin hänen näköpiirissään on Saksan kirjallisuuden suuri periodi: Schillerin ja Goethen 1700-luvun loppuun (1787–1800) sijoittuva kausi eli Saksan kirjallisuuden klassinen periodi. Vertaamalla Kiven kymmenen vuoden tuotteliasta kautta Goethen aikakauteen Koskenniemi luo ajanjaksosta suomalaisen draaman, proosan ja runouden ”klassisen” kauden. Niin Goethen kuin Aiskhyloksen, Sofokleen ja Shakespearen teokset palvelevat eri aikakausina syntyneiden, arvonsa pitäneiden teosten kirjallisuushistoriallisina vertailupisteinä.²

Kiven klassillistaminen alkaa professorien kiistaa huomattavasti aikaisemmin. Kirjailijan kuolema tuli yllätyksenä ystäville, ja kuolinviesti kirvoitti nopeasti ylistäviä muistokirjoituksia pääkaupungin lehtiin. Ystäväpiirissä päätettiin järjestää suuren tyylin hautajaiset, joihin tilattiin runsas tarjoilu, juhlapuhe ja juhlaruno. Hautajaisiin vakiintunutta Horatiuksen runoa *Integer vitae* mukailevan Paavo Cajanderin ”Vaipuos vaivu” esitti hautajaisissa mieskvartetti. Arkun kansi koristettiin murattiköynnöksin, sypressinöksin ja laakeerein. Runoilijan päähän asetettiin tuoreista lehdistä solmittu laakeri-

1 Tarkiainen (1934, 330–352) oli Kiven juhlavuonna rakentanut *Virittäjään* koosteen erilaisia mainelauseita Kiven kirjallisesta asemasta kiinnittäen erityistä huomiota ulkomaisiin lausuntoihin, mitä voi pitää yhtä lailla kirjailijan klassillistamisena.

2 Vain Shakespearen ”vaikutus” yksilöidään ja mainitaan ilmeisenä muototekijänä Kiven ensimmäisessä draamassa. Koskenniemi (1935) selvitti pitkässä vastineessaan Goethen roolia Kiven kirjailijakuvan rakentamiseen.

seppelä, jonka olivat sitoneet Emilie Bergbom ja yliopiston varakanslerin tytär Minette Munck. Saattojoukko koostui 18 miehestä Ruotsin akatemian tapaa noudattaen. Tilaisuutta seuranneet tuusulalaiset ja nurmijärveläiset pitivät hautajaisia ”hyvin juhlallisena käytöksenä” (Sihvo 2003, 325–327; ks. myös Ketonen 1989, 11–13).

H. K. Riikonen (2016, 44) on kummastellut hautajaisten antiikkiin liittyviä huomionosoituksia, Kiven tuotanto kun sisältää hänen käsityksensä mukaan kovin vähäisesti antiikin aineksia. Antiikista muistuttavilla juhlamenoilla ei ollut juurikaan tekemistä Kiven teosten kanssa, niin kuin ei Koskenniemen Goethe-rinnastuksillakaan. Sen sijaan antiikkiin liittyvillä hautajaismenoilla haluttiin näyttävästi osoittaa poismenneen kirjailijan asema suomalaisessa kirjallisuudessa. Rinnastamalla Kivi hautajaismenoin antiikin suuriin kirjailijoihin ystäväpiiri käynnisti kirjailijan ”klassillistamisen”.

Aleksis Kiven kirjallinen arvostus on lukujen valossa ilmeinen. Teosten myynti-, katsoja- ja lainausmäärät, arvosteluvastaanotto ja akateeminen tutkimus todistavat pitkäikäisestä suosiosta.³ Myös Kiven kirjallinen jälkivaikutus, kirjallisen jälkipolven syntyminen ja siihen liittyvä dialogi jälkeen tulleiden teosten kanssa on ilmeinen.⁴ Kivi kuuluu kiistatta kaanoniin, mutta onko kanoninen asema riittävä peruste klassikko-nimitykselle?

Arvonsa tuntevat kirjalliset perinteet tarvitsevat klassikkoja, jotka ovat kirjallisen arvovallan kulmakiviä (ks. Casanova 1998, 31–38). Kiven hautajaismenot kuten myös Koskenniemen ja Tarkiaisen välinen

3 Kiven kanonisesta asemasta ks. Hein 1984, Sihvo 1984, Niemi 1999, Nummi 2010 ja Nummi 2013b.

4 Erityisesti tämä on ilmeistä myöhempien kanonisten romaanien kuten Kilven *Alastalon salissa* (1933), Linnan *Tuntemattoman sotilaan* (1954) ja Tuurin *Pohjanmaan* (1982) kanssa. Kanonisen aseman muodostumisesta tekstien välisenä dialogina ks. Fishelov 2010, 14–15, 18–27.

kiista muistuttavat, ettei Kiven klassikon asema perustu hänen kirjallisen tuotantonsa ”syvällisiin” antiikkiyhteyksiin. Sen sijaan kirjailijan *aseman* ja *arvon* määrittäminen liittyy antiikin kirjalliseen perinteeseen. Aleksis Kivi kuuluu niihin 1800-luvun uusien kansakuntien ”suuriin” kirjailijoihin, jotka nostettiin aikaisemmin yksinomaan antiikin kirjailijoille suodun klassikkoaseman tavoittelijoiksi. Miten uudella tavalla ymmärretty klassikon asema rakentuu ja mitä tehtäviä Kiven kaltaisen modernin kirjailijan ”klassillistaminen” palvelee?

Klassikko, klassinen ja klassismi

Klassikon käsitteen taustalla on latinan kielen sana *classis*, joka merkitsee paitsi sotaväenosastoa ja laivastoa myös varallisuusluokkaa ja adjektiivijohdannainen *classicus* ensimmäisen luokan kansalaista. Toisella kristillisellä vuosisadalla elänyt Aulus Gellius siirsi sanan *classicus* merkitsemään ensiluokkaista ja ammattimaista puhujaa tai runoilijaa proletaarin eli kadunmiehen vastakohtana: ”id est classicus [--] scriptor, non proletarius”. (Sit. Oksala 2000, 10; Kermode 1975, 15.). Antiikin maailmassa käsitteen käyttö jäi vähäiseksi, mutta myöhemmin se on vakiintunut suuriksi ymmärrettyjen runoilijoiden arvovaltaiseksi määreeksi.

Klassisen käsitteelle annetaan tavallisesti seuraavat seitsemän eri käyttötapaa: (1) suuri, ensiluokkainen, (2) kouluissa käytetty ja luettavaksi tarkoitettu, (3) ”suurin”, ensiluokkaisin, esimerkillinen kirjallisessa luokassa tai jonakin kirjallisena aikakautena, (4) aihepiiri, (5) kreikkalaisen tai roomalaisen mallin formaali imitaatio, (6) romantiikan antiteesi ja (7) kirjallisuushistoriallinen aikakausluonnehdinta (Fleischmann 1993, 215).

Käsitteen voi myös pelkistää kolmeen päämerkitykseen: (1) ensiluokkainen, mallikelpoinen, esikuvallinen; arvossaan pysyvä, (2)

antiikin kulttuuria koskeva, jolla tarkoitetaan klassisia kieliä, klassillista filologiaa, ”klassikkoa” merkityksessä ’antiikin tutkija tai harrastaja’, mikä merkitys vakiintui aikana, jolloin antiikin kulttuurilla oli esikuvallinen asema, sekä (3) tasapainoinen, selkeä, hillitty ja usein romantiikan vastakohta. Vaikka käsitteet ovat deskriptiivisiä, niiden tausta on normatiivinen: antiikin taidetta on pidetty tasapainoisena ja selkeänä. (Oksala 2000, 11.)

Mainituista kriteereistä välittömästi antiikkiin liittyy ainoastaan toinen. Ensimmäinen ja kolmas kriteeri pätee myös antiikin historiallisen aikakauden jälkeen, joskaan ei siitä täysin riippumatta. Merkitysryhmät kietoutuvat monin säikein toisiinsa. Sama kirjailija voi olla klassikko kaikissa kolmessa merkityksessä. Teivas Oksala mainitsee esimerkkinä Johan Ludvig Runebergin. Runeberg oli korkeimman arvosijan saanut runoilija sekä ammattimainen antiikintutkija, joka käytti tietouttaan luovassa työssään. Hän oli myös runoilija, jonka tavoitteena oli selkeys ja luonnollisuus. (Oksala 2000, 11.) Runeberg tarjoaa myös oivallisen vertailukohdan Kivelle kirjailijoiden antiikkisuhdetta määritettäessä.

Klassismin käsite liittyy olennaisesti uudella tavalla ymmärretyn klassikkoaseman piiriin. Klassismi on tyyliuuntauus, joka pitää lähtökohtanaan tai tavoitteenaan antiikin tyyli-ihanteita tai tyylin tasa-suhtaisuutta ja yleispätevyyttä. Kirjallisuushistoriassa klassismi viittaa kansallisten kirjallisuuksien merkittäviin periodeihin.

Ranskan kirjallisuudessa *classicisme* ja *classique* sekä vastaavat englanninkieliset käsitteet englantilaisessa kirjallisuudessa ovat huomattavan viimeaikaisia molemmissa kielissä. *Classisme* ilmestyi 1800-luvulla *romantisme* käsitteen kilpailijaksi ja merkitsi akateemista tai uusklassistista, klassisen tradition kannattajien ja romanttisen inspiraation vastustajien doktriinia (Compagnon 1996, 1190–1191). Klassismi-käsitteellä oli siis aikakaudelle kirjalliseen

järjestymiseen liittyvä erityinen tehtävä. Se ei vain viitannut antiikkiin tai sen jälkivaikutukseen, vaan asettui myös kilpailevien aika-laissuuntausten vastineeksi ja niitä vastaan.

Periodikäsitteenä klassismi on 1800-luvun käsite. Se ilmaantuu eurooppalaisiin kirjallisuuksiin vuosisadan ensi vuosikymmeninä, ensin Italiassa 1818, sitten Saksassa 1820, Ranskassa 1822, Venäjällä 1830 ja Englannissa 1831. Kaikissa uusissa yhteyksissä käsitteelle muodostui erikoismerkityksiä. Saksassa otettiin vuonna 1887 käyttöön käsite *Klassik*, joka korvasi aikaisemman *Klassizismus*-käsitteen. Kaikilla käyttötavoilla on kuitenkin jotakin yhteistä. Ne viittavat erinomaisuuteen, auktoriteettiin, antiikki-suhteeseen, ja niihin liittyy myös tyyli-ihanteen merkitys. (Wellek 1970, 85–86.)

Periodinimikkeenä klassismi viittaa vakiintuneesti kolmeen erilliseen aikakauteen ja alueeseen: 1600-luvun ranskalaiseen, myöhäisen 1600-luvun ja varhaisen 1700-luvun englantilaiseen sekä myöhäiseen 1700-luvun saksalaiseen kirjallisuuteen. Eri kirjallisuuksien klassismit eroavat toisistaan ainekseltaan ja muodoltaan, jopa suhteessa antiikkiin. Ranskalainen ja englantilainen klassismi ovat latinalaisia, saksalainen klassismi tietoisesti kreikkalaista. (Wellek 1970, 86.) Olipa klassisen kauden sisältö mikä hyvänsä, sen asema kirjallisessa traditiossa sisältää huomattavia arvovaroja. Klassismi viittaa arvovaltaan, kypsyyteen, muotokulttuuriin ja suuruuden aikaan, joka kaikille 1800-luvun kansakuntaa rakentaville kirjallisuuksille oli tietoisesti tavoiteltu ajanjakso – sijoittuipa se menneeseen, nykyiseen tai tulevaan.

Kanonisen rivaliteetin syntyminen

1800-luvulla kirjallinen kaanon räjähtää antiikin kehyksistä, kun se kohtaa moderniteetin ja kun uusi aikakausi kokee itsensä antiikin veroiseksi (Gorak 1991, 55). Modernit olivat lyöneet vanhat

1800-luvun alussa monisatavuotisen *Querelle des anciens at des modernes* -kiistan ratkettua ja saattoivat katsoa itsensä yhtä arvokkaiksi kuin vanhat. Antiikin kulttuurille siirtyy tuolloin toinen tehtävä: erityisesti sen kreikkalaisesta puolesta tulee uusi elämänmuodon ja -arvojen ihanne, joka vaikuttaa kauaskantoisesti eurooppalaiseen ihmiskuvaan ja taidekäsitteisiin sekä koulutus- ja kasvatusihanteisiin.⁵

Toinen merkittävä muutos on *Raamatun* nousu kirjalliseen kaanoniin, mikä laajentaa kirjallisuuden käsitettä ja vapauttaa *Raamatun* lukutapoja. Raamatun kirjoitusten sisäinen arvojärjestys muuttui romantiikan myötä. Monet vähäpätöisinä, jopa arveluttavina pidetyt kirjoitukset kuten *Ilmestyskirja* nousivat romantiikan runoilijoiden ja kriitikoiden kiinnostuksen kohteiksi. (Ks. Jaspers 1999, 1–10.) *Raamattu* saa myös erityisen ja monikäyttöisen pohjatekstin aseman vuosisadan kirjallisuudessa, kun sen runolliset ominaisuudet vapautuivat dogmaattisista lukutavoista.

Antiikin kirjailijoiden yli nousevat suosiossaan huomattavat eurooppalaiset kirjailijat, eritoten Shakespeare ja Goethe. Shakespearen arvonnousu 1800-luvulla näkyy kaikkialla läntisessä maailmassa (ks. Gorak 1991, 59–63). Varhaiselta 1800-luvulta lähtien Shakespearen tuotannosta alkaa ilmestyä populaarieditioita ja hänen teoksensa nousevat tieteellisen mielenkiinnon kohteeksi. Kun tutkimuksen ensisijaiseksi tavoitteeksi asetui Shakespeare-kaanonin etablointi, tuli renessanssikirjailijan tuotannosta *Raamatun* kaanonin tapaan autenttisuuteen ja yhtenäisyyteen liittyvien kiistojen ja debattien pitkäikäinen kohde, joka on tarjonnut kirjallisuudentutkijoille runsaasti työtä. Shakespearesta kasvaa 1800-luvulla myös ”englantilainen” kirjailija, josta ammennetaan opastusta kansallisiin

5 Ks. krekofilian vaikutuksesta Englannissa Turner 1984 ja Saksassa Marchand 2012.

kriiseihin ja juhlavuutta seremonioihin ja jonka draama tulkitsee englantilaista kansanluonnetta ja kulttuuria.

Goethen vaikutusta kaanonin ja klassikko-instituution uudelleen järjestymiseen on vaikea yliarvioida. Kirjailijan poikkeukselliselle merkitykselle on kaksi pääasiallista syytä. Ensiksikin hänen maailmankirjallisuuden käsitteensä *Weltliteratur* rikkoo aikakauden geneeriset, kansalliset ja historialliset rajat ulottamalla kaanonin länsimaisen kirjallisuuden ulkopuolelle. Toiseksi kirjallisuuden maailmanmarkkinoiden avaaminen johtaa välttämättä ajan kanonisen järjestyksen uudelleen formulointiin. (Reed 1984, 11.) Uudessa kanonisessa järjestelmässä Goethe sitoo antiikin mestarit ja uudet, ansioituneet tulokkaat keskinäisen yhteyteen:

[I]m Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alle übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen. (Eckermann 1962/1836, 278–279.)

[Mallia ja esikuvaa hakiessamme meidän on aina käännäyttävä antiikin kreikkalaisten puoleen, joiden teoksissa ihmiskunnan kauneutta on alati kuvattu. Kaikkea muuta meidän on tarkasteltava yksinomaan historiallisesti ja omaksuttava siitä siinä määrin kuin mahdollista kaikki se, mikä on hyvää. (Suom. J. N.)]

Jan Gorak (1991, 55) kuvaa Goethen maailmankirjallisuuden kahden renkaan kanoniseksi järjestelmäksi, jossa ensimmäinen sisältää ”historialliset kaanonit”, kun taas toiseen, varsinaiseen ”superkaanoniin” eli klassikkoluokkaan, varastoituu pysyvästi arvokas, universaalinen kirjallisuus.

Kaksoisjärjestelmässä etabloituu kaanonin ja klassikko-instituution välinen hienovarainen yhteys ja ero. *Klassikot* ovat arvoltaan pysyviä kulttuurisia konstituentteja, *kanoniset teokset* puolestaan muuttuvan arvostuksen varaisia (ks. Knuutila 1983; Mukherjee 2010, 1028–1029; 1034–1036). Järjestelmä liittää yhteen kaksi eriperustaista klassikkostatusta, antiikin ja modernin. Moderni klassikko vaatii yhdenvertaista asemaa pitkään eurooppalaista kirjoittamista hallinneiden latinan- ja kreikankielisten teosten rinnalla. Tämä selittää paradoksin, jonka mukaan uusilla kielillä kirjoitetut klassikot sekä *jäljittelevät* antiikin arvovaltaisia teoksia että *kilpailevat* niiden kanssa: ainoastaan samaan tyyliin (*mode*) kirjoitettu teos saattoi nousta antiikin suurten teosten kaltaiseen korkeaan asemaan. (Reed 1984, 16.)

Kaksoisjärjestelmä kiinnittää huomiota siihen, kuinka eurooppalaiset kirjallisuudet ja niiden klassikot muodostavat *keskenään kilpailevia sekvenssejä*. Kilpailuasetelma syntyi jo Kreikan ja Rooman kirjallisuuksien välillä ja jatkui sen jälkeen eurooppalaisten kirjallisuuksien kesken. Jo 1800-lukua varhemmat aikakaudet asettivat tietoisesti omakielisten kirjallisuuksiensa arvoteoksia antiikin esikuvien veroisiksi. Italian kirjallisuus asetti itsensä ensimmäisenä antiikin ja uuslatinalaista kirjallisuutta ja sen arvovaltaa vasten.⁶ Sen jälkeen 1500-luvun plejadirunoilijat Ranskassa kilpailivat antiikin kirjallisuuksien kanssa, mutta myös italialaisten kirjailijoiden, varsinkin Petrarcan, kanssa. Samalla tavalla Saksa joutui kilpailemaan 1700-luvulla ranskalaisen kirjallisuuden kanssa, jolla oli takanaan pitkäaikainen kirjallinen, poliittinen ja kulttuurinen prestiisi. (Curtius 1948, 269–272.)

6 Uusi kirjallinen omanarvontunto ilmenee esimerkiksi Baldesar Castiglionen renessanssin aikaisessa dialogissa *Hovimies (Il libro del cortegiano)*, 1518), jonka I kirjassa keskustellaan italian kielen ohessa Petrarcan ja Boccaccion asemasta ja suhteesta antiikin mestareihin.

Kilpailutilannetta kuvaa Fredrik Suuren kirjoitus *De la littérature allemande* (1780), jossa hän ehdottaa saksalaisen kirjallisen maun kehittämistä Ranskan ja klassisten kielten kirjallisuuksien suurella käännösohjelmalla (ks. Reed 1984, 16–17). Samankaltaisia toimia ilmaantui 1800-luvun puolivälissä suomenkielisen kirjallisuuden rakennustyöhön, jonka kehittämiseen panostettiin muun muassa Snellmanin suunnittelema käännösohjelmalla Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran piirissä (ks. Sulkunen 2003, 160–161). Ohjelma muistuttaa määrätietoisuudesta, jolla suomenkielisen kirjallisuuden edellytyksiä pyrittiin edistämään. Suomenkielisen taidelyriikan edistäminen liittyi yleiseen suomen kielen kehittämiseen ja kiteytyi keskusteluun luontevimmista runokielen malleista. Draaman kansallinen merkitys näkyy jo 1840-luvulla käynnistyneistä teatterihankkeista, jotka toteutuivat Uuden teatterin valmistuttua 1860 ja Suomalaisen teatterin syntymisessä 1870-luvun alussa.

Kertovalle kirjallisuudelle asetettiin erityisiä velvoitteita: ”suuria kertomuksia” tarvittiin täyttämään eurooppalaisen kansakunnan kulttuurisia tehtäviä. Kaivatut suurteokset ilmestyivät kuin tilauksesta ja täyttivät oman kirjallisuuden klassikkotarvetta. 1800-luvun kertovat klassikot muodostavatkin tehtäviltään kauniisti järjestyvän nelikentän (ks. taulukko 1).

Taulukosta ilmenee kunkin teoksen erillinen klassikkorooli aikakauden kirjallisuudessa.⁷ *Kalevala* tarjosi heräävälle kansakunnalle kaukaisen sankariajan, myyttisen menneisyyden. *Vänrikki Stoolin tarinat* on herooinen eepos historiallisesta kriisistä, joka johti kansakunnan syntymiseen ja loi ensimmäiset kansalliset

7 Ks. Klinge (1980), joka kuvaa Väinö Linnan *Täällä Pohjatähden alla* -romaanin kulttuurisen, historiallisen ja poliittisen tehtävän 1800-luvun kertomusklassikkojen taustaa vasten.

	KERTOVA RUNOUS	KERTOVA PROOSA
	Kansaneepos	Historiallinen romaani
Menneisyyden kuvaus	<i>Kalevala</i> (1835, 1849) <ul style="list-style-type: none"> • suomenkielinen • suullinen kulttuuri • homeerinen malli • myyttinen menneisyys • syklinen aika 	<i>Välskärin kertomukset</i> (1851–1866) <ul style="list-style-type: none"> • ruotsinkielinen • kirjallinen kulttuuri • scottilainen malli • historiallinen menneisyys • lineaarinen aika
	Taide-eepos	Nykyromaani
Nykyisyyden kuvaus	<i>Vänrikki Stoolin tarinat</i> (1848–1860) <ul style="list-style-type: none"> • ruotsinkielinen • vergiliaaninen malli • suomalainen identiteetti • aikalaishistoria • idealistinen 	<i>Seitsemän veljestä</i> (1870) <ul style="list-style-type: none"> • suomenkielinen • klassiset mallit • moderni identiteetti • nykyaika • arkimaailma, realistinen

Taulukko 1. 1800-luvun kertovan kirjallisuuden klassikot (Nummi 2010, 121–123).

identiteettihahmot. *Välskärin kertomukset* on kuvaus kansakunnan syntymiseen johtavasta historiallisesta kehityksestä. *Seitsemän veljestä* on aikalaismailman, suomalaisen maaseudun elämän todennakuinen kuvaus modernin aikakauden kynnyksellä.

Yksikään 1800-luvun suurista kertomuksistamme ei kuulu ”suomalaiseen” kertomusperinteeseen, -lajiin tai -malliin. *Kalevala* nojaa homeeriseen eepokseen, *Vänrikit* klassiseen. *Välskärit* on alun perin *feuilleton*-muodossa julkaistu historiallinen romaani, ja vain *Seitsemän veljestä* näyttää lajityypiltään arvoitukselliselta. Mutta sekin vain näyttää sellaiselta: alaotsikoltaan ”kertomukseksi” nimetty teos palautuu useaan klassiseen, renessanssin ja modernin kertomuksen lajiin. 1800-luvun suuret suomalaiset kertomukset toimivat kokonaisuutena, joka on luonut identiteettimalleja, täyttäneet kulttuurisia,

historiallisia ja poliittisia tarpeita, toiminut kansakunnan symbolien ja toposten resurssina sekä luonut perustan suomalaisen kirjallisuuden klassikkoinstituutiolle.

Antiikin mestarit ja sokea-eno

Romantikot ja renessanssiajan runoilijat olivat E. A. Saarimaan mukaan kirjallisina esikuvina Kiveä lähempänä kuin antiikin kirjallisuus. Ainoastaan Homeros saattoi kirjailijan jollakin tavalla herättää, ja *Iliasta* ja *Odyseiasta* löytyväkin ilmeiset merkit kirjailijan tuotannossa. Muu antiikin kirjallisuuden tuntemus jäi vähäiseksi.⁸ H. K. Riikonen (2016, 43) on Kiven runouden antiikin jälkiä tarkastellessaan todennut runoilijan kosketusten antiikin kirjallisuuteen olleen vähäiset ja luonteeltaan välittyneitä. Antiikin merkitystä voidaan kuitenkin tarkastella ajan murroksen näkökulmasta: kuinka kirjallisuuden antiikkisuhde artikuloitiin?

Kivi astui suomalaisen kirjallisuuteen aikana, jolloin etenkin nuorissa eurooppalaisissa kansallisissa kulttuureissa sulautettiin innolla klassista perintöä. Klassisessa runousopissa keskeinen imitaation periaate muuttui 1800-luvulla. Se ei enää tarkoittanut perittyjen tapojen mukaista mallin uskollista jäljittelyä. Rinnalle nousi ajatus vapaasta muuntamisesta, jossa mallina toimivan tekstin tunnistettavuus ja rooli uudessa tekstiyhteydessä saattaa jäädä arvoitukselliseksi.

8 Saarimaa 1919/1926, 51–52. Saarimaan mukaan Kiven mielenkiinto kasvaa antiikkia kohtaan tuotannon loppupuolella. Vuoden 1868 lopulla K. Bergbomille kirjoittamassaan kirjeessä hän pyytää lainaksi kahta klassillista muinaisaikaa käsittelevää teosta, nimittäin Gustav Schwabin kirjoittamaa *Den klassiska forntidens hjältesagor* (1839) ja V. F. Palmbladins kaksiosaista teosta *Grekisk fornkonst* (1843–1845), joiden avulla hän saattoi täydentää tietoaan muun muassa kreikkalaisesta jumaltarustosta. Mutta nämäkin teokset ovat siis ensyklopedioita ja käsikirjoja.

Imitaatio-periaatteen suhteen Runeberg muodostaa mainion vertailupisteen Kivelle (Nummi 2007, erit. 24–26). Antiikin kirjallisuuden tuntijana Runeberg kirjoittaa perinteisiin antiikin mittoihin, klassisista aiheista, klassisella tyylillä, yksinkertaisesti ja tasapainoisesti, kielellä, jolla on vakiintuneen kirjoitusasun lisäksi pitkä traditio.⁹ Kivi edusti lähes kaikissa suhteissa vastakkaista kirjailijatyyppejä. Hän aloitti runoilijana ruotsin kielellä, mutta siirtyi vakiintuneita muotoja hakevaan suomen kieleen ja sen vielä hennon kirjallisen tradition piiriin.¹⁰ Klassisen runousopin näkökulmasta Kivi edustaa modernia vapaata imitaatiota ja on erityisen mieltynyt *palimpsestiin*, romantiikan suosimaan tekstienvälisyyden muotoon. Romantiikan estetiikassa palimpsesti viittasi tekstin ”kerroksellisuuteen”: teoksesta erottuu useampia tekstikerrostumia, ja sitä luetaan päällekirjoituksen ja yhden tai useamman, yleensä fragmentoituneena esiintyvän pohjatekstin välisenä dialogina, (Ks. Piégay-Gros 2002, 125–130.)¹¹

Seitsemän veljeksien eepissä rakenteessa näkyy homeerinen malli monin tavoin. (Ks. Koskimies 1934, Nummi 2002 ja 2010.). Homeeriseen viitataan erityisellä johdattavalla alluusiolla, kun kertomuksen astuu *Seitsemän veljeksien* alkusivuilla Jukolan poikien

9 Runebergin suhteesta antiikkiin ja klassiseen traditioon ks. Oksala 2004; Runebergin klassisesta taustasta ks. Tideström 1941, 62–66.

10 Runeberg edusti jo nuoruuden vuosista lähtien Kivelle tavoiteltavaa runoilijaihannetta, ja ensimmäisistä teoksista lähtien Kiven tuotanto sisältää lukuisia tekstiyhteyksiä ja viittauksia Runebergiin – ja ne eivät suinkaan ole kaikki poleemisia. Myös August Ahlqvistin Runeberg-ihailu on saattanut vaikuttaa kirjallisten asemien polarisointiin, poliittisten ja henkilökohtaisten jännitteiden vuoksi.

11 Palimpsesti tarkoittaa alun perin pergamenttia tai papyrusta, josta on raaputettu tai pesty pois alkuperäinen teksti, joka kuitenkin hämmöttää uuden päällekirjoitetun tekstin alta.

sokea eno, veljesten tärkeä tietolähde, heidän varsinainen mentorinsa ja matkaan saattajansa ”maailman merille” (Nummi 2002, 59–60):

Kelpo mies oli myös [--] poikien oiva eno, joka nuoruudessaan oli uljaana merimiehenä *purjehtinut kaukaiset meret, nähnyt monta kansaa ja kaupunkia*; mutta näkönsäpä kadotti hän viimein, *käyden umpisokeaksi*, ja vietti ikänsä pimeät päivät Jukolan talossa. Hän silloin usein [--] kertoili sisarensa pojille tarinoita ja merkillisiä asioita sekä omasta maasta että vieraista valtakunnista, kertoili myös ihmeitä ja tapauksia raamattusta. Näitä hänen jutelmiensa kuultelivat pojat kaikella hartaudella ja painoivat lujasti muistoonsa. (Kivi 1944/1870, 17; kurs. J. N.)

Lukija tapaa teoksessa matkan varrella useita informantteja, jotka ohjaavat ja opastavat poikia, mutta enossa täyttyvät erityiset tunnuspiirteet, jotka antavat hänelle erikoisaseman. Enon kuvaus viittaa *Odyseian* alkuun, jossa kertoja vetoaa muusiin seuraavan tapaan:

Retkiä miehen kekseliään, runoneito, sa kerro,
kauan harhailleen pyhän Troian kaatamatiellä!
Kansat, kaupungit monet nähdä hän sai, tavat oppi,
Sai tuta tuskaa mont’ ulapoilla, kun eest’ oman hengen
taisteli, maalleen matkaamaan koki kumppanit auttaa.¹²

Homeroksen invokaatio on yhteistä eurooppalaista omaisuut-

12 Homeros 1990, I:5. Kiven käyttämä laitos on ruotsinkielinen: ”Sångmö! förtälj om den Mannen, den mångförslagne som irrat / vida omkring, så snart han förstört den heliga Troja / Många människors seder har känt och städer beskådat, Och i sitt hjerta lidit på hafvet så många bekymmer, / Omsorgsfull för sig sjelf och för Reskamraternas hemfärd!” (Homeros 1819–1821, I:5).

ta, johon myös *Seitsemän veljeks*en kertoja tukeutuu kuvatessaan sokea-enoa. Veljesten sukulaismies ei ole vain ”kansanomaisen elämänviisauden [-] Suomen kansan alkuperäisen korpi-filosofian välittäjä”, niin kuin Koskenniemi (1954, 230) häntä luonnehtii, vaan myös Odysseuksen, kekseliään soturin ja merimiehen, perillinen, joka hänen tapaansa oli ”purjehtinut kaukaiset meret, nähnyt monta kansaa ja kaupunkia”. Näkönsä menettäneenä, tietäväisenä kertojana hän muistuttaa myös *Odysseian* tarunomaista sokeaa laulajaa, joka siirtyi viime vuosisadalla myös suomalaisen runonlaulajan perityypiksi. (Ks. Knuutila 1994, erit. 109–121.) Sokea-enon tietämyksen piiriin kuuluvat tarinat ”sekä omasta maasta että vieraista valtakunnista”, ja hän kertoo myös ”ihmeitä ja tapauksia raamatusta” (Kivi 1944, 17). *Veljesten* tietolähteen kautta lukijan huomio johdetaan kahteen kirjallisen kulttuurin piiriin, antiikin eepiseen ja juutalais-kristilliseen Raamatun maailmaan.¹³

Mikä merkitys Vergiliuksen ja Homeroksen rinnastuksella on *Seitsemän veljeks*en klassikkoroolille? Homeerisessa asussaan sokea eno on veljesten mentori, joka vastaa Vergiliuksen roolia *Jumalaises-sa näytelmässä*. Vergilius ohjaa Dantea hänen vaelluksellaan mutta jossain vaiheessa jättää opastettavansa selviytymään omin neuvoin. Rooman kirjallisuuden klassikko edustaa antiikin kirjallista perinnettä ja siirtää opastuksellaan oman perinteensä ja pääomansa kirjailijalle, joka ei enää kirjoita latinaksi vaan uudella eurooppalaisella kielellä, Toscanan italialla. (Ks. Kermode 1975, 22–24, 44–45.)

Sokean-enon homeerisessa kuosissa, perinteen siirtäjän kansanomaisessa roolissa Kivi on siirtänyt *Jumalaisen näytelmän* symbolisen kulttuurisiirtymän roomalaisesta ja latalalaisesta maailmas-

13 *Raamatun* ja Homeroksen eeposten asemasta englanninkielisessä maailmassa ks. Turner 1984, 140–154.

ta helleeniseen, metropolista maaseudulle, vakavasta tyylijajista humoristiseen. Mutta yhtä kaikki sama kulttuurisen pääoman siirtäminen on rakennettu teokseen, jossa uusi kirjallinen kieli saa taiteellisesti korkealaatuisen asun ja joka muodostaa kanonisen keskuksen tulevalle suomenkieliselle proosalle.

Seitsemän veljestä asetti riman korkealle: se ei ryhtynyt kilpailulle kotimaisen tai aikalaisen eurooppalaisen proosateoksen kanssa, vaan se asettautui vertailtavaksi epäsuorasti ja leikillisesti suurten klassikkojen, Homeroksen, Platonin, mutta myös renessanssin kirjailijoiden, Danten, Shakespearen, Cervantesin kanssa. *Veljekset* ei rakenna mutkikkaita ironisia ja parodisia subversioita moderniin tapaan, vaan klassinen aines muunnellaan teoksen kantaviksi rakenteiksi (ks. esim. Nummi 2015, erit. 61–71). Kiven kertomuksen Homeros-suhde on samanaikaisesti mutkikkaalla tavalla jäljittelevä ja leikillisesti kilpailullinen.

Moderni klassikko

Uusien kansakuntien tarve kirjallisen tradition laakeroiviin merkkiteoksiin johti 1800-luvulla klassikko-käsitteen uudelleen määrittelyyn. Kunnia käsitteen uudelleen muotoilusta on yleensä suotu ranskalaiselle kriitikolle Augustin Sainte-Beuvelle ja hänen vuonna 1850 ilmestyneelle kirjoitelmalleen ”Qu’est-ce qu’un classique?”

Vielä 1800-luvun alussa klassikolla tarkoitettiin tavanmukaisesti ”ihailun kohteeksi nostettua arvovaltaista antiikin kirjailijaa”, roomalaisille kreikkalaisia sekä keskiajan ja renessanssin ihmisille kreikkalaisia ja roomalaisia kirjailijoita (Sainte-Beuve 1850, 38–39). Sainte-Beuven kiinnostuksen kohteena ovat Italian, Espanjan ja Ranskan kirjallisuuksien merkittävät kirjailijat, joista myös oli ryh-

dytty käyttämään klassikkonimitystä.

Ranskan kielen adjektiivi *classique* palautuu 1600-luvulle, jolloin sillä luonnehdittiin jäljiteltävänä tai mallina käytettävää arvovaltaista teosta. 1600-luvun lopulta lähtien se siirtyi merkitsemään luokkahuoneessa opetettavia teoksia. 1700-luvulla klassinen edusti kreikkalaiseen tai latinalaiseen antiikkiin kuuluvia teoksia. Vasta 1800-luvulla se alkoi tarkoittaa 1600-luvun suuria ranskalaisia kirjailijoita, klassikkoja. Näin Sainte-Beuve kytkee toisiinsa kaksi tärkeää käsitettä, klassikon ja tradition. (Compagnon 1996, 4.)

Kaikessa ranskalaisuudessaan Sainte-Beuven klassikkokäsitys ei ole nationalistinen, vaan pluralistinen ja globaali:

Un vrai classique, comme j'aimerais à l'entendre définir, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité moral non équivoque, ou resaisi quelque passion éternelle dans ce coeur où tout semblait connu et exploré; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensé, saine et belle en soi; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges. (Sainte-Beuve 1850, 42.)

[Aito klassikko, niin kuin minä haluaisin kuulla käsitteen määriteltävän, on kirjailija, joka on rikastanut inhimillistä hengenperintöä, joka on oikeasti lisännyt sen varantoa, joka on saanut sen astumaan askeleen edemmäksi, joka on oivaltanut jonkin verrattoman moraalisen totuuden, tai saanut kosketuksen johonkin ikaikaiseen intohimoon sydämessä, jossa kaikki näytti jo tutulta

ja tunnetulta; joka on saattanut ajatuksensa, havaintonsa, oivaluksensa mihin hyvänsä muotoon, joka on suuri ja suurenmoinen, hieno ja merkityksellinen, terve ja kaunis; joka on puhuttelut kaikkia omalla erityisellä mutta yhtä lailla myös kaikkien muiden tunnistamalla tyylillä, joka on uusi ilman yhtäkään uudissanaa, uusi ja ikivanha, vaivattomasti ajankohtainen kaikille aikakausille. (Suom. J. N.)]

Määritelmä on pitkä, monipolvinen ja pyrkii tavoittamaan käsitteen hienovaraisimmatkin vivahteet. Olennaista Sainte-Beuven määritelmässä on klassikon universaalisuus: klassikkokirjailija tai -teos, ei rajoitu yhteenkään historialliseen aikakauteen, tyylin tai kulttuurialueeseen.¹⁴

Sainte Beuven ajatukset heijastuvat T. S. Eliotin tunnetussa esseessä ”What is a Classic?” (1946). Eliot ei ota huomioon tavanomaisia käsite-erotteluja vaan luettelee joitakin keskeisiä vaatimuksia – mielen, kulttuurin ja kielen kypsyyden – mutta toteaa samalla, etteivät kvaliteetit yksinomaan tee kirjallisuutta arvokkaaksi, vaan ainoastaan toisenlaiseksi. Eliot hyväksyy Sainte-Beuven tapaan klassikon nykyaikaisuuskriteerin ja korostaa klassikon kykyä ilmaista yhteisellä ja yleisellä kielellä (*common style*) samanaikaisesti kansallista henkeä ja universaaleja merkityksiä:

The classic must, within its formal limitations, express the maximum possible of the whole range of feeling which represents the character of the people who speak that language. [--] When a work of literature has, beyond this comprehensiveness in

14 Ks. Prendergastin (2007, 32–34) Sainte-Beuven klassikko-käsitteen ja Goethen *Weltliteratur*-käsitteen välinen vertaileva analyysi.

relation to its own language, an equal significance in relation to a number of foreign literatures, we may say that it has also *universality*. (Eliot 1946, 127–128.)

Eliotin klassikkomääritelmässä keskeistä on kulttuurin ja kielen suvereeni hallinta.

Kiven asema samanaikaisesti suomalaisen kirjallisuuden pioneerina ja eurooppalaisen kirjallisuuden sulattajana on Viljo Tarkiaisen Kivi-tutkimuksen suuri linja. Kiven kansallinen omintakeisuus ja kyky sulattaa suuresta eurooppalaisesta traditiosta luovalla tavalla aineksia omiin teoksiinsa näkyy eri tavoin myöhemmässä tutkimuksessaakin. (Nummi 2013, 37 n. 56.) Kansallisessa traditiossa Kiven asemaa voidaan pitää kiistattomana. Kiven teosten on ymmärretty konstituoivan sellaista, mikä on suomalaista kulttuuria, kansanelämää, puhtaaksi viljeltyä suomen kieltä korkealuokkaiseen taiteellisen muotoon jalostuneena ja avaimena kansalliseen identiteettiin.

Klassikon kriteerit eivät kuitenkaan ole syntymäominaisuuksia, vaan ne tunnistetaan jälkikäteen, historiallisesta perspektiivistä.¹⁵ Suurin osa varhaisemmasta Kivi-tutkimuksesta ja erityisesti *Veljek-sistä* lähtee olettamuksesta, jonka mukaan kirjailijan tuotannon ensisijainen tausta on suomalaiskansallinen (maaseutu)kulttuuri. Kansallisen kuvan ovat etabloineet Kiven kokonaiskuvaa rakentaneet esseet, tutkimukset ja yleisteokset Leinosta Koskenniemeen, jotka kirjoitettiin fennomanian voittoisan kauden, 1900-luvun alkuvuosikymmenien tunnoissa ja tunnelmissa. Kansalliset kirjallisuuden-historiat ovat asettaneet 1860-luvun Kiven aktiivisen luomiskauden,

15 Kanoninen teos taas on yleensä suosittu ilmestymisestään lähtien (ks. Moretti 2000, 280, n. 4). Suosio ja kanoninen asema ei kuitenkaan takaa klassikon asemaa. Kaikki klassikot ovat kanonisia, mutta kaikki kanoniset teokset eivät ole klassikkoja.

välittömän poliittisen ja kulttuurisen kehityksen hänen teostensa taustaksi, koska tämä tausta on osa suurta kansallista kertomusta. Kiven teosten rajaaminen kotimaiseen, kansalliseen, suomen kieleen, maaseutuun, rahvaaseen ja rahvaan kulttuuriin on hallitseva piirre aina 1960-luvulle, jolloin moderni tutkimus siirsi kansallisen selitysmallin syrjään. Vakiintunutta kuvaa se ei kuitenkaan olennaisesti muuttanut.¹⁶ Syyt liittyvät aikakauteen, jolloin Kivi astui kirjalliselle näyttämölle.

Klassikkoaseman muotoutumisessa on olennaista oikea-aikaisuus. Tunnetussa kirjoituksessaan ”Literarischer Sansculottismus” Goethe kirjoittaa klassikon ilmaantumisen seuraavasti:

Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt, wenn er selbst, vom nationalgeistem durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangenen wie mit dem Gegenwärtigen zu symphatisieren, wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet- so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird, wenn er viele Materialien gesammelt, vollkommene oder unvollkommene Versuche seiner Vorgänger vor sich sieht und so viele äußere und innere Umstände zusam-

16 Kansallisten tieteiden voimasta kertoo sekin, että ongelmitaan ja lähestymistavoiltaan poikkeavat tutkimukset J. V. Lehtosen Kiven klassisia lähteitä ja alustekstejä tarkasteleva *Runon kartanossa* (1928), V. A. Koskenniemen modernin psykologisen elämäkerran ja perinteisen runousopillisen ja lajikeskeisen analyysin yhdistelmä *Aleksis Kivi* (1934) tai Rafael Koskimiehen artikkeli ”Seitsemän veljeksen rakenne” (1934) eivät aseta Kiven kansallista taustaa kyseenalaiseksi.

mentreffen, daß er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, daß er in den besten Jahren seines Lebens ein großes Werk zu übersehen, zu ordnen und in einem Sinne auszuführen fähig ist. (Goethe 1970/1795.).

[Milloin ja missä ilmaantuu klassinen kansalliskirjailija? Kun hän löytää kansansa historiassa suuria tapahtumia ja sen seurauksena maanmiestensä ajatustavoissa suuruutta, tunteiden syvyyttä, toimissa voimaa ja johdonmukaisuutta; kun hän tuntee itsensä kansallishengen kyllästämäksi ja hänen neroutensa kykenee tuntemaan myötätuntoa menneen ja nykyisen kanssa, kun hän havaitsee kansakunnan nousseen sellaiselle sivistysasteelle, että hänen oma luova toimintansa helpottuu; kun hän havaitsee edeltäjiensä saavutusten onnistumiset ja puutteet ja kun lukuisat muut yksittäiset asiat ja olosuhteet yhtyvät niin, ettei hänen tarvitse maksaa kalliita oppirahoja, vaan hän kykenee hahmotamaan ja luomaan suuren teoksen elämänsä parhaimpien vuosien voimantunnossa. (Suom. J. N.)]

Kuten T. J. Reed (1982, 18) on todennut, kaikki tämä on mitä ilmeisemmin vain yksittäisen ihmisen voimin saavutettavissa; se edellyttää tiettyä kansallisen yhteisön kehitystasetta. Klassikko voi syntyä, kun aika ja olosuhteet ovat oikeat, kun on vakiintunut kansallinen historiakuva, joka rakentuu merkittäville historiallisille tapahtumille, kun yhteisön kielellinen ja kulttuurinen traditio on kehittynyt sellaiselle tasolle, että kirjailija voi astua valmiiseen pöytänsä, ettei hänen tarvitse rakentaa kaikkea alusta, vaan hän voi heti alussa, nuoruuden varmuudella ja voimalla, muotoilla jotakin kypsää, kestäväää ja merkittäväää.

Kun Kivi astui suomalaiseen kirjallisuuteen julkaisemalla 1864 *Nummisuutarit* ja *Kullervon*, oli heti selvää, että nuori ja tuntematon kirjailija oli kirjoittanut jotakin, joka ylitti kaiken aikaisemman suomen kielellä kirjoitetun. Tätä tosiseikkaa eivät muuta Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran runoustoimikunnan huomautukset siitä ja tästä yksityiskohdasta tai August Ahlqvistin nurjamielinen arvio.¹⁷ Sen sijaan nämä kaksi suomalaisen draaman perusteosta herättivät suuria odotuksia, jotka pitkään odotetun *Seitsemän veljeksien* ilmestyttyä kokivat pettymyksen, kun se herätti ärtymystä suomen kielen ja kirjallisuuden portinvartijassa ja kilparunoilijassa, August Ahlqvistissa. Kilvassa kakkoseksi jäänyt professorismies tuli kaikessa ilkeydessään tunnustaneeksi Kiven ylivoimaisuuden, kun hän muistutti tunnetussa pilkkarunossaan Kiveä Shakespeareksi mainittavan.

Jälkimaailman on helpompi havaita, että Kiven esikoisnäytelmät astuivat Goethen kuvaamaan vaiheeseen suomalaisessa yhteiskunnassa. Kirjalliset edeltäjät olivat kehittäneet puolen vuosisadan ajan – virsirunoilijat ja Raamatun suomentajat jo vuosisatoja – suomen kieltä kirjalliseen käyttöön. Suomalaisuusliike oli edistänyt uuden, kansallisen identiteetin sisäistämistä olennaisesti. Kansankulttuurin taiteellinen käyttö oli *Kalevan* ja muun kirjallisen toiminnan kautta noussut arvoonsa. Kansallisen historian hahmotus oli käynnistynyt ja tuotti historiantutkimusta, kauno- ja oppikirjallisuutta, kansallisten instituutioiden rakennus suurten eurooppalaisten kansakuntien esikuvan mukaan oli täydessä vauhdissa. Kivi astui Suomen historiaan oikealla hetkellä, hänellä oli käytettävissä runsaasti aineksia, ei tarvittu kuin kykyä – ja se ilmeni vastaansanomattomana ensimmäisissä teoksissa.

17 Ks. näytelmien vastaanotosta, SKS:n runoustoimikunnan lausunnoista ja arvosteluista Nummi 2010b ja 2014.

Mitä yleisempää Goethen ja Kiven vertailu kertoo? Goethe on saksalaisen kirjallisuuden keskus kahdessa olennaisessa merkityksessä, jotka pätevät myös Kiveen. Ensiksikin hänen kirjallisen tuotantonsa laajuus, kattavuus, laatu ja kehitys etabloivat saksankieliseen kirjallisuuteen ylittämättömän normin. Toiseksi, hänen merkityksensä perustuu kirjallisen toiminnan ajoitukseen ja tuotannon runsauden asettumiseen kaiken edeltävän vastakohtaksi. Vuoteen 1770 mennessä Saksalla oli asettaa vähäisesti Ranskan, Espanjan, Englannin kukoistavan kirjallisuuden rinnalle. Goethe astui näyttämölle oikealla hetkellä täyttääkseen tarpeen, jopa tietoiset odotukset kulttuurissa, jolta puuttui kirjallisen tradition olennaiset ainekset: kansalliset mestariteokset. (Ks. Reed 1984, 11; Pizer 2000, erit. 15–16.) Suomenkielisen kirjallisuuden tilanne Kiveä edeltävänä aikana oli verrannollinen suhteessa niin ruotsin kieleen kuin eurooppalaisiin kieliin.

Klassikoksi Kiveä ei kukaan hänen eläessään maininnut. Klassikkoasema muodostuikin hänen elinaikansa jälkeen kansallisen liikkeen kehityksen vanavedessä ja sen myötävaikutuksesta. Olennaisista klassikkoaseman muodostumisesta on sen jälkikäteisyys: Kiven tuotanto liitetään retrospektiivisesti osaksi suomalaisuusliikkeen yleisempää ja laajempaa kehitystä, joka toteutuu olennaisesti Kiven aikakauden jälkeen.

Nykyaikaisen klassikon synty

Goethen klassikkoaseman muodostuminen ei tapahtunut hetkessä eikä ilman merkittäviä muutoksia saksalaisen yhteiskunnan rakenteissa. Goethen klassillistuminen saksalaisessa kirjallisuudessa tarjoakin valaisevan rinnastuksen Kiven kirjallisuushistoriallisen aseman muodostumiselle.

Goethe ei kutsunut itseään klassikoksi ("Klassiker") ja suhtautui monimielisesti saksalaisen kirjallisuuden klassillistamiseen. Kirjailijan kuoleman jälkeen klassikkoasemaa alettiin rakentaa osin tietoisin toimin laajapohjaisen yhteiskunnallisen muutoksen myötävaikutuksella. Vuonna 1854 Rudolf von Gottschall viittasi historiateoksessaan *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts* (1854) Goethen ja Schilleriin johdonmukaisesti klassikkoina ("als die Klassiker"). Nimityksestä syntyi yleisesti hyväksytty käytäntö, joka vain vahvistui, kun vuonna 1867 Goethen ja Schillerin teosten suojatut julkaisuoikeudet kumottiin, ja *Klassikerausgaben* alkoivat levitä saksalaisen keskiluokan lukemistoksi. Vuonna 1885 perustettiin Goethe-Gesellschaft ja käynnistettiin Goethen koottujen teosten Weimar-laitoksen julkaiseminen. Samaan aikaan syntyi Goethen teosten tutkimiseen keskittynyt tutkimussuuntaus "Goethe-Philologie". (Wellek 1970, 84–85.) Prosessia tukivat ja edistivät nousevan saksalaisen keskiluokan identiteettitarpeet ja poliittiset tavoitteet tunnusmerkillisesti "epäpoliittisella" kulttuurin alueella.¹⁸

Kaikki kuvatut konkreettiset toimet ovat "klassillistamis-menetelmän" tunnuspiirteitä. Klassikon etablointi voidaan täsmentää määrävaiheiseksi kuvioksi: (i) kirjailijan tuotannon määrittämien eli kaanonin perustaminen (ii) koottujen teosten julkaiseminen, (iii) nimikkoseuran tai vastaavan kirjailijan maineen levittämisen ja vaalimiseen tarkoitetun yhteisön perustaminen, (iv) kirjailijan tuotantoon syventyvän tutkimushaaran syntyminen tai oppituolin perustaminen. Kaiken tämän mahdollistaa (v) merkittävän yhteiskunnallisen ryhmän identifioituminen kirjailijaan, hänen elämäänsä, kirjalliseen toimintaansa ja yhteiskunnalliseen asemaan.

18 Ks. Elias 1987/1997, 119–124. Ks. myös saksalaisesta kehityksestä rinnasteisena suomalaiselle kansalliskirjallisuudelle (Nummi 1997, 12–17).

Aleksis Kivi käy suomenkielisessä kirjallisuudessa läpi kaikki klassillistamisen vaiheet. Keskeistä klassikkoaseman rakentamisessa on *Valittujen teosten I–II* julkaiseminen 1877–1878, varsin nopeasti kirjailijan kuoleman jälkeen. Laitokseen ei hyväksytty kaikkea, mitä Kiveltä tunnettiin. Näin rajoitettiin Kivi-kaanonia, sillä kirjailijalla oli myös teoksia, joita ei tuolloin pidetty riittävän arvokkaina julkaistaviksi ja liitettäväksi tuotannon osaksi. Varsinaiset Kiven nimikkoseurat syntyivät huomattavan myöhään, kirjailijan aseman vakiintumisen jälkivaiheeseen 1940-luvulle, mutta Suomalaisen Kirjallisuuden Seura kustantajana otti edustustehtävät (ja kustannusoikeudet) itselleen.

Kiven kirjallinen asema kohosi näkyvästi vuosisadan vaihteessa, kun nuori kirjallinen polvi, Volter Kilpi, Otto Manninen ja Eino Leino, nosti hänet kirjalliseksi esikuvakseen ja löysi hänen teoksistaan eurooppalaiset juuret. 1910- ja 1920-luvulla valmistuvat ensimmäiset perustavat akateemiset tutkimukset, Viljo Tarkiaisen ja J. V. Lehtosen monografiat. Kivi-tutkimuksen yliopistollista oppituolia olisi maan resursseilla ollut vaikea perustaa, vaikka Lönnrotin *Kalevala* sellaisen käytännössä saikin Helsingin yliopistoon perustetussa kansanrunouden tutkimuksen professuurissa. Viljo Tarkiaisen nimittäminen kotimaisen kirjallisuuden professoriksi 1924 takasi kuitenkin Kivi-tutkimuksen jatkumisen ja kirjailijan näkyvän roolin julkisuudessa. Samanaikaisesti Helsingin yliopiston ylimääräinen professori J. V. Lehtonen julkaisi tutkimuksia Kivestä. Käytännössä suomalainen kirjallisuudentutkimus miehitettiin Kivi-tutkijoilla, kun V. A. Koskenniemestä leivottiin 1925 Turun yliopiston kirjallisuuden professori.

Kiven klassikkoaseman pohja alkaa hahmottua itsenäisyyteemme ensi vuosikymmeninä. Kirjailijan arvostusta kantava yhteiskunnallinen eturyhmä, fennomaanisesta perinteestä nouseva suomen-

kielinen ja -mielinen keskiluokka ja sen keskuudesta suomalaisen yhteiskunnan huipulle kapuava suomenkielinen akateeminen eliitti tarvitsi kulttuuriheerosta ja identiteettisymbolia. Kansan parista noussut, köyhä ja kaltoin kohdeltu luonnonnero, joka antoi suomalaisille oman kielen, oman kulttuurin, oman kirjallisuuden, tarjosi erinomaisesti sopivan esikuvan. Kirjailija, josta ei ole tiettävästi (säilynyt) valokuvaa ja josta säilyneet vaatimattomat piirroukset eivät vastanneet klassikon ulkoista hahmoa, valettiin lopulta suurikokoiseksi pronssiseksi hahmoksi. Kansallisteatterin edustalle vuonna 1939 kohonnut elävää suurempi, yhtä aikaa melankolinen ja ylväs mieshahmo graniittijalustalla edusti paremmin suomenkielisen kansanosan omaakuvaa.

Suomen kansan henkisten ja taiteellisten voimavarojen edusmiehenä kirjailijan arvo nousi lakipisteeseen satavuotisjuhlissa vuonna 1934, jolloin monet klassillistamisen vaiheet oli läpäisty (Nummi 2013a, 69–71). Vuosisadan vaihteesta lähtien Kivi ja Kiven tuotanto oli tarjonnut rikkaan aiheiston kuvataiteilijoille ja kirjankuvittajille, jotka siirsivät kirjailijan teosten kuvitteellisen universumin kollektiivisen mielikuvamaailman konkreettisiksi kuviksi. (Ks. Korman 1999.) Itsenäisen Suomen kahden ensimmäisen vuosikymmenen aikana Kiven henkilö sai lopulta Wäinö Aaltosen veistämässä muotokuvissa ja muistomerkeissä ylevöitetyn, klassisen hahmon.¹⁹ Kivestä oli olemassa aikalastaiteilijan A. J. Sjöstrandin sillä tavalla malliin perustuva marmoriveistos, että taiteilija oli tavannut Kiven ja tunsikin ainakin muistista kirjailijan ulkomuodoltaan (Sihvo 2003, 333–335). Aikalastaiteilijan kuvaama terveen oloinen pyöreäposkinen mieshahmo ei ole kuitenkaan koskaan herättänyt sellaista vastakaikua

19 Ks. Okkosen (1945, 16–17, 19–20) kansalliset tulkinnat Aaltosen Kivi-veistoksista; Okkosen Aaltonen-tulkinnasta ks. Vihanta 2000.

kuin Aaltosen monumentaaliset pronssiveistokset vuosina 1926–1928 Tampereen kirjaston edustalle valmistunut *Runoilija ja Muusa* ja 1932–1939 Kansallisteatterin edustalle valmistunut muistomerkki sekä lukuisat Kiven pääfiguurit. Aaltonen antoi runoilijalle klassisen muodon ja hengen. Kiveen veistettynä ja pronssiin valettuna köyhästä kirjailijasta oli kasvanut Suomen kirjallisuuden *scriptor classicus, non proletarius*.

Lähteet

- Casanova, Pascale 2008/1999: *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Castiglione, Baldesar 1957/1518/: *Hovimies*. (*Il Libro del cortegiano*.) Käänt. J. A. Hollo. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Coetzee J. M. 1995: What is a Classic? *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 5:2/1995, 7–24.
- Compagnon, Antoine 1995: Sainte-Beuve and the Canon. *Modern Language Notes* 1995, 1188–1199.
- Curtius, Ernst Robert 1979/1948: *European Literature and the Latin Middle Ages*. Käänt. Willard R. Trask. London & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Eckermann, Johan Peter 1962/1836: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832*. Aufbau: Berlin.
- Elias, Norbert 1997/1987: *Saksalaiset. Valtakamppailut ja habituskehitys*. Käänt. Päivi Nieminen. Helsinki: Gaudeamus.
- Eliot, T. S. 1970/1946: What is a Classic? Teoksessa *The Prose of T. S. Eliot*. Toim. Frank Kermode. London: Faber and Faber.

- Fishelov, David 2010: *Dialogues with/and Great Books. The Dynamics of Canon Formation*. Brighton & Portland & Toronto: Sussex Academic Press.
- Fleischmann, Wolfgang Berner 1993: Classicism. Teoksessa *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 215–219.
- Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Goethe Johann Wolfgang 1970/1795: Literarischer Sansculottimus. *Schriften zur Literatur. Historisch-kritische Ausgabe*. Band 1: Text, bearbeitet von E. Nahler. Akademie-Verlag. Berlin 1970, 13–16.
- Gorak, Jan 1991: *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London & Atlantic Highlands & New Jersey & Athlone.
- Hein, Manfred Peter 1984: *Die Kanonisierung eines Romans. Alexis Kivis "Sieben Brüder" 1870–1980*. Helsinki & Köln: Otava & Clotta.
- Homeros 1819–21: *Odyssëia*. Käänt. M. Wallenberg. Linköping: Petre och Abrahamsson.
- Homeros 1990: *Odyssëia*. Käänt. Otto Manninen. Helsinki: WSOY.
- Jasper David 1999: *The Sacred and Secular Canon in Romanticism. Preserving the Sacred Truths*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kermode, Frank 1975: *The Classic*. London: Faber & Faber.
- Ketonen, Oiva 1989: *Kohtalon vaihtoehdot. Aleksis Kivi, August Ahlqvist ja sivistyneistön vähäinen kansalaisrohkeus*. Helsinki: WSOY.
- Klinge Matti 1980: Onko Täällä Pohjantähden alla Suomen kansallisromaani? Teoksessa *Väinö Linna. Toisen tasavallan kirjailija*. Toim. Yrjö Varpio. WSOY: Helsinki. 234–243.
- Knuuttila, Seppo 1994: Pohjolan sokea Homeros – jalo kansa ja suuri linja yhtenäiskulttuurin vertauskuvina. Teoksessa *Tyhmän kansan teoria Näkökulmia menneestä tulevaan*. Helsinki: SKS. 101–122.
- Knuuttila Simo 1983: Kristilliset klassikot. *KTSV* 35/1983, 161–168.

- Kormano, Riitta 1994: Aleksis Kiven patsas – suomalaisuuden ikoni. Teoksessa *Wäinö Aaltonen 1894–1966*. Turku: Wäinö Aaltosen museo. 56–63.
- Koskenniemi V. A. 1954/1934: *Aleksis Kivi*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Koskenniemi V. A. 1935: Keskustelua prof. Tarkiaisen arvostelun johdosta. *Virittäjä* 1935, 272–282.
- Marchand, Suzanne L. 2006: *Down from Olympus. Archeology and Philhellenism in Germany 1759–1970*. Princeton: Princeton University Press.
- Moretti, Franco 2000: The Slaughterhouse of Literature. *Modern Language Quarterly* 61:1/2000, 207–227.
- Mukherjee, Ankhi 2010: ”What is a Classic?” International Literary Criticism and the Classic Question of Author(s). *PMLA* 125:4 (2010), 1026–1042.
- Niemi, Juhani 1997: *Suomalaisten suosikkikirjat*. Hämeenlinna: Karisto.
- Nummi, Jyrki 1997: Se ainoa tarpeellinen. Lyhyt johdatus kansalliskirjallisuuteen. *Kansallista/Kansainvälistä*. Toim. Päivi Molarius. *KTSV* 50/1997. Helsinki: SKS, 9–55.
- Nummi, Jyrki 2002: Sepeteuksen pojista voiton sankareiksi. Seitsemän veljestä ja raamatullinen alluusio. Teoksessa *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Hannes Sihvo & Jyrki Nummi. Helsinki: Yliopistopaino. 59–139.
- Nummi, Jyrki 2007: Intiimi vai poliittinen isänmaa? J. L. Runebergin ”Maamme”, Aleksis Kiven ”Suomenmaa” ja tekstienväliset yhteydet. *Avain* 1/2007, 5–31.
- Nummi, Jyrki 2010a: How to Eat the Centre-Periphery Model and Still Retain It? A Theory of Descending Cultural Values and Aleksis Kivi. Teoksessa *Histoire de la littérature et jeux d’échange entre centres et périphéries. les identités relatives des littératures*. Toim. Jean Bessière & Judit Maar. Paris: L’Harmattan. 119–131.
- Nummi, Jyrki 2010b: Nummisuutarien vastaanotto. [Aleksis Kivi:] *Nummisuutarit. Komedia viidessä näytöksessä. Kriittinen editio*. Toim. Jyrki Nummi et al. Helsinki: SKS. 14–37.

- Nummi, Jyrki 2013a: Aleksis Kiven elämät. [Aleksi Kivi:] *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi et al. Helsinki: SKS. 20–74.
- Nummi, Jyrki 2014: Kullervon tausta ja vastaanotto. [Aleksi Kivi:] *Kullervo. Näytelmä viidessä näytöksessä. Kriittinen editio*. Toim. Jyrki Nummi et al. Helsinki: SKS. 16–49.
- Nummi, Jyrki 2013b: From Academic Appreciation to Empirical Data. The Early Canonization of Aleksis Kivi. Teoksessa *Kanonisk selkabsleg i nordisk litteratur*. Toim. Randi Benedikte Brodersen. TemaNord 2013: 583. Kobenhavn: Nordisk Ministerråd. 155–173.
- Nummi, Jyrki 2015: Kihlaus – yksinäytöksinen komedia. [Aleksi Kivi:] *Kihlaus, Leo ja Liina, Selman juonet. kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen et al. Helsinki: SKS. 47–75.
- Oksala, Teivas 2000: Mitä ovat klassinen, klassikko, klassismi ja klassinen humanismi? Teoksessa *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen. Jyväskylä: Atena. 10–27.
- Oksala, Teivas 2004: *J. L. Runebergin Kreikka ja Rooma. Tutkielmia runoilijan suhteesta antiikkiin ja klassiseen perintöön*. Helsinki: WSOY.
- Okkonen, Onni 1945: *Wäinö Aaltonen*. Porvoo: WSOY.
- Piégay-Gros Nathalie (2002) *Introduction à l'intertextualité*. Nathan: Paris.
- Pizer, John 2000: Goethe's "World Literature". Paradigm and Contemporary Cultural Globalization. *Comparative Literature* 52:3/2000, 213–227.
- Prendergast, Christopher 2015: *The Classic. Sainte-Beuve and the Nineteenth-Century Culture Wars*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Rahikainen, Esko 1984: *Metsän poika. Aleksis Kiven elämä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Reed, T. J. 1980: *The Classical Centre. Goethe and Weimar 1775–1832*. Oxford: Clarendon Press.

- Riikonen H. K. 2016: Antiikin perintö Aleksis Kiven runoudessa. *Kanervakankaalla. Kirjoituksia Aleksis Kiven runoudesta. Joutsen, erikoisjulkaisuja 1.* Helsinki: Suomalainen Klassikkokirjasto, 28–46.
- Saarimaa, E. A. 1925/1919: Aleksis Kivi ja antiikki. Teoksessa *Kielen ja tyylin alalta*. Porvoo: WSOY. 51– 67.
- Sainte-Beuve, Augustin 1850: Qu'est-ce qu'un classique? Teoksessa *Causeries du Lundi*. Paris: Garnier frères.
- Sihvo, Hannes 1984: Perusmittana Kivi. Kirjallisuutta ja kirjailijoita Kivipörssissä. Teoksessa *Aleksi Kiven maailmasta. Esseitä ja tutkielmia*. Toim. Markku Envall. *KTSV 37/1984*. Helsinki: SKS. 159–175.
- Sihvo, Hannes 2002: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikansa.* Helsinki: SKS.
- Sulkunen Irma 2004: *Suomalainen Kirjallisuuden Seura 1831–1892*. Helsinki: SKS.
- Tarkiainen, Viljo 1915: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, Viljo 1934: Aleksis Kiven maineen kaikuja. *Virittäjä* 1934, 330–352.
- Tarkiainen, Viljo 1935: V. A. Koskenniemen ”Aleksis Kivi”. *Virittäjä* 1935, 261–272.
- Tideström, Gunnar 1941: *Runeberg som estetiker. Litterära och filosofiska idér i den unge Runebergs författarskap*. Helsingfors: SLS.
- Turner, Frank M. 1981: *The Greek Heritage in Victorian Britain*. New Haven & London: Yale University Press.
- Vihanta Ulla 2000: Kivettyneitä ihanteita. Klassismi Suomen sotienvälisessä kuvataiteessa. Teoksessa *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa & Timo Vihavainen. Jyväskylä: Atena, 344–371.
- Wellek, René 1970: The Term and Concept of Classicism in Literary History. Teoksessa *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven & London: Yale University Press, 55–90.

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden sosiologinen "bourdieulainen" historia

Tämä artikkeli perustuu postdoc-tutkimusprojektiin, jonka tšekinkielinen otsikko on *Dějiny finskošvédské literatury v perspektivě bourdieuovské sociologie* ("Suomenruotsalaisen kirjallisuuden historia bourdieulaisen sosiologian näkökulmasta"). Tutkimushankkeen päätavoitteena on kirjoittaa suomenruotsalaisen kirjallisuuden historia tšekiksi. Se on suunniteltu ennen kaikkea panokseksi Pohjoismaiden kirjallisuuksien tšekkiläiseen historiankirjoitukseen. Viime aikoina on tšekiksi ilmestynyt kaksi tärkeää aiheeseen liittyvää kirjaa: *Slovník severských spisovatelů* ("Pohjoismaisten kirjailijoiden sanakirja") (Hartlová et al. 2004/1998) ja *Moderní skandinávské literatury 1870–2000* ("Nykyaikaiset skandinaaviset kirjallisuudet 1870–2000") (Humpál & Kadečková & Parente-Čapková 2013/2006). Hankkeen toinen päämäärä liittyy kysymykseen kirjallisuuden sosiologian asemasta kirjallisuuden historiankirjoituksessa. Kolmi-voitista projektia rahoitti vuosina 2014–2016 Grantová agentura České republiky (Tšekin tasavallan tiedeakatemia).

Käsittelen artikkelissani ensin yleisesti sosiologian ja kirjallisuustieteen välistä suhdetta ja siirryn sitten ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun ja hänen teorianensa esittelyyn. Sen jälkeen tuon muutamman mahdollisimman edustavan esimerkin avulla esiin oman sovellutukseni Bourdieun teoriasta. Monet esittämistäni esimerkeistä koskevat suomenruotsalaisen kirjallisuuden kaanonin tärkeää virtausta, suomenruotsalaista modernismia.

Sosiologia ja kirjallisuustiede

Kirjallisuuden sosiologiaa ryhdyttiin harrastamaan 1960-luvulla, ja silloin sen synonyymi oli marxismi. Koska yksi sosiologian tärkeistä perustajista oli juuri Karl Marx, tämä oli loogista. 1960-luvulla lähtökohta oli hyvin ideologinen: haluttiin olla kriittisiä ja kapinoida sekä hallitsevia yhteiskunnallisia oloja että hallitsevia silloisen kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä vastaan – uuden tutkimusmenetelmän avulla. Vaikka marxilainen ajattelu on vaikuttanut nykyiseen kirjallisuudentutkimukseen, kirjallisuudensosiologian käsitteessä ei nykyään tarvitse välttämättä olla tätä ideologista sisältöä (ks. lähemmin esim. Hård af Segerstad 1974).

Yksinkertaisemmin voi sanoa, ettei kirjallisuuden sosiologin päätehtävä ole selvittää, mistä kaunokirjallinen teksti kertoo. Painopiste ei siis ole tekstien tulkinnessa. Sen sijaan seurataan etupäässä kirjallisuuden ulkopuolista aluetta ja tekstin ulkopuolisia tekijöitä. Kirjallisuuden sosiologia on kiinnostunut siitä, miten kirjallisuus toimii yhteiskunnassa. Se tutkii kirjallisuuden ja yhteiskunnan välistä suhdetta.

Sosiologian asema nykyisissä kirjallisuushistorioissa on joka tapauksessa vahvistunut. Kun katsoo viimeistä suurta suomalaisesta kirjallisuudesta kirjoitettua kolmiosaista historiaa (Varpio 1999), voi todeta, että monen osan lähtökohta on eri tavoin sosiologinen. Myös Suomen nykykirjallisuutta käsittelevä teos (Hallila et al. 2013) koostuu kahdesta osasta, joista jälkimmäisen näkökulma on sosiologinen (otsikossa *Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*). Havainto sosiologian lisääntyvästä merkityksestä kirjallisuuden historiankirjoituksessa voi johtaa ajatukseen, voisiko koko kirjallisuudenhistorian kirjoittaa puhtaasti sosiologisista lähtökohdista, ja miten sellaisen historian voisi kirjoittaa?

Ranskalainen kirjallisuussosiologi Pierre Bourdieu

Jos haluaa löytää yhtenäisen metodologian johonkin kirjallisuussosiologiseen aiheeseen, kuvaan tulee pian ranskalainen sosiologi Pierre Bourdieu (1930–2002) ja ennen kaikkea hänen teoksensa *Les Regles de l'Art. Genese et structure du champ littéraire* (1992) (”Taiteen säännöt. Kirjallisuuden kentän synty ja rakenne”; englanniksi ks. Bourdieu 1996, ruotsiksi ks. Bourdieu 2000, tšekiksi ks. Bourdieu 2010, suomeksi ei saatavissa).

Bourdieu analysoi taiteen yhteiskunnallista roolia 1960-luvulta lähtien. Bourdieun lähestyminen voi tuntua vaikealta. Hän esimerkiksi olettaa, että lukija tuntee kaikki hänen teoksensa. Hänen käyttämänsä käsitteistön merkitys vaihtelee teoksesta teokseen, koska hän kehitti ajatuksiaan jatkuvasti. ”Taiteen säännöissä” hän ei suoraan esitä mitään yhtenäistä metodologiaa tai teoriaa, vaan tutkii sitä, miten ranskalainen kirjallisuus 1800-luvun loppupuoliskolla kehittyi silloisessa yhteiskunnassa kohti autonomiaa. Teesiensä vahvistamiseksi hän esittää muitakin yksittäisiä esimerkkejä Ranskasta (esim. 1970-luvun Ranskan kustannusmaailmasta) käyttäen samalla implisiittisesti omaa metodologiaansa. ”Taiteen sääntöjä” käyttävän tutkijan täytyy itse päätellä, mikä on yleispätevää ja omaan tutkimukseen sopivaa ja mikä ei. Jotkut tutkijat jopa väittävät, ettei Bourdieuta voi käyttää Ranskan ulkopuolisten ilmiöiden tutkimiseen, koska hänen teoriansa on liian tiiviisti kiinni ranskalaisessa miljöössä.

Bourdieu on kuitenkin, ainakin minun tulkinnassani, melkein nerokkaasti onnistunut yhdistämään yhtenäiseen järjestelmään miltei kaikki tärkeät kirjallisuudensosiologiset kysymykset.¹ Hänen

1 Mainittakoon esimerkiksi kysymys kustantajien määrästä, heidän kustan-

tutkimuksiaan on myöhemmin käytetty Pohjoismaissa laadituissa taidetta koskevissa tutkielmissa (ns. Bourdieun pohjoismainen koulu-
kunta; ks. esim. Broady 1998) olettaen, että ne sopivat hyvin myös Ranskan ulkopuolisen kulttuurin sosiologisesta näkökulmasta lähtevään analyysiin, jollei niitä sovelleta liian dogmaattisesti ja mekaanisesti.²

Bourdieulainen suomenruotsalaisen kirjallisuuden kenttä

Bourdieun peruskäsitteitä on ”taiteen kenttä”. Bourdieun teoksesta käytännöllisen lyhyehkön ruotsinkielisen yhteenvedon laatineen Donald Broadyn mukaan kentän määritelmä on ”ett system av relationer mellan positioner besatta av människor och institutioner” eli ”henkilöiden ja instituutioiden haltuun ottamien asemien välissä olevien suhteiden järjestelmä” (Broady 1998, 11; suom. J. D.). Oletetaan, että nämä henkilöt ja instituutiot eli toimijat taistelevat jostakin, joka on heille yhteistä. Tässä tapauksessa, kun kyseessä on kirjallisuuden kenttä, taistelu koskee arvokirjallisuuden määrittelemistä ja auktoriteettia ilmaista mielipiteitä sen laadusta. Kyseessä olevat henkilöt ja instituutiot ovat kirjailijoita, arvostelijoita, kustantajia,

tamansa kirjallisuuden lajityypistä tai painosten suuruudesta, kysymys kirjallisuuslehtien määrästä ja niiden lukijoista sekä kysymys kirjastojen määrästä ja niiden käyttäjistä. Tärkeitä ovat kysymys kirjallisuuden kritiikistä sekä kirjallisuuden ja median välisestä suhteesta, kysymys kirjoittamisen ja kustantamisen taloudellisesta kannattavuudesta, kysymys kirjallisuuspalkinnoista ja kirjailijoille myönnettyjen tukien tai apurahojen järjestelmästä, kysymys siitä, mistä luokasta tai ympäristöstä – kaupungista vai maaseudulta – kirjailijat tulevat sekä kysymykset politiikan/valtion ja kirjallisuuden välisistä suhteista.

2 Bourdieun soveltamisesta kaunokirjallisen tekstin analyysissa ks. Bourdieu 2010: 19–68 (Gustave Flaubertin *Sydämen oppivuodet*) tai Gedin 1998 (August Strindbergin *Punainen huone*).

kirjallisuuslehtiä, sanomalehtien kulttuurisivuja, kirjallisuudentutkijoita, kirjallisuutta tutkivia akatemian ja yliopistojen laitoksia sekä apurahoja ja kirjallisuuspalkintoja myöntäviä lautakuntia (mp.).

Bourdieuun estetiikka ja taistelu suomenruotsalaisen kirjallisuuden kaanonista

Bourdieuun menetelmä lähtee alun perin hänen estetiikastaan, ja hänen käsityksensä on lähinnä historiallinen. Kirjallisuuden kaanon ei ole hänen mielestään mitään objektiivista tai essentiaalista. Se on muodostunut historian kuluessa yllä mainittujen toimijoiden taistelussa – on vain tutkittava miten.

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden kaanonissa on suomenruotsalaisilla modernisteilla (Edith Södergran, Elmer Diktonius, Gunnar Björling, Hagar Olsson, Rabbe Enckell jne.) hyvin vahva asema. Esimerkiksi Södergranista kirjoitetaan jatkuvasti kymmeniä väitöskirjoja, elämäkertoja, monografioita ja antologioita (Rahikainen 2014, 6). Bourdieuun mukaan tämä ei tarkoita sitä, että juuri tämä ryhmittymä olisi paras, vaan kyse on siitä, että tietyt toimijat ovat kanonisoineet sen. Ei ole kiinnostavaa vastata kysymykseen, miksi Södergran tai joku muu suomenruotsalainen modernisti on suuri kirjailija, mutta pitää tietää vastaus kysymykseen, miten hänestä tai jostakusta toisesta suomenruotsalaisesta modernistista tuli suuri.

Juuri suomenruotsalaisen modernismin pitkä ja monimutkainen kanonisoimisprosessi on havainnollinen esimerkki, joka osoittaa, että modernismin etabloituminen kirjallisuuden kentässä edellytti asemia sekä lehdissä että akatemioiden ja tutkimuslaitoksissa, ja että siihen osallistuivat myös muut kentän toimijat, joiden rooli oli myös tärkeä. Modernistien kanonisoimisesta käytiin taistelua, jonka lopputulosta ei tiedetty etukäteen ja joka ilman toimijoiden välissä olevaa verkkoa eli toimivaa kirjallisuuden kenttää ei olisi ollut mahdollista.

Prosessi alkoi kahdella debyyttillä vuonna 1916. Silloin ilmestyivät Södergranin *Dikter*-niminen runokokoelma ja Olssonin proosateos *Lars Thorman och döden*. Jo tässä vaiheessa teokset saivat enemmän ymmärrystä pääkaupungin lehtien kritiikiltä kuin maanseudun lehdistä ja kevyemmältä lehdistöltä, kuten kaikkien modernistien suhteen oli virtauksen etabloitumisen aikana eli 1920- ja 1930-luvulla tapana.³ Modernisteja tultiin vielä kauan syyttämään heidän runotensa käsittämättömyydestä. Kaksikielisen *Ultra*-lehden ja pienen avantgardistisen Daimon-kustantamon perustamisen jälkeen heitä alettiin pitää omana ryhmittymänä. Uuden liikkeen, tai oikeammin sen alkion, toimintaan osallistuivat Elmer Diktonius ja Hagar Olsson. Diktonius oli saanut arvostelijan paikan pienestä *Arbetarblad*-lehdestä ja debytoinut vuonna 1921. Olsson puolestaan oli saanut arvostelijan paikan merkittävämmästä helsinkiläisestä *Dagens Press* -nimisestä iltapäivälehdessä. Vaikka *Ultra* ilmestyi vain vähän aikaa syksyllä 1922⁴, Daimon onnistui kustantamaan yhden runokokoelman Diktoniukselta ja toisen Björlingiltä. Sekä Olsson että Diktonius alkoivat Södergranin kuoltua vuonna 1923 pian kanoonisoida häntä muun muassa kirjoittamalla hänestä artikkeleita ja esseitä. (Ekman 2000, 115–122.)

3 Samaa jakautumista suomenruotsalaisessa vastaanotossa on esiintynyt myös muulloin; ks. esim. Christer Kihlmanin ja Henrik Tikkasen teoksista *Blask* 2012, *Alhoniemi* 1989.

4 Suomenruotsalaisen kirjallisuuden kentälle on ollut luonteenomaista, että välillä perustetaan ja pian taas lakkautetaan pieniä kulttuurilehtiä, joilla on kuitenkin omana lyhyenä aikanaan merkitys kirjallisuuskeskustelulle ja uusien sukupolvien etabloitumiselle, vrt. *Euterpe* (1901–1905), *Ultra* (1922), *Quosego* (1928–1929), *Kalendern* 1929, *Kalendern* 1945–1948, *Arena* (1951–1954), *Progress* (1963–1965), *FBT* (1965–1968), *Fågel Fenix* (1975–1977), *Otid* (1977–1982), *KLO* (1985–1987) ja *Ai-ai* (1988–1991). Lehdet ovat usein olleet oppositio- tai vuoropuhelusuhteessa keskeytymättömästi ilmestyviin lehtiin (*Finsk Tidskrift*, *Nya Argus* ja *Horisont*) (vrt. Knapas 2000, 362–366).

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden kentässä jo vaikuttaneiden edellisten sukupolvien toimijoiden suhtautuminen aloittaviin modernisteihin oli myös hyvin tärkeää. Kun keskustelu Södergranin mahdollisesta mielisairaudesta alkoi suomenruotsalaisessa lehdistössä, kirjailijat Hjalmar Prokopé, Arvid Mörne, Ragnar Ekelund, Bertel Gripenberg ja Runar Schildt tulivat esiin ja puolustivat häntä. Sekä aikakauden merkittävä runoilija, kaksi vuotta ennen ensimmäisiä modernisteja debytoinut Jarl Hemmer että dagdrivareihin eli modernisteja edeltäneeseen sukupolveen kuulunut Erik Grotenfelt suhtautuivat myös myönteisesti Södergraniin. Olssonin ja Diktoniuksen ja toisaalta Hemmerin väliset suhteet olivat jännittyneet. Hemmer kelpasi Olssonille ja Diktoniukselle lähinnä viholliseksi: kun Diktonius vuonna 1922 pilkkasi Hemmerin *Väntan*-nimistä runokokoelmaa, Hemmer kirjoitti muutaman vuoden kuluttua kielteisen arvostelun Diktoniuksen teoksesta. Tällä tavalla modernistit saivat kuitenkin kentän huomiota. Södergranin kuoleman jälkeen Mörne yritti parhaansa mukaan ymmärtää muitakin modernisteja. Näin ei tehnyt Gripenberg, joka vuonna 1925 Åke Eriksonin nimellä kustansi modernistista runoutta imitoivan kokoelman ja sai siitä jopa valtion palkinnon. Kyse oli kuitenkin parodias- ta, jonka sekä Olsson että *Hufvudstadsbladetin* nuori kriitikko Olof Enckell ottivat vakavasti. Tapahtuma pakotti kahden modernistisen runokokoelman jo julkaisseen Rabbe Enckellin, Olofin veljen, kirjoittamaan tärkeän teoreettisen artikkelin modernismista *Hufvudstadsbladetiin*. (Ekman 2000, 115–122.)

Tärkeässä suomenruotsalaisessa perinteisempää kirjallisuusnäkökulmaa edustaneessa kulttuurilehdessä *Nya Arguksessa* modernisteja arvosteltiin poleemisesti koko 1920-luvun ajan. Siitä huolimatta lehti salli jo vuonna 1922 Olssonin julkaista siinä artikkelin Diktoniuksesta. Tämä johti siihen, että *Nya Arguksen* piiri alkoi asteittain hyväksyä modernisteja. Svenska litteratursällskapet i Finland

(SLS), jonka rooli suomenruotsalaisen kirjallisuuden kentässä muis-
tuttaa Bourdieun Ranskan Akatemian roolia, oli modernismin suh-
teen skeptinen aina vuoteen 1929 saakka: tuolloin se myönsi sekä
Olssonille että Diktoniukselle vuosipalkinnon. Sen mukana tuli sekä
rahaa että tietty asema. Palkitut teokset olivat kuitenkin proosaa ja
draamaa, eivät vielä sekä perinteiselle että modernistiselle suomen-
ruotsalaiselle kirjallisuudelle tärkeää runoutta. Björling sai SLS:n
palkinnon omasta runokokoelmastaan vasta vuonna 1947. Tapah-
tumaan liittyi kiista siitä, kirjoittaako Björling todella ruotsiksi. Lau-
takunnan puheenjohtaja ei ollut sillä kannalla, vaan protestiksi pää-
töstä vastaan erosi virastaan. (Ekman 2000, 115–122.)

Myös modernistien itsensä keskuudessa oli erilaisia näkemyksiä
runoudesta. Karkeasti sanoen runo oli Södergranille, Diktoniuksel-
le ja Olssonille väline ihmisen muuttamiseksi. Björlingille, Rabbe
Enckellille ja Henry Parlandille se ei ollut koskaan vain sitä. Heitä
kiinnosti paljon enemmän runon muoto. Kun Diktoniuskin siir-
tyi pikkuhiljaa heidän kannalleen, ryhmässään yksin jäänyt Olsson
luopui asemastaan koko suuntauksen julkisena asiamiehenä. Tämän
Olssonilta perityn roolin omaksui aikaisemmin mainittu *Hufvuds-
tadsbladetin* kriitikko Olof Enckell, joka osallistui aktiivisesti toisen
modernistisen lehden, vuosina 1928–1929 ilmestyneen *Quosegon*
perustamiseen. Tärkeän panoksen lehdelle antoivat Rabbe Enckellin
ohella Diktonius ja Björling, joiden teoksia ei tuohon aikaan juuri
kukaan halunnut kustantaa, sekä uudet hahmot, joita olivat esimer-
kiksi Nicken Malmström, Barbro Mörne, Henry Parland ja Kerstin
Söderholm. (Ekman 2000, 115–122.)

Vuonna 1928 käyty kirjallisuuskeskustelu vahvisti jo vuoden
1922 tienoilta jatkuneen suomenruotsalaisen kirjallisen kentän
jakautumisen modernisteihin ja perinteistä näkökulmaa edusta-
neisiin toimijoihin, joita olivat *Nya Arguksen* piiriä edustaneet Erik

Kihlman, Hans Ruin ja Rolf Lagerborg. Ryhmien välinen epäsopu ei kuitenkaan ollut täydellistä. Niiden edustajat olivat edelleen kanssakäymisissä toistensa kanssa. (Ekman 2000, 115–122.)

Kun *Quosego* lakkasi ilmestymästä, yhtenäisenä ryhmänä esiintyneitä modernisteja vastaan suunnatut hyökkäykset käytännöllisesti katsoen lakkasivat. Vuonna 1934 ilmestyi modernistien yhteisenä teoksena antologia *Modärn finlandssvensk lyrik*, johon Rabbe Enckell kirjoitti pitkän esipuheen. Vaikka modernisteista puhuttiin yhtenäisenä ryhmänä, teoksen esipuheesta näkyi, että he erosivat jo huomattavasti toisistaan sen suhteen, mikä oli heidän asemansa kirjallisuuden kentässä. Konservatiivinen kritiikki oli jo tunnustanut Södergranin ja osittain Diktoniuksenkin, ei kuitenkaan Björlingiä, jota arvostelivat joskus myös toiset modernistit. Nuori kriitikko P. O. Barck totesi vuonna 1936 *Nya Arguksessa*, että modernistien läpimurto suomenruotsalaisessa kirjallisuudessa oli tosiasia. Samana vuonna ilmestyi Södergranin debyytin muistoksi teos *20 år ung dikt*, jossa professorit Gunnar Castrén, Yrjö Hirn, Rolf Lagerborg ja jopa runoilija Bertel Gripenberg, vaikkakin laimeasti, tunnustivat modernismin merkityksen. (Ekman 2000, 115–122.)

Olof Enckell toimi myös kirjallisuudentutkijana. Hänen valintansa Helsingin yliopiston ruotsalaisen kirjallisuuden professoriksi ja sitä seurannut työ modernismin historian kirjoittajana muodostavat tärkeän vaiheen modernismin kanonisoimisessa. Enckell kirjoitti tutkimuksia nuoresta Diktoniuksesta, Södergranista ja nuoresta Olssonista (*Den unge Diktonius*, 1946; *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik*, 1949; *Den unga Hagar Olsson*, 1949). Lopullisena todisteena modernismin institutionaalista tunnustamisesta on se, että Rabbe Enckell sai 1960-luvun alussa sekä Helsingissä että Uppsalassa kunniatohtorin arvon. Tien Björlingin myönteiselle vastaanotolle avasi vasta Bengt Holmqvistin kirja *Modern finlands-*

svensk litteratur (1951) sekä se, että Bo Carpelan, itsekin modernismin kehyksessä toisen maailmansodan jälkeen aloittanut kirjailija, kirjoitti Björlingistä väitöskirjan vuonna 1960. (Ekman 2000, 115–122.) Maaperä modernistien kyseenalaistamiselle tulevien sukupolvien kannalta oli siten valmis.

Taistelu suomenruotsalaiseen kirjallisuuteen liittyvistä käsitteistä

Bourdieulainen lähestymistapa ei ole sovellettavissa ainoastaan yksittäisiin kirjailijoihin ja heidän ryhmittymiinsä, vaan myös kirjallisuustieteessä käytettyihin käsitteisiin. Bourdieun mukaan olisi turha yrittää määritellä joidenkin temaattisten tai muodollisten perusteiden avulla, mitä modernismi objektiivisesti on. Sen sijaan olisi selvítettävä, miten itse käsite sai alkunsa ja käytiinkö siitä jonkinlaista taistelua. Kirjallisuuden historioissa on hyvin paljon käsitteitä, joita käytetään nykyisin ajattelematta sitä alkuperäistä kontekstia, jossa ne syntyivät. Monet niistä ovat entisiä haukkumasanonoja (ks. Bourdieu 2010, 371–427). 1960-luvun puolivälissä modernismista käyty keskustelu on hyvä esimerkki käsitetaistelusta (ks. Söderling 2008). Sen osanottajilla, Johannes Salmisella, Nils-Börje Stormbomilla, Claes Anderssonilla ja muilla oli erilaisia käsityksiä siitä, mitä sana modernismi tarkoittaa.

Pääoma ja luokka suomenruotsalaisilla bourdieulaisittain

Sosiologi Bourdieulla on hieman toisenlainen ja monimuotoisempi käsitys pääomasta kuin Karl Marxilla. Hän näkee, että kirjallisuuden kentässä ei ole aina kyse vain rahasta. On olemassa muutakin pääomaa, mikä on otettava huomioon kenttää analysoitaessa. Bourdieun sosiologiassa kentän toimijoilla voi olla kulttuurista, koulutuksellista, sosiaalista, taloudellista tai symbolista pääomaa.

Taloudellinen pääoma tarkoittaa materiaalistien varojen lisäksi talouden pelisääntöjen tuntemusta. Symbolisella pääomalla tarkoitetaan tietyssä kontekstissa (eli kentässä) arvostettavia ei-materiaalisia varoja, esimerkiksi kirjailijan arvostusta kriitikoiden keskuudessa. Bourdieulaisen kentän konsepti (ks. alempana) perustuu taloudellisen ja symbolisen pääoman väliseen eroon (ks. alempana). Kulttuuripääoma tarkoittaa sivistynyttä kielenkäyttöä ja niin sanotun hienon kulttuurin tuntemusta, jotka saavutetaan Ranskassa lähinnä eliittikouluissa.

Sosiaalinen pääoma tarkoittaa erilaisia ystävyysuhteita, tuttavuuksia ja sukulaisuuksia, joita voi kirjallisessa toiminnassa käyttää hyväkseen. Suomenruotsalaisessa modernismissa ei ollut merkityksentöntä, että esimerkiksi Rabbe ja Olof Enckell olivat veljeksiä. Hagar Olsson suhtautui varauksellisesti Södergranin toiseen runokokoelmaan (*Septemberlyran*), mutta alkoi tukea runoilijatarta tutustuttuaan häneen. *Ultra* sai alkunsa vasta, kun Olsson ja Diktonius olivat ensin tutustuneet toisiinsa. Edellä mainittu, kirjoittajana aluksi konservatiivinen ja modernistien suhteen jopa kriittinen *Hufvudstadsbladetin* kriitikko Olof Enckell korjasi näkemystään modernismista vasta tutustuttuaan Diktoniukseen Pariisissa vuonna 1926. (Ekman 2000, 117, 119.) Esimerkit osoittavat, että toimijoiden tuttavuussuhteet vaikuttavat kentän tapahtumiin. Tämä pätee erityisesti suomenruotsalaisen kirjallisuuden pieneen kenttään, jossa monet toimijat tuntevat toisensa henkilökohtaisesti.

Pääoman lajeihin perustuu myös Bourdieun perinteisestä marxilaisesta käsityksestä poikkeava käsitys yhteiskuntaluokista: on olemassa yläluokka (dominantti luokka), keskiluokka ja työväenluokka (sananmukaisesti työskentelevä luokka). Bourdieulaiseen luokkaan kuuluvalla ei ole vain tietty määrä (paljon tai vähän) taloudellista pääomaa. Myös muut pääoman lajit ovat olennaisia. Köyhällä runoi-

lijalla voi olla samat tai pienemmät tulot kuin keskiluokan edustajalla. Jos kenttä arvostaa hänen runouttaan, hänellä voi kuitenkin olla paljon symbolista pääomaa. Sen perusteella hänet voidaan laskea bourdieulaiseen yläluokkaan.

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden kentässä helsinkiläinen yläluokka oli aluksi dominantti. 1900-luvun edetessä voi kuitenkin nähdä, että keskiluokan, alaluokan ja ruotsinkielisen Suomen muista osista tulevien osuus suurenee. Esimerkiksi ensimmäinen suomenruotsalaisten sukupolvi (euterpelaiset) koostui melkein ainoastaan yläluokasta. Tilanne oli sama toisella sukupolvella (dagdrivare). Kolmannen sukupolven (modernistien) yhteiskunnallinen alkuperä oli monimuotoisempi (vrt. Söderling 2008, 180; Willner 1979). Yläluokasta tulevien toimijoiden kasautuminen 1900-luvun alun kentässä ja asteittainen kehitys nykytilanteeseen, jossa yläluokkaan kuuluvien osuus on vähäisempi, näkyy myös tutkimuksessani. Teoriassa on mukana myös laajempi yhteiskunnallinen tutkimusperusta: bourdieulaista näkökulmaa sovellettaessa tarkastellaan koko yhteiskunnan rakennetta (ennen kaikkea luokkarakennetta) ja tutkitaan, miten se on sopusoinnussa taiteen tai kirjallisuuden kentän tapahtumien kanssa.

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden kentän autonomia

Bourdieuun avainkäsitteitä on kentän autonomia. Tähän liittyy myös taloudellinen puoli: koska Bourdieuun mukaan taidetta ”tuotetaan”, on tarpeen kysyä, kirjoittavatko kirjailijat taloudellisen pääoman vai symbolisen pääoman hankkimiseksi. ”Taiteen sääntöihin” sisältyy havainnollinen kuvio (ks. Bourdieu 2010, 167; Broady 2013), joka kuvaa ranskalaisen kirjallisuuden kentän tilaa 1800-luvun loppupuoliskolla, jolloin kenttä kehittyi autonomiseksi muusta yhteiskunnasta. Kuvio muodostuu neliöstä, jonka sisälle asettuvat kaikki sen

ajan ranskalaiset kirjalliset ryhmittymät. Kentästä löytyy kaksi pääpolariteettia: 1) arvostetuimpien, jo tunnettujen ja vanhojen toimijoiden pooli ylhäällä ja vähemmän arvostettujen, nuorten ja vielä tuntemattomien toimijoiden pooli alhaalla; 2) intellektuellien pooli vasemmalla ja kaupallinen pooli oikealla.

Oikealla olevan poolin lähellä taistellaan eniten taloudellisesta pääomasta. Ei siis ole tärkeää, saako teos hyvän vastaanoton pienessä kirjallisuuslehdessä. Olennaista on, että teos myy. Tässä pätevät samat säännöt kuin muillakin markkinoilla. Vasemmalla olevan poolin lähellä taistellaan niin sanotusta symbolisesta pääomasta. Taidetta harrastetaan taiteen itsensä vuoksi, ei rahan takia. Lukijoita on aika vähän, ja menestyksen eli korkeat painosmäärät voi saavuttaa vasta pitkän ajan, usein vuosikymmenien kuluttua, kun teos on saanut vakiintuneen aseman kaanonissa. Sijoittuminen intellektuellien poolin lähelle on tyyppistä ennen kaikkea runoudelle, jota harvat muut kuin runoilijat itse lukevat tuoreeltaan, ennen kuin se pääsee kaanoniin ja sitä aletaan lukea oppilaitoksissa kirjallisuuden tunneilla. Tässä kirjallisuuden kenttä on autonomisin, riippumattomin muun yhteiskunnan arvoista. Tätä asetelmaa ei ennen 1800-luvun toista puoliskoa ollut olemassa. Silloin parhaat kirjailijat saivat heti hyvät ansiot mesenaateiltaan. Järjestelmän loppumiseen Ranskassa vaikutti muun muassa Charles Baudelaire, joka eräässä vaiheessa kieltäytyi kirjoittamasta niin kuin silloiset maksajat halusivat.

Suomenruotsalaiset modernistit tähtäsivät omassa kirjallisessa toiminnassaan laajaan autonomiaan. 1940-luvun riikinruotsalaiseen läpimurtoonsa saakka Björling sai arvostusta vain muiden modernistikirjailijoiden tiiviissä piirissä. Toisen runokokoelman sa ilmestymisen jälkeen Södergran ilmoitti itse *Dagens Pressin* yleisönsaston kirjoituksessa, ettei hänen teoksensa ole tarkoitettu yleisölle eikä edes ylemmille sivistyneistön piireille vaan muutamille

lähimpänä tulevaisuuden rajaa seisoville yksilöille. Seuraavina kuu-
kausina ilmeni, että heitä olivat tulevat modernistit Hagar Olsson
ja Elmer Diktonius. Modernisteja syytettiin usein siitä, että he eris-
tävät runouden ja että he ovat taiteellisista ansioistaan huolimatta
”klikkirunoilijoina” saavuttamattomia muille kuin samoin ajattele-
ville. Yhteys runoilijoiden ja lukevan yleisön välillä oli usein mitä-
tön: kokoelmia kustannettiin hyvin pieninä painoksina, koottujen
teosten kustantaminen lopetettiin ja kirjallisuuskeskustelu margi-
nalisoitui. Aiemmin mainittua Olssonin ja muiden modernistien
välistä epäsofia voidaan tarkastella kiistana autonomiasta, kos-
ka Olsson erotukseksi muista uskoi siihen, että modernismista voi-
si tulla joukkoliike. Toisin kuin muut, hän pyrki pikemminkin pois
autonomiasta. (Vrt. Ekman 2000, 115, 116, 119.)

Toimijoiden asemat eivät ole pysyviä, vaan ne liikkuvat dynami-
sesti kentässä. Heillä on myös mahdollisuus käyttää hyväkseen niin
kutsuttua ”mahdollisuuksien tilaa”, muodollisten seikkojen eli tyyli-
en, lajien ja kirjoittamistapojen varastoa, johon heidän täytyy määrit-
tää suhteensa. He voivat käyttää sitä, mutta he voivat olla myös käyt-
tämättä. Taiteenlajit voivat olla taloudellisesti tuottoisia riippuen siitä,
mikä on niiden asema mahdollisuuksien tilassa. Draama on tuottoi-
sinta, proosa vähemmän ja runous vähiten tuottavaa. Myös mahdolli-
suuksien tilan tutkiminen kuuluu bourdieulaiseen menetelmään.⁵

Mainittu ranskalaisen kentän kuvio ei kuvaa mitään yleispätevää,
mutta sen rakenteen pitäisi löytyä jokaisesta nykyisestä kulttuuriken-
tästä. Perinteiset suomenruotsalaisen kirjallisuuden tarinat lähtevät
siitä, että suomenruotsalainen kirjallisuus vähemmistökirjallisuutena

5 Jos edellä mainitun *Suomen nykykirjallisuus 1–2:n* toinen osa (*Kirjallinen
elämä ja yhteiskunta*) muistuttaa kirjallisuuden kentän tutkimusta, niin kirjan
ensimmäinen osa (*Lajeja, poetiikkaa*) muistuttaa mahdollisuuksien tilan tutki-
musta (vrt. Hallila et al. 2013).

syntyi joskus 1900-luvun alussa. Tätä perustellaan yleensä vuonna 1898 kuolleen ruotsinkielisen kirjailijan Karl August Tavaststjernan epäonnistumisella puhutella suomenkielistä lukevaa yleisöä tai vuoden 1906 valtiopäiväjärjestyksellä, jonka myötä säätyvaltiopäivien tilalle tuli yksikamarinen eduskunta. Siinä ruotsinkielisten osuus laski 50 prosentista 12 prosenttiin, minkä seurauksena syntyi suomenruotsalainen vähemmistö. Stefan Nygårdin näkemyksen mukaan vuosina 1901–1905 toimineen nuorten suomenruotsalaisten intellektuellien Euterpe-ryhmän ponnistukset olivat osa taistelua kirjallisuuden kentän ulkopuolelle sijoittuvista voimista riippumattoman älymystöelämän puolesta, jolloin taistelulla olisi samat piirteet kuin Bourdieun Ranskassa 1800-luvun loppupuoliskolla (vrt. Nygård 2011, 31–33). Tämä tarkoittaa, että juuri silloin, kun suomenruotsalaisen kirjallisuuden on perinteisesti katsottu syntyneen, alkaa sen kentän autonomia. Ehkä voidaan sanoa, että suomenruotsalainen kirjallisuus syntyy, kun sen kentän autonomia on saavutettu, kuitenkin myöhemmin kuin Ranskassa.

Autonomiia ei pidä ymmärtää liian dogmaattisesti, koska se ei ole koskaan täydellistä. Se voi olla vain laajempaa tai suppeampaa. Niinpä onkin syytä tutkia, mitkä tekijät heikentävät tai vahvistavat sitä. Suomenruotsalaisen kirjallisuuden kentän autonomiaa heikentää sen asema suomenkielisen ja riikinruotsalaisen kentän välissä, koska usein kenttien tapahtumat sekoittuvat. Suomenruotsalaiset kirjailijat taistelevat samoista kirjallisuuspalkinnoista ja usein myös samoista apurahoista kuin suomenkieliset tai riikinruotsalaiset kirjailijat. Diktonius debytoi pienessä kustantamossa Ruotsissa. Riikinruotsalaiset Erik Asklund, Josef Kjellgren ja Artur Lundkvist osallistuivat *Quosegon* toimintaan ja *20 år ung dikt* -kirjahankkeeseen. Edellä mainitun teoksen kirjoittaja B. Holmqvist toimi suomenruotsalaisesta taustastaan huolimatta Ruotsissa. Ruotsissa toimi myös

riikinruotsalaisen kirjailijan Tage Aurellin johtama säätiö, jonka tehtävä oli tukea materiaalisesti köyhää runoilijaa Björlingiä (Ekman 2000, 117, 120, 122). Teoksessa *20 år ung dikt* suomenruotsalaisista modernismia ylisti myös silloisen suomenkielisen kentän merkittävä kirjailija Frans Eemil Sillanpää. Lehdet *Ultra* ja myöhempi Christer Kihlmanin ja Jörn Donnerin johtama *Arena* (1951–1954) kuuluivat molempiin kenttiin, koska ne olivat kaksikielisiä (Ekman 2000, 117, 122; *Arenan* osalta ks. Jansén 1986).

Suomenruotsalaiselle kentälle on tärkeää, miten yksittäisiin suomenruotsalaisiin kirjailijoihin ja heidän teoksiinsa suhtaudutaan Ruotsissa ja suomenkielisessä Suomessa. Esimerkiksi 1970-luvun puolivälissä Christer Kihlmania ja Henrik Tikkasta koskeneen keskustelun kulkuun vaikutti paljolti se, mitä kirjailijoiden vuonna 1975 ilmestyneistä kirjoista sanottiin suomenkielisissä ja riikinruotsalaisissa arvosteluissa (Dlask 2012, 261–264). Suomenkielinen kenttä voi myös olla suomenruotsalaista aktiivisempi suomenruotsalaisten kirjailijoiden kanonisoimisessa. Esimerkiksi Christer Kihlmanista on kirjoitettu kolme suomenkielistä monografiaa (vrt. Alhoniemi 1989; Carlson 2014; Toiviainen 1984), ruotsiksi vain artikkeleita tai osia laajemmista tutkimuksista. Vaikutus voi olla myös aatteellinen. Vuonna 1965 *Vasabladetissa* käydyssä M-keskustelussa käytettiin esimerkkejä sekä riikinruotsalaisesta että suomenkielisestä kirjallisuudesta sen osoittamiseksi, miltä uuden ajan osallistuvan suomenruotsalaisen runouden pitäisi näyttää. Keskusteluun osallistui suomenruotsalaisten ohella myös riikinruotsalaisen kentän toimijoita (ks. Söderling 2008).

Ranska-keskeistä Bourdieuta luettaessa voisi päätellä, että kirjallisuuden kenttä on puhtaasti kansallinen. Suomenruotsalaisen kentän edellä mainitut piirteet huomioon ottaen on todettava, että Bourdieun kuvaama asetelma ei ole yleispätevä.

Lopuksi

Perinteisissä kirjallisuudenhistorioissa esitellään kirjailijoita, heidän teoksiaan ja niiden sisältöä, mahdollisesti puhutaan myös kirjallisuuden eri vaiheiden historiallisesta ja poliittisesta taustasta. Bourdieulainen sosiologisen kirjallisuudenhistorian kirjoittaminen poikkeaa tästä mallista tulkintani mukaan siinä, että koko yhteiskuntarakenteen taustaa vasten seurataan kirjallisten sukupolvien ja ryhmien syntyä, niiden välisiä suhteita sekä niiden kehitystä ja liikkeitä eri polariteettien välillä. Tekeillä olevaan tutkimukseenikaan ei silti sisälly kunnianhimoista aikomusta analysoida koko kenttä, niin kuin bourdieulaisittain pitäisi tehdä. Se tarkoittaisi muun muassa jokaisen koskaan ilmestyneen suomenruotsalaisen arvostelun lukemista, mihin tarvittaisiin suuri määrä tutkijoita (ks. tarkemmin tästä teoretisoinnista Broady 1998, 18). Olen valinnut tutkittavaksi kuitenkin ennen kaikkea ne vaiheet, jotka ovat suomenruotsalaiselle kentälle jollakin tavalla tärkeitä, kuten tässä artikkelissa käsitelty suomenruotsalainen modernismi. Esimerkiksi lehdistössä käytävässä kirjallisuuskeskustelussa kenttä voi tuoda tavallista avoimemmin näkyviin siinä toimivia mekanismeja (ks. Söderling 2008, 165). Tästä ovat hyviä esimerkkejä vuoden 1965 keskustelu modernismista (Söderling 2008) sekä Tikkanen-Kihlman -keskustelu (Dlask 2012). Tällaisen tutkimuksen etuna voi pitää ensinnäkin sitä, että suomenruotsalaisen kirjallisuuden kenttä on pieni, ja toiseksi sitä, että tutkimuksesta voi nousta esiin sosiologisia seikkoja, jotka ovat suomenruotsalaiselle kentälle tyypillisiä (esim. kriitikon, kirjailijan ja kirjallisuudentutkijan sulautuminen samaan persoonaan tai alueelliset vastakohtat).

Bourdieulaista kirjallisuushistoriaa kirjoittaessa voi käyttää hyväksi aikaisemmin tehtyjä tutkimuksia, varsinkin niitä, jotka suoraan

soveltavat Bourdieuta (esim. Söderling 2008, 163–183; Dlask 2012; Nygård 2011). Sen lisäksi jokainen miltä tahansa sosiologiselta kannalta kirjoitettu tutkimus voi olla huomion arvoinen. Esimerkiksi kirjallisuuskritiikin osuus on Bourdieun konseptissa huomattava. Kriitikoiden asema on kentässä erittäin tärkeä, koska juuri kriitikot vaikuttavat paljon kentässä tapahtuviin liikkeisiin. Sen vuoksi on mahdollista käyttää kirjallisuuskritiikistä laadittuja tutkimuksia (esim. Alhoniemi 1989; Holmström 1988). Monet näiden tutkimusten tekijöistä ovat olleet ainakin implisiittisesti tietoisia taiteen säännöistä. Vanhemmista perinteisistä kirjallisuudenhistorioistakin löytyy bourdieulaiseen kirjallisuushistoriaani soveltuvia osia, vaikka esimerkiksi 1930- ja 1950-lukua käsittelevä tutkimus on näkökulmastani varsin puutteellista. Tämänkaltaisessa bourdieulaisessa tutkimuksessa asiaan voi kuitenkin suhtautua myös myönteisesti; koska tutkijat ovat itsekin toimijoita kentässä, nämä vuosikymmenet ja niihin liittyvät kirjailijat eivät ole kentässä kanonisoituja (eli tutkijoiden ja muiden kirjallisen elämän portinvartiojoiden kanonisoimia). Sekin on eräänlainen tutkimuksen loppupäätelmä.⁶

6 Artikkelini syntyi osana Tšekin tasavallan tiedeakatemian (GA ČR) rahoittamaa hanketta nro 14-05631P *Dějiny finskošvédské literatury v perspektivě bourdieuovské sociologie* (Suomenruotsalaisen kirjallisuuden historia bourdieulaisten sosiologian näkökulmasta). Kiitän oikein paljon Prahan yliopiston suomen kielen lehtoria Timo Lainetta artikkelin perusteellisesta ja huolellisesta oikolukemisesta.

Lähteet

- Alhoniemi, Pirkko 1989: *Isät – pojat – perinnöt. Bertel Kihlmanin ja Christer Kihlmanin kirjallisesta tuotannosta*. Helsinki: SKS.
- Bourdieu, Pierre 2000/1992: *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Käänt. Johan Stierna. Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Bourdieu, Pierre 2010/1992: *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Käänt. Petr Kylvoušek & Petr Dytrt. Brno: Host.
- Bourdieu, Pierre 1996/1992: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Käänt. Susan Emanuel. Stanford, California: Stanford University Press.
- Broady, Donald (toim.) 1998: *Kulturens fält: en antologi*. Göteborg: Daidalos.
- Broady, Donald 1998: Inledning: en verktygslåda för studier av fält. Teoksessa *Kulturens fält: en antologi*. Toim. Donald Broady. Göteborg: Daidalos. 11–26.
- Broady, Donald 2013: Sada náčiní pro studia pole. *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia – Word & Sence. A Journal of Interdisciplinary Theory and Criticism in Czech Studies* 20. 323–329.
- Carlson, Mikko 2014: *Paikantuneita haluja: Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 114. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Dlask, Jan 2012: Tikkanen–Kihlman-debatten. En bourdieusk analys av paradoxen i att revoltera inifrån. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 87. Toim. Fredrik Hertzberg ja Jennica Thylin-Klaus. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 235–277.
- Ekman, Michel 2000: Modernisterna i kritik och debatt. Teoksessa *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet / Uppslagsdel*. Toim. Clas Zilliacus. Helsinki & Tukholma: Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis. 115–122.

- Gedin, David 1998: Kalfstek och rosor: en studie i August Strindbergs strategier under 1870-talet och självanalysen i Röda rummet. Teoksessa *Kulturens fält: en antologi*. Toim. Donald Broady. Göteborg: Daidalos. 41–78.
- Hallila, Mika & Hosiaisuus, Yrjö & Karkulehto, Sanna & Kirstinä, Leena & Ojajarvi, Jussi (toim.) 2013: *Suomen kirjallisuus 1–2. Lajeja, poetiikkaa & Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: SKS.
- Hartlová, Dagmar et al. 1998 (2. täydennetty painos 2004): *Slovník severských spisovatelů*. Praha: Libri.
- Holmström, Roger 1988: *Karakteristik och värdering. Studier i finlandssvensk litteraturkritik 1916–1929*. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Academy Press.
- Humpál, Martin & Kadečková, Helena & Parente-Čapková, Viola 2006 (2. painos 2013): *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*. Praha: Karolinum.
- Hård av Segerstad, Peder 1974: *Litteratursociologi: Ett bidrag till ämnets teoriutveckling*. Acta Universitatis Upsalensis: Studia sociologica Upsalensia 9. Uppsala: Almqvist & Wiksell (distr.).
- Jansén, John-Erik 1986: Ingen tid för trosvissa fanfarer. Arena 1951–1953. Teoksessa *Från dagdrivare till feminist: studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*. Toim. Sven Linnér. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 237–256.
- Knapas, Rainer 2000: Tidskrifterna under 1900-talet. Teoksessa *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet/Uppslagsdel*. Toim. Clas Zilliacus. Helsinki & Tukholma: Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis. 362–366.
- Nygård, Stefan 2011: Från Euterpe till Argus. Kulturkosmopolitism i det tidiga 1900-talets Finland. Teoksessa *Ögonen upp! Nya Argus första sekel*. Toim. Trygve Söderling. Helsingfors: Garantiföreningen för Nya Argus r.f.. 29–35.
- Rahikainen, Agneta 2014: *Poeten och hennes apostlar. En biomytografisk analys av Edith Södergranbilden*. Helsingfors: Helsingfors universitet.

- Söderling, Trygve 2008: *Drag på parnassen: Modernist-debatten : sak, person och fält i en finlandssvensk litteraturdebatt år 1965*. Helsingfors: Nordica, Helsingfors universitet.
- Toiviainen, Seppo 1984: *Christer Kihlman ja hänen maailmansa*. Tutkijaliiton julkaisusarja 32. Helsinki: Suomen tutkijaliitto.
- Varpio, Yrjö (päätoim.) 1999: *Suomen kirjallisuushistoria 1–3*. Helsinki: SKS.
- Willner, Sven 1979: *Författarna och den sociala bakgrunden*. Teoksessa *Söner av nederlaget och andra essäer*. Toim. Sven Willner. Ekenäs: Ekenäs tryckeri. 113–152.

Ei-inhimillinen toimijuus, materiaalisuus ja haavoittuva ruumis Marjo Niemen novellissa ”Pieni sota”

Johdanto

Ihmisen ruumis ja ruumiillisuus ovat viime vuosikymmeninä tulleet tärkeiksi keskustelun ja analyysin kohteiksi humanististen tieteiden keskuudessa. Aivan viime vuosina on myös tapahtunut merkittävä muutos ruumiin ja ympäristön välisen suhteen ymmärryksessä. Tämä muutos on suoranaista seurausta palautuneesta kiinnostuksesta materiaan sekä asteittaisesta luopumisesta yhteiskunnallisesta konstruktivismista, jossa kielellä ajatellaan olevan keskeinen rooli todellisuuden luomisessa. Niin kutsuttu kielellinen käänne on tuonut mukanaan runsaasti tärkeitä, hedelmällisiä analyyseja, jotka ovat auttaneet paljastamaan erilaisten kategorioiden, vallan, tiedon, subjektiivisuuden ja kielen välisiä kytköksiä ja vaikutussuhteita. Näiden kategorioiden moninaiset yhteenkytkemät johtavat sellaisten käytäntöjen perustamiseen ja ylläpitämiseen, joiden seurauksena tietyt ruumiit – naispuoliset, ei-valkoiset, ei-heteroseksuaaliset, vanhenevat tai vammaiset havaitaan puutteellisiksi tai epätäydellisiksi.

Dekonstruktioita ja kielellistä käännettä edustavat postmodernit teoreetikot ovat onnistuneet monilla tavoilla kyseenalaistamaan ja purkamaan lukuisia binaarisia oppositioita ja vastakkainasetteluja kuten mies/nainen, mieli/ruumis, subjekti/objekti, rationaalisuus/tunteet, mutta yksi on kuitenkin jäänyt kyseenalaistamatta, nimittäin kielen ja todellisuuden kahtiajako. Kuten Stacy Alaimo ja Susan

Hakman huomauttavat, postmodernistien ajattelijoiden näkökulmasta ajatus siitä, että ”todellinen” voisi tarkoittaa materiaalista, saattaa tuntua epämukavalta sen takia, että modernistinen epistemologia perustui nimenomaan objektiiviseen todelliseen/luonnolliseen maailmaan. Postmodernisteilla on puolestaan tapana väittää, että todellinen/materiaalinen on kokonaisuudessaan kielen konstruoima rakenne ja että se, mitä kutsutaan todelliseksi, on pelkkä kielen tuote ja olemassa pelkästään kielessä. (Alaimo & Hakman 2008, 2.) Karen Barad (2008, 120) korostaa, että jokainen käänne, kielellinen, semioottinen, tulkinnallinen tai kulttuurinen, on onnistunut muuttamaan kaiken, myös materian, kielen tuotteeksi tai kulttuurisen representaation muodoksi. Alaimo, Hakman, Barad ja muut uusmateriaalisia edustavat teoreetikot ovat huomanneet, että on olemassa tarve luoda ja kehittää uusia, kompleksisia teorioita ja lähestymistapoja, jotka auttavat seuraamaan ja ymmärtämään erilaisten ruumiiden ja ympäristöjen kytköksiä ja vaikutussuhteiden monimuotoisuutta.

Ruumiin biologisuutta ja moninaisia kytköksiä ympäristöön korostaa muun muassa materiaalinen ekokritiikki. Materiaalisen ekokritiikin tärkeimpinä teoreettisina yhteenvedäjinä ovat toimineet Serenella Iovino ja Serpil Oppermann (2014). Kyseessä on laaja teoreettinen kehys, jonka kiinnostuksen kohteina ovat erilaiset materiaaliset muodot – ruumiit, esineet, kemialliset aineet, orgaaninen ja ei-orgaaninen materia, maisemat, biologiset kokonaisuudet ja tapa, jolla ne intra-aktiivisesti toimivat. Karen Baradin mukaan ne toimivat ja vaikuttavat yhtä lailla toisiinsa mutta myös ihmisruumiiden ympärillä ja sisällä (ks. Barad 2007). Näiden moninaisten suhteiden tuloksena ovat konfiguraatiot, merkitykset ja diskurssit, jotka voi tulkita ja ymmärtää luoviksi kertomuksiksi. Kaikki nämä materiaaliset toimijat ovat materiaalisen ekokritiikin näkökulmasta aktiivisia tai ”eloisia” ja ne kykenevät vaikuttamaan muihin toimijoihin.

Tämän näkökulman mukaan materiaalilla on eräänlainen ”kertova” kyky ja sen toimijuutta voi verrata kerronnallisiin performansseihin. Tämä dynaaminen, materiaalinen ilmaisuprosessi tulee näkyväksi ruumiissa, esineissä ja ilmiöissä, jotka syntyvät intra-aktiivisten voimien verkostossa. Materiaalisen ekokritiikin valossa toimijuus ja kertova kyky eivät ole pelkkä ihmisille kuuluva ominaisuus, vaan tämän näkökulman piirissä ihminen ymmärretään vain yhdeksi osaksi moninaisten toimijuuksien verkossa. Tätä suuntausta edustavien teoreetikoiden näkökulmasta jokainen elollinen ja eloton olio kertoo evoluutiotarinoita yhdessä olemisesta ja tulemisesta, riippuvuudesta, sopeutumisesta, hybridisyydestä, sukupuutosta ja selviytymisestä.

Näiden kertomuksien ei tarvitse olla ihmismielen tulkitsemia, koska ihmisen tulkinnasta riippumatta kertomuksilla on oma enaktiivinen voimansa. Tällainen ajatus materian kerronnallisuudesta voi johtaa myös uuteen, ei-ihmiskeskeiseen kirjallisuuden ymmärtämiseen. Kaunokirjalliset kertomukset ovat materiaalis-diskursiivisia kohtaamisia ja inhimillisen luomiskyvyn ja materian kerronnallisen toimijuuden intra-aktioita. Tämä inhimillisten ja ei-inhimillisten yhdessä jaettu luovuus tuottaa kertomuksia ja diskursseja, joissa korostuu niiden yhteisen, kollektiivisen todellisuuden kompleksisuus. Nämä kertomukset pystyvät vaikuttamaan ihmisten kognitiivisiin reaktioihin. (Iovino & Oppermann 2014, 7–8.) Kirjallisuudella on melkein rajoittamaton kyky luoda fiktiivisiä maailmoja ja esittää maailmoiden monimuotoisuutta.

Tässä artikkelissa käsittelen, miten ihmisen ruumiillisuus toimii vuorovaikutuksessa ei-inhimillisen ympäristön kanssa Marjo Niemien *Granta*-kirjallisuuslehden kolmannessa numerossa julkaistussa novellissa ”Pieni sota” (2014). Novellin maailma muuttuu pikku hiljaa kertomuksen edetessä aavemaiseksi dystopiaksi, jossa poliittisen

ja henkilökohtaisen, materiaalsen ja diskursiivisen, ruumiin ja ympäristön välinen raja käy koko ajan yhä liukuvammaksi. Novellissa ei-inhimillisten entiteettien toimijuus ruumiillistuu ja heijastuu sekä inhimillisten että ei-inhimillisten hahmojen ja olioiden ruumiiden tasolla. Ei-inhimillisen materian toimijuus näyttäytyy muun muassa hahmojen kärsimässä nälässä, kivussa, väsymyksessä ja vammaisuudessa. Artikkelissani pohdin myös, miten hahmojen ruumiit intra-aktiivisesti osallistuvat erilaisiin prosesseihin ja yhdessä muodostavat, Donna Harawayn luomaa käsitettä käyttäen, materiaalis-semioottista todellisuutta, jossa erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden suhteiden verkostot tuottavat erilaisia merkityksellisiä voimia. Tarkastelen myös tapoja kyseenalaista ihmisen subjektiutta sodanjälkeisessä, dystooppisessa todellisuudessa. Ihmisen kehittämän teknologian tuotteita, kuten kemiallisia aineita, voi yhtäältä ymmärtää ihmisen työn, kekseliäisyyden ja luomiskykyjen ruumiillistumana, mutta toisaalta niistä tulee autonominen voima, jonka käytön seuraukset ovat ennalta arvaamattomia. Yhteen kietoutuvat teknologia ja ”luonto” eivät toimi pelkästään novellin taustatekijöinä, vaan niiden vaikutus hahmojen ruumiisiin, kohtaloihin ja novellien tapahtumiin on olennaista. Tämä vaikutus ei kuitenkaan ole itsestäänselvyys, eikä se paljastu suoranaisesti novellin juonessa vaan tulee näkyviin vasta materiaalisuutta käsittelevien teorioiden valossa. Siksi myös näiden teorioiden käsittely on olennainen osa alla olevaa analyysia.

Kipu, väsymys ja affektit

”Pieni sota” -novellin tapahtumat sijoittuvat sodanjälkeiseen todellisuuteen. Vaikka tarkkaa tapahtumapaikkaa ja -aikaa on vaikea määritellä, kertomuksen maisemat muistuttavat Pohjois-Eurooppaa ja Suomea. Päähenkilönä toimiva kertoja, nuori äiti, matkustaa

pohjoisten metsien halki entiseen kotipaikkaansa. Matka on pitkä, ja monotoninen kävely aiheuttaa päähenkilölle erilaisia ruumiillisia tuntemuksia, joihin perustuu hänen suhteensa ympäröivään, materiaaliseen maailmaan. Kivussa, väsymyksessä, muissa kehollisissa reaktioissa sekä *affekteissa* hämärtyy mielen ja ruumiin välinen raja. Affekti ei ole tunne, joskin se on jossain määrin tunteeseen rinnastettava käsite. Affektiteoriaa edustavien tutkijoiden piirissä affekti useimmiten ymmärretään emootiota epämääreisemmäksi, ei-subjektiiiviseksi intensiteetiksi. Affekti, sen antropomorfisessa merkityksessä, on nimitys, jota käytetään niistä intensiteeteistä, jotka erottuvat tietoisesta kognitiosta. Nämä intensiteetit kykenevät johtamaan meidät kohti sellaista tilaa, jossa kykymme jäsentää todellisuuteen kuuluvia voimia joutuvat alttiiksi ja joka musertaa meidät maailman arvaamattomuudella (Seigworth & Gregg 2010, 1–2). Monet affektiteoriaa edustavat tutkijat kuten Ruth Leys tai Brian Massumi korostavat affektin ja emootion tai tunteen välistä eroa: affektit ovat merkityksestä ja merkitsevyydestä riippumattomia ei-subjektiiivisiä voimia, kun taas emootiot ovat subjektiivisia eli subjektin tunnistamia ja omistamia intensiteettejä. Toisin sanoen affekti on kohtaamisen voima, joka syntyy ruumiin ja ympäristön kosketuspinnalla. Novellissa päähenkilö kohtaa kuolleen käärmeen, jota hän vahingossa luulee edelleen eläväksi. Tämä odottamaton kohtaaminen aiheuttaa hänessä vahvoja reaktioita:

Olen tässä matkan varrella alkanut palvella välttämättömyyttä. Kun olin astua kyykäärmeen päälle hyppäsin. Vasta sitten ymmärsin hypänneeni. Käärme kitui, se oli jäänyt auton alle ja aivan littana, mutta vielä se eli ja tulkintani mukaan tahtoi minulle jotakin. Autonrengas oli liimannut käärmeen käärmeellä itsellään asfalttiin. Se oli lumoava näky. (Niemi 2014, 33.)

Käärme, vaikka eloton, pystyy edelleen aiheuttamaan affekteja ja tiedostamattomia reaktioita, jotka ovat päähenkilön kontrollin ja tietoisuuden ulkopuolella. Kertoja ei ole varma, onko käärme edelleen elossa, ja tämä epävarmuus aiheuttaa pelkoa, väristyksiä ja muita ruumiillisia tuntemuksia. Käärme on osa materiaalis-semioottista todellisuutta, jossa kertojan pelon voi ymmärtää inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien yhteisvaikutuksena. Käärmeen materiaalisuus ja toimijuus ja kertojan tulkinnat kietoutuvat yhteen, ja käärmeestä, kuolleesta materiasta muodostuu singulariteetti, jolla on eräänlaisia kykyjä vaikuttaa kertojaan. Kertojan ruumiista tulee väylä ja väline, jonka avulla hän lukee ympäristöstä tulevia merkkejä ja viestejä.

Tapahumattomuus on viedä kuulon, ja hiljaisuus, täytyy olla yö. Opettelen lukemaan aikaa ympäriltäni: asfaltti nostaa viileää jalkoihin, aurinko on pudonnut puiden taakse, hyönteisiä sen valossa, valo on vino. Tai minä, valo tai minä. On kai sittenkin myöhäinen ilta. Minä ja poikani leikkaamme tätä yön paksumaa ei-mitään askel askeleelta. Pitkän kävelyn kipu ei ole enää kipua, eikä se lopu. En enää poimi ympäriltäni asioita sielullisiin tarpeisiin, olen läpikotaisin kyllästynyt tämän maailman kanssa leikkimiseen. (Niemi 2014, 33.)

Kertojan ruumiillisessa kokemuksessa on mahdotonta erottaa ympäristöön ja omaan kehoon kuuluvia ilmiöitä. Hänen kivussaan ja sekä fyysisessä että psyykkisessä väsymyksessään ilmenee materiaalsen maailmaan vaikutusvoima.

Vammaisuus

Vammaisuuden tutkimus on nopeasti kehittyvä ala, joka imee myös uusmaterialismiin liittyvistä suuntauksista. Vammaisuutta tutkitaan kategoriana, jossa materiaaliset, ympäristölliset, yhteiskunnalliset ja poliittiset ulottuvuudet kietoutuvat tiukasti yhteen. Vammaisuuden tutkijat väittävät, että näiden näkökulmien huomioon ottaminen on tarpeellista, että voidaan ymmärtää vammaisuuden kokonaisuutta ja kompleksisuutta (ks. Siebers 2008). Novellin kertoja on äiti, joka kävelee pitkän ja rasittavan matkan lapsensa kanssa. Hän vetää koko ajan vaunuja, joissa lapsi istuu, ja toisessa kädessään hän kantaa uurnaa, jossa todennäköisesti on jonkun hänen sukulaisensa tuhka. Vaunuissa istuva lapsi on viisivuotias vammaisen poika. Novellin päähenkilö kertoo vammaisen lapsensa ominaisuuksista ja siitä, miten yhteiskunta ja ympärillä olevat ihmiset alkavat suhtautua poikaan, kun ovat huomanneet hänen vammaisuutensa.

Kolmen kuukauden vanhana poika kieltäytyi kasvamasta, syömästä, liikkumasta, iloinen hän oli ja puhelias. Se ei tietenkään riittänyt, sitä halutaan kasvattaa lapset yhteiskunnan tarpeisiin. Minä vain halusin hänen elävän. Hänhän oli poikani ja puhui kielillä. Hän keksi uuden kielen joka päivä, opin siitä alkeet iltaan mennessä, mutta aamulla hänen suustaan tuli uusi kieli. [--] Hän katseli tuulta ja kuunteli ääniä, iloisena, aliravitsemuksen rajalla, ei koskaan pahoillaan, pelkällä pyhällä hengellä. Kun hän kaikkien yllätykseksi kasvoi hänen ympärilleen ei enää kerääntynyt ihmisiä. Ihmiset eivät enää nähneet hänessä valoa, vaikka valoa kyllä oli. Hän sai puhua enemmän eläimille, puisille palikoilleen, muusikoille joita hän kuuntelee lakkaamatta. Ja minulle. Ja minä haluan takaisin poikaan kaiken sen valon minkä ihmiset saivat,

minä vihaan heitä kun he ottivat sen ja kävelivät pois. (Niemi 2014, 36–37.)

Lapsen vammainen ruumis todennäköisesti herättää vierail- la ihmisillä negatiivisia tuntemuksia, joiden takia he kävelevät pois, eivätkä enää halua olla tekemisissä vammaisen lapsen kanssa. Kuten Sara Ahmed (2010, 40) huomauttaa, tietyt ruumiit oletetaan negatiivisten tunteiden lähteinä, koska ne häiritsevät ja jonkin ver- ran tuhoavat onnellisen tulevaisuuden lupausta. Vammaisen pojan ruumis ei itse herätä näitä negatiivisia affekteja, vaan ne johtuvat retrospektiivisestä ajattelusta ja henkilökohtaisista mielleyhtymis- tä. Lapsen vammaisuus sekä muistuttaa oman ruumiin haavoittu- vuudesta että varoittaa nykyhetken ja tulevaisuuden uhkista. Pojan vammaisuus ei kuitenkaan ole äidille taakka eikä huolen syy. Ker- toja kuvailee lapsensa vammaisuutta enemmänkin erikoisuutena ja ominaisuutena kuin puutteena. Ongelma ei ole pojan ruumiissa vaan yhteiskunnassa, joka ei osaa hyväksyä tämän tapaa kommuni- koida maailman kanssa. Samanlainen asenne ja tapa lähestyä vam- maisuutta näkyy myös vammaisuuden tutkimuksessa, joka kehittää uusia tapoja ymmärtää vammaisuutta ja yrittää niiden kautta luo- da uusia poliittisia käytäntöjä. Niiden avulla vammaisten ihmisten heikompi asema, näkyvyys ja tarpeet voisivat tulla paremmin hu- mioiduksi. Vammaiset ruumiit ymmärretään useimmiten epänor- maaleina, puutteellisina tai epäluonnollisina. Tämä johtuu oletuk- sesta, jonka mukaan on olemassa jonkinlainen alkuperäinen tila, johon vammaisen ruumiin voi palauttaa samalla lailla kuin tuhotut ympäristöt. Vammaisuuden tutkimuksen tarkoitus on korostaa eri- laisten ruumiiden ja mielten monimuotoisuutta ja kompleksisuutta. Eli Clare kirjoittaa artikkelissaan ”Meditations on Natural Worlds, Disabled Bodies, and a Politics of Cure” (2014) niin kutsutusta

parantamisen politiikasta, jonka lähestymistapa ruumiiseen muistuttaa tapaa lähestyä tuhoutuneita ekosysteemejä. Siinä on läsnä oletus, että ihmisten ruumiit, samoin kuin tuhotut ekosysteemit, voi palauttaa jonkinlaiseen alkuperäiseen muotoon, joksi ymmärretään terveys. Tällainen ajattelutapa sijoittaa vammaisuuden yksilöihin ja yksittäisiin vammaisiin tai kroonisesti sairaisiin ruumiisiin (Clare 2014, 207). Vammaisuuden tutkimuksessa ruumiin kytkös ympäristöön ei korostu pelkästään parantamisen politiikkaan kuuluvassa tavassa ymmärtää vammaista ruumiista, koska vammaista ruumiista ei ymmärretä suljetuksi kokonaisuudeksi. Vammaisuuden tutkijat yrittävät seurata materiaalisia ja yhteiskunnallisia ruumin ja paikan välisiä kytköksiä ja vaikutussuhteita. Clare antaa artikkelissaan lukuisia esimerkkejä vammaisen ruumiin kytköksistä ympäristöön ja ehdottaa, että vammaisuutta tulisi lähestyä biodiversiteetin muotona. Vammaisen ruumin on yksi maailmassa olemisen tapa, joka laajentaa ihmiskunnan kokemuksia ja ihmisyyden ymmärryksiä. (Mts. 213–215.) Novellissa lapsen vammaisuus on ruumiillinen merkki ihmisen tiukasta, fyysisestä siteestä ympäristöön, joka auttaa ymmärtämään materian monipuolista vaikutusvoimaa.

Myrkylliset ruumiit

Rosemarie Garland-Thomson on todennut, että kaikki ruumiit ovat ympäristöjen muodostamia heti hedelmöityksen hetkestä alkaen. Ihmiset muuttuvat jatkuvasti vastauksena ympäristöilleen ja tallentavat historiaa omien ruumiidensa tasolla (Garland-Thomson 2005, 524). Tämä ajatus tulee hyvin esille Niemen novellissa, jossa koetaan selvittää pojan vammaisuuden mahdollisia syitä. Äiti, novellin kertoja, muistelee oman sukunsa tarinaa ja yrittää löytää siitä vihjeitä, jotka voisivat selittää pojan vammaisuutta.

Ajattelen isoäitiä, sitä omenaista jota niin kovasti rakastin, jonka puutarhan valkeakuulaat olivat parasta mitä saattoi olla, niiden läpikuultava liha oli kuin itse elämän ydinluu, isoäitiä joka ensin kulki ase kädessään ja teurasti punaisia, sitten venäläisiä, sitten myrkkysäiliö selässään ja suihkutti puutarhassaan kaiken elollisen päälle DDT:tä. Hän eli 90-vuotiaaksi. Ajattelen isääni, joka kulutti vapaa-aikansa lapsesta lähtien vajassa korjaillen koneita, myrkyttäen perhosia kuoliaaksi etyliasetaatilla saadakseen heidän siipensä, etyliasetaatilla jota hän toi työpaikaltaan, jota hän käytti siellä, samoin kuin erilaisia painovärejä ja liuottimia joissa kylpi, konerasvoja, polttaen tupakkaa, juoden viinaa. Hän eli 70 vuotta. Ajattelen äitiäni, joka rakastui Tupperwareen, joka rakasti purkittamista, joka purkitti ja purkitti, kulki metsässä ja puutarhassa ja purkitti kaiken mikä oli purkitettavissa, ennen ja jälkeen Tšernobylin, ennen ja jälkeen puutuholaisten myrkytysten, sillä ei ollut mitään väliä, hän luotti auktoriteettien suositukseen ja hän oli muoviasioiden ja muovipussien huumaama, niiden tuoksun ohjelmoima, eikä hän koskaan heittänyt yhtäkään muoviasioista pois, sillä nehän olivat ikuisia ja ne olivat pelastaneet hänet kuolemalta. [--] Se oli sellaista. Mutta tämä loppuu nyt poikaani. (Niemi 2014, 37-38.)

Kertojan tarinasta käy ilmi, että hänen perheessään käytettiin vaarallisia kemikaaleja kuten DDT:tä, 1900-luvulla suosittua hyönteismyrkkyä, joka otettiin käyttöön toisen maailmansodan aikana. DDT on nykyään kielletty ympäristövaikutustensa takia ja eläinkoikeilla DDT:n todettiin aiheuttavan syöpää. Vaikka DDT ei ole vaikuttanut kertojan isoäidin terveyteen suoraan, on mahdollista, että sen laaja käyttö on jättänyt jälkiä ympäristöön. Myös kertojan isoisä on ollut tekemisissä vaarallisten aineiden ja myrkkujen kanssa, joita

hän suihkutti koneella laajalla alueella. Novellissa mainitaan myös Tšernobylin ydinvoimala, jossa vuonna 1986 tapahtui onnettomuus. Sen vuoksi yli sata ihmistä sairastui akuuttiin säteilytautiin ja Greenpeacen mukaan noin 93 000–140 000 ihmistä kuoli ennenaikaisesti. Erilaiset kemikaalit ja toksiinit voivat toimia hyvänä esimerkkinä materiaalisista aineista, joiden toimijuutta on mahdotonta ennustaa ja tarkasti seurata. Toksiinit kykenevät myrkyttämään yhtä lailla ihmisiä, eläimiä, kasveja, maata ja ilmaa ja vaikuttamaan erilaisten ruumiiden kautta. Kun ajatellaan myrkyjä ja toksiineja ja niiden mahdollisia vaikutuksia ympäristöön ja terveyteen, on vaikea ajatella ihmisen ruumista ympäristöstä irrallisena kokonaisuutena. Tämän näkökulman valossa tavat suojella luontoa luomalla erillisiä, suljettuja alueita tuntuvat turhalta yritykseltä, kun kemikaalit, toksiinit ja muut aineet kykenevät levittymään ja vaikuttamaan ympäristöön autonomisesti, ilman ihmisen interventiota. *Bodily Natures* (2010) monografiassaan Stacy Alaimo käyttää ja kehittää transruumiillisuuden käsitettä, joka näyttäytyy hyödyllisenä, kun ruvetaan analysoida ruumiin äärellisyyttä ja ruumiillista vuorovaikutusta ympäristön kanssa. Käsite viittaa ihmisruumiin materiaaliin kytköksiin ja vaihtosuhteisiin ihmistodellisuutta laajemman luonnontodellisuuden kanssa. Niissä korostuu ihmisen erottamattomuus ympäristöstään. Tämän erottamattomuuden vuoksi ihmisen minuus joutuu alttiiksi ennustamattomille ja usein ei-toivotuille vaikutuksille, joiden lähteenä toimivat muut ihmiset, ei-inhimilliset olennot, ekologiset järjestelmät tai kemikaalit. Alaimo korostaa käsitellään ruumiin molemminpuolisille vaihtosuhteille perustuvaa toimintaa ja sen yhteyttä hyvin moninaisten luonnonentiteettien kanssa. Transruumiillisuudessa näyttäytyy myös ymmärrys siitä, että ihminen on osa materiaalista ja jatkuvasti muuttuvaa ja uudistuvaa maailmaa, jossa ihminen ja ihmisolemus on väistämättömällä

tavalla yhteenkytketty muun muassa materiaalisten, poliittisten, kulttuuristen, ekonomisten, tieteellisten verkostojen kanssa. (Alaimo 2010, 2, 18, 20, 22.)

Tämä monimutkainen kytkös näkyy hyvin novellin kertojan perheen tarinassa. Vastuu ympäristön myrkyttämisestä, ja todennäköisesti myös syy pojan vammaisuuteen, ei rajoitu pelkästään yksilöihin. Se ulottuu poliittisiin järjestelmiin, jotka pakottavat ihmisiä osallistumaan sotaan, auktoriteetteihin, joiden suosituksia ihmiset noudattavat, mutta myös ekonomiaan ja tieteeseen, joiden vuoksi tietyt tuotteet saavat suosiota ja joita myös käytetään laajalti. Aineet, myrkyt ja kemikaalit kulkevat ruumiiden läpi, muuttavat niitä ja tulevat niiden osaksi. Ihmisten ruumiit itse tulevat myrkyllisiksi ja niistäkin tulee vaarallista myrkyllistä jätettä. Kuolleiden ihmisten ruumiit voivat tästä näkökulmasta katsoen toimia tällaisten ”myrkyllisten jätteiden” esimerkkeinä. Novellissa kertoja on matkalla lapsuudenkotiinsa, kun hän huomaa yllättäen suossa ihmisten ruumiita:

Katson lampeen. Katson sen ympärille, se on suota, pieni suo. Näen ruumiit mättäiden alla, naisten, miesten, lasten, heille kävivät myös lapset. Mutta ruumiiden ei enää tarvitse ottaa käsiinsä mitään, kuten minun oli otettava asiat omiin käsiini. (Niemi 2014, 42.)

Kuolleet suolle kasaantuneet ja todennäköisesti erilaisia myrkyllisiä aineita sisältävät ihmisruumiit kykenevät vaikuttamaan ympäristöön ja häiritsemään sen homeostaasia. Alaimon mukaan pelkkä ajatus siitä, että ihmisestäkin voi tulla vaarallinen myrkyllinen jäte voi tuntua vaikeasti hyväksyttävältä sen takia, että siihen liittyy tietoisuus siitä, että kaikki ulkopuoliset vaaralliset aineet ovat ehtineet olla jo ihmisen ruumiin sisällä. (Alaimo 2010, 17–18.) Niemen

novellissa päähenkilön kertomuksessa tulee esiin muutos suhteessa ympäristöön, joka on tapahtunut hänen perheensä piirissä.

Ja tätini ja sisareni, jotka rakastuivat maailmaan ja halusivat sen itselleen, tekivät hyväpalkkaista insinööriyötä ydinvoimalahankkeessa ja matkustelivat kaikella rahalla, nuo säteilevät enkelit lentelivät pilvien päällä iloiten ja söivät parmankinkkua ja Morbier-juustoa, kurjuuden käden ulottumattomissa, he rakastuivat maailmaan kuin omistaisivat sen, koska se oli saatavilla. Eikä jäljelle jäänyt kuin raita tuhkaa. (Niemi 2014, 37–38.)

Ennen sotaa ja myrkytykseen liittyvää ekologista katastrofia ympäristö näyttäytyi passiivisena monenlaisten resurssien lähteenä. Ympäristön tarkoituksena on ollut palvella ihmisiä ja ihmisten jatkuvasti kasvavia tarpeita. Vasta ekologinen katastrofi ja sitä seuraava muutos pakottaa ihmisiä ajattelemaan uudestaan omaa asemaansa, subjektiuttaan ja suhdettaan materiaaliseen maailmaan. Ihmisen toiminnan aiheuttama tuho ja sen odottamattomat seuraukset paradoksaalisesti näyttävät ihmisen vallan rajat ja auttavat ihmisiä ymmärtämään, kuinka moninainen, tiukka ja katkaisematon ihmiskunnan ja ympäristön välinen side todella on. Tuhossa ilmenee jonkinlainen ei-inhimillinen voima, materian ja ei-inhimillisten entiteettien autonomisuus ja toimijuus.

Lopuksi: puutarha ilman puutarhuria

Dystooppisessa maisemassa, jossa muita ihmisiä ei näy, tuhottu ”luonto” toimii ja kehittyy edelleen ihmisestä riippumatta. Eläimet eivät enää pelkää ihmisiä, joiden näkemiseen ne eivät ole tottuneet, metsät pysyvät edelleen paikoillaan ja kertojan entisen kodin

puutarhan kasvit kasvavat, vaikka mikään puutarhuri ei pidä huolta niistä:

Puutarhassa on vuosia sitten lopetetun puutarhanhoidon jäljiltä villiintynyttä vaivaista sipulia, marjapensaita heinikon keskellä. Ruohosipuli voi hyvin, paremmin kuin koskaan. Omenapuissa on raakileita. (Niemi 2014, 47.)

Puutarhan voi ymmärtää paikaksi, jossa niin kutsutut luonto ja kulttuuri kietoutuvat tiukasti yhteen ja johon liittyvät erilaiset luonto-kulttuuriset merkitykset. Julia Fiedorczuk huomauttaa teoksessaan *Cyborg w ogrodzie* (2015) (”Kyborgi puutarhassa”), että Eedenin puutarha, jossa ihmisten ei tarvitse tehdä mitään työtä, on vain yksi puutarhan mahdollisista figuraatioista ja että paljon tärkeämpiä ovat ne, joissa korostuu ihmisen vastuu ja huoli. Niemen novellissa kuvattu puutarha muodostuu aavemaiseksi maisemaksi, jossa nämä molemmat vastakkaiset figuraatiot nousevat esille. Puutarha ei missään nimessä muistuta *Vanhan Testamentin* Eedenia, joka oli ihmisen rajoittamattomaan käyttöön tarkoitettu resurssien lähde, mutta toisaalta siinä ei myöskään ole ketään, joka muokkaisi sitä ja pitäisi siitä huolta. Puutarhasta tulee autonominen entiteetti, jolla on oma toimijuus, ja joka voi paremmin ilman ihmisen interventiota. Toisaalta, kun ajatellaan maailmaa ja koko ympäristöä puutarhana, korostuu ajatus huolesta ja ihmisen vastuusta.

Fiedorczuk (2015, 149–152) viittaa Martin Heideggerin ajatukseen, jonka mukaan ihmisyyden lähde on huolella ja ilman huolta ihmisen kokonaisen potentiaalin toteuttaminen tulee mahdolltomaksi. Vaikka tämä ajatus analyysini valossa voi tuntua hyvin ihmiskeskeiseltä, antroposeenin aikana on vaikea unohtaa, että ihmisen toiminnoilla on voima muuttaa ja muokata koko ympäröivää

maailmaa. Niemen novellin päähenkilön kertomuksesta tulee oma-peräinen materiaallinen muistelman tai elämäkertana, joka on samaan aikaan henkilökohtainen, poliittinen ja episteeminen. Siinä esiintyy lukuisia ajankohtaisia eettisiä kysymyksiä, jotka koskevat ihmisen vastuuta ympäristöstään. Tulee esiin myös se, että toisaalta ympäristö itse, sen luomien tarinoiden ja kertomuksien avulla, pakottaa ajattelemaan näitä kysymyksiä uudelleen. Yhdessä kohdassa Niemen novellin kertoja sanoo: ”Se oli kaunis ajatus, luonto”. Tämä huomautus sisältää ekokriittisen ajatuksen siitä, että mitään luontoa ei enää ole, eikä ole koskaan ollutkaan olemassa; sen sijaan todellisuus kannattaa ymmärtää materiaalis-diskursiiviseksi prosessiksi, jossa ihmiselläkin on oma roolinsa ja vastuunsa.

Lähteet

- Ahmed, Sara 2010: Happy Objects. Teoksessa *The Affect Theory Reader*. Toim. Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth. Durham & London: Duke University Press. 29–51.
- Alaimo, Stacy & Hakman, Susan 2008: Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory. Teoksessa *Material Feminisms*. Toim. Stacy Alaimo & Susan Hakman. Bloomington: Indiana University Press. 1–19.
- Alaimo, Stacy 2010: *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barad, Karen 2007: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, Karen 2008: Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. Teoksessa *Material*

- Feminisms*. Toim. Stacy Alaimo & Susan Hakman. Bloomington: Indiana University Press. 120–154.
- Clare, Eli 2014: *Meditations on Natural Worlds, Disabled Bodies, and a Politics of Cure*. Teoksessa *Material Ecocriticism*. Toim. Serenella Iovino & Serpil Oppermann. Indiana University Press: Bloomington. 204–220.
- Fiedorczuk, Julia 2015: *Cyborg w ogrodzie*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Garland-Thomson, Rosemarie 2015: Disability and Representation. *Publications of the Modern Language Association of America* 120/2, 522–527.
- Iovino, Serenella & Oppermann, Serpil 2014: Introduction: Stories Come to Matter. Teoksessa *Material Ecocriticism*. Toim. Serenella Iovino & Serpil Oppermann. Bloomington: Indiana University Press. 1–20.
- Niemi, Marjo 2014: Pieni sota. *Granta 3: Parhaat nuoret suomalaiset kertajat*, 32–47.
- Seigworth, Gregory J. & Gregg, Melissa 2010: An Inventory of Shimmers. Teoksessa *The Affect Theory Reader*. Toim. Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth. Durham & London: Duke University Press. 1–25.
- Siebers, Tobin 2008: *Disability Theory*. Michigan: The University of Michigan Press.

Sadut intertekstinä ja sankaruus Salla Simukan *Lumikki*-trilogiassa

Johdanto

Kirjallinen satu on ikivanhan, kansainvälisen suullisen perinteen jälkeläinen. Vuosisatojen ajan sadut kulkivat suusta suuhun, valistus-aikana satuja tallensivat ja muotoilivat kerääjät, myöhemmin niitä hyödynsivät kirjoittajat ympäri maailmaa. Sadut eivät menetä painoarvoaan aikojen kuluessa – niiden geneerisiä tunnusmerkkejä esiintyy runsaasti nykykirjallisuudessa, taiteessa, elokuvissa, televisiossa. Satujen juonet ja elementit ovat vahvasti arkaaista maailmaa heijastava kulttuurin osa, joka kuvailee ikuisia ihmiskunnan kysymyksiä, paljastaa ihmisen luonteen, kertoo symbolisesti todellisen maailman vaikeuksista ja toiveista niiden ratkaisemiseksi. Siksi satujen motiiveja käytetään myös laajasti nykykirjallisuudessa nykymaailman kuvastamiseksi. Nykykirjallisuuden alalaji – postmoderni romaani – hyödyntää intertekstuaalisia viittauksia satuihin kirjallisuuden kaanonin rikkomiseksi ja parodioimiseksi. Viittauksia satuihin löytyy lukuisien kirjailijoiden tuotannosta, esimerkiksi Margaret Atwoodin *The Robber Bride* (1993), Kate Atkinsonin *Human Croquet* (1997) ja Danielle Woodin *Mothers Grimm* (2014) ovat tällaisia teoksia. Suomen kirjallisuudessa satuja interteksteinä esiintyy muun muassa Johanna Sinisalon esikoisromaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000), Tiina Raevaaran esikoisromaanissa *Eräänä päivänä tyhjä taivas* (2008) ja Laura Lindstedt romaanissa *Oneiron* (2015). Nämä kirjailijat ovat teoksillaan muokanneet nykyaikaista käsitystä saduista.

Tässä artikkelissa tarkastellaan satujen intertekstuaalisuutta eli tekstienvälisyyttä nykykirjallisuudessa. Minua kiinnostavat satuviit- tausten funktiot ja merkitys nykyromaneissa. Tutkin nykyromaa- nin ja sadun lajien välistä suhdetta ja tarkastelen, löytyykö niiden välillä yhteisiä piirteitä. Vastaako vai vastuustako romaani intertek- sinsä merkityksiä? Näihin kysymyksiin vastaan tutkimalla postmo- dernin romaanin alalajiin kuuluvaa Salla Simukan *Lumikki*-trilo- giaa, johon sisältyvät romaanit *Punainen kuin veri* (2013; jatkossa PKV), *Valkea kuin lumi* (2013; VKL), *Musta kuin eebenpuu* (2014; MKE). Tarkoituksena on pääosin sen tutkiminen, miten trilogian romaanit viittaavat intertekstuaalisesti satuihin ja miten satuviit- taukset sijoittuvat kertomuksiin. Analysoin ennen kaikkea päähen- kilön sankaruutta hyödyntämällä viime aikoina tehtyä satututkimus- ta. Kansainvälisessä tutkimuksessa satuja on tutkittu paljon, mutta suomenkielisen kirjallisuuden satuelementtejä on toistaiseksi tutkit- tu vähän. Siksi suomalaisen nykyromaanin satuviittauksen tarkaste- lu lisää tietoa sadun perinteen jatkuvuudesta ja merkityksestä nyky- kirjallisuudessa. Salla Simukan trilogiasta ja hänen tuotannostaan ei ole myöskään vielä julkaistu tutkimuksia. Artikkelissani tuon esiin uusia tietoja ja havaintoja sekä Simukan tuotannosta että sadun ele- menttien käytön vaikutuksesta suomalaiseen kirjallisuuteen ja sen suhteesta kansainvälisen nykykirjallisuuden perinteeseen.

Salla Simukan *Lumikki*-trilogian päähenkilö on vahva ja itsenäi- nen lukiolainen Lumikki Andersson, joka jokaisessa osassa joutuu hengenvaarallisiin tilanteisiin. Trilogia kuuluu nuortenkirjallisuus- teen, ja siinä yhdistetään sadun, jännitys- ja rikoskirjallisuuden laje- ja. Lajiltaan trilogia on pääosin trilleri, ja sen tarina vaikuttaa realisti- selta, mutta siinä siis esiintyy toistuvasti intertekstuaalisia viittauksia tunnettuihin satuihin. Kirjailijan mukaan satujen elementit ovat kir- jallinen keino trilogiassa, jota hän tietoisesti käyttää leikkimisessä

lukijoiden kanssa tuottaakseen lukijan mielessä trilogian kertomusten ja satujen tapahtumien välisiä assosiaatioita (YLE 2013). Intertekstuaalisuutta suhteessa satuihin esiintyy trilogiassa monissa eri muodoissa, etenkin suorina lainauksina Grimmin veljesten *Lumikki*-sadusta, epäsuorina viittauksina satuun, jäljiteltynä sadunmuotoisina tarinoina ja motiiveina sekä kertojan huomauttamina metafiktiivisinä kommentteina, jotka liittyvät klassisiin satuihin.

Intertekstuaalisuus ja sadun intertekstuaalisuus

Simukan romaanien tarkastelun lähtökohdat ovat intertekstuaalisuus ja satu. Nämä ovat toisiinsa liittyviä näkökulmia, koska trilogian intertekstuaaliset viittaukset toimivat keinona, joka yhdistää trilogiaa sadun perinteeseen. Intertekstuaalisuuden (tekstienvälisyyden) käsitteellä tarkoitetaan tekstissä esiintyviä sekä implisiittisiä että eksplisiittisiä viittauksia muihin teksteihin. Intertekstuaalisuus nykykirjallisuudessa on ollut viime vuosikymmeninä merkittävä teoreettisten debattien kohde. Esimerkiksi Brian McHale (1992, 167–168) määrittelee intertekstuaalisuuden polyfonian strategiaksi, joka toimii teksteissä keskeyttämällä homogeenisen diskurssin ja tuottamalla narratiivista monimuotoisuutta. Linda Hutcheonin (1988, 168) mukaan postmodernismi käyttää tietoisesti kaanonin, mutta samalla kapinoo sitä vastaan sen ironisella väärinkäytöllä. Postmoderneina romaaneina Simukan *Lumikki*-trilogian eri kohdissa on sadun kanonisen perinteen tunnusmerkejä, mutta ne esiintyvät jollakin ”väärällä” tavalla ja erottuvat trilogian yleisestä kertomuksesta leimallisesti sadun konventioiden käyttönä, mutta samalla silti niitä imitoimalla. Esimerkiksi trilogia hyödyntää sadun kerrottavalta ominaisia ”olipa kerran” -aloituskaavoja, joista eri kohdissa muodostuu uusia satuja tai satujen kaltaisia episodeja, jotka

rikkovat trilogian yhteistä kertomusta. Näin ollen trilogiassa väärinkäytetään satuja, mutta silti rakennetaan hybridinen kertomus, joka muodostaa uudenlaisen satuun viittaavan teoksen kokonaisuuden.

Teoreettisen kehityksen artikkelilleni muodostaa myös sadun intertekstuaalisuus ja sen käyttö, mikä ei todellakaan ole yksittäistapaus nykykirjallisuudessa. Satu on aina ollut suosittu kirjallisuuden laji, jonka intertekstuaaliset viittaukset ylipäätään pitävät sisällään lukemattomat määrät erilaisia tekstejä. Nykykirjallisuuden kontekstissa sadun laji on yleinen erityisesti romaanissa, koska se yhdistää nykypäivää ja arkaistisuutta. Jack Zipes kyseenalaistaa tutkimuksessaan *Sticks and Stones* (2002) satujen pysyvän, homogeenisen narratiivin käsitettä ja toteaa, että sadut ovat itsessään monikulttuurisia muunnoksia ja monimutkaista, hybridistä kirjallisuutta. Cristina Bacchilega myös korostaa, että sadulla ei ole vain yhtä pretekstiä vaan lukuisia erilaisia historiallisia versioita ja uudistuksia. Tästä johtuu, että nykykirjallisuus ei oikeastaan uudelleenkirjoita staattisia satujen tekstejä, vaan lisää uuden kriittisen kerroksen monikerroksiseen monikollisuuteen. (Makinen 2008, 150–151, 154.) *Lumikki*-trilogian käsittelyn kautta tässä artikkelissa voidaan tuoda esiin myös yleisemmin satuviittauksia hyödyntävien teosten moninaisuutta. Analysoimani romaanit kuuluvatkin Zipesin (2012, 137) nimeämään satuun viittaavien teoksien mosaiikkimaiseen ryhmään. Siinä satuviittaukset ilmenevät motiiveina, eivätkä ne muodosta uutta, yksittäistä satua tai sen uudelleenkirjoitusta.

Kevin Paul Smith tutkii satujen intertekstejä nykykirjallisuudessa teoksessaan *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction* (2007), jossa esitettäviä sadun intertekstuaalisuuden tutkimuksen metodeja käytän tässä artikkelissa. Smith analysoi tunnettujen satujen intertekstuaalisia viittauksia nykykirjallisuudessa. Hän hyödyntää Gérard Genetten transtekstuaalisuuden

jaottelun teoriaa ja erottaa kahdeksan satujen intertekstuaalisen käytön elementtiä, joilla intertekstuaaliset viittaukset satuun ilmevät kaunokirjallisissa romaaneissa.

Ensimmäinen intertekstuaalisen käytön elementti on auktorisoitu (*authorized*) – eksplisiittinen teoksen nimen viittaus satuun suoraan asiallisuutta satuun huomauttamiseksi. Toinen intertekstuaalisten satuviittauksien tapa on kirjallinen elementti (*writerly*), joka esiintyy implisiittisenä viittauksena satuun teoksen nimessä. Sisällyttäminen (*incorporation*) on eksplisiittinen viittaus satuun, joka voi esiintyä sadun upotusrakenteena tai sadun tiivistelmänä. Allusio (*allusion*) – implisiittinen satujen intertekstuaalinen käyttö, joka jakautuu alatyyppeihin: sadun siteeraaminen, sadun henkilöhahmojen nimien käyttäminen tai henkilöhahmojen kuvaus ja muut vastaavat viittaukset. Uudelleenkirjoittamisen (*re-vision*) elementti ilmenee uutena sadun versiona tekstissä. Fabulaation (*fabulation*) intertekstuaalisen käytön elementti on uuden sadun rakentaminen teoksessa. Seitsemäs intertekstuaalisten viittauksien satuun tapa on metafiktiivinen (*metafictional*) elementti, joka sisältää sadun lajiin kohdistuvaa kriittisyyttä, kommenttien esittämistä teoksessa metatasolla. Viimeinen Smithin jakama sadun intertekstuaalisen käytön elementti on arkkitekstuaalinen/ kronotooppinen (*architextual/chronotopic*), jolla teokseen lisätään sadun miljö. Näillä elementeillä Smith pyrkii osoittamaan intertekstuaalisuuden monimuotoisuutta ja sen, että niistä on olemassa lukuisia eri yhdistelmiä.

Satu ja muut lajit *Lumikki*-trilogiassa

Jokainen kirjallisuuden teos muodostuu erinäisistä lajin piirteistöistä, jotka rakentavat teoksen kokonaisuuden. Teoksessa on harvoin vain yhden lajin piirteitä, vaan usein se sisältää monia eri lajipiirteitä.

Näin ollen jokainen laji sekä lisää uusia merkityksiä teokselle että viittaa mahdollisten merkityksien etsimiseen. Nykyaikaiset kaunokirjalliset teokset ovat lukuisten lajien hybridejä ja hyödyntävät eri lajien piirteistöjä. *Lumikki*-trilogia on hyvä nykykirjallisuuden esimerkki, koska trilogian romaanit yhdistelevät rakenteissaan, juonirakenteissaan ja kerrontateknisissä ratkaisussaan useiden lajien piirteitä. Analysoin *Lumikki*-trilogiasta erottamiani sadun, nuortenkirjallisuuden, jännityskirjallisuuden, rikoskirjallisuuden lajipiirteitä sekä sitä, miten nämä muut lajit yhdistyvät keskeisenä tarkastelemaani sadun lajiin.

Lumikki-trilogian suhde sadun lajiin näkyy ensinnäkin trilogian osien ja päähenkilön nimistä – trilogian osien nimien yhdistelmät ”punainen kuin veri, valkea kuin lumi, musta kuin eebenpuu” ja myös päähenkilön nimi Lumikki ovat lainauksia, jotka selkeästi viittaavat lajin paradigmaattiseen teokseen – Grimmin veljesten *Lumikki*-satuun – ja painottavat jo lähtökohtaisesti sadun lajipiirteiden vaikutusta trilogiaan. Sitä paitsi useissa trilogian kohdissa ilmenee suoria lainauksia *Lumikki*-sadusta, kuten ensimmäinen trilogian osa alkaa lainauksella:

Tapahuippa kerran keskellä talvea, kun lumihuutalet putoilivat pilvistä pehmeinä kuin höyhenet, että kuningatar istui ompelemassa linnansa ikkunassa, jonka puitteet olivat mustaa eebenpuuta. Siinä ommellessaan ja katsellessaan ikkunasta hän sattui pistämään neulalla sormeensa, ja kolme veripisaraa putosi lumeen. Punaiset pisarat näyttivät valkoisella pohjalla niin hauskoilta, että kuningatar ajatteli: – Voi, jospa minulla olisi lapsi, valkea kuin lumi, punainen kuin veri ja musta kuin eebenpuu! (PKV, 5.)

Trilogiassa kytkeydytään myös muihin klassisiin, paradigmaattisiin satuihin, esimerkiksi Grimmin veljesten *Tuhkimo*, *Pikku Puna-*

hilkka, Prinsessa Ruusunen -satuihin, mutta valtaosa viittauksista kuitenkin liittyy *Lumikki*-satuun. Viittaaminen kanonisiin satuihin tuo ilmi tämän postmodernin satuihin viittaavan romaanin ja sadun perinteen suhteen ja niiden vuorovaikutuksen teoksissa.

Sadun lajipiirteitä *Lumikki*-trilogiassa osoittavat myös saduille tyyppillinen symboliikka ja kerrontatyyli. Ensinnäkin teokset sisältävät runsaasti satujen symboleja, kuten myrkytetty omena, punainen päähine, kadotettu kenkä, kolme yritystä, eksyttävä metsä, juhlista lähteminen, ennen kuin kello lyö kaksitoista, piilotettu avain, hopeakampa, lasiarkku. Lukijakunta tunnistaa näitä erilaisiin klassisiin satuihin kytkettyneitä symboleja jopa tiedostamatta ja yhdistää satuihin, mikä ohjaa trilogian tulkintaa. Trilogian sisältöä voidaan myös tulkitta sadun lajin konventioiden mukaan. *Lumikki*-trilogian voi luokitella Stephen Swann Jonesin jakamaan alaluokkaan ”sadut kehittyville nuorille”. Tämän alaluokan päähenkilö on kypsynyt nuori, joka lähtee vanhempiensa kodista etsimään omaa paikkaansa maailmassa itselensä ja kohtaa matkallaan puolison saavuttamiseen liittyviä esteitä (Jones 1995, 22, 24).

Trilogian päähenkilö Lumikki on murrosikäinen tyttö, joka on muuttanut pois vanhempien kodista Riihimäeltä aloittamaan omaa, itsenäistä elämää Tampereelle. Lumikin joutumista hengenvaarallisiin tilanteisiin voi verrata vastavoimien kohtaamiseen saduissa, mutta Lumikin kohtaamat esteet eivät liity ollenkaan puolison hankkimiseen, vaan pikemminkin oman itsensä löytämiseen, tarvittavien kykyjen saavuttamiseen ja aikuisen elämän aloittamiseen. Lumikki seuraa moraalisia uskomuksiansa ja siksi voittaa. Tästä voi tehdä päätelmän, että muuttunut arvomaailma ja sukupuolten stereotyyppit määrittävät sadun loppua, joten ei pelkästään puolison etsiminen vaan myös oman itsensä löytäminen on tärkeintä nuorille.

Lumikki-trilogian lajien runsaus eli lajihybridisyys perustuu kirjallisten lajien rajojen hajoamiseen, mikä aleviivaa trilogian kuulumista postmodernin romaanin alalajiin. Sadun lajipiirteiden moninaisuuden perusteella ja pitämällä trilogiaa uutta sadun perinnettä esittävänä sadun lajin muunnelmana tai edustajana, voidaan todeta, että muut trilogian lajit ovat sidoksissa sadun lajipiirteistöön. Sadun lajiin trilogiassa yhdistyy muita lajeja, joten teoskolmikosta tulee runsaslukuinen lajiyhdistelmä. *Lumikki*-trilogian teokset luokitellaan nuortenromaaneiksi, ja ne sisältävätkin lukuisia lajille tyypillisiä aiheita. Esimerkiksi trilogiassa kuvaillaan nuortenkirjallisuudelle tyypillistä kehitysprosessia – trilogian tapahtumien alussa päähenkilö on lapsuuden ja aikuisuuden välisessä tilassa, mutta tapahtumien edetessä hän kehittyy vähitellen ja astuu aikuisten maailmaan. Psykoanalyttisen satututkimuksen mukaan yleiset nuortenkirjallisuuden aiheet liittyvät satujen kertomusten syvempiin merkityksiin, kuten siirtymiseen lapsuudesta nuoruuteen ja aikuistumiseen (Apo 1990, 29). Tämä nostaa esiin nuortenkirjallisuuden ja sadun päällekkäisiä piirteitä ja myös Simukan romaanien sisällöllisiä yhtäläisyyksiä niihin.

Lumikki-trilogiassa on ulkoisia rikos- ja jännityskirjallisuuden lajirepertoarin piirteitä, jotka tulevat ilmi juonirakenteessa. Sopivana esimerkkinä on rikos- ja jännityskirjallisuuden teoksien keskipisteessä oleva rikos ja vaaratilanne. Samalla päähenkilö joutuu jollain tavalla keskelle rikostapahtumia, alkaa selvittää niitä ja joutuu myös rikoksen kohteeksi. Hän pystyy silti selviytymään tilanteista itsenäisesti ja tavoittelemaan oikeudenmukaisuutta. Juonirakenne vertautuu satuun. Sadun juoni keskittyy usein päähenkilön joutumiseen uhkaavaan, rikoksiin liittyvään tilanteeseen, jossa hänen pitää riippuen satutyypistä joko itse keksiä keino päästä pakoon tai odottaa ulkopuolista tahoja ratkaisemaan tilanne.

Intertekstuaaliset viittaukset *Lumikki*-trilogiassa

Lumikki-trilogiasta löytyy monenlaisia intertekstuaalisia viittauksia satuun, joita erittelen hyödyntämällä Kevin Paul Smithin satujen intertekstuaalisen käytön elementin jaottelua. Ensimmäinen intertekstuaalinen viite on kirjallinen elementti, joka nousee esiin jo teoskolmikon nimissä ja joka siis jo esitely satulajia käsittelevässä luvussa edellä.

Toinen eksplisiittinen satuviittaus on sisällyttäminen. Useissa kohdissa romaaneissa esiintyy tiettyjen satujen upotusrakenteita, muun muassa *Lumikki*, *Tuhkimo* tai *Pikku Punahilkka* -saduista, ja myös näiden satujen tiivistelmiä, kaikista eniten *Lumikki*-sadusta. Esimerkiksi päähenkilön jouduttua pakastearkkuun hänen mieleensä nousee muisto *Lumikki*-sadun jaksosta, jota hän vertailee omaan tilanteeseen: ”Lumikki lasiarkussa. Nukkumassa ikiunta” (PKV, 227). Toinen sisällyttämisen esimerkki on se, kun Lumikki si pukeutuneen päähenkilön on juostava pakoon juhlasta, mikä tuo hänen mieleensä *Tuhkimo*-sadun tapahtumat: ”Pitää lähteä juhlista, ennen kuin kello lyö kaksitoista./ Mutta eikö se ollut eri satu? Tuhkimo?” (PKV, 257). Nämä katkelmat heijastavat päähenkilön samastumista sadun henkilöhaamoihin. Tällä tavalla päähenkilö muistelee tunnettuja satujen tarinoita ja vertailee omaa tarinaansa niihin tahtoessaan joko päästä niitä eroon tai kääntää omaa kohtaloaan toisenlaiseksi kuin sadussa.

Trilogiassa esiintyy myös monia eri alluusion alatyyppejä. Yksi niistä on hyvin eksplisiittinen keino – sadun henkilöhaamojen nimien käyttö. Smith (2007, 20, 23) painottaa, että satujen henkilöhaamojen nimet ovat samalla metonymioita, jotka viittaavat sadun pääfasettiin ja toimivat sen avainsanoina. Päähenkilön nimi Lumikki viittaa ilmeisesti *Lumikki*-satuun. Nimi Lumikki toimii henkilö-

hahmoa kuvaavana analogiana, joten sadun henkilöahmon nimen antaminen päähenkilölle myös heijastaa tämän mahdollista samastumista sadun Lumikkiin. Kertomuksen edetessä viitataan suorasti *Lumikki*-satuun ja seurataan sen tarinaa. Henkilöahmon nimi on yleensä merkityksellinen koodi, jolla on salattu teokseen liittyvä merkitys. Satujen henkilöahmojen nimien käyttö myös etäännyttää lukijaa kuvattavasta todellisuuden illuusiosta ja korostaa metafiktiivisyyttä. Se tuottaa lukijalle epäilyksiä henkilöahmojen olemassaolon luonteesta ja tavasta samalla korostaen heidän fiktiivisyyttään ja elämistään tekstuaalisessa rakenteessa eli se hävittää heidän mimeettistä ulottuvuuttaan.

Useimmiten Simukan romaaneissa esiintyvä sadun intertekstuaalisen käytön elementti on fabulaatio. Tärkein fabulaation tunnusmerkki on uuden tarinan muodostaminen eikä vain vanhan toistaminen tai uudistaminen. Yhtä teoksissa esiintyvää fabulaation alatyyppejä kutsutaan ihmisen elämänsaduksi (*the fairytale of someone's life*), mikä tarkoittaa todellisen kokemuksen muuntamista saduksi (Smith 2007, 44). Tässä alkukappaleessa esiintyvä uusi satu kertoo poeettisesti Lumikin sisareksi ilmoittautuneen Zelenkan äidin tapauksesta:

Olipa kerran nainen, jolla oli salaisuus.

Salaisuuksilla on sellainen tärkeä ominaisuus, että ne lakkaavat olemasta salaisuuksia, kun ne kerrotaan ulkopuolisille. Salaisuus on pyhä.

[--]

Nainen oli kertonut. Hän oli kuvitellut haluavansa elää ilman perhettä. Hän oli paennut. [--]

Siksi kylmä jokivesi syleili naista. Se kiskoi häntä lähemmäs pohjaa. Vesi keinutti naista kuin ahnas rakastaja. (VKL, 147.)

Katkelma osoittaa, miten sadun arkaaisten muotojen avulla voidaan kertoa nykymaailman tapahtumista. Tästä voidaan huomata jatkuvuus sadun perinteen ja kirjallisuuden välillä – sadun muodossa kerrottu tarina ei menetä ymmärrettävyyttään. Katkelmassa esiintyvä elämänsatu kuvailee myös jatkuvaa ja läheistä ihmisen ja luonnon suhdetta. Tärkeitä satujen motiiveja on erityisen ihmisen ja luonnon välisen suhteen kuvaaminen – sadun henkilöhahmo voittaa esteitä usein luonnonvoimien avulla: tällä tavalla saduissa kuvataan sitä, että ihminen on kiinteästi riippuvainen luonnosta. Katkelmassa naisen tappava ja kaikkiin huokosiin tunkeutuva vesi personifoidaan – sitä verrataan ihmiseen, rakastajaan. Sadun muodossa esitetty ja tyyllisesti runomainen narratiivi välittää hyvin vahvoja kokemuksia ja kuvaa niiden vaikutusta ja tärkeyttä ihmiseen. Kertomuksena katkelma viestittää ihmisen elämän luonnollista syklisyyttä – ihminen on luonnon luomus, joka on peräisin luonnosta ja siihen hänen on palattava elämän lopussaan.

Metafaktiiviset elementit ovat myös tavallisia *Lumikki*-trilogiasa, metafaktiivisyys yhdistyy ja sekoittuu intertekstuaalisuuden elementteihin. Sadun lajiin kohdistuva kritiikki metatasolla voi esiintyä kiinteänä osana teoksen kertomusta, henkilöhahmojen keskustelun osana ja myös kertojan kommentteina (Smith 2007, 47–48). Kaikista trilogian osista löytyy pieniä satujen kommentteja kaikille tunnetuista *Lumikin*, *Tuhkimon*, *Punahilkan* tarinoista yleisiin saduille tyypillisiin rakenteellisiin piirteisiin. Metafaktiiviset kommentit esiintyvät lyhyissä parin lauseen pituisissa kommenteissa, jotka yhdistävät Lumikin elämäntarinaa satujen monimuotoisiin tarinoihin. Esimerkiksi kun psykologian opettaja Henrik piikittää Lumikkiin myrkyä, hän ihmettelee tämän pikaista heräämistä: ”Tiesin, että olisit vahvempi kuin sadun prinsessa. Mikään myrky ei vaikuttaisi sinuun pitkään” (MKE, 102). Katkelmassa kuvattavaa todellista henkilöä

verrataan fiktiiviseen sadun henkilöhaamoon, vaikka todellisuudessa molemmat ovat toki kuvitteellisia. Tämä vertaus saa kuitenkin yleisesti epäilemään teoksen realistisuutta ja sen luomaan tapahtumien todellisuuden illuusiota, ja siksi se vahvistaa metafiktiivistä merkitystä – fiktiota fiktiosta.

Intertekstuaalisten satuviittausten analyysi tuo esiin Smithin satujen intertekstuaalisen käytön elementtien jaottelun moninaisuuden ja monimutkaisuuden. Analyysi tuo esille, millä tavoin trilogia jäljittelee ja muuntelee perinteisiä sadun narratiiveja ja samalla uudistaa sadun perinnettä. Intertekstuaalisten viittausten toisintoistaminen vapauttaa henkilöhaamoja niiden tavallisista rooleista tai teoista ja tarjoaa niille mahdollisuuden tulla toisenlaisiksi henkilöhaamoiksi.

Sukupuoliroolit ja päähenkilön kuvaus

Sadun perinne esittää tietyntylaisia vakiintuneita henkilöhaamoja eli tyyppejä sekä myös muodostaa ja vahvistaa sukupuoliin liittyviä stereotyyppejä. Sadun perinteen mukaan mieshenkilöhaamot tulevat toimeliaiksi sankareiksi ja naiset esiintyvät kauniina, passiivisina, pelastajaa odottavina henkilöhaamoina. Jonesin mukaan mieshenkilöhaamot saduissa edustavat etupäässä ihanteellisen ja mallillisen käyttäytymisen kulttuuria – miehet tulevat sosiaalisiksi esikuviksi. Sadut määrittävät myös patriarkaalisia rooleja ja kuvaavat menestyneiden mieshenkilöhaamojen kehitystä. Ne kannustavat nuoria miehiä etsimään puolisoa ja perustamaan kuningaskunnan, jota he hallitsevat. (Jones 1995, 65, 89.)

Sadun perinteen mukaisesti naisten on oltava kauniita, alistuvia ja miehistä riippuvaisia. Jos satujen naistenhenkilöhaamolla on mainittuja naisten hyveitä ja jos hän taipuu patriarkaalisiin tarpeisiin, häntä odottaa onnellinen loppu – hän saa prinssin sekä varmuuden

sosiaalisesta ja taloudellisesta turvallisuudesta avioliiton kautta. (Rowe 1979, 209, 217.) Niitä naishenkilöhahmoja, jotka edustavat ylpeyden, uteliaisuuden, tottelemattomuuden, itsepäisyyden ja uskottomuuden paheita, rangaistaan kuolemalla, karkotuksella tai raa'alla fyysisellä väkivallalla (Tatar 1993, 117). Esimerkiksi Grimmin veljesten *Lumikki*-sadun versiossa Lumikin äitipuoli tanssii itsensä kuoliaaksi hehkuvan kuumissa rautakengissä.

Tällaiset esikuvalliset satujen sukupuolistereotyypit eivät enää päde nykyisessä länsimaisessa yhteiskunnassa, jossa ainakin periaatteessa pyritään sukupuolten tasa-arvoon, solidaarisuuteen, itenäisyyteen sekä elämäntavan ja puolison valitsemisen vapauteen. Satujen feministisissä uudelleenkirjoituksissa ja satuihin viittaavissa nykykirjallisuuden teoksissa sekä rikotaan vanhoja sukupuoli-rooleja että rakennetaan uudenlaiset nais- ja mieshenkilöhahmojen kuvaukset, jotka usein vastustavat vanhoja. *Lumikki*-trilogia edustaa sadun nykyaikaista, muunnettua perinnettä. Se hävittää aikaisempia satujen henkilöahmojen sukupuolipohjaisia rooleja ja keskittyy kuvaamaan henkilöahmon yksilöllisyyttä.

Lumikki-trologiassa päähenkilöllä on jopa enemmän miespuolisia kuin naispuolisia sadun henkilöahmojen piirteitä. Luonteeltaan Lumikki on kaukana sadun passiivisesta naishenkilöhahmosta ja varsinkin Grimmin veljesten sadun Lumikista. *Lumikki*-sadussa päähenkilön nimi perustuu hänen ulkonäölliseen ominaisuuteensa, lumivalkoiseen ihonväriin, joka sadun perinteessä käsitetään kauneuden symboliksi. Simukan romaanien päähenkilön ulkonäön kuvauksesta näkyy, että hän on sadun Lumikin vastakohtana: ”Hiukset eivät olleet mustat, iho ei hohdellut valkoisena eivätkä huulet olleet huomiota herättävän punaiset” (PKV, 26). Grimmin veljesten *Lumikki*-sadun versiossa nostetaan esiin Lumikin kauneus, trilogiassa se jää kuitenkin mainitsematta. Sadun Lumikki myös odottaa

omaan kauneuteensa ihastunutta prinssiä, joka pelastaa hänet katonisista olosuhteista (Jones 1995, 72), trilogian Lumikki toimii sitä vastoin itse eikä odota passiivisesti pelastajaa. Hän ei usko, että elämä on sadunkaltainen ja että prinssi tulee auttamaan häntä, siksi hän luottaa vaan itseensä: ”Lumikki tajusi vasta nyt, että olisi voinut myös huutaa apua. Luultavasti joku olisi kuullut. Se ei ollut tullut hänelle koskaan mieleen. Hän ei ollut ikinä huutanut apua.” (PKV, 228.) Lumikki on myös fyysisesti useita keskimääräisiä miehiä voimakkaampi ja urheilullisempi poika-tyttö. Hänellä on hyvä peruskunto, voimaa ja nopeutta, jotka hän on kehittänyt sinnikkäällä harjoittelulla: ”Lumikki oli alkanut juosta ja nostella salaa painoja. Hän oli päättänyt olla fyysisesti mahdollisimman hyvässä kunnossa, jotta olisi päässyt pakoon.” (PKV, 252.) Koulukiusaamisen väkivaltaiset kokemukset ovat saaneet Lumikin kovettamaan itsensä, joten maskuliinisuudesta on tullut hänelle turvallisuutta ja selviytymistä takaava puolustuskeino ja strategia.

Lumikin avoimesti ilmaiseman seksuaalisen identiteetin eli biseksuaalisuuden kuvaaminen on nykyaikaisen kirjallisuuden piirre, joka ylittää sekä naishenkilöhahmojen kuvaamisen että sadun sukupuolistereotyyppien rajoja. Sadun perinteessä dominoi heteroseksuaalisuus, mutta sadun uudessa perinteessä esiintyy seksuaalista monipuolisuutta, josta esimerkkeinä ovat vaikkapa sadut kahdesta prinsessasta tai prinssistä. Sadun nykyaikaiseen, jatkuvaan perinteeseen kuuluu samalla *Lumikki*-trilogia, joka rikkoo perinteisten satujen sukupuolten kuvia. Sadun perinteinen naishenkilöhahmo ei voi toimia omasta aloitteestaan, hänen on noudatettava miespuolisen henkilöhahmon käskyjä eikä hänellä ole oikeutta päättää omasta elämästään. Lumikki sitä vastoin on riippumaton ja sitoutumaton kenenkään toiseen ihmiseen. Hänellä on vapaus tehdä oma-aloitteisia päätöksiä elämästään ja myös erehtyä. Näin ollen Lumikki

voi hyväksyä itsensä juuri omanlaisenaan ja ilmaista vapaasti omaa identiteettiään – hän myös itse valitsee vapaasti oman kumppaninsa.

Kertomuksen lopussa, trilogian viimeisessä osassa, Lumikki luopuu rakkaudestaan kokonaan ja jää yksin: ”Suurin syy siihen, että Lumikin oli pitänyt hyvästellä sekä Sampsa että Liekki, oli kuitenkin se, ettei hän sittenkään luottanut täysin kumpaankaan. Hän oli epäillyt molempia vainoajakseen.” (MKE, 122.) Lumikin henkilö­hahmo on sadulle vastakkaisesti oman tiensä kulkija ja edustaa toisen­laisen naishenkilöhahmon tarinaa osoittamalla, että sadussa voi olla monta erilaista eikä välttämättä vain ”ja he elivät onnellisina elämänsä loppuun saakka” -päätöstä. Lumikin henkilö­hahmo ei esitä sukupuolistereotyyppejä vaan rikkoo perinteisen dikotomisen sukupuolten ajattelumallin – hänen henkilö­hahmonsa heijastaa erilaisia hänelle omaperäisiä piirteitä.

Päähenkilö sankarina

Lumikki-trilogia ei ainoastaan pala palalta paljasta Lumikin elämä­historiaa vaan myös päähenkilön kehittymisen ja sankarin ominaisuuksien omaksumisen. Määritelmällisesti sankarina yleensä pidetään miestä, jota ihaillaan hänen rohkeudesta, erinomaisista teoistaan tai aatteellisista ominaisuuksistaan (OED). Viime vuosikymmeninä yhteiskunnalliset muutokset, sukupuoliroolien ylittäminen ja miesidentiteetin kriisi ovat muuttaneet ja laajentaneet sankarin käsitteen merkityksiä, joten sankaria ei enää ole kiinnitetty sukupuoleen. Tämän seurausta on naispuolisen sankarin (nais­sankarin) esiintyminen kertomuksissa ja nykysaduissa.¹ Naissankari

1 Naiset saavuttavat yhä enemmän valtaa yhteiskunnassa ja pystyvät entistä paremmin vaikuttamaan maailman tapahtumiin, minkä seurauksena heitä on

on myös hyvin näkyvissä nykykirjallisuudessa, esimerkiksi Suzanne Collinsin *Nälkäpelissä*, Veronika Rothin *Outolinnussa* tai Stieg Larssonin *Millennium*-trilogiassa, joissa sankariksi nousee älykäs, peloton, maailman pahuutta vasten taisteleva nainen. Tähän luokkaan voidaan luokitella myös *Lumikki*-trilogia.

Lumikin sankariksi kasvamisen mahdollisuus näkyy ensinnäkin hänen ominaispiirteistään. Sadun perinteen mukaan sankari kasvaa nuoresta, muiden vähättelemästä pojasta ja tytöstä, joka tässä tapauksessa on Lumikki. Hän edustaa uutta naissankaria – hän on voimakas, peloton ja itsenäinen nuori nainen, joka ei koskaan luovuta ja joka arvostaa kaikista eniten omaa vapauttaan: ”Lumikki ajatteli sitä tyttöä, joka hän oli ollut. Joka hän oli nyt. Hän ei ollut koskaan luovuttanut. Ei mustimpinakaan hetkinä.” (PKV, 227.) Monet Lumikin ominaispiirteistä, kuten voimakkuus, pelottomuus, pystyvyys ja itsensä puolustamisen kyky, johtuvat myös hänen rankasta menneisyydestään. Vahva ja monta vuotta kestänyt koulukiusaaminen ovat sekä jättäneet häviämättömän leiman Lumikin elämään että vahvistaneet häntä.

Voidaan todeta myös, että Lumikilla on ylivoimaisia piirteitä, joita voidaan verrata supersankarin kykyihin. Hän pystyy esimerkiksi juoksemaan todella nopeasti, hänellä on hyvä muisti ja tarkka havainnointikyky. Hän pystyy tekeytymään huomaamattomaksi ja nostamaan omin lihasvoimin painavan pakastearkun kannen tai pääsemään ulos ruuvatusta lasiarkusta.² Lumikki on taistelija, ja se auttaa

myös mahdollista kohdella nykysankarina. Naissankari korostaa sitä, että kulttuurille tyypillinen sankarillinen hahmo – biologisesti miespuolinen ja kulttuurisesti maskuliininen – ei voi yksinään edustaa sankaruuden prototyyppiä, vaan sitä voivat edustaa yhtäläisesti molemmat sukupuolet. (Edwards 1984, 5.)

2 Sekä pakaste- että lasiarkun motiivit kytkeytyvät *Lumikki*-satuun. Sama pienessä tilassa kiinni olemisen motiivi toistuu trilogiassa kaksi kertaa, mikä

häntä voittamaan taisteluja ja selviytymään vaikeuksista. Päähenkilön voimakkuudesta kertoo katkelma, jossa hän on vankina pakastearkussa ja jossa hänen on selvitäkseen hengissä nostettava ylös painavan pakastearkun kansi, jonka päällä on liki 77 kilon verran tavaraa:

Lumikki työnsi, työnsi, työnsi. Jalkalihakset vapisivat. Kipu poltteli reisissä. Yhteen puristettujen silmien takana välähteli kummallisia kuvia.

Hän tunsu kannen nousevan. Hän ei antanut periksi, ei antanut lihaksille armoa. Hän kuuli korien liikkuvan, hän kuuli niiden kaatuvan ja putoavan lattialle. Hän kuuli lasi särkyvän.

Lasin helähdys, kuin keijujen taikakellojen kilinä. Maailman suloisin ääni.

Nyt hän sai noustua ylös ja työnnettyä kannen kokonaan. (PKV, 227–228.)

Tässä katkelmassa tulee esiin, että Lumikki pitää sisällään jopa yli-luonnollista voimaa. Häntä voidaan verrata naissupersankariin tai suunnattoman voimakkaaseen Peppi Pitkätossuun; nämä molemmat viittaavat käsitykseen naisten valtavasta, sisäisestä voimakkuudesta. Tämä katkelma myöskin osoittaa, että Lumikki ei koskaan anna periksi ja että hänellä on henkistä voimaa, joka työntää häntä eteenpäin, mikä on vahvan henkilön ja sankarin ominaisuus.

tuo esiin sen erityisen merkityksen. Ensimmäisessä osassa halutessaan selvitää rikollisten salaisuuksia Lumikki itse piiloutuu pakastearkkuun ja sattumalta jää sinne vangiksi tarjoilijoiden nostettua viinilaatikkoja pakastearkun päälle. Kolmannessa osassa Lumikin ahdistelija, psykologian opettaja Henrik tietoisesti laskee Lumikin lasiarkkuun ja ruuvaa kannen kiinni. Näillä motiiveilla voi olla metaforinen feministinen merkitys – Lumikin selviytymisen pakko passiivisesta ja riippuvaisesta naisen stereotyypistä.

Päähenkilön rohkeat ja sankarilliset teot johtuvat yleensä uhkasta. Lumikki ei silti ole täysin epäitsekäs ja hyveellinen sankari vaan risiiriäinen henkilöahmo. Vaikka Lumikille tulee epäilyksiä hyveellisyydestään, oikealla hetkellä hän valitsee oikeat ratkaisut ja tekee rohkeita tekoja sekä oman hyvyytensä ansiosta mutta myös halutessaan turvata toisia. Lumikki edustaa sankarin hyveellisyyttä, joka perustuu hänen naisellisiin piirteisiinsä:

Tai oli tietenkin yksi ratkaisu. Se selvin ja yksinkertaisin. Mennä kertomaan poliisille kaikki. Olla välittämättä siitä, joutuisiko Elisa vaikeuksiin. Tai joutuisiko tämän perhe vaikeuksiin. Eihän se ollut hänenä ongelmansa. Mutta Elisa luotti häneen. Lumikki tiesi, ettei voisi pettää hänen luottamustaan. Umpikuja. (PKV, 86.)

Omaatuntoansa ja moraaliana seuraten Lumikki valitsee kiperiä vaihtoehtoja, joiden takia hän sotkeutuu ongelmiin, mutta saavuttaa täten suurimman henkilökohtaisen palkintonsa – kasvaa sankariksi, selvittää perheensä salaisuuksia, hyväksyy omaa itsensä ja aikuisuuksiin täysikasvuisiksi ja itsetietoisiksi naiseksi. Lumikin henkilöahmon nostaminen esiin sankarina peilaa sekä nykykirjallisuuden että sadun jatkuvaa perinnettä, jonka keskipisteessä on uusi, uudenlainen, heikentynyt miesten vaikutusvaltaa yhteiskunnassa esittävä naissankari.

Käsitlemäni trilogia edustaa piirteiltään postmoderneja romaaneeja, jotka hyödyntämällä lukuisia erilaisia intertekstuaalisten viitauksien käytön keinoja rikkovat kanonista sadun perinnettä. Teosten ja niiden intertekstien suhde on merkityksellinen. Trilogia soveltaa sadun motiiveja, kerrontatyyliä ja rakenneseosia intertekstuaalisena viitauksena ja käy keskusteluun kanonisten Grimmin veljesten satujen ja samalla koko sadun perinteen kanssa. Simukan romaanitrilogia

edustaa intertekstuaalisia viittauksia hyödyntävää nykykirjallisuutta ja tuo siihen myös lisää lajipiirteitä. Trilogian pääasiallisena satuviittauksena on perinteinen Grimmin veljesten satu *Lumikki*, johon tuodaan uusia merkityksiä ja josta muodostuu uudenlainen muunnelma. Tämän perusteella trilogiaa voi käsitellä sadun uuden perinteen edustajana. Päähenkilön analyysi paljastaa, että trilogia murtaa perinteisten satujen sukupuolikuvastoa purkamalla passiivisen ja kauniin sadun naishenkilöhahmon perinnettä. Päähenkilö nousee esiin nykyaikaisena sankarina, joka purkaa maskuliinisen sankarin stereotyypin ja tuo esille voimakkaan ja älykkään naissankarin. Tämä naissankarin kuvaus esittää nyky-yhteiskunnan arvoja, sekoittuneita ja hajoavia sukupuolistereotyppejä ja todistaa, että sankaruutta voivat edustaa yhtäläisesti molemmat sukupuolet.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Simukka, Salla 2013: *Punainen kuin veri*. Helsinki: Tammi.

Simukka, Salla 2013: *Valkea kuin lumi*. Helsinki: Tammi.

Simukka, Salla 2014: *Musta kuin eebenpuu*. Helsinki: Tammi.

Tutkimuskirjallisuus

Allison, Scott T. & Goethals, George R. 2014: *Heroes: What They Do and Why We Need Them*. Oxford University Press.

Apo, Satu 1990: Kansansadut naisnäkökulmasta: suuren äidin palvontaa vai potkut Lumikille? Teoksessa *Louhen sanat: kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Helsinki: SKS. 24–35.

- Apo, Satu 2001: Klassinen satutraditio. Teoksessa *Avaa lastenkirja! – Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käyttöön*. Toim. Marja Suojala & Maija Karjalainen. Helsinki: Lasten keskus Oy. 12–29.
- Bacchilega, Cristina 1997: *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Edwards, Lee R. 1984: *Psyche As Hero: Female Heroism and Fictional Form*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2013: Lasten- ja nuortenkirjallisuus kyseenalaistaa ja ottaa kantaa. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila & Yrjö Hosiainluoma & Sanna Karkulehto & Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS. 247–263.
- Huhtala, Liisi 2013: Dekkari nosteessa. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila & Yrjö Hosiainluoma & Sanna Karkulehto & Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS. 290–301.
- Huhtala, Liisi 2013: Trilleri – koudussa toimintaan. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila & Yrjö Hosiainluoma & Sanna Karkulehto & Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS. 302–303.
- Hutcheon, Linda 1988: *The Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Jones, Steven Swann 1995: *The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination*. New York: Twayne Publishers Inc.
- Joosen, Vanessa 2011: *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Wayne State University Press.
- Juodpūsytė, Goda 2016: *Sadut intertekstinä ja sankaruus Salla Simukan Lumikki-trilogiassa*. Pro gradu –tutkielma. Vilnius: Vilnius University.

- Lüthi, Max 1987: *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. Käänt. Jon Erickson. Indiana University Press.
- Makinen, Merja 2008: Theorizing Fairy-Tale Fiction, Reading Jeanette Winterson. Teoksessa *Contemporary Fiction and the Fairy Tales*. Toim. Stephen Benson. Detroit: Wayne State University Press. 144–177.
- Mchale, Brian 1992: *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Rowe, Karen E. 1979: Feminism and Fairy Tales. Teoksessa *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Toim. Jack Zipes. Aldershot, Hants & Gower & New York: Methuen. 209–227.
- Saariluoma, Liisa 1998: Saatteeksi. Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: SKS. 7–12.
- Smith, Kevin Paul 2007: *The Postmodern Fairy Tale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Tatar, Maria 2003: *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton University Press.
- Tatar, Maria 1993: *Off with Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Zipes, Jack 2012: *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press.

Painamattomat lähteet

- Oxford English Dictionary (OED): hero. <http://www.oed.com/view/Entry/238214?redirectedFrom=postmodernism#eid> (17.1.2017)
- Yle Elävä Arkisto 4.4.2013: *Salla Simukan Lumikki seikkailee Tampereella*. (5.1.2017)

Ruhtinattaren repliikit
Tyyliä huonoa suomea 50-luvun
suomalaisessa elokuvassa

Tässä artikkelissa käsittelemme elokuvan *Kaunis Veera eli Ballaadi Saimaalta* (1950) fiktiivisen sivuhenkilön, venäläisen ruhtinattaren Tolka Prtsjenskin roolin rakentumista roolihahmon karakterisoinnin keinoin. Tarkastelussa etusijalla on se, kuinka valitulla kielen varieteetilla karakterisoidaan roolihahmoa.

Kaunis Veera eli Ballaadi Saimaalta on kesäinen ilottelu, jonka tapahtumapaikka on Saimaata parrulastissa kulkeva tervahöyry sekä Saimaan rantamaisemat. Runsaan henkilökaartin ytimen muodostavat aluksen miehistö sekä laivalle muuten päätyneet hahmot. Tapahtumat sijoittuvat viitteellisesti 1800–1900-lukujen vaihteeseen, Suomen suuriruhtinaskunnan viimeisiin vuosikymmeniin ja sortovuosiin. Perusjuonen ympärille luodaan värikkyyttä romanien ja venäläisten avulla: nämä vähemmistöthän ovat perinteisesti edustaneet toiseutta suomalaisuudessa. Toiseutta kuvataan filmissä transtekstuaalisen motivaation kautta vakioisilla ja prototyyppisillä, jopa kliseisillä hahmoilla sekä tyyppillisillä asetelmilla ja tilanteilla.

Filmin pääteemana on romanien keskuudessa kasvaneen valkolais-Veeran identiteetin etsiminen. Veeraa lukunottamatta filmin keskeiset romanihahmot on kuvattu hyvin stereotyyppisesti, jopa karrikoiden. Näiden hahmojen vastapainona ovat romanileirin asukkaat tyyppittelemättömiä, karrikoimattomia henkilöitä, joiden luonnollinen olemus vahvistaa karrikoinnin kohosteisuutta. Toisena kansallisen toiseuden kuvaajana elokuva sisältää useita

venäläisyyteen sekä filmin kuvaaman ajan Venäjään yleisesti liitettäviä stereotypioita. Venäjään ja venäläisyyteen liittyviä prototyyppisiä edustavat filmissä ainakin seuraavat aiheet: byrokraatia, kasakkapartio, Siperiasta paennut vanki, sekä humoristinen ”operettivenäläinen”, ruhtinatar Prtšjenski. Näiden toiseutta edustavien stereotyyppien lisäksi nähdään valkokankaalla myös prototyyppisiä suomalaishahmoja, esimerkiksi tyyppitelty savolainen kansanmies.

Elokuva on adaptaatio näytelmästä *Kaunis Veera eli Prinsessa Armada*, joka sai ensi-iltansa vuonna 1949. Näytelmän innoittajana toimi Matti Jurvan ja Tatu Pekkarisen laulu ”Kaunis Veera” (1942), tosin laulutekstiä käytetään näytelmässä vain viitteellisesti: näyttämölle kirjoitettiin uusia henkilöitä ja tapahtumia, jotka siirtyivät myös elokuva-adaptaatioon. Kyseessä on komediallinen valtavirtaelokuva. Filmi viihdyttää katsojiaan useilla tanssi- ja laulukohtauksilla, ja komediallisuutta korostetaan esittämällä toiseutta kuvaavat Veeran romanivanhemmat, mustalaisruhtinas Zingali ja lopulta venäläinen ruhtinatar karikatyyrisinä. (Lampinen 2006, 120; Similä 2007, 82, 142–145; Bacon 2004, 66.)

Suomalaisten perinteisiä toiseuden edustajia, venäläisiä ja romaneja, on kuvattu useassa suomalaisessa elokuvassa 1940–1950-luvulla. Esimerkiksi elokuvassa *Kulkurin valssi* (1942) esiintyvät nämä molemmat kansanryhmät. Venäläisyys liitettiin elokuvissa usein Suomen historiaan, esimerkiksi filmeissä *Kuisma ja Helinä* (1951) ja *Sven Tuuva* (1958), joiden moodi on vakavampi. Vaikka venäläisyys oli elokuvissa toistuva teema, on tarkastelemani koomisesti esitetty venäläisen ruhtinattaren hahmo tietääkseni ainoa tyyppinsä edustaja 1950-luvun suomalaisissa filmeissä.

Elokuvan ruhtinatar replikoi tavalla, jolla pyritään luomaan illuusio suomea toisena tai vieraana kielenä puhuvan kielenkäytöstä. Hahmon kielimuotoa voisi kuvata leikillisellä ja arkisella ilmauksella ”hoono

soomi”. Puheen omaperäisillä kielellisillä ratkaisuilla pyritään sekä luomaan illuusio muunkielisestä suomenpuhujasta että hauskuuttamaan katsojaa. Tarkastelen tässä artikkelissa roolihenkilön kielestä seuraavia osa-alueita: verbien valinta ja käyttö, sanajärjestys, artikkelin käyttö sekä leksikaaliset piirteet (etenkin vierassanat).

Elokuvan dialogi koostuu yleensä käsikirjoitetusta puheesta, jota tutkimuksessa kutsutaan puheen illuusioksi. Lähin vertailukohta filmirepliiikkien kielen tutkimukselle löytyy kaunokirjallisuuden fiktiivisen puheen tutkimuksesta. Koska tässä artikkelissa tarkastelun kohteena on venäläisen roolihahmon puhuma fiktiivinen *huono suomi*, on murteella kirjoittamisen viitekehys läheisin vertailukohta. Puheen piirteet rinnastuvat myös tyyliin, jolla stereotyyppisesti matkitaan muunkielisen puhumaa suomea. Sivuan myös hahmon käytöksessä ja puheessa ilmeneviä farssin, groteskin ja karnevalismin piirteitä kirjallisuudentutkimuksen näkökulmia käyttäen. (Sepänen 1998, 18; Tiittula & Nuolijärvi 2013, 59; Lehtonen 2015, 244.)

Toinen lähestymistapa löytyy elokuvatutkimuksen kentältä. Näkökulmana on roolihahmon karakterisoinnin keinot, kielellisen karakterisoinnin ollessa osa-alueista tärkein. Karakterisointikeinojen erittelyn mallin olen koostanut elokuvantutkimuksessa käytettyjen keinojen pohjalta. (McKee 1997, 100; ReadWriteThink 2004; Boggs & Petrie 2008, 60–67.)

Heini Lehtonen käsittelee väitöskirjassaan (2015) kielen sosiaalista indeksisyyttä: kommunikaatiossa käytetty merkki voi luoda assosiaatioita johonkin sosiaaliseen ryhmään. Tämän johdosta assosiaatiosta tulee osa merkitystä ja tulkintaa: se vaikuttaa siihen, kuinka esimerkiksi puhetilanne ymmärretään. Ensimmäisen asteen merkki on johonkin ominaisuuteen liitettävä indikaattori. Merkki esiintyy aina yhdessä tämän ominaisuuden kanssa (esimerkiksi alueelliset murrepiirteet). Toisen asteen indeksisyydessä merkeistä on jo kehit-

tynyt markkereita, jotka välittävät valmista sosiolingvististä tietoa. Kun indeksisyys kehittyy vielä tästä eteenpäin, saattaa merkki saada uudentyyppisen ideologisen tulkinnan, joka voidaan irrottaa kontekstistaan uudenvälisiin yhteyksiin. Tällöin puhutaan jo stereotyyppiä. Sosiaalista indeksisyyttä ei tulkita pelkästään kontekstin varassa, vaan se säilyttää luonteensa muihin viitekehyksiin siirrettynä. (Lehtonen 2015, 35, 50.)

Muunkielisten puhumaan suomeen on eri aikoina viitattu eri nimillä. Tavallisimmat nimitykset ovat *hoono soomi* tai *huono suomi*. Lehtonen on päätenyt kutsumaan nimellä *tyylitelty huono suomi* tätä kielen rekisteriä, jolla puheeseen tuodaan muunkielisen suomenpuhujan ääni. Tälle troopille on löydetävissä yleisiä piirteitä, jotka herättävät mielikuvan tietystä sosiaalisesta ryhmästä, esimerkiksi kielenoppijasta. Tällaisina indekseinä voidaan käyttää mitä tahansa kielen piirteitä. (Lehtonen 2015, 222–223, 236, 244.)

Analysoimani aineiston muodostavat roolihahmon lausumat vuorosanat. Aineisto on suppea: ruhtinattaren puheosuuksia on elokuvassa vain muutaman minuutin verran. Ruhtinattarella on repliikkejä 20 kappaletta yhteensä neljässä dialogissa. Olen litteroinut filmistä kuulonvaraisesti ruhtinattaren repliikit ja niiden kontekstina olevat dialogit. Murteella kirjoittamisen viitekehyksessä pääasiällisen aineiston muodostaa rajattu kaunokirjallinen tuotos, ja niin tässäkin yhteydessä roolihahmon puhunnokset rajallisuudestaan huolimatta sisältävät tarvittavat elementit analyysille.

Tarkoitukseen parhaiten sopivan litteraattiosysteemin valitseminen ei ole koskaan itsestään selvää. Päädyin käyttämään suomalaiseseen keskusteluntutkimukseen vakiintuneita litteraatiomerkkejä soveltuvin osin (ks. Seppänen 1998,19–20). Tämänkaltaisen tutkimuksen tavoitteet ovat toiset kuin elävää dialogia tutkivassa diskurssianalyyssissä, ja olen tarkoituksella vähentänyt merkintöjen

määrää, jotta litteraatio olisi helppolukuisempi.

Litteraatiossa käytetyt merkit (ks. Seppänen 1998, 19–20):

.	laskeva intonaatio
,	tasainen intonaatio
?	nouseva intonaatio
↑	äänenkorkeuden nousu
↓	äänenkorkeuden lasku
<u>suuriruhtinas</u>	(alleviivaus) painon merkintä
V:	pidennys (vokaali)
Pie(t)tarista	pidennys (konsonantti)
(.)	tauko
> <	nopeutettu jakso
< >	hidastettu jakso
” ”	ympäristöä vaimeampaa puhetta
AHA	(kapiteelit) äänen voimistaminen
@ @	äänenlaadun muutos
(h)	naurua
(--)	jakso, josta ei saa selvää
tervvalaiva höy (r)ryssä	(lihavointi) omituisesti äännettyjä äännteitä
K'	aspiraatio (konsonantti)

Aineistossa esiintyvien muunkielisten sanojen merkitseminen on oma kysymyksensä. Keskusteluanalyyssissä käytetyn glossauksen sijaan esitän muunkieliset sanat hakasulkeissa niin, että niiden ääntämistapa on merkitty suomen kielen mukaisesti, siten kuin ne ovat filmissä kuultavissa. Lekseemien taustalla oleva todennäköinen läh-
tökielinen sana ja suomennos löytyvät loppuviitteistä.

Roolihahmon karakterisointi

Roolin karakterisointi syntyy kaikista havaittavissa olevista piirteistä, joiden varaan roolihahmo rakennetaan. Elokuvaa katsottaessa dialogi ja visuaalinen informaatio ovat vastaanottajan tärkeimmät tiedonlähteet. Henkilöhahmon persoonasta, motiiveista ja teoista saadaan tietoa vain kuvan ja replikoinnin kautta. Tärkeitä luonnehdinnan välineitä ovat varsinkin toiminta, puhe, ulkoinen olemus ja ympäristö (Lothe 2000, 85–86).

Henkilöhahmon karakterisointia voidaan rakentaa ja tarkastella eri näkökulmista (ks. esim. McKee 1997: 100; ReadWriteThink 2004; Boggs & Petrie 2008: 60–67). Kirjallisuuden pohjalta olen päättänyt seuraavaan jaotteluun:

1. Ulkoinen, sisäinen ja sosiaalinen olemus ja toiminta (ulkoinen olemus, ulkoinen toiminta, sisäinen olemus ja suhde muihin hahmoihin)
2. Elokuvalliset keinot (nimen valinta, karikatyyri ja musiikillinen johtoaihe sekä karakterisointi kontrastien avulla)
3. Kielenkäyttö (dialogi, valittu kielen rekisteri ja puhetapa)

Seuraavassa luon katsauksen ruhtinattaren hahmon olemukseen ja toimintaan, intentioihin sekä suhteeseen muihin hahmoihin. Tarkastelen lyhyesti myös roolihenkilölle valittua nimeä. Henkilöön voi liittyä erilaisia tekijöitä, jotka eivät ole osa hänen toimintaansa filmissä. Vaikkapa karikatyyrin luominen, musiikillinen indeksointi ja hahmon nimen valinta tuovat lisäulottuvuutta hahmoon liittymättä tämän toimintaan. Kutsun niitä tässä yhteydessä karakterisoinnin elokuvallisiksi keinoiksi. Esimerkiksi musiikillisia johtoaiheita (*Leitmotif*) on elokuvassa *Kaunis Veera* käytetty useammassakin yhteydessä – tosin ruhtinatar jää ilman omaa leimallista sävelaihettaan.

Filmin henkilö elää teoksen luomassa fiktiivisessä maailmassa. Jotta voidaan tarkastella elokuvan komediallisia ja karnevalistisia piirteitä on oltava selvillä tavoista ja säännöistä, joita rikotaan. On siis syytä verrata ruhtinattaren käyttäytymistä käsityksiin siitä, kuinka tuon ajan venäläinen aatelinainen olisi saattanut toimia. Tätä näkökulmaa valotan kolmen haastatteleman henkilön käsityksillä roolihahmosta. Informantit ovat perhetaustansa vuoksi omakohtaisesti selvillä vanhan venäläisen aatelin kasvatuksesta ja käytöksestä. He kommentoivat muun muassa ruhtinattaren ulkoista käytöstä ja intentioita filmissä. Käytän näiden informanttien mielipiteitä luomaan vastavaloa elokuvahahmon karakterisoinnille, vaikka tietenkin näin pieni otos heijastaa vain yksittäisten henkilöiden käsityksiä ja mielipiteitä. (Eco 1984, 6.)

Filmissä ruhtinatar esitetään kiehtovana, iloisena ja sydämellisenä venäläisenä, mikä oli tyypillistä Suomen itsenäisyyden ajan fiktiiviselle kuvaukselle venäläisestä naisesta. Ruhtinattaren asutukseen kuuluvilla vaalealla pitsisellä kesäleningillä, näyttävällä hatulla, valkoisella parasollilla ja moninkertaisella helminauhalla pyritään luomaan illuusio varakkaasta ja huolettomasta yläluokkaisesta naisesta. (SEA SC-519/1; Lahtinen 2001; Raittila 2004, 36.)

Ulkoinen toiminta eli teot kuvaavat roolihahmoa ehkä kaikkein selvimmin. Toiminta myös liittyy useimmiten kiinteästi juonen kuljettamiseen. Vaikka ruhtinatar Prtšjenski onkin filmin sivuhenkilö, hänellä on merkittävä rooli filmin jännitteen purkamisessa kohti loppuratkaisua, jossa oikeat parit saavat toinen toisensa. Voisi jopa nähdä, että ruhtinattaren lyhyt esiintyminen on juonen kliimaksi: hänen toimintansa vuoksi Zingali ei enää ole kiinnostunut Veerasta. Niinpä Veera ja ulkoisen karakterisoinnin kautta filmin miespäärooliksi erottuva Richard saavat toisensa.

Ruhtinattaren käytös on toisaalta hurmaavaksi ja vietteleväksi

tarkoitettu, toisaalta ronskia ja groteskeja piirteitä saava. Häntä voi luonnehtia myös farssihahmoksi: komediassa ja farssissa ei kuvata todenmukaisia henkilöitä, vaan hahmot ovat intensiivisiä, äärimmäisiä ja karikatyyrisiä. Komedia vetoaa katsojan kuuloaistiin ja älyyn sekä pohjautuu enemmänkin luonteiden esittämiseen. Farsille taas on tyypillistä fyysinen toiminta. (Nummi 2015, 265–268.)

Ruhtinattaren ulkoinen toiminta on hyvin fyysistä ja liioiteltua, etenkin laulu- ja tanssikohtauksessa. Haastattelemani henkilöt pitivät ruhtinattaren ulkoasua liioiteltuna ja kokivat, että ulkoinen toiminta ei vastannut heidän kuvaansa venäläisestä aatellisnaisesta. Heidän mukaansa oikea ruhtinatar olisi käyttäytynyt hillitysti ja ottanut etäisyyttä, pitänyt ulkoisen ja sisäisen ryhtinsä. Elokuvahenkilö puolestaan koketeerasi laivan miehistölle puhuessaan, ja tanssikohtauksessa hän oli jopa hysteerinen. Kaiken kaikkiaan haastateltavat näkivät roolihahmossa ruhtinattaren sijaan ”kauniin demimonden”, huonomaineisen naisen, jopa ilotytön. Huomautettiin myös, ettei filmiroolin suhteen saavutettu sen ajan (1900-luvun alun) henkeä, vaan ruhtinatar on tehty naurunalaiseksi.

Roolihahmon intentiot

Roolihahmolla on oma sisäinen maailmansa ja omat intentionsa, joita hänen toimintansa heijastaa. Elokuvassa voidaan esittää hahmon ajatuksia, muistoja, toiveita ja tavoitteita esimerkiksi sisäisen äänen kertomana, takaumina ja kuvina. Sisäinen maailma saattaa myös jäädä katsojalta täysin kätköön, vaikka se on tulkinnan suhteen yhtä tärkeä kuin roolihenkilön teot. (Boggs & Petrie 2008, 62.)

Ruhtinattaren hahmo tuo intentionsa ja toimintansa motiivit hyvin selvästi esiin niin muille filmin roolihahmoille kuin katsojallekin. Ruhtinattaren ensisijaisena tarkoituksena on aiheuttaa skandaali ja liata maineensa, jotta hän saisi järjestetyn kihlauksensa

purettua, mikä tulee selvästi esiin hänen repliikeissään. Juonen edessä hahmo näyttää löytävän toisenkin motivaation toiminnalleen, Zingalin hurmaamisen, mihin viitataan sekä ulkoisella toiminnalla että replikoinnilla. Haastateltavat totesivat roolihahmon sisäisestä motivaatiosta, että hän haluaa seikkailua ja miehiä. Häneltä puuttuu kaikki sisältä tuleva hienostuneisuus. Oikea ruhtinatar ei olisi mennyt puhumaan alemman sosiaaliluokan miehille, eikä ylipäänsä lähtenyt rakentelemaan kyseisen kaltaista skandaalia.

Suhde muihin henkilöihän

Roolihenkilöä voi luonnehtia kontrastoimalla häntä muihin filmin henkilöihin. Erittäin tehokasta tämä on silloin, kun muut ovat vastakkaisia käytökseltään, mielipiteiltään, elämäntyylyltään ja olemukseltaan: roolihahmo näyttäytyy ikään kuin mustana valkoisella vastakohtiensa luomaa taustaa vasten. (Boggs & Petrie 2008, 64.)

Vaikka elokuvan muutkin henkilöt esiintyvät pääosin komedian moodin luomissa puitteissa, ruhtinatar erottuu karrikoidun olemuksensa vuoksi muista filmin hahmoista. Vastakohtaksi hänelle on luotu samoin karikatyyrinen mustalaisruhtinas Zingali. Ulkoasunsa, sosiaalisen asemansa ja luonteensa perusteella nämä kaksi ovat vastakkaisia useampienkin attribuuttien osalta. Zingalin tavoitteena on saada Veera omakseen. Tavoite kuitenkin muuttuu loppua kohden, ja Zingali rakastuukin ruhtinattareen. He muodostavat vastakohtien parin, joka muistuttaa oopperoista tuttua subrettiparia. Tämä heterogeenisten aiheiden yhdistelyn luoma inkongruenssi on groteskin ja samalla koomisen keskeisiä piirteitä. Toisiinsa rakastuvat taustaltaan ja sosiaaliluokaltaan erilaiset henkilöt tavalla, joka reaali maailmassa olisi ollut ristiriitainen. (Perttula 2015 ja 256–257; Ivanov 1984, 11.)

Roolihenkilön nimervalinta

Roolihahmo voidaan leimata tiettyyn ihmisryhmään tai kategori-
aan kuuluvaksi valitsemalla hänelle nimi, jonka äänteet, merkitys tai
konnotaatiot ovat tarkoitukseen sopivia (Boggs & Petrie 2008, 66).
Tätä nimen valinnalla luonnehdintaa on käytetty myös Elsa Tura-
kaisen roolihahmon kohdalla. Valittu sukunimi vaikuttaa suomalai-
sittain mahdottomalta ääntää: *Prtsjenski*. Äänteellisesti nimi saattaa
assosioitua myös tanssikohtaukseen, jossa ruhtinatar päristelee huu-
liaan laulamisen lomassa. Elokuvan käsikirjoituksessa ruhtinattaren
sukunimeksi on merkitty *Prtsjenski*, mutta näyttelijä käyttää replii-
kissään nimeä *Predžinski*. Roolihahmon etunimi *Tolka* saattaisi olla
hyvin harvinaisesta venäläisestä naisten nimestä Анатолия (Anato-
lija) johdettu deminutiivinen kutsumanimi¹. Päinvastoin kuin suku-
nimen kohdalla, hahmolle on valittu lyhyt ja suomalaisen suuhun
sopiva kutsumanimi.

Ruhtinattaren puheen tarkastelua

Seuraavassa tarkastelen sitä kielellistä repertoaaria, jolla ruhtinatta-
ren S2-puheen illuusiota rakennetaan filmissä. Kyseessä on fiktiivinen
puhe, jolla osaltaan pyritään ylläpitämään elokuvan komediaal-
lista moodia.

Elokuvassa *Kaunis Veera* käytetään kieltä henkilöitä kuvaava-
na keinona useammassakin yhteydessä. Ensinnäkin miehistöön
kuuluvan kuuluvan laivamies Räävelin kaikki repliikit ovat Varsi-
naissuomalaisen osakunnan perinnekeruukilpailulla keräytyttyä
sananparsia (Bagh 2005, 180). Toiseksi Veeran kasvattivanhempien

¹ Kutsumanimi esiintyy yleensä muodossa Натоля (Natolja), Толя (Tolja)
tai Ана (Ana) ks. <http://kurufin.ru/html/Translate/anatoliy.html>

romaniheimoisuutta väritetään suomen kaakkoismurteiden piirteiden käytöllä. Kolmanneksi Veeran elämää kahden kulttuurin välissä luonnehditaan erikoisella sanajärjestyksellä, joka luo hänelle ominaisen puhetyylin. Veeran puheelle tyypillinen piirre on predikaatin (useimmiten kopulaverbin) sijoittaminen lauseen loppuun. Seuraava esimerkki kuvaa romanihahmojen tyylyteltyä kieltä.

(1)

[Kanavan ranta. Veera keskustelelee kasvatusvanhempiansa kanssa]

Veera: Äiti Daaria, minä viime yönä ihmeellistä unta näin.

Daaria: Kerro unneis, kyyhkyläine, kerro!

Veera: Oli kuollut nainen, valkoheimoinen, ja minä hänen lapsi olin: valkoisen tytär.

Salomon: Voi hirveet! Kyl unetkii voi sit olla tuhmi!

Daaria: Siunaa itseis noi syntisist unist!

Mistään ei loppujen lopuksi käy ilmi, kuinka fiktiivinen ruhtinatar on suomen taitonsa hankkinut. Aineisto sisältää kaksi suoraa vihjettä kielenoppimisen mahdolliseen lähteeseen. Ensinnäkin elokuvan käsikirjoituksessa (ks. SEA SC-519/2) roolihahmon kuvataan olevan nuori ja viehättävä, sekaverinen. Jää arvailujen varaan, mitä tällä sekaverisytydellä tarkoitetaan; todennäköisin tulkinta on, että hahmolla on jonkinlaista suomalaista perhetaustaa. Toisaalta ruhtinatar itse kertoo miehistölle kielitaidostaan: *↑Mutta ↓minä puhua suomi(j)a*. Hän sanoo myös: *Minä olla käynyt Suomisa:. Terijoki. Kesävieras*. Ei siis ole selvää, mitä tämän fiktiivisen kielimuodon taustalla saattaisi olla – siis kyseisen elokuvan maailmassa.

Täytyy muistaa, että ”ruhtinatar” ei tuota puhettaan vapaasti ja itsenäisesti, vaan tulkitsee käsikirjoittaja Tatu Pekkarisen kirjoittamaa tekstiä. Sana- ja lausepainot sekä intonaatio puolestaan ovat näyttelijäntyöhön liittyviä, mahdollisesti osittain improvisoituja

osa-alueita. Kielen rakenteiden ja ilmaisujen suhteen variaatio ei siis ole tilanteista vaan etukäteen tarkkaan harkittua. Tässä yhteydessä analysoin tekstiä vain sinä versiona, jona se filmissä kuullaan, erottelematta käsikirjoittajan ja näyttelijän panosta sen syntyyn.

Elokuvaroolin kielellisillä ratkaisuilla on toisenlaiset tarkoitukset kuin normaalissa keskustelutilanteessa käytetyllä puheella: dialogin kirjoittaminen on puheen illuusion luomista. Autenttisen puheen illuusiota voidaan vahvistaa erilaisin keinoin, muun muassa käyttämällä murretta tekstiä värittämässä. Paikallismurteiden lisäksi voidaan käyttää myös muita kielen variaatioita, kuten tarkastelemassani tapauksessa ”muunkielisen“ puhumaa suomea. Eri variaatioiden käytöllä on oma tietoinen funktionsa tekstissä, tässä tapauksessa ruhtinattaren roolihahmon kieli on keskeinen osa koomisen moodin luomista. Samaan aikaan ”ulkomaalaispuheen” käytöllä rakennetaan ja alleviivataan toiseutta ja ulkopuolisuutta. Yksi murteiden kirjallisen käytön keskeisistä syistä on huumori: koominen sävy johtuu usein odotuksenvastaisesta kielirekisteristä. Näin myös ruhtinattaren rooli on kirjoitettu nimenomaan koomiseksi ”operettivenäläisen” rooliksi. (Mielikäinen 2001, 6–7; Kalliokoski 1998, 189–190.)

Tässä artikkelissa tarkastelen ruhtinattaren puhetta tyylieltyenä huonona suomena. Lehtonen (2015, 236) tarkoittaa tällä termillä käytäntöä, jolla puheeseen tuodaan tarkoituksellista toiseutta kielellisin keinoin. Hän pitää sitä vakiintuneena retorisenä keinona, jonka avulla luodaan helposti stereotyyppinen toiskielisen suomenpuhujan hahmo. Tyylieltyyn huonoon suomeen liittyy vakioisia kielenmuotoja, joihin vertaan ruhtinattaren kielen piirteitä. (Lehtonen 2015, 236, 244 ja 296.) Analyysin kohteena ovat myös hoono soomi -troopin ulkopuolelle jäävät kielenkäytön piirteet, joita voidaan pitää roolihahmon omaan idiolektiin kuuluvina.

Verbien ja persoonapronominien käyttö

Aallon mukaan (2000) suomen kielen kymmenen hyvin yleistä verbiä ovat *olla, saada, tulla, voida, pitää, tehdä, sanoa, antaa, mennä, nähdä*. Muunkielisen suomen verbien oppiminen ja käyttäminen alkaa tavallisesti näistä verbeistä. Suomen kielen taajuussanaston mukaan näistä kahdeksan ensimmäistä kuuluvatkin neljänkymmenen käytetyimmän sanan joukkoon (vertailussa mukana kaikki sanaluokat). Kielenoppijat käyttävät syntyperäisiä puhujia enemmän verbejä *olla, tulla, voida* ja *mennä*. (Aalto 2000, 92, 94–98; Saukkonen et al. 1979, 41–42.)

Ruhtinattaren puheessa verbit ovat monipuolisia ja jopa rikkaita, eivätkä ne rajoitu kaikkein frekventtisimpiin. Edellä esitetyistä esiintymiseltään frekventeistä verbeistä ruhtinatar käyttää vain seuraavia: *olla, tulla, tehdä* ja *pitää*, joista kaksi ensimmäistä esiintyy luonnollisesti useaan otteeseen. Muut verbit ovat vähemmän yleisiä, jopa harvinaisia (ks. esimerkki 3). Muita ei-frekventtejä verbejä aineistossa ovat muun muassa seuraavat: *karkkata, pelkkätä, viskata, piiskata, hirttätä, omista, häppätä, hur(r)mata, rosvota* ja *selittä*.

(2)

[Ruhtinatar yrittää estää Zingalia löytämästä Veeraa, jota tämä on tullut etsimään.]

R = ruhtinatar, = Zingali

R: *Aa, kuin Stenka Ra:zin. Kuulkka minä luulla teillä olla lämmintä vert(t)a täällä sisällä.*

Z: *Sisässäni lainehtii tulinen järvi.*

R: *Ai hel(l)vete se olla. Vai ollako se Vesuviusvuori. Minä pelkkä jos kraateri kiehuu yli kaks samovaari ja purkka: ulos. Ja minä hukku se kuuma laviini(h).*

Z: *Nyt minä räjähdän!*

R: *Ei [--] sinä räjähdä. Minä nau:rata sinua kuin Daavid kuningas Saulusta.*

Verbivalintojen suhteen ruhtinattaren kielenkäyttöä voidaan pitää rikkaana. Tähän lienee syynä genren mukainen kielen värikyys sekä se, että verbeillä leikittely on osa tekstin huumoria. Esimerkiksi seuraavan lauseen assosiaatioketju on tarkoitettu nimenomaan huvittavaksi, eikä tämänkaltaista efektiä olisi saatu aikaan vain kaikkein tavallisimpia verbejä käyttäen.

(3)

Minä tahto: tervata (.) ah kuinka te sano (.) moskata. Li:kata minu maine.

Toinen esimerkki koomisen vaikutuksen luomisesta verbin avulla on seuraavassa esimerkissä. Tämä ruhtinattaren puhunnos herätti naurunpyrskähdyksen niin filmissä laivan miehistössä kuin myös niissä, joiden kanssa olen katsonut filmiä tutkimuksen yhteydessä.

(4)

Minä teke yks konsti (.) skandali. Häppätä (.) häppätä nii paljon että suuriruhtinas ant(t)a minulle kihlasta ero:potku.

Lehtosen tutkimuksen mukaan yksi tyylytellyn huonon suomen piirteistä on A-infiniviitin käyttö predikaattina (Lehtonen 2015, 244, 296). Myös filmin ruhtinatar käyttää tätä tyylikeinoa frekventisti, sekä itseensä että muuhun hahmoon tai objektiin viitatessaan, esimerkiksi: *minä olla, minä puhua, minä tulla, minä luulla; tuo olla, se olla, hän olla, käsi olla, vai ollako, kihlasormi olla* sekä *missä olla*. A-infinitiivi esiintyy myös negatiivisessa verbissä *hän ei olla* sekä liittomuodossa *minu sulho olla saanu*.

Ruhtinattaren verbeille ominaista on verbin vokaalivartalon käyttö

predikaattina, esimerkiksi: *minä omista, minä ilostu ja minä ra:kasta*. Lehtosen mukaan (2015, 244 ja 296) myös tämä on tyypillinen huonon suomen piirre. Yksi ruhtinattaren käyttämien predikaattiverbien leimallinen piirre on, että ne useimmissa tapauksissa saavat vahvan vokaalivartalon, esimerkiksi: *minä nukku, minä tahto, minä selittä, minä pelkkä, minä teke, minä hukku, minä käsittä ja minä ymmärtä*.

Yksi ulkomaalaisuuteen liittyvä kielellinen keino on yleiskielisiksi miellettyjen persoonapronominien *minä* ja *sinä* käyttö (Lehtonen 2015, 215, 244). Edellä esitettyihin predikaattiverbeihin myös liittyy persoonapronomini *minä*. Ruhtinattaren aiemmasta kontaktista suomen kielen kanssa tiedetään vain, että hän on ollut kesävieraana Terijoella. Tämän perusteella voisi olettaa, että kaakkoismurteiden *mie* olisi tarttunut puheeseen. Tässä yhteydessä on kuitenkin valittu indeksinen, ulkomaalaisuuteen yhdistyvä persoonapronominen muoto. Huomionarvoista on, että ruhtinatar käyttää pronomiinia *sinä* vain Zingalille puhuessaan, kuten seuraavassa dialogin katkelmassa - tosin tutustumisen alussa ruhtinatar teitittelee Zingalia.

(5)

Z: *Ja nyt kaunis rouva sinut [juuliksein]² ryöstän.*

R: *Ryös↑t(t)ä mi:nu↑a:~? Aijai minä pelkkä jos sinä ryöstä minua.*

Miehistöille puhuessaan hän käyttää kohteliasta te-puhuttelua, esimerkiksi seuraavassa lauseessa:

(6)

Minä tahto: tervata (.) ah kuinka te sano (.) moskata. Li:kata minu maine.

2 Romanikieli: juuli (vaimo; nainen)

Ruhtinattaren verbeille tyypillinen piirre on se, että ne lähes johdonmukaisesti päättyvät tavuun *-ta*. Ensinnäkin suomen kielen normien mukaista *-ta*-loppuista infinitiiviä käytetään finiittiverbin sijasta, esimimerkiksi *minä tahto tervata, moskata, minä tahto viskata, hän piiskata, minä hurmata*. Toiseksi on useita tapauksia, joissa vahva konsonanttivartalo on liitetty *-ta*-loppuiseen infinitiiviin ja käytetty finiittiverbinä, esimerkiksi *minä karkkata, minä pelkkätä, minä tahto likata*. Kolmanneksi ensimmäisen verbityypin *-A*-loppuiseen infinitiiviin on lisätty siihen kuulumaton *-tA*-päätte, esimerkiksi: *hän ryöstätä, hän istuta, hän hirttätä, pommi jakata, älä pelkkätä* sekä *minu suku ja keisari tahto naittata*. Joitakin verbejä on johdettu olemassa olevia infinitiivejä muunnellen, esimerkiksi: *minä häppätä* (po. häpäisen), *minä käsittä* (po. käsittelen).

Ruhtinattaren verbeille ominaista on siis (1) *-a*-infinitiivin käyttö eri funktioissa, (2) tapa käyttää vahvaa verbivartaloa eri yhteyksissä ja (3) taipumus *ta*-päätteen käyttöön verbien lopussa. Tämä viimeksi mainittu tyylikeino muistuttaa viron *ta*-infinitiivin. Tätä käsitystäni vahvistaa kerran esiintyvä muoto *häne pitää myytämä*, joka puolestaan muistuttaa viron *ma*-infinitiiviä. Kolmas mahdollinen virosta lainattu tyylikeino on kerran esiintyvä monikon genetiivimuodostelma *jalkate: hän is(s)tuta minu jalkate juure*.

Roolihahmon replikoinnissa on jaksoja, joissa ei pelkästä verbi muodosta selviä, onko verbien preesensmuotoja käytetty mennyttä vai nykyisyyttä ilmaisemassa. Seuraavissa esimerkeissä konteksti indikoi kiistattomasti, että verbimuotoja *jakata* ja *lenttä* on käytetty menneeseen aikaan viittaamassa.

(7)

R: >Da da da da da<. Minun sulho olla saanu yks pauku: bom bom bom. Hän ei olla nyt enää yks suuriruhtinas. Pommi

jakata häntä monta monta pikku ruhtinasta. Ja kaikki lenttä tuonne ylös.

Ruhtinattaren puheessa esiintyy liittotempuksia parissa kohdin. Aikamuodon valinta ei poikkea normisuomesta, liittotempuksen muodostaminen kylläkin – muodot seuraavat uskollisesti sitä, mitä edellä on esitetty ensimmäisen infinitiivin suosiosta: *minä olla käynyt; minu sulho olla saanu*. On olemassa joukko verbejä, jotka voivat saada objektikseen vain infinitiivin. Ruhtinattaren kielessä tällaisia verbiliittoja esiintyy seuraavasti: *me tulla hake; te tahto rosvota; minu suku ja kei:s(s)ari tahto naittata*.

Vierasperäiset sanat

Vierasperäisten sanojen käyttö on tärkeä tutkimani roolihahmon kieltä luonnehtiva tyylikeino. Tämä sopiikin kontekstiin hyvin, sillä vanha venäläinen ylimystö käytti paljon muitakin kieliä kuin venäjää, etenkin ranskaa mutta myös englantia ja saksaa. Roolihahmon puheessa on käytetty ranskasta, venäjistä ja ruotsista peräisin olevia sanoja sekä yhtä saksalaista sanaa. Näitä leksemejä on käytetty lyhyinä tag switching -tyyppisinä lainoina.

Ranskasta peräisin olevia sanoja on käytetty vähän, ja ne on valittu niin, etteivät oletettavasti häiritse vuorosanojen ymmärtämistä. Ruhtinatar aloittaa koko esiintymisensä tervehtien miehistöä ranskaksi, jolloin tervehdykseen sisältyy myös viesti paitsi hänen muunkielisyydestään myös sosiaalisesta asemastaan. Muunkielisyyteen viittaa myös ”kyökkisuomeksi” lausuttu tervehdys *päivvä*.

(8)

Oo [bondz:r mösjöö] . Päivvä päivvä. Hyvä ↑päiv↓vä miehet.

Tämän tervehtimisen ja keskustelupartikkelin [Ui:~?]³ satunnaisen esiintymisten lisäksi roolihahmo käyttää ranskaa ainoastaan Veeran nähdessään. Ruhtinatar kuvaa Veeraa sanoilla *kau↑nis* [la fi:j dö mal↑--] (lopusta ei saa selvää) sekä [*sharma:n*]⁴ Hän myös tervehtii Veeraa venäjämästä johdetulla tervehdyksellä [*strastuit*].⁵ Tämä voitaisiin tulkita niin, että ruhtinatar tunnistaa Veeran toiseuden muihin verrattuna ja ehkä jopa samastuu tähän.

(9)

Ruhtinatar: Oo, ku:(k)↑ka tämä *kau↑nis* [la fi:j dö mal↑--] ?

Miehistö: Hän on meidän kahvinkeittäjäamme, Veera.

Ruhtinatar: Oo koffi-Veera. Oo [*sharma:n*] ?

Oo Veera Veera [*strastuit*]. Veera kofityttö. Minä @ra:@kasta sinua.

Ruhtinattaren repliikit sisältävät viitteitä myös hänen venäläisyydestään. Ainoa puhtaasti venäläinen sana tekstissä on *du:rak*.⁶ Puheessa käytetyt, toistuvat ja nopeasti lausutut interjektiot >Da da da da da< sekä *A vot vot* luovat kuitenkin illuusion nopeasta venäjänkielisestä puhetulvasta.

(10)

>A vot vot Minä *selittä* teille(H)<.

(11)

R: Pietarissa olla yks [*bombardemang*] . Oo. Oikei hauska [*bombardemang*].

Ri: *Attentaatti!*

3 Ranskaksi: *oui*, 'kyllä'

4 Ranskaksi: *charmante*, 'ihastuttava'

5 Venäjäksi: Здравствуйте! 'Hyvää päivää!'

6 Venäjäksi: дурак, 'hölmö'

R: >Da da da da da<. Minun sulho olla saanu yks pauku:
bom bom bom bom.

Ruhtinatar käyttää repliikeissään myös ruotsista peräisin olevia sanoja. Selvä ruotsalaisuus on sana *hel:vete*. Se kuvaa repliikissä äärimmäistä kuumuutta. Samassa repliikissä ruhtinatar käyttää ilmausta *kuuma laviini*.⁷

(12)

R: *Aa, kuin Stenka Ra:zin. Kuulkka minä luulla teillä olla lämmintä vert(t)a täällä sisällä.*

Z: *Sisässäni lainehtii tulinen järvi.*

R: *Ai hel(l)vete se olla. Vai ollako se Vesuvius-vuori. Minä pelkkä jos kraateri kiehuu yli kaks samovaari ja purkka: ulos. Ja minä hukku se kuuma laviini(h).*

Muut ruhtinattaren puheessa esiintyvät, selvästi ruotsin mukaiset sanat ovat *bombardemang* ja *telegram*. Vierassointiset *pjä:rkkele* ja *bjerkkele* on saatu yhdistämällä suomalaiseseen sanaan ruotsalainen ääntäminen. Mielenkiintoista on, että suurin osa näistä ruotsalaisuuksista sijoittuu samaan kohtaukseen, jossa ruhtinatar saa kuulla ei-toivotun sulhasensa kuolleen pommiattentaatissa.

(13)

M: *Ai jaha. Ai niin. Teiän ylhäisyytenne, kahtokaapas tätä!*

R: *Mikä se olla. Mikä se on. Telegram. Oo, minä ilostu ihan hupsu. Pietarissa olla yks [*bombardemang*]. Oo. Oikei hauska [*bombardemang*].*

Ri: *Attentaatti!*

⁷ Ei ole selvää, onko tässä tarkoituksellinen oksymoron (*kuuma lumivyöry*), vai onko sanasta *laava* tehty uusi, vieraankuuloinen lekseemi.

- R: >Da da da da da<. Minun sulho olla saanu yks pauku:
bom bom bom bom. Hän ei olla nyt enää yks suuriruh-
tinan. Pommi jakata häntä monta monta pikku ruhtinasta.
Ja kaikki lenttä tuonne ylös. Ja nyt hän katsoo tuolta pilven
päält(t)ä. (h)Oo.
- Ri: Tämä saattaa antaa meille hieman enemmän aikaa.
Tuotko loput tavarat, Johannes?
- R: Suuriruhtinan ei olla enää bjerkkele(h). Hän olla nyt yks
pikkui pikkui enk(k)eli. Hahahaha.

Ruhtinattaren repliikeissä esiintyy yksi ainoa saksalaisperäinen sana *javool*⁸. Tätä roolihahmo käyttää dialogissa vahvistaessaan, että tarkoittaa mitä sanoi edellisessä repliikissään.

(14)

- R: Minä tahto: tervata (.) ah kuinka te sano (.) moskata.
Li:kata minu maine.
- M: Mutta teidän ar↑mon↓ne.
- R: [*Javool*] . Minä tahto viskata minu <kunnia @pois@> ja
tulla oikein [*famö:z*] (h)

Teksti sisältää myös joitakin sivistyssanoja, joilla on pyritty luomaan vieraskielisyyden sävyä, esimerkiksi sanat *blaseerattu*, *brutaali* ja *grobiaani*⁹. Samassa yhteydessä ruhtinatar käyttää myös vierasperiäisiä sanoja *liberalisti*, *sosialisti* ja *fysionomia*. Tällä sivistyssanojen rykelmää ruhtinatar käyttää kuvatessaan tuhtuneena ei-toivottua sulhastaan, suuriruhtinasta, jolle häntä ollaan naittamassa.

8 Saksaksi: *Jawohl*, 'kyllä' (ehdoton kyllä), 'tottakai'

9 Vertaa ven. *грубиян* (*grubijan*), 'karkea henkilö'

(15)

Hän piiskata talonpoikat ja >aijajai< ja hirttätä liberaalit ja sossialistit. Ja nii @ru:ma fysionoomist@ ja sia:lusta (.) kuin itse @pjä:rkkele@. Blaseerattu, brutaali, grobiaani se suuriruhtinas.

Artikkelien käyttö

Mielenkiintoinen ilmiö ruhtinattaren kielessä on myös määräisen ja epämääräisen artikkelin käyttö. Pyrkimys artikkelin käyttöön muodostaa selvän tyylipiirteen ruhtinattaren puheessa: tästä on yhteensä yhteensä kuusitoista esimerkkiä. Kaikissa tunnetuissa maailman artikkelikielissä epämääräinen artikkeli on kehittynyt numerosta yksi ja määräinen artikkeli demonstratiivipronominista. Tämän vuoksi on luonnollista tarkastella sanoja *yksi* ja *se* (monikossa *ne*) puhuttaessa suomen kielen mahdollisesta artikkelista. Myös ruhtinattaren puheessa epämääräisen artikkelin tehtävää hoitaa numeraali *yksi*. Määräisen artikkelin funktiossa roolihahmo käyttää *se*-pronominia. (Sundbäck 1995, 25; ISK 2005, 1359.)

Näyttäisi siltä, että epämääräinen artikkeli esiintyy tässä yhteydessä nimenomaan ihmisiä määrittelevien sanojen yhteydessä: *yksi ruhtinastar, yks suurisuhtinas, yks torppatyttö, yks kaunis nainen, yks pikkui enk(k)eli*. Lopuista esiintymistä kahdessa artikkeli on liitetty vierasperäiseen sanaan: *yks pikku promenaadi, yks bombardemang, yks pauku*. Aineistossa määreiset artikkelit liittyvät samaten ihmistä kuvaaviin ilmaisuihin: *se ukko, se suuriruhtinas, se peto, se luonttomies* sekä *se kun olla köyhä*. Yksi esiintymä liittyy jälleen vierasperäiseen lekseemiin: *se kuuma laviini*.

(17)

Minu suku ja ke:i(s)sari tahto naittata minua ja yks suuriruhtinas. @Ah (.) [du:rak] u:kko@. Mutta minä ei huolita se ukko.

(18)

Ai-jai, tuo olla se ↑pet↓t'o(h).

Ooh minä ymmärtä. Te tahto ros↑vo↓ta yks kau↑nis nai↑nen ja ragasta häntä kuin omaa.

Artikkelin käyttö on siis ruhtinattaren kielelle leimallinen piirre. Voisi olettaa, että tässä yhteydessä artikkeli on omaksuttu ruotsinkielisten puhumasta suomesta.

Lopuksi

Edellä olen tarkastellut elokuvan yhden roolihahmon karakterisointia eri näkökulmista. Elokuvasa on käytetty komedian luomisen keinoina muun muassa humoristisia kielellisiä ratkaisuja sekä ruhtinattaren farssin lajityyppiin viittaavaa käytöstä. Pääasiallisen tarkastelun kohteena olivat kielelliset keinot karakterisoinnin välineinä. Tutkin roolihahmon käyttämiä kielen piirteitä ja rinnastin niitä uusimpaan tutkimukseen *tyylitellyn huonon suomen* käytöstä.

Filmin ruhtinattaren kielessä on kahdenlaisia indeksoituneita piirteitä. Ensinnäkin roolihahmon verbien ja persoonapronominien käyttö korreloivat Heini Lehtosen (2015) tutkimustulosten kanssa. Toiseksi aineistosta nousi esiin ruhtinattaren hahmolle ominaisia, idiolektisia kielenpiirteitä. Näitä ovat muun muassa venäjistä ja ranskasta peräisin olevien interjektoiden ja keskustelupartikkelien käyttö sekä määreisen ja epämääräisen artikkelin käyttö suomessa.

Monet karakterisoinnin osa-alueet viittaavat siihen, että ruhtinattaresta on on aatelisnaisen sijaan muodostettu enemmän tai vähemmän kansanomainen hahmo: tätä tukevat komedialle ja farssille tyypilliset elementit. Voi sanoa, että ruhtinattaren hahmosta on rakennettu ”operettivenäläinen“. Myös suomen verbeistä johdetut

mielikuvitukselliset ja humoristiset lekseemit tukevat tätä käsitystä.

Täytyy muistaa, että jokainen teos on aikansa tuote, jonka konteksti vaikuttaa teoksen sisältöön ja kieleen. Yksityiskohdilla on merkityksiä ja funktioita vain osana teosta, jossa osatekijät palvelevat kokonaisuutta. Ne saattavat saada myös muotoja ja käyttöyhteyksiä, joita niillä ei todellisessa maailmassa välttämättä ole. (Tiittula & Nuolijärvi 2013: 59; Bacon 2004: 22–23.) Ruhtinattaren hahmo sai muotonsa 1950-luvun elokuvakontekstissa – yhtä informanteista lainatakseni – ”aikana, jolloin sanottiin ryssä”.

Lähteet

- Aalto, Marjo 2000: Suomen frekventit verbit oppijankielessä. Teoksessa *Tutkielmia oppijankielestä*. Suomen ja saamen kielen ja logopedian laitoksen julkaisuja N:o 17. Toim. Sanna Martin & Helena Sulkala. Oulu: Oulun yliopistopaino. 91–110.
- Bacon, Henry 2004: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS
- Bagh, Peter von 2005: *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Boggs, Joseph M. & Petrie, Dennis W. 2008: *The ART of Watching FILMS*. New York: McGraw-Hill.
- Eco, Umberto 1984: The Frames of Comic Freedom. Teoksessa *Carnival!* Toim. Thomas A. Sebeok. Berlin & New York & Amsterdam: Mouton Publishers. 1–9.
- ISK 2005: *Iso suomen kielioppi*. Toim. Auli Hakulinen & Maria Vilkkuna & Riitta Korhonen & Vesa Koivisto & Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho. Helsinki: SKS.
- Ivanov, V. V. 1984: The Semiotic Theory of Carnival as the Inversion of Bipolar Opposites. Teoksessa *Carnival!* Toim. Thomas A. Sebeok. Berlin & New York & Amsterdam: Mouton Publishers. 11–35.

- Kalliokoski, Jyrki 1998: Hj. Nortamon murrekertomukset ja puhutun illuusio. Teoksessa *Sanan voima*. Toim. Lea Laitinen & Lea Rojola. Tietolipas 160. Helsinki: SKS.184–215
- Lahtinen, Outi 2001: Elsa Turakainen. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997 (1.4.2016) URN:NBN:fi-fe20051410 ISSN 1799-4349 (Verkkojulkaisu)
- Lampinen, Anne 2006: *Kaunis Veera ja muita naislegendoja*. Helsinki: Helmi Kustannus.
- Lehtonen, Heini 2015: *Tyylitellen. Nuorten kielelliset resurssit ja kielen sosiaalinen indeksisyys monietnisessä Helsingissä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lothe, Jakob 2000: Narrative in Fiction and Film. Teoksessa *STORY: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Toim. Robert McKee. Oxford: Oxford University Press.
- Mielikäinen, Aila 2001: Kirjoitettua murretta. *Kielikello 4*, 4–7.
- Nummi, Jyrki 2015: Sotilaallisen komeasti. Farssin laji ja rakenteet Aleksis Kiven näytelmässä *Olviretki Schleusingenissä*. Teoksessa *Huumorin skaalat: esitys, tyyli, tarkoitus*. Toim. Seppo Knuutila & Pekka Hakamies & Elina Lampela. Kalevalaseuran vuosikirja 94. Helsinki: SKS. 264–282.
- Pekkarinen, Tatu 1950: *Kaunis Veera eli Ballaadi Saimaalta*. Elokuva. Ohjaus Ville Salminen. Suomen filmitteollisuus.
- Perttula, Irma 2015: Koomisesta groteskiin. Teoksessa *Huumorin skaalat: esitys, tyyli, tarkoitus*. Toim. Seppo Knuutila & Pekka Hakamies & Elina Lampela. Kalevalaseuran vuosikirja 94. Helsinki: SKS. 246–263.
- Raittila, Pertti 2004: *Venäläiset ja virolaiset suomalaisten Toisina. Tapaustutkimuksia ja analyysimenetelmiä*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- ReadWriteThink 2004: http://www.readwritethink.org/files/resources/lesson_images/lesson800/Characterization.pdf

Saukkonen, Pauli & Haipus, Marjatta & Niemikorpi, Antero & Sulkala, Helena (toim.) 1979: *Suomen kielen taajuussanasto*. Porvoo.

Seppänen, Eeva-Leena 1998: Vuorovaikutus paperilla. Teoksessa *Keskusteluanalyysin perusteet*. Toim. Liisa Tainio. Tampere: Vastapaino.

Similä, Markus 2007: *Suomen laulut ja niiden tekijät*. Helsinki: Gummerus.

Sundbäck, Irene 1995: Suomen kielessäkö artikkeli? *Kielikello* 2/1995, 25–28.

Tiittula, Liisa & Nuolijärvi, Pirkko 2013: *Puheen illuusio suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

Käsikirjoitukset

(SEA = Suomen Elokuva-arkisto)

SEA SC-519/1 näytelmän käsikirjoitukset (2 kpl)

SEA SC-519/2 elokuvan lopullinen käsikirjoitus

Haastattelu 25.2.2006: kolme nimettömänä esiintyvää informanttia



Kääntäminen

Reaalioiden kääntämisestä suomesta puolaksi – erisnimet Riikka Pulkkisen *Totta*-romaanissa

Kääntäminen kielestä toiseen saattaa olla erittäin haasteellista. Yksi haasteista on niin kutsutut reaaliat. Tässä artikkelissa esittelen reaaliat, jotka kohtasin kääntämässäni Riikka Pulkkisen romaanissa *Totta*. Keskityn erisnimien (varsinkin henkilön- ja paikannimien) kääntämiseen. Esittelen erilaisia reaalioiden käännoösmenetelmiä. Samalla pohdin valintojani, jotka olen tehnyt kääntämisprosessin aikana, ja analysoin niitä eri käännoösratkaisujen valossa.

Mitä on kääntäminen?

Kääntämisestä ja sen olemuksesta on kirjoitettu paljon, ja aihetta on valaistu monesta eri näkökulmasta. Sen takia korostan vain kahta asiaa, jotka ovat mielestäni tärkeitä tämän artikkelin aiheen kannalta. Ensinnäkin kääntäminen voidaan nähdä tietynlaisena interkulttuurisena vuorovaikutuksena lähtökulttuurin ja kohdekulttuurin välillä – se on siis kommunikointia (ainakin)¹ kahden kulttuurin välillä (esim. Pisarska & Tomaszkiwicz 1996, 90; Hejwowski 2004, 21). Tämä (aika erikoinen) kommunikointi tapahtuu kääntäjän välityksellä, joka ei ainoastaan siirrä tekstiä kielestä toiseen, vaan myös välittää yhden kulttuurin ilmiöitä toiseen kulttuuriin; koska lähtökulttuuri tai sen ainekset ovat usein ”vieraita” kohdekulttuurissa, tässä prosessissa yhtä tärkeitä ovat sekä käännoöksen ymmärrettä-

1 Kyseessä voi olla myös kolmas kulttuuri, joka on läsnä lähtötekstissä.

vyys että vieraan kulttuurin elementtien säilyttäminen. Käytännössä molempien asioiden toteuttaminen voi kuitenkin osoittautua ongelmalliseksi.

Toiseksi kääntäminen on mentaalinen ja intellektuaalinen prosessi, joka perustuu valintoihin (Levý 1989/1967). Kääntäjä tekee jatkuvasti valintoja, hänellä ei ole valmiita ratkaisuja, vaan monta käännösmahdollisuutta, joista täytyy valita yksi; sen takia lähtöteksti on yksi², mutta kohdetekstejä voi olla rajaton määrä – niin paljon kuin kääntäjäkin.

Reaaliat – mitä ne ovat?

Kääntämistä käsittelevässä tieteellisessä kirjallisuudessa reaalioksi on tapana kutsua lähtötekstin kulttuurisidonnaisia elementtejä eli sellaisia asioita ja ilmiöitä, jotka ovat tiiviisti sidoksissa lähtökulttuuriin eivätkä ole (ainakaan yleisesti) tunnettuja kohdekulttuurissa; usein on niin, että kohdekulttuurissa niille ei ole omaa sanaa eikä niitä tunneta edes käsitteenä. Wojtasiewicz (1992/1957), joka on julkaissut ensimmäisenä puolankielisen kääntämistä teoreettisesta näkökulmasta tarkastelevan monografian, ei käytä tätä sanaa, vaan puhuu *teknisistä termeistä*, jotka voi rinnastaa reaaliioihin. Hän luettelee niiden joukossa erisnimet (paikan- ja henkilönnimet, järjestöjen, virastojen, yhdistysten nimet), tittelit, eläinten ja kasvien nimet, maantieteelliset nimet (sellaiset kuin *tunturi* tai *viima*), mita- ja rahayksikköjen nimet, rakennusten, kulkuvälineiden, aseiden nimet, virkojen nimet, ruokien ja juomien nimet, juhlien nimet sekä kulttuurialluusiot (mts. 65–98). Myöhemmässä kirjallisuudessa

2 Tästäkin on poikkeuksia – esimerkiksi kääntämäni *Totta*-romaanin toiseen painokseen kirjailija on lisännyt vielä yhden selventävän luvun.

reaalioita on luokiteltu usealla eri tavalla (vrt. esim. Leppihalme 2011, 127). Reaaliat ovat usein tekstin ongelmallisia kohtia, käännöspulmia, Pakkala-Weckströmin (2008) mukaan tekstin ”pysähdyspaikkoja”. Samalla ne ”värittävät” tekstiä, sitovat sen tiettyyn aikaan, paikkaan, kulttuuriin, ne ovat tekstin ”mausteita” (Hejwowski 2004). Haasteena on, miten tehdä ne lukijalle ymmärrettäviksi ja samalla säilyttää lähtökulttuurin ominaispiirteitä.

Reaalioiden käännösratkaisuja

Reaaliota voi lähestyä monella eri tavalla ja niiden kääntämisessä voi käyttää erilaisia strategioita ja tekniikoita. Strategialla tarkoitetaan tässä sellaisia kääntäjän valintoja, jotka koskevat koko tekstiä tai tekstin tiettyjä aineksia (kuten erisnimiä). Tekniikka taas on yksittäinen käännösratkaisu, joka on tehty strategian mukaan. Käytännössä yksittäiset käännösratkaisut voivat poiketa strategiasta tai kääntäjällä ei kirjaa kääntäessään edes ole mitään strategiaa (vrt. esim. Hejwowski 2015, 171). Strategioita voi olla myös useita.

1990-luvulta lähtien, pääasiallisesti Venutin (1995) ansiosta, on alettu käydä vilkasta keskustelua kahdesta käännösstrategiasta: kotouttamisesta (*domestication*) ja vieraannuttamisesta (*foreignization*). Molemmat liittyvät vahvasti reaalioiden kääntämiseen. Kotouttamisella tarkoitetaan sitä, että lähtötekstiä mukautetaan vastaamaan kohdetekstin kulttuuria; vieraalta tuntuvat ainekset muokataan kohdekielen mukaisiksi ja korvataan kohdekulttuurissa tutuilla käsitteillä tai jopa poistetaan. Vieraannuttaminen taas tarkoittaa sitä, että lähtökulttuuriin sidoksissa olevat ainekset jätetään kohdetekstiin ja samalla säilytetään tekstin vierasperäisyys (vrt. myös Sahlan 2008, 190–191). Molemmat strategiat sijoittuvat siis ääripäihin ja ovat toisilleen vastakkaisia. Niiden valintaan vaikuttavat useat

tekijät, kuten aikakausi, jolloin käännös tehtiin, kääntäjän mielipide, kustantajan vaatimukset, käännökselle asetetut päämäärät. Yhden menettelytavan liiallinen, perusteeton suosiminen saattaa olla haitallista käännökselle (Hejwowski 2015, 13). Käytännössä menetelmät eivät ole toisiaan poissulkevia ja voivat esiintyä samassa teoksessa. Paras ratkaisu lienee pyrkiä tasapainoon kotouttamisen ja vieraannuttamisen välillä, tilanteen mukaan.

Yksityiskohtaisempiakin reaalioiden käännösmenetelmiä on esitetty useita. Pääasiallisesti ne ovat joko kotouttavia tai vieraannuttavia. Esittelen tässä kaksi luokittelutapaa: Leppihalmeen (2001) ja Hejwowskin (2015) luokittelut.

Leppihalmeen (2001) luokittelu

Leppihalmeen (2001) tavoitteena on esittää helposti hahmotettavat reaalioiden käännösratkaisujen kategoriat, joita voi käyttää opetuksessa ja jotka voisivat olla hyödyllisiä tuleville ja aloitteleville kääntäjille. Hän luettelee seitsemän käännösmenetelmää: suora siirto (*direct transfer*), käännöslaina (*calque*), kulttuuriadaptaatio (*cultural adaptation*), yläkäsitteen käyttö (*superordinate term*), eksplikointi (*explicitation*), lisäys (*addition*) ja poisto (*omission*).

Suora siirto tarkoittaa sitä, että vieraskielinen ilmaus siirretään sellaisenaan kohdetekstiin. Tarvittaessa sen kirjoitusasua voidaan muokata, jotta se vastaisi tai helpottaisi kohdekielen ääntämistä, tai merkitä sen vierasperäisyyttä esimerkiksi kirjoittamalla se kursivikirjaimilla. Käännöslaina on kyseessä silloin, kun vieraskielinen ilmaus käännetään kirjaimellisesti kohdekieleen; Leppihalme tarkoittaa tässä luultavasti ennen kaikkea morfosemanttisia käännöslainoja, kuten *ginger beer* > *inkivääriolut*. Kulttuuriadaptaatio perustuu kohdekulttuurin funktionaalisen vastineen käyttämiseen. Tätä keinoa soveltamalla kohdetekstiin pyritään siirtämään vieraaseen

ilmaukseen liittyviä konnotaatioita ja assosiaatioita muuttamalla sen denotaatiota (korvaamalla se käsitteellä, joka on tuttu kohdekulttuurissa). Jos lähtökielen käsitettä ei löydy kohdekielestä, voi turvautua yläkäsitteen käyttöön. Eksplikointi ja lisäys ovat Leppihalmeen mukaan samantyyppisiä käännösmenetelmiä. Hän erottaa ne toisistaan niin, että eksplikointi lisätään käännöksen leipätekstiin, lisäystä ovat taas varsinaisen tekstin ulkopuolella olevat ala- ja loppuviitteet, sanastot ja esipuheet. Vieraan elementin voi myös poistaa kohdetekstistä. Tätä on kuitenkin aina syytä välttää, vaikka joissakin tapauksissa se voi olla perusteltua. Poistaminen voi olla perusteltua esimerkiksi silloin, kun lähtöteksti sisältää liian yksityiskohtaisesti kuvattuja reaalioiden käsitteitä, joiden tarkka kääntäminen kohdekielelle ei olisi ehkä kovin järkevää lopputuloksen kannalta. (Leppihalme 2001, 141–145.)

Hejwowskin (2015) luokittelu

Hejwowskin (2015, 91–97) luokittelu on osittain sama kuin Leppihalmeen, mutta eroaa siitä tietyissä kohdissa. Hejwowski mainitsee yhdeksän käännösmenetelmää alaryhmineen. Ne ovat: siirto (*transfer*), syntagmaattinen käänнос (*tlumaczenie syntagmatyczne*), kuvaileva vastine (*ekwiwalent opisowy*), eksplikointi (*eksplicytacja*), vakiintunut vastine (*ekwiwalent uznany*), funktionaalinen vastine (*ekwiwalent funkcjonalny*), yläkäsite (*hiperonim*), alakäsite (*hiponim*) ja poisto (*opuszczenie*). Hejwowski tarkoittaa siirrolla samaa kuin Leppihalme käsitteellä *direct transfer*, mutta hän rajaa toisistaan selkeästi sellaiset ilmiöt kuin (oikea) siirto ja laina. Siirto on hänen mukaansa kääntäjän päätös käyttää kohdetekstissä sanaa tai ilmausta, jota muuten ei kohdekielellä tunneta. Tässä mielessä Leppihalmeen esittämä esimerkki suorasta siirrosta englannista suomeen *pub* > *pubi* ei olisi oikeastaan siirto, vaan nuori lainasana ja

(Hejwowskin termien mukaan) vakiintunut vastine³. Nuorimpien lainasanojen tapauksessa siirron ja lainan raja voi toisinaan olla häilyvä ja vaikeasti määriteltävä, ja toisaalta siirron tuloksena voi olla uusi lainasana, jos siirto vakiintuu kohdekieleen.

Hejwowski (2015, 91–97) erottaa toisistaan ”puhtaan” siirron, jolloin alkuperäinen kirjoitusasu tarkkeineen säilytetään, ja adaptoidun siirron, jolloin vierasperäiset tarkkeet poistetaan tai sanan kirjoitusasu muokataan kohdekielen ääntämisen mukaiseksi taikka koko vieras elementti korostetaan graafisesti, esimerkiksi käyttämällä kursii-
via. Molemmat siirtotyypit voivat esiintyä selityksineen. Selityksillä Hejwowski (mts. 92, 97) tarkoittaa luokittelevia sanoja ja kuvauksia tekstin sisällä (joita hän kutsuu piilotetuiksi selityksiksi, koska niiden lisäämisestä kohdetekstiin lukija ei tavallisesti ole tietoinen), sekä ala- ja loppuviitteet, sanastot kirjan lopussa, esipuheet ja loppusanat (joita hän kutsuu avoimiksi selityksiksi). Hän, toisin kuin Leppihalme, ei pidä niitä omana menetelmänään vaan vain luettelemiensa käännösratkaisujen mahdollisina täydennyksinä. Syntagmaattinen käännös tarkoittaa sitä, että ilmaisu käännetään tarkasti lähtökielellin mallin mukaan, käyttämällä kuitenkin kohdekielen omaperäisiä aineksia. Se vastaisi siis Leppihalmeen käännöslainaa. Hejwowski haluaa välttää tässä ilmaisua ”kirjaimellinen käännös”, koska kirjaimellisia käännöksiä, tarkkaan ottaen, tavataan ani harvoin. Esimerkiksi englanninkielistä ilmaisua *at home* vastaisi suomen kielessä kirjaimellisesti ilmaus *kodin luona*. Syntagmaattinen käännös eroaa myös lineaarisesta siinä mielessä, että sen tuloksena on (tai ainakin pitäisi olla) korrekti ja selkeä kohdekielen rakenne. Kuvaileva vastine tarkoittaa vieraskielisen elementin korvaamista kuvauksella, joka

3 Sana *pubi* ja sen rinnakkaismuoto *pub* on esiintynyt suomen sanakirjoissa ainakin 1990-luvulta lähtien, vrt. esim. *Suomen kielen perussanakirja*.

voisi ulottua kahdesta sanasta koko määritelmään. Tämä ryhmä vaatisi vielä Hejwowskin mukaan lisää tarkastelua (moninaisuutensa takia) ja luokittelua. Hän mainitsee siitä muun muassa seuraavat esimerkit: *cinkciarze* > *illegal currency traders*, *Tooth Fairy* > *wrózka, która w zamian za mleczny ząb zostawiony pod poduszką przynosi pieniżek* 'keijukainen, joka saatuaan tyynyn alle jätetyn maitohampaan, tuo kolikon'. Eksplikoinnilla Hejwowski tarkoittaa muuta kuin Leppihalme. Hänestä se on lähtökielen merkityksen täsmentämistä ja selventämistä, esimerkiksi suora maininta siitä, mistä kohdetekstissä vain vihjaltiitiin, tai metaforan/metonymian korvaaminen tavallisella ilmauksella, esimerkiksi *a Constable* > *obraz Constablęa* 'Constablen taulu', *Enoch* > *Powell* (etunimi korvataan paremmin kohdekulttuurissa tunnetulla sukunimellä). Vakiintunut vastine on sellainen vastine, joka on jo ilmaantunut kohdekielen kulttuuriin, esimerkiksi sitä voi jo tavata kohdekielen (tieto)sanakirjoissa, mutta se ei välttämättä ole kovin tuttu, sen vakiintumisaste voi myös vaihdella. Funktionaalinen vastine vastaa Leppihalmeen kulttuuriadaptaatiota. Hejwowski huomauttaa, että käännöksessä käytetty tutumpi käsite voi olla peräisin paitsi kohdekulttuurista myös lähtökulttuurista (esim. *vindaloo*-sanana sijaan käytetään sanaa *curry*) tai kolmannesta kulttuurista (esim. puolankielinen sana *kluski* korvattiin sanalla *ravioli* englanninkielisessä käännöksessä). Tätä menetelmää Hejwowski (kuten monet muut tutkijat) pitävät vaarallisena, varsinkin, jos kyseessä on tietyn tekijän kirjoittama teos, joka on sidoksissa konkreettiseen paikkaan ja aikaan.

Yläkäsitteen lisäksi Hejwowski mainitsee myös alakäsitteen käytön – silloin, kun kohdekielestä ei löydy ilmauksen yläkäsitettä. Lopuksi hän luettelee poiston. Hänen (2015, 97) mukaansa poistojen, yläkäsitteiden ja funktionaalisten vastineiden käyttö toimii kuin ”kulttuurisuodatin”, joka ”siivilöi” näitä lähtökielen aineksia, jotka ovat (kään-

täjän mielestä) heikosti tunnettuja kohdekulttuurissa. Nämä kolme menetelmää ovat kotouttavia. Siirrot ja muut käännösratkaisut, joiden kanssa käytetään selityksiä, ovat taas vieraannuttavia.

Erisnimet ovat kulttuurisidonnaisina aineksina niin omalaatuisia, että ne vaativat Hejwowskin mukaan erityistä käsittelyä. Hän esittää niitä varten erillisen käännösratkaisujen luokittelun, joka osittain käy päällekkäin muiden reaalioiden käännösratkaisujen kanssa ja jonka esittelen myöhemmin.

Erisnimet kaunokirjallisuudessa ja niiden kääntäminen

”Erisnimet ovat jokaisen kansan rikkautta”, sillä ne kertovat kansan historiasta, kulttuurista, uskonnosta, luonnosta, jopa arvoista ja tunteista (Kaleta 1998, 15). Kaunokirjallisuudessa esiintyvät erisnimet jaetaan pääasiallisesti kahteen ryhmään: fiktiivisiin ja autenttisiin. ”Fiktiiviset nimet viittaavat tarkoitteisiin, jotka ovat olemassa ainoastaan reaali maailman ulkopuolella, siis kirjailijan – ja lukijan – mielikuvituksessa. Tällaisia tarkoitteita ovat esimerkiksi kirjailijan teokseensa luomat kuvitteelliset henkilöahmot ja paikat” (Ainiala et al. 2008, 333). Sen sijaan autenttiset nimet viittaavat todellisen maailman henkilöihin, paikkoihin ja vastaaviin asioihin. Nimet voivat olla myös realistisia (eli mahdollisia reaali maailmassa) mutta epäautenttisia, keinotekoisia (kirjailijan keksimiä) tai lainanimiä (muusta kirjallisesta perinteestä lainattuja) (mts. 334). Kirjallisuudessa nimillä saattaa olla paljon erilaisia funktioita (vrt. esim. Ainiala et al. 2008, 338–339; Hejwowski 2015, 141–148) ja niiden kääntämiseen saatetaan käyttää erilaisia strategioita ja tekniikoita. *Nimistöntutkimuksen perusteet* -teoksessa niitä esitellään neljä: ”1) laina eli alkuperäisen vieraskielisen nimen lainaaminen sellaisenaan kohdekieleen; 2) käänнос eli alkuperäisen vieraskielisen nimen

kääntäminen kohdekielle; 3) mukaelma eli alkuperäisen vieraskielisen äänteellinen mukauttaminen kohdekieleen; 4) korvaaminen eli alkuperäisen vieraskielisen nimen korvaaminen jollakin toisella nimellä tai appellatiivisella ilmauksella”⁴ (Ainiala et al. 2008, 340.) Tämä luokittelu on ylimalkainen, mutta se antaa käsityksen yleisimmistä tavoista kääntää. Analysoituaan erilaisia nimien käännösstrategioita (mm. Van Coillie 2006) sekä aitoja käännösratkaisujen esimerkkejä, Hejwowski (2015, 176–179) ehdottaa oman luokittelunsa, joka koostuu 17 erisnimien kääntämismenetelmästä:

1. ”puhdas” siirto – vieras nimi siirretään kohdetekstiin sellaisenaan;
2. graafisesti mukautettu siirto, esim. *Nowy Świat* > *Nowy Swiat*, *Deborah* > *Debora*;
3. siirto transkription mukaan, esim. *Jem* > *Dżem*;
4. muoto-opillisesti mukautettu siirto, esim. *pani Gretzowa* ‘rouva Gretz’, jossa johdin *-owa* viittaa naimisissa olevaan naiseen;
5. siirto selityksineen:
 - a) siirto ja ala- tai loppuviite,
 - b) siirto ja kohdekielinen luokitteleva sana, kuten *kaupunki* tai *joki*,
 - c) siirto ja nimen osana olevan luokittelevan sanan/puhuttelumuodon/tittelin kääntäminen kohdekiellelle, esim. *Mr Smith* > *pan Smith* ‘herra Smith’,
 - d) siirto ja luokittelevaa sanaa pidempi määrittelevä ilmaus;
6. vakiintunut vastine, esim. *London* > *Londyn*;
7. etymologinen (tai muka-etymologinen) vastine, esim. *John*

4 Kyseessä voi olla myös osalaina, osakäännös, osamukaelma, osakorvaaminen, jos nimi koostuu muutamasta osasta.

- > *Jan*; monet hallitsijoiden, paavien ja muiden merkittävien ihmisten nimien etymologiset vastineet ovat jo vakiintuneita;
8. äänne- tai kirjoitusasultaan samanlaiselta vaikuttava vastine (ilman etymologista vastaavuutta), esim. *Marilla* > *Maryla*, *Jack* > *Jacek*;
 9. muu erisnimi, joka ei ole missään yhteydessä lähtökieliseen nimeen, esim. *Rachel* > *Małgorzata*, *Mary* > *Agnieszka*;
 10. funktionaalinen vastine, yhden erisnimen korvaaminen toisella, joka on tunnistettavissa kohdekulttuurissa; tämä keino koskee ennen kaikkea autenttisia henkilönnimiä; funktionaalinen vastine voi olla peräisin:
 - a) lähtötekstin kulttuurista,
 - b) kohdekulttuurista,
 - c) kolmannesta kulttuurista;
 11. lempinimi, deminutiivimuoto, esim. *Christopher* > *Krzyś*;
 12. kohdekielen leksikaalinen vastine – jos kyseessä on lisänimi tai semanttisesti motivoitu nimi, esim. *Hook* > *Hak*;
 13. semanttisesti läpinäkyvän nimen korvaaminen kohdekielen merkityksellisellä nimellä, joka herättää samanlaisia konnotaatioita ja samalla voisi olla lähtökielen realistinen nimi, esim. eng. *Fudge* > puol. *Knot*, puol. *Kloc* > eng. *Swat*;
 14. realistisen nimen korvaaminen merkityksellisellä, esim. *Miss Phelps* (kirjastonhoitaja) > *pani Nowelka* ‘neiti Novelli’ (kyseessä on samalla deminutiivimuoto: *nowela* > *nowelka*)
 15. erisnimen korvaaminen appellatiivilla, esim. *London* > *nasze miasto* ‘kaupunkimme’;
 16. erisnimen osan poistaminen (varsinkin kaksiosaisien etunimien tapauksessa), esim. *Christopher Robin* > *Krzyś* (kyseessä on samalla lempinimi);
 17. nimen poisto, joskus ympäröivine konteksteineen.

Hejwowskin luokittelu on hyvin yksityiskohtainen ja sisältää myös harvinaisemmat käännösratkaisut.

Totta

Totta ilmestyi Suomessa vuonna 2010, ja se oli Riikka Pulkkisen toinen romaani hänen esikoisteoksensa *Raja* jälkeen (2006). Romaani kertoo Ahlqvistin perheestä ja sen tapahtumat sijoittuvat pääasiallisesti Helsinkiin, mutta myös perheen kesämökille ja Pariisiin. Elsa Ahlqvist on psykologian emeritaprofessori, hänen puolisonsa Martti tunnettu kuvataiteilija, perheeseen kuuluu myös lääkäritytär Eleonoora ja tämän lapset, opiskelijat Anna ja Maria. Kirjan alussa saadaan tietää, että 70-vuotias Elsa sairastaa syöpää ja tekee hitaasti kuolemaa. Eräänä aurinkoisena päivänä, kun hän istuu Annan kanssa puutarhassa, hän paljastaa tälle perhesalaisuuden, josta on vaiettu vuosia: Martilla oli 1960-luvulla intohimoinen salasuhte nuoreen lastenhoitajaan Eevaan. Anna kiinnostuu Eevasta. Koska hän ei tiedä tästä paljon, hän alkaa punoa omaa tarinaa nuoresta naisesta ja tämän traagisesta kohtalosta. Annan kautta Eeva pääsee romaanissa ääneen. Voidaan tulkita, että Anna tekee niin lohduttaakseen itseään, sillä kirjan mottona on Karen Blixenin sanat: ”Kaikki surut voidaan kestää, jos ne ovat osa tarinaa tai jos niistä kirjoitetaan sellainen”.

Romaanissa on kaksi ajallista kerrosta: nykyaika ja 1960-luku, jolloin elettiin mielenosoitusten, Vietnamin sodan ja hippiliikkeiden aikaa. Kertomuksen fokuksessa ovat tunteet: rakkaus, intohimo, suru, haavat, kuolema, lohduttaminen ja näiden tunteiden käsittelemine.

Totta oli Finlandia-palkintoehdokkaana ja herätti suurta kansainvälistä huomiota. Se käännettiin yli tusinalle kielelle, muun muassa

englanniksi, ruotsiksi, viroksi, saksaksi, ranskaksi, italiaksi, espanjaksi. Vuonna 2011 kustantamo Noir sur Blanc pyysi minua kääntämään teoksen puolaksi. Se julkaistiin Puolassa seuraavana vuonna nimellä *Prawda*.

Erisnimet *Totta*-romaanissa ja niiden kääntäminen

Pulkkisen kirjassa esiintyvät päähahmojen nimet ovat realistisia, mutta henkilöt toki ovat fiktiivisiä. Paikkojen nimet romaanissa ovat autenttisia ja viittavat myös tosielämän todellisiin paikkoihin. *Totta* kuuluu niiden lukuisien romaanien joukkoon, joissa ”päähenkilö ja sen lähipiiri edustavat fiktiivistä maailmaa, kun taas tarinan laajempi tapahtumaympäristö edustaa jotakin reaalia maailman ympäristöä” (Ainiala et al. 2008, 334). Romaanissa ei ole keinotekoisia nimiä ja on vain yksi lainanimi: *Aino*. Alla esittelen omia käännösratkaisujani ja pohdin niiden hyviä ja huonoja puolia.

Henkilönnimet

Kaikki romaanissa esiintyvät fiktiivisten henkilöiden nimet ovat realistisia ja yleisiä Suomessa. Suuri osa etunimistä edustaa kristillistä perinnettä eli useissa tapauksissa niille voisi löytää puolankielisen etymologisen vastineen. Päätin kuitenkin säilyttää kaikki lähdekielen nimiasut ja käyttää siirtoja. Joskus se oli hyvin helppo, sillä nimi oli samanasuinen sekä puolassa että suomessa (*Anna, Maria, Amalia*). ”Pysähdyspaikkoina” olivat nimet, joissa oli puolan kielelle vieraita aineksia. Pulkkinen ei käyttänyt henkilönnimiä, joissa olisi tarkkeita. Sen sijaan nimissä esiintyi aika usein pitkiä äänteitä. Kestolla ei ole puolan kielessä tärkeää roolia merkitysten erottamisen kannalta. Muutama esimerkki kyllä löytyy, mutta kaikki koskevat konsonanttien kestoa (esim. *lekki* ‘kevyt’ – *leki* ‘lääkkeet’, *panna*

‘neiti’ – *pana* ‘herra’). Sen takia konsonanttien pituus oli suhteellisen helppo säilyttää kohdetekstissä (*Martti, Kerttu, Mikko, Heikki*). Vaikeampina olivat tapaukset, joissa oli pitkä vokaali, varsinkin nimen alussa (*Eeva, Eero*). Päätin säilyttää ne sellaisinaan, vaikka muitakin käännösratkaisuja olisi olemassa. *Eevasta* voisi tehdä *Evan* (*Eva* ei kuitenkaan ole suomalainen nimi) tai *Ewan* eli käyttää kohdekielen etymologista vastinetta, joka olisi samalla hyvin läheinen äänne- ja kirjoitusasultaan. Sellainen kotouttava ratkaisu olisi kuitenkin ristiriidassa valitsemani käännöstrategian kanssa. Sen sijaan lyhytvokaalinen variantti *Ero* kuulostaisi lähtökielen kannalta oudolta, sillä sanalla on suomen kielessä merkitys, johon voi liittyä negatiivisia konnotaatioita. Sellainen ratkaisu ei siis olisi tullut kysymykseen. Myös muissa tapauksissa olen säilyttänyt pitkät vokaalit (*Eleonoora, Loviisa, Riitta*). Päätin kuitenkin muokata yhden nimen: *Saarasta* tuli *Sara*. Miksi? Molemmat nimen variantit esiintyvät Suomessa, ja *Sara* esiintyy myös puolan kielessä. Vaihdoilla ei olisi siis suurta haittaa lähtötekstille, ja kohdekielessä sitä seuraisi vain hyötyä. Tässä tapauksessa käytin siis graafisesti mukautettua siirtoa.

Olen säilyttänyt myös romaanissa esiintyvät päähahmojen sukunimet sellaisinaan (*Ahlqvist, Palovaara, Rautalampi, Ronkainen*). Fiktiivisten nimien lisäksi teoksesta löytyy myös autenttisia nimiä, jotka viittaavat historiallisiin henkilöihin – ennen kaikkea suomalaisiin taidemaalareihin: *Schjerfbeck, Edelfelt, Simberg, Gallen-Kallela*. Mietin, pitäisikö niiden tapauksessa käyttää selityksiä, sillä nämä nimet luultavasti eivät herätä mitään assosiaatioita puolalaisessa lukijassa, jolle Suomen kulttuuri on vieras. Lukija kyllä voi helposti päätellä kontekstin perusteella, että kyseessä ovat tärkeät suomalaiset taiteilijat, mutta siinä kaikki. Lähtökielen ja kohdekielen lukijoiden reaktiot tekstiin ovat siis erilaisia. Pohdin, voinko jotenkin ratkaista tämän ongelman? Esimerkiksi lisätä kohdetekstiin infor-

maatiota alaviitteen muodossa? Mutta jos se täyttäisi roolinsa, sen pitäisi olla aika pitkä – eikä kyseessä ole tietoteos. Alaviite ei olisi hyvä ratkaisu myös toisesta syystä: miellelyhtymät, jotka syntyvät lähtökulttuurin tuntevassa lukijassa, ovat ennen kaikkea visuaalisia. Esimerkiksi kun ajattelen Akseli Gallen-Kallelaa, mieleeni tulee heti tiettyjä kuvia ja tietynlaista kuvastoa, kuten Lemminkäisen äiti, männyt, kauniit, selkeät, mutta samalla pehmeät linjat. Miten tämän voi välittää lukijalle? Ei mitenkään. Luulen oikeastaan, että alaviite saattaisi olla tässä tapauksessa jopa haitallinen, koska se kertoisi vain faktoihin liittyvät perusasiat ja ehkä veisi lukijalta mahdollisuuden tutkia asiaa itse – jos hän haluaa. Toisaalta lähtötekstin lukijassa syntyvien assosiaatioiden puute ei häiritse kirjan juonen ymmärtämistä.

Yhdessä tapauksessa päätin kuitenkin käyttää alaviitettä. Kyseessä oli Aion nimi, sillä se, kuka Aino *Kalevelassa* on ja mitä hänelle tapahtuu, on oleellinen Annan tarinan ymmärtämiselle. Pulkkinen romaanissa Anna usein rinnastetaan Ainoon. Aino teki itsemurhan, koska ei halunnut mennä naimisiin häntä paljon vanhemman Väinämöisen kanssa, jota hän ei rakastanut. Pulkkinen romaanissa Anna makaa liikkumatta lattialla kolme päivää sen jälkeen, kun hänen rakastettunsa – häntä vanhempi mies – on jättänyt hänet.

Kääntäessäni henkilönnimiä käytin siis melkein aina ”puhtaita” siirtoja. Niiden avulla oli mahdollista välittää kohdetekstiin suomalaista ”maisemakuva”. Nimien puolalaistaminen (jota suositettiin vanhemmissa kaunokirjallisuuden puolannoksissa, vrt. esim. Hejwowski 2015, 148) olisi antanut vääristyneen kuvan puolalaiselle lukijalle. Vieraannuttaminen on lukijalle aina haastavampaa kuin kotouttaminen (vaikkapa siitä syystä, että vieras nimi pitää osata lukea), mutta toisaalta se rikastuttaa lukijan maailmankuvaa ja antaa hänelle tietoja toisesta kulttuurista. Mitä tietoja? voisi kysyä. Ennen

kaikkea se luo kuvan toisen kulttuurin nimistöstä ja sen äänteellisestä puolesta, kuten siitä, että suomen kielessä on pitkiä vokaaleja. Monet henkilönnimet (varsinkin sukunimet) ovat merkityksellisiä, ja valitettavasti siirtojen kautta ei välity tietoja näistä merkityksistä, ellei sitten käytetä selityksiä. Sellaiset romaanista löytyvät nimet kuin *Kerttu*, *Palovaara*, *Rautalampi* eivät siis avaudu semanttisesti puolalaiselle lukijalle.

Paikannimet

Paikannimet on tapana jakaa makro- ja mikrotoponyymeihin (vrt. esim. Ainiala et al. 2008, 89–90). Makrotoponyymit ovat laajalti tunnettuja paikannimiä, joilla on usein vakiintuneita käännösvastineita muissa kielissä, esimerkiksi *Pariisi* > *Paryż*. Mikrotoponyymit ovat sen sijaan suppean käyttäjäpiirin käytössä olevia paikannimiä. Suurin osa kirjan käännettävistä paikannimistä on juuri mikrotoponyymejä: vähemmän Puolassa tunnettuja suomalaisia alueita (*Kainuu*), kaupunkeja (*Kuhmo*), kaupunginosia (*Kruununhaka*, *Töölö*, *Meilahdi*), saaria (*Seurasaari*). Paikannimiin usein sisältyy merkitys (esim. *Tammilehto*, *Lauttasaari*, *Kruununhaka*) eli niitä voi myös kääntää kohdekielelle; vieraannuttaminen kuitenkin mahdollistaa niiden paikantamista. Melkein kaikki romaanissa käytetyt nimet ovat autenttisia (poikkeuksena lienee *Tammilehto*, perheen kesäpaikan nimi), sen takia vieraannuttaminen tuntui ainoalta ja luontevalta käännösratkaisulta. Käytin siis siirtoja, välillä siirtoja selityksineen selkeyden vuoksi. Selityksenä toimi luokitteleva sana leipätekstin sisällä, esim. *Kuhmossa* > *w miejskowości Kuhmo* 'Kuhmon paikkakunnassa', *Lauttasaarella* > *w dzielnicy Lauttasaari* 'Lauttasaaren kaupunginosassa', *Seurasaarelle* > *na wyspę Seurasaari* 'Seurasaaren saarelle' (sic!). Vain harvoilla suomalaisilla paikannimillä on vakiintunut puolankielinen vastine. Kyseessä on ennen kaikkea historial-

lisiä maakuntia: *Lappi* > *Laponia*, *Pohjanmaa* > *Ostrobotnia*. Näissä tapauksissa käytin vakiintuneita puolankielisiä nimiä.

Romaanissa (jonka juoni sijoittuu pääasiallisesti Helsinkiin) esiintyy useita katujen nimiä: *Pengerkatu*, *Albertinkatu*, *Liisankatu*, *Sammonkatu*, *Uudenmaankatu*. Siirsin ne sellaisinaan kohdetekstiin, en käyttänyt syntagmaattisia käännöksiä, vaikka kyseessä olisi voinut olla osakäännös (*katu* > *ulica*). Päätökseni taustana oli se, että lukija, halutessaan, voi löytää nämä kadut Helsingin kartalta. Osakäännös herättäisi myös monta kysymystä, sillä kadunnimien määriteosa esiintyy usein genetiivissä; pitäisikö jättää genetiivi vai käyttää nominatiivia? Tai ehkä taivuttaa määriteosa puolan kielen taivutuskaavan mukaan, esimerkiksi *ulica Liisy*? Joissakin tapauksissa olisi ollut periaatteessa mahdollista kääntää puolaksi koko nimi lähes vastavaksi: *Uudenmaankatu* > *ulica Nowy Świat*. Nimi *Uudenmaankatu* ei herätä kuitenkaan suomalaisissa lukijoissa sellaisia assosiaatioita kuin *Nowy Świat* puolalaisissa lukijoissa, sillä *Nowy Świat* on Varsovan edustavimpia katuja kahviloineen ja tunnettu turistikohde. En käyttänyt siis tätä ratkaisua, joka olisi ollut päästrategiani vastainen. Kohdetekstissä usein pelkkä prepositio *na* ja konteksti riitti osoittamaan, että kyseessä on juuri *katu*, esimerkiksi:

Anna asui pientä yksiötä **Pengerkadulla** (*Totta*, s. 17)

Anna mieszkała w małej kawalerce **na Pengerkatu** (*Prawda*, s. 17)

Joskus kuitenkin käytin luokittelevaa sanaa, jos ei ollut selvää, mistä paikasta on kyse:

Anna käveli tänne kotoa **Albertinkadulta** (*Totta*, s. 25)

Anna przyszła tu od siebie **z ulicy Albertinkatu** (*Prawda*, s. 25)

Hejwowskin (2015, 177) mukaan tällainen redundantti luokittelevan sanan käyttö on virheellinen. En nähnyt kuitenkaan parempaa vaihtoehtoa. Varmasti ongelma on suurempi englanninkielisten teosten käännöksissä (Hejwowskin esimerkki koskee juuri sellaista tapausta: *rzeka Shenandoe River*, jossa *rzeka* on ‘joki’), koska englanti on aika yleisesti tunnettu kieli. Hejwowski (mts. 175) mainitsee teoksessaan kadunnimien käännösesimerkkejä puolasta englannin kielelle (esim. *ulica Górskiego* > *Gorski street*, jossa graafisen adaptaation lisäksi käytettiin nominatiivimuotoa genetiivin sijaan), mutta hän ei ota kantaa niihin. Luulen, että puolannokseni tapauksessa vain tarkkasilmäinen ja/tai suomea osaava lukija huomaa, että *katua* merkitsevä sana toistuu ilmauksessa kaksi kertaa.

Stockmann-nimen tapauksessa käytin myös siirtoa ja sen lisäksi luokittelevaa ilmausta *dom towarowy* ‘tavaratalo’. Selitystä käytin myöskin, kun lähtötekstissä oli puhetta tunnetusta helsinkiläisestä kahvilasta, mutta tällä kertaa käytin kahvilan virallista nimeä:

He voisivat yhä mennä **Ursulaan** (*Totta*, s. 31)

Mogliby znowu pójść do **Café Ursula** (*Prawda*, s. 30)

Sen sijaan *Kisahallin* tapauksessa käytin leksikaalista vastinetta *hala sportowa*:

Hän vaihtaisi vaunua **Kisahallilla** (*Totta*, s. 46)

Prześlądzie się **przy hali sportowej** (*Prawda*, s. 43)

Lähtötekstissä esiintyy myös suomalaisen kauppaketjun nimi *Prisma*. *Prisma* on tärkeä sen takia, että Anna ja hänen poikays-tävänsä Matias pitävät siitä erityisen paljon. Nimi *Prisma* ei kerro kuitenkaan puolalaiselle lukijalle mitään. En halunnut käyttää tässä

funktionaalista vastinetta (*Carrefour? Tesco?*), käytin siis yläkäsitettä *supermarket*. Tätä päätöstä seurasi aika tärkeän tiedon menetys ja muuttuminen – lähtötekstissä Anna ja Matias tykkäävät juuri Prismasta, käännöksessä supermarketeteista yleensä.

Kerran käytin myös nimen poistoa. Kyseessä oli *Sammon leikkipuisto*:

Oli keskikesä, he olivat **Sammon leikkipuistossa** (*Totta*, s. 14)

Był środek lata i obie były **na placu zabaw** (*Prawda*, s. 15)

Kyseessä oli Eleonooran uni, jossa hän leikkitteli äitinsä kanssa. En löytänyt Sammon leikkipuistoa Helsingistä (Hämeenlinnassa kyllä on, mutta Helsingissä ei). Ehkä se ei ole todellinen paikka, koska Eleonoora näki unta? Ehkä kyseessä on jokin läheinen leikkipuisto, koska perhe asui Sammonkadulla? Nimen kääntäminen puolaksi tuntui hankalalta; sitä pitäisi seurata jonkinlainen selitys, mutta en halunnut tehdä lauseesta liian yksityiskohtaista, koska kyseessä oli uni ja koska se, missä molemmat naiset tarkkaan ottaen olivat ei ollut niin tärkeä kuin se, mitä Eleonoora tunsu viettäessään aikaa äitinsä kanssa, joka oli taas nuori, terve ja riehakas. Poistin siis kohdetekstistä nimen ja jätin vain maininnan leikkipuistosta.

Muut erisnimet

Pulkkisen kirjassa esiintyy paljon muitakin erisnimiä, mutta mainitsen tässä vain muutamia (kulttuuri)tuotteiden nimiä. Romanissa Anna juo Solia. Alkon sivuilta⁵ voi lukea, että Sol on vaaleankeltainen, kevyt, miedosti humaloitu, makean viljainen lager Meksikosta. Korvasin sen yläkäsitteellä *piwo* ‘olut’, koska olutmerkki ei ole kovin

5 <https://www.alko.fi/tuotteet/009716/>, viitattu 7.4.2016.

tunnettu Puolassa. Läheisenä funktionaalisenä vastineena olisi tässä ehkä *Corona*, meksikolainen kevyt vaalea lager, joka tunnetaan aika hyvin Puolassa.

Romaanissa mainitaan myös lehtien nimiä: *Helsingin Sanomat*, *Ilta-Sanomat*, *Seura*, *Uusi Suomi*. Niiden kääntämiseen käytin erilaisia ratkaisuja. *Helsingin Sanomat* on tuttu lehti Puolassa, sille on omistettu oma puolankielinen Wikipedian artikkeli.⁶ Sen takia siirsin nimen sellaisenaan kohdetekstiin, vaikka Wikipediasta voi-kin löytää tiedon, että puolaksi lehden nimi olisi (syntagmaattisesti käännettynä) *Wiadomości Helsińskie* ja että Suomessa arkikielessä lehteä kutsutaan usein nimellä *Hesari* (nimitys esiintyy Pulkkinen romaanissa, mutta korvasin sen käännöksessäni lehden virallisella nimellä). Käytin *Helsingin Sanomista* kuitenkin selvyden takia luokittelevaa sanaa *gazeta* 'lehti'. Sen sijaan *Ilta-Sanomat* -nimen korvasin appellaatiivilla *jakiś brukowiec* 'jokin bulevardilehti', sillä kyseessä oli juuri sensaation hakeminen:

- Toivottavasti tämä ei ole sinun tutkijanurasi suurimpia oivaluksia.
- Entä jos onkin?
- Sitten minun on ehkä soitettava Ilta-Sanomiin ja annettava heille otsikko. (*Totta*, s. 42)

Seura-lehden tapauksessa käytin nimen poistoa. Anna ja Matias ovat kesämökillä, saunan jälkeen Matias soittaa kitaraa ja Anna löytää pukuhuoneen pöydän alalaatikosta vanhan *Seura*-lehden numeron. Hän lukee siitä artikkelin, jonka päähenkilö sanoo ”Vihdoin tiedän, mitä rakkaus on” (*Totta*, s. 157) – Anna ei tiedä, hän hakee siihen vastausta. Päätin, että lehden nimellä ei ollut tässä suurempaa

6 https://pl.wikipedia.org/wiki/Helsingin_Sanommat

merkitystä, ja sen takia päätin poistaa sen. Sen sijaan käänsin puolaksi nimen *Uusi Suomi* > *Nowa Finlandia* – käytin siis syntagmaattista käännöstä. Tässä tapauksessa Matias (joka on historian opiskelija) ryhtyy kesämökin remonttiin, hän purkaa seinää ja löytää sieltä vanhoja lehtiä, joista hän kiinnostuu. Hän luettelee ne: ”Et usko mitä journalismia, vanhoja Uusia Suomia ja Hesareita” (*Totta*, s. 159).

Lopuksi

Kääntäminen on hyvin jännittävä ja haastava tehtävä, jonka aikana kääntäjän pitää tehdä lukuisia päätöksiä ja valintoja. Analyysia voisi jatkaa vielä ja löytää paljon kiinnostavia kohtia ja keskustelun aiheita. Olisi esimerkiksi mielenkiintoista tarkastella, miten puolaksi käännetään sellaisia hyvin kulttuurisidonnaisia suomalaisia elementtejä kuin *pulla* ja *korvapuusti* – ne tuottivat minulle paljon päänvaivaa, sillä toisaalta halusin säilyttää kohdetekstissä tiedon, että kyseessä on vahvasti Suomen ruokakulttuuriin liittyvä ilmiö, ja toisaalta halusin, että teksti olisi selkeä ja lukijalle ymmärrettävä (eikä kaunokirjallisuudesta tulisi tietokirjallisuutta). Lopulta päätin käyttää ilmaisua *bułeczki z cynamonem* ‘kanelisämpylät’ sen takia, että Ikeasta (joka on yhä suosituampi puolalaisten keskuudessa) saa nykyään pullia, ja niitä kutsutaan juuri tällä nimellä. Eli kyseessä olisi jossain määrin vakiintunut vastine. En voisi kuitenkaan sanoa, että olisin täysin tyytyväinen tähän ratkaisuun.

Lopuksi voi sanoa, että reaalioiden kääntämisessä on usein kyse vieraiden sanojen ja niihin liittyvien käsitteiden lainaamisesta kielestä (ja kulttuurista) toiseen. Tällä tavalla käännösten lukeminen rikastuttaa lukijan maailmankuvaansa. ”Vieraan” kohtaaminen voi aluksi herättää levottomuutta mutta kun vieras ”kesytetään”, siitä tulee vähitellen oma ja tuttu.

Lähteet

Aineisto

Pulkkinen, Riikka 2010: *Totta*. Helsinki: Otava.

Pulkkinen, Riikka 2012: *Prawda*. Käänt. Anna Buncler. Warszawa: Noir sur Blanc.

Tutkimuskirjallisuus

Ainiala, Terhi & Saarelma, Minna & Sjöblom, Paula 2008:
Nimistöntutkimuksen perusteet. Helsinki: SKS.

Hejwowski, Krzysztof 2004: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: PWN.

Hejwowski, Krzysztof 2015: *Iluzja przekładu. Przekład w ujęciu konstruktywnym*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk.

Kaleta, Zofia 1998: Teoria nazw własnych. Teoksessa *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*. Toim. Ewa Rzetelska-Feleszko. Warszawa & Kraków: IJP PAN. 15–36.

Leppihalme, Ritva 2001: Translation Strategies for Realia. Teoksessa *Mission, Vision, Strategies, and Values. A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. Toim. Pirjo Kukkonen & Ritva Hartama-Heinonen. Helsinki: Helsinki University Press. 139–148.

Leppihalme, Ritva 2011: Realia. Teoksessa *Handbook of Translation Studies. Volume 2*. Toim. Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 126–130.

Levý, Jiri 1989/1967: Translation as a Decision Process. Teoksessa *Readings in Translation Theory*. Toim. Andrew Chesterman. Helsinki: Finn Lectura. 37–52.

- Pakkala-Weckström, Mari 2008: Kuunari Helenan kanssa uusille vesille. Erään projektin toteutus. Teoksessa *Kohteena käännös. Uusia näkökulmia kääntämiseen ja tulkkauksen tutkimiseen ja opiskelemiseen*. Toim. Irmeli Helin & Hilikka Yli-Jokipii. Helsinki: Helsingin yliopiston käännöstieteen laitos. 87–109.
- Pisarska, Alicja & Tomaszkievicz, Teresa 1996: *Współczesne tendencje przekładoznawcze. Podręcznik dla studentów neofilologii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sahlan, Anna 2008: Pukki, pässi vai nuija? Kaunokirjallisen tekstin sanastollisten käännösongelmien ratkaisuja. Teoksessa *Kohteena käännös. Uusia näkökulmia kääntämiseen ja tulkkauksen tutkimiseen ja opiskelemiseen*. Toim. Irmeli Helin & Hilikka Yli-Jokipii. Helsinki: Helsingin yliopiston käännöstieteen laitos. 187–215.
- Van Coillie, Jan 2006: Character Names in Translation. A Functional Approach. Teoksessa *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Toim. Jan Van Coillie & Walter P. Verschueren. Manchester: St. Jerome. 123–139.
- Venuti, Lawrence 1995: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- Wojtasiewicz, Olgierd 1992/1957: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa: TEPIŚ.

Pronominiviittausten uniikkeja aineksia alkuperäissuomessa ja käännöksissä

Suomen kielessä uniikkia moniin muihin kieliin verrattuna on mahdollisuus viitata kolmannessa persoonassa ihmisiin sekä pronomineilla *hän* ja *he* että pronomineilla *se* ja *ne*. Tässä artikkelissa tarkastelen, kuinka suomalaiset kirjailijat hyödyntävät näiden pronominiensa vivahteikkoutta teoksissaan ja miten näitä pronomineja on käytetty käännöksissä.

Suomalaiset kirjailijat käyttävät teoksissaan suomen kielen pronominivariaation mahdollisuuksia eri tavoin. Tutkin, millaisia käyttömahdollisuuksia pronomineilla *hän* – *he* ja *se* – *ne* on suomenkielisessä nykykirjallisuudessa. Aineistokseni olen valinnut Miika Nousiaisen *Vadelmavenepakolaisen* ja *Maaninkavaaran* sekä Antti Tuurin *Pitelemättömät* ja *Alkemistit*, koska näissä kaikissa teoksissa hyödynnetään suomen kielen pronominivariaation mahdollisuuksia, mutta teosten välillä on myös paljon eroja pronominiensa valinnassa. Käännöksissä pronominivariaatiota käytetään vähemmän, ja niissä henkilöihin viitataan voittopuolisesti pronomineilla *hän* ja *he*, kun taas *se* ja *ne* ovat käytössä lähinnä käännösten dialogeissa. Tällaista pronominiensa käyttöä käännöksissä tarkastelen Leena Taavitsainen-Petäjän kahden suomennoksen avulla, koska ne edustavat hyvin käännössuomen nykykonventioita. Suomennokset ovat Niccolò Ammanitin *Minä en pelkää* (*Io non ho paura*) ja Fabio Gedaan *Krokotiilimeri* (*Nel mare ci sono i cocodrilli*).

Analyysini keskittyy henkilöihin viittaaviin pronomineihin *hän* – *he* ja *se* – *ne* itsenäisinä viittauksina, joten en tutki niiden käyt-

töä substantiivien tarkenteina. Tarkoitus on näiden pronominiinien osalta tuoda tietoa siitä, millaisia alkuperäissuomen ja käännessuomen erot ovat ja mistä ne johtuvat. Artikkelini rakentuu siten, että ensin tarkastelen pronomineja suomalaisessa kaunokirjallisuudessa, minkä jälkeen siirryn tutkimaan suomennoksia. Lopuksi vertailen havaintojani ja pohdin, miksi suomalaisessa kaunokirjallisuudessa ja suomennoksissa usein käytetään pronomineja eri tavoin.

Pronominit puhekielessä ja suomalaisessa kaunokirjallisuudessa

Suomalaisten kirjailijoiden tavassa käyttää pronomineja on paljon vaihtelua, mikä johtuu suomen kielen käytön ja ohjailun historiasta. Suomen kirjakieleen on tietoisesti vakiinnutettu tapa käyttää pronomineja *hän* ja *he* yksinomaan ihmisiin viittaamiseen ja pronomineja *se* ja *ne* muissa viittauksissa. Kaunokirjallisuudessa on kuitenkin pitkään käytetty näitä pronomineja rinnakkain ihmisiin viittaamisessa. Esimerkiksi jo Juhani Ahon *Rautatiessä* ihmisiin viitataan välillä pronomineilla *hän* ja *he* ja välillä taas pronomineilla *se* ja *ne*. (Pronominien kursivoinnit esimerkeissä ovat omiani.)

Syötyä oli Matin mieli vähän keveämpi... kovin raskas oli se ennen syöntiä ollutkin... saunaan lähtiessä ja saunassakin vielä. Mutta nyt oli mieli keveämpi ja Matti ajatteli mainita Liisalle jotain rautatiestä. Ei *hän* kuitenkaan mitään maininnut... ehkei *se* sitä kuitenkaan uskoisi ja sanoisi unen näöksi eli miks'kä muuksi tahansa... ainahan *se* sanoja löysi. (Aho 1884, 36.)

Tässä viitataan Mattiin pronomiinilla *hän* ja Liisaan pronominilla *se*. Tällaisen vaihtelun taustalla ovat puhekieli ja suomen kielen

murteet, joiden keinoja kirjailijat hyödyntävät kerrontatekniikassaan. Murteissa pronominit *hän* – *he* ja *se* – *ne* ovat pitkään eläneet rinnakkain, ja niiden käyttö on erilaista eri murteissa. Useimmissa murteissa *se* on neutraali pronomini, kun taas *hän* saa erityismerkityksiä (Seppänen 1998, 36). Joissakin murteissa *hän* ja *he* ovat yleisempiä kuin toisissa, ja myös niiden saamat merkitysvivahteet vaihtelevat: joskus *hän* voi viitata referentin arvostukseen, kun taas toisinaan sillä osoitetaan vähättelyä. Yhdistävä tekijä kaikissa murteissa on kuitenkin *hän*-pronominin käyttö puheen tai ajatusten referoinnissa. (Ylikahri 1996, 183.)

Puheen ja ajatusten referoinnissa *hän*-pronominin käyttö on tarpeellista selvyuden vuoksi (Kuiri 1984, 115–116). Puheen tutkimuksessa *hän*-pronominin onkin todettu viittaavan johtolauseen subjektiin (esim. Ikola 1960). Toisin sanoen *hän*-pronominilla on logoforista käyttöä suomen murteissa. Kun kertoja toteaa, että *Mikko sanoi, että hän lähtee*, viitataan *hän*-pronominilla Mikkoon. Jos pronominin *hän* tilalle vaihtaisi pronominin *se*, lause voitaisiin tulkita eri tavalla. Näin *hän*-pronomini siis lisää yksiselitteisyyttä. Kun kyse ei ole epäsuorasta esityksestä, pronominien valintaan jää enemmän liikkumavaraa: tällöin pronominin valintaan vaikuttaa olennaisesti puhujan asennoituminen eli *se*, kuuluuko puheena oleva puhujan vai puhuteltavan havaintopiiriin (Saukkonen 1967, 288).

Pronominivalinta siis liittyy kerronnan näkökulmaan. Pronomineilla on vähän itsenäistä merkitystä, minkä vuoksi niille on kehittynyt ihmissuhdeulottuvuuksia, joilla voidaan ilmentää puhujan näkökulmaa ja kertojan ja referentin suhdetta (Hakulinen 1988, 56). Kun puhuja käyttää pronomineja *hän* ja *he*, niillä voidaan välittää erilaista näkökulmaa ja suhtautumista referenttiin kuin pronomineilla *se* ja *ne*. Kaunokirjallisuuden kerronnassa on olennaista, kenen näkökulmasta asioita tarkastellaan ja kuvataanko henkilöitä ulkoa- vai sisältäpäin.

Tätä näkökulmatekniikkaa kutsutaan fokalisoinniksi, ja voidaan siis puhua ulkoisesta ja sisäisestä fokalisoinnista sen mukaan, tarkasteleeko kertoja henkilöitä heidän omasta perspektiivistään vai ulkoapäin (Genette 2007/1972, 194). Suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa kirjailijat usein käyttävät persoonapronomineja *hän* ja *he* viitattaen henkilöihin, joiden näkökulmasta tilannetta kuvataan, kun taas ulkoapäin fokalisoituihin henkilöihin viitataan pronomineilla *se* ja *ne*.

Pronominien käyttö on osa kirjailijan tyyliä, ja niinpä osa suomalaisista kirjailijoista viittaa ihmisiin pronomineilla *hän* ja *he* eikä lainkaan pronomineilla *se* ja *ne*. Osa kirjailijoista siis tietoisesti jättää käyttämättä puhekielen pronominivariaation mahdollisuudet. Tässä artikkelissa keskityn tarkastelemaan teoksia, joissa pronominivariaatiota on käytetty. Tarkasteltavina ovat Miika Nousiainen teokset *Vadelmavenepakolainen* sekä *Maaninkavaara* ja Antti Tuurin teokset *Pitelemättömät* ja *Alkemistit*.

Vadelmavenepakolaisen pronominit

Miika Nousiainen on käyttänyt pronominiensa *hän* – *he* ja *se* – *ne* merkityseroa useissa romaaneissaan. Teoksessaan *Vadelmavenepakolainen* Nousiainen käyttää *ne*-pronominia viittaamaan henkilöihin, joita tarkastellaan ulkoapäin ja joita ei yksilöidä. Kyse on siis jostakin epämääräisestä joukosta:

Nyt *ne* puhuvat vanhemmuudesta. Se on enemmän kuin isyys tai äitiys, paljon enemmän. Vanhemmuus on vastuuta, isyys ja äitiys ovat rooleja. Sen minä kuulen *niiden* sanovan ja ihailen kuulemaani.

Ne ovat istuneet jo neljä tuntia tuossa pöydässä keskustelussa. Mielipiteitä vaihdetaan, välillä kiivaastikin, mutta kaikkia

kuunnellaan. Istun muutaman metrin päässä, enkä kuule aivan kaikkea, mutta kaikessa kuulemassasi on syvä sisältö ja jokaisesta sanasta kuultaa läpi pyyteetön rakkaus. (Nousiainen 2012, 11.)

Tässä romaanin aloituksessa romaanin kertoja tarkastelee tuntemattomia ruotsalaisia perheitä ulkoapäin. Ihmiset nähdään joukkona, jonka jäseniä ei ole tarvetta yksilöidä eikä erottaa toisistaan. Tällaisen ulkoapäin fokalisoidun massan kuvaamiseen pronomini *ne* sopiikin hyvin. Vastaavasti silloin, kun kyse ei ole epämääräisestä ryhmästä, viittaus on *he*:

Vanhemmuudesta puhuvassa seurueessa on kaksi perhettä, ruskeatuneita kauniita ihmisiä. Toinen pariskunta on jo päälle neljäkymmenen, *heillä* on kaksi poikaa, punapäinen ja vaalea. Nuoremmalla pariskunnalla on tyttö ja poika. Kaikki lapset ovat kauniita kuin enkelit, kohteliaita ja tottelevaisia.

Hyvään vanhemmuuteen kuuluu, että lapset osallistuvat illalliskeskusteluun sen verran, että kokevat olevansa täysivaltaisia yhteisön jäseniä. Nyt puhutaan koulunkäynnistä. Kaikki lapset ovat saaneet hyvän todistuksen, luokan parhaan. Vanhemmat pörröttävät vaaleita hiuksia. Lapset ovat salaa hyvillään saamastaan huomiosta. Täytyy näytellä vähän isoa poikaa ja tyttöä muiden lasten edessä. Isoja *he* ovatkin, reippaita. Jopa pienet lapset ovat isoja. (Nousiainen 2012, 11–12.)

Tässä kohdassa kertoja tarkastelee henkilöitä, jotka ovat tietyn perheen jäseniä. Viittauksen kohteet eivät siis enää ole epämääräinen joukko, koska kertoja on poiminut heidät massasta ja yksilöinyt heidät. Teoksessa pääosa kolmannen persoonan pronomini viittauksista onkin persoonapronomineja *hän* ja *he* – ja pronominin

ne käyttö liittyy kohtiin, joissa viitataan hiukan epämääräiseen ja ulkoapäin tarkasteltuun ryhmään. Voidaan siis ajatella, että pronominilla *ne* on teoksessa erityistehtävä. Teoksessa viitataan kuitenkin välillä epämääräiseen joukkoon myös *he*-pronominilla:

Ruotsissa nakkisämpylät tarjoillaan aina hyvin pieneen ja liukkaaseen leivinpaperikaistaleeseen kietaistuna ja mukaan tulee vain pieni servietti. En koskaan onnistu syömään sotkematta. En nytkään. Lisään sämpylääni katkarapusalaatin päälle sinappia ja ketsuppia. Koko komeus valuu sormille. Viereisissä pöydissä ihmiset syövät samoja sämpylöitä ilman vaikeuksia, mutta *he* ovatkin ruotsalaisia. *Heillä* ei ole riesanaan suomalaista myötäsyntyistä liioittelua. *He* eivät lisää sinappia ja ketsuppia jos ottavat katkarapusalaattia. (Nousiainen 2012, 153.)

Tässä teoksen kertoja syö ja tarkkailee muiden syöjien toimintaa. Muiden ihmisten joukkoa ei ole selkeästi rajattu, mutta kuitenkin viittaus on *he*. Luultavasti joukko, johon viitataan, on suhteellisen pieni, koska puhe on vain lähellä istuvista henkilöistä, mikä tukee *he*-pronominin valintaa. Pronominivalintaa siis näyttävät ohjaavan tietyt tendenssit, mutta kaikkia yksittäisiä viittauksia on vaikea asettaa näihin raameihin. Häilyvyyttä siis on, kuten puhekielessäkin.

Maaninkavaaran pronominit

Vadelmavenepakolaisen lisäksi Nousiainen on käyttänyt pronominien *hän* ja *he* lisäksi ihmisiin viittaavia pronomineja *se* ja *ne* myös teoksessaan *Maaninkavaara*. Tässä teoksessa näiden pronominien käyttö on kuitenkin erilaista. *Maaninkavaara*-romaanissa iso osa ihmisiin viittaavista pronomineista on pronomineja *se* ja *ne*.

Pronomineja *hän* ja *he* käytetäänkin enemmän loitontamiseen – esimerkiksi silloin, kun halutaan osoittaa referentin erityistä arvostusta. Teos kertoo urheiluharrastuksesta, ja siinä urheiluidoleihin usein viitataan *hän*-pronominilla:

Tummassa kivessä lukee Hannes Kolehmainen, ei muuta, ei päivääriä tai toisia nimiä, vain Hannes Kolehmainen. Yläkulmassa on laatta. Kun siirtää katajia sivuun, näkyy teksti: ”Suomalaiselta urheilulta suurelle juoksijalle.”

Hannes nosti Suomen kansakunnaksi kansakuntien joukkoon jaloillaan. Käsillään *hän* rakensi Manhattanin. Ei yksin, vaan Ville Ritolan kanssa puoliksi. *Hän* juoksi Suomen maailmankartalle ja kuoli. Tuskin aavisti, että *hänen* maailmankartalle raa haamansa maa hivutettaisiin pois kartalta, tyhjänpäiväiseksi nettomaksajaksi EU:n laidalle. (Nousiainen 2014, 51.)

Tässä Hannes Kolehmainen on idoli, jota kertoja ei tunne, ja siksi etäisyyttä ja kunnioitusta osoittamaan sopii pronomini *hän*. Samanlaista ihailua teoksessa on kohdassa, jossa kertoja kuvailee erästä valmentajaa:

Helenius on vanhan liiton kestävyysjuoksumies. Teki ennätöksensä tonnivitosella Hartolassa 1977 ja valittiin liiton valmennusrinkiin. Yksi talvinen lenkki liukkaalla tiellä, ja akillesjänne poikki. Ura ohi ja opiskelemaan.

Juoksu-uria tulee ja menee, se on selvä. Pahinta Heleniuksen tapauksessa on se, että *hänet* on pakotettu luopumaan ihanteistaan. *Hän* haluaisi juoksentaa lapsia. Passittaa maastolenkille ja napsia kierrosaikoja radan varressa. Haluaisi, mutta voimat eivät riitä vastarintaan. Kaikki haluavat pelata sählyä. (Nousiainen 2014, 42.)

Myös tässä esimerkissä *hän*-pronomini viittaa henkilöön, jota kertoja pitää jonkinlaisena ihanteena. Tällaisella referenttiä kunnioittavalla ja arvostavalla *hän*-pronominin käytöllä on pohjansa suomen kielen murteissa. Ihailun ja etäännyttämisen osoittamisen lisäksi teoksessa *hän*-pronominia käytetään referoinnissa:

Martti Huttunen istuu terapiassa. Mukavaksi on huone laitettu. Molemmille omat tuolit. Olin varma, että oltaisiin makuulla. Nenäliinat sievästi pöydillä. Vullottamaanko tässä pitää ruveta? Sitäkö tuo tyttö hakee?

– Haluatteko puhua vai kerronko minä ensin?

– No kerro sinä. Ehkä sinulla on jotain sanottavaa, kun meidät piti Helsinkiin asti raahata. Tämäkin hoito on varmaan liiton leiritysrahoista pois.

– Martti!

– Ei siinä Sirkka ole mitään pahaa, minulle saa purkautua. Jokainen sana on askel eteenpäin. Te surette eri tavalla. Martti on hämmentynyt. Se on osa miehen surua. Mies ajattelee, että *hänet* on luotu suojelemaan perhettään ja läheisiään. (Nousiainen 2014, 48–49.)

Esimerkissä Martti ja Sirkka ovat terapiassa, koska heidän lapsensa on kuollut. Kun terapeutti puhuu Martin ajatuksista, on pronomini viittaus *hän*. Vastaavasti *se* ja *ne* ovat teoksessa neutraalimpia pronomineja. Kun kertoja esimerkiksi viittaa omiin sukulaisiinsa ja muihin oikeasti tuntemiinsa henkilöihin, on pronomini yleensä *se*:

Sirkka se on. Vitsailee ensimmäistä kertaa Jarkon kuoleman jälkeen. Olen minä kanssa yhden sortin hullu. Kaikki päänäpisti Sirkka on antanut anteeksi. On ravattu milloin minkäkin

juoksijan perässä ympäri Suomea ja aina Sirkka tullut mukana. Kyllä *sen* on pakko minua rakastaa. Alttarillahan *se* sen sanoi. Kai tuo ilmoittaa, jos mieli muuttuu. (Nousiainen 2014, 83.)

Tässä kertoja viittaa pronominilla *se* omaan vaimoonsa. Teoksen tyyliin selvästi siis kuuluu, että *se*-pronomini viittaa tuttuihin ja luo läheisyyttä, kun taas *hän*-pronominilla voidaan osoittaa etäisyyttä ja viitata henkilöihin, joita kertoja ei oikeasti tunne. Nousiaisen teosten tarkastelu osoittaa, että pronominivalinnat ovat tärkeä osa kerrontaa ja että kirjailijat vaihtelevat kerrontatekniikoita eri teoksissaan.

Pitelemättömien pronominit

Nousiaisen lisäksi Antti Tuuri on käyttänyt teoksissaan paljon sekä pronomineja *hän* ja *he* että *se* ja *ne* ihmisiin viittaamiseen. Myös hänen tuotannossaan pronominien käyttö ja kerrontatekniikka vaihtelevat teoskohtaisesti. Esimerkiksi teoksessaan *Pitelemättömät* Tuuri käyttää näitä kaikkia pronomineja ihmisiin viittaamiseen:

Kuulin Liinan puhuvan Järvikannaksesta, kuinka *se* oli soittanut monta kertaa päivässä niille molemmille ja pyytänyt kertomaan, missä *ne* olivat ja olivatko *ne* vielä yhdessä; naiset eivät kuitenkaan olleet kertoneet Järvikannakselle mitään. Meille lähtiessään *ne* olivat jättäneet Circoloon viestin, ettei *heidän* olinpaikkaansa tiedetty eikä sitä kuinka kauan *he* aikoivat olla Roomasta poissa, jos Järvikannas saisi selville, että *he* olivat asuneet Roomassa ollessaan Circolossa. (Tuuri 2016, 38.)

Kertoja viittaa henkilöihin ensin pronomineilla *se* ja *ne*, mutta kun referenttien ajatuksia aletaan referoida, on pronominivalinta

he. Tämä esimerkki osoittaa, millainen kerrontatekniikka teoksessa on. Romaanissa kertoja viittaa henkilöihin pääsääntöisesti pronomineilla *se* ja *ne*. Pronomineja *hän* ja *he* kertoja käyttää enimmäkseen silloin, kun viitataan henkilön ajatuksiin – eli siis pronominiin *hän* ja *he* käyttö on logoforista. Tämä käy ilmi myös seuraavasta esimerkistä:

Vaikka oli varhainen aamu, ilma oli lämmin, ja mereltä kävi vain heikko tuuli, joka toi mukanaan isojen vesien tuoksun. Liina valitteli, ettei ollut ottanut mukaansa uimapukua; *hänelle* ei kukaan ollut kertonut, että oltiin menossa pohjoisen havumetsävyöhykkeen pisimmälle hiekkarannalle. (Tuuri 2016, 40.)

Tässä referoidaan Liinan ajatuksia, ja kerronnan tyyliin kuuluu käyttää silloin persoonapronominia *hän*. Jos *hän*-pronominin tilalla olisi tässä esimerkissä *se*-pronomini, merkitys muuttuisi, koska silloin ei olisi enää selvää, että kyse olisi Liinan esittämästä ajatuksesta. *Hän*- ja *he*-pronominiinien käytön rajaaminen tällaiseen erikoistehtävään kuuluu teoksen tyyliin, ja tällaisen käytön taustalla selvästi on *hän*-pronominin logoforinen käyttö suomen murteissa. *Pitelemättömät*-teoksessa eri pronominit myös erottavat referenttejä toisistaan, kuten seuraavassa esimerkissä:

Kysyin Roomasta. Liina kertoi syksyn sielläkin olleen lauha, mutta liian monet tutut olivat tienneet *heidän* asuvan Circolossa eikä työnteosta ollut tullut mitään; jokaiselle päivälle oli alkanut olla omat vieraansa. *Ne* olivat vaatineet *heitä* Rooman oppaiksi, jotka näyttäisivät parhaat ravintolat ja ostospaikat ja opastaisivat Rooman nähtävyyksille, joita riitti. (Tuuri 2016, 36.)

Tässä pronomini *he* viittaa työtä tekeviin ihmisiin, joiden ajatuksia referoidaan, ja *ne* puolestaan vierailijoihin. Eri pronominit siis viittaavat eri referentteihin. Myös suomen murteissa voidaan erottaa referenttejä toisistaan vastaavalla tavalla. Teoksessa *ne*-pronominia käytetään dialogeissa osittain eri tavalla kuin muussa tekstissä. Dialogeissa verbi taipuu usein yksikössä *ne*-pronominin kanssa, vaikka muualla tekstissä verbi on yleensä monikossa *ne*-pronominin kanssa. Dialogeissa siis ollaan astetta lähempänä puhekieltä:

Ne eivät kutsuneet minua ja Kaarinaa pöytään spagetin keitettyään ja sekoitettuaan siihen kastikkeen, mutta antoivat minullekin viinilasin, ja istuin katselemassa *niitten* syömistä hetken aikaa. Sitten nousin ja lähdin lasi kädessäni olohuoneeseen, jossa Kaarina vielä istui lukemassa.

- Eivät *ne* tosiaan laittaneet meille ruokaa, minä sanoin. Kaarinan mielestä Saara ja Liisa saivat tehdä mitä halusivat.
- Kuinka kauan *ne* aikoo olla, minä mietin.
- Mitä *ne* sanoi?
- Että muutaman päivän.
- Se voi tarkoittaa mitä tahansa, Kaarina sanoi.
- Kuinka työt, se kysyi sitten. (Tuuri 2016, 33.)

Dialogin alussa verbi kongruoi *ne*-pronominin kanssa monikossa, mutta tämän jälkeen verbit taipuvat yksikössä muiden *ne*-pronomien kanssa. Teoksen tyyliin kuuluu, että muualla kuin dialogeissa verbit sen sijaan yleensä noudattavat monikon lukukongruenssia. Ero on selvä, vaikka yksittäisten viittausten kohdalla voikin olla variaatiota.

Alkemistien pronominit

Tuuri käyttää paljon ihmisiin viittaavia *se-* ja *ne-*pronomineja myös teoksessaan *Alkemistit*, ja siinä työnjako näiden pronominiinien välillä saa osittain samanlaisia ja osittain erilaisia piirteitä kuin *Pitelemättömät*-teoksessa. Yhteistä on esimerkiksi se, että myös *Alkemisteissa* *hän-* ja *he-*pronomineja käytetään ajatusten ja puheen referointiin:

Neidit lähtivät heti teen juotuaan, Anna Charlotta ei toivottanut *niitä* tervetulleiksi uudelleen, mutta minä sanoin, että näkisin *heitä* mielelläni taas pian. Neidit sanoivat, että voisin koska tahansa tulla vierailemaan *heidän* koteihinsa ja olisin myös tervetullut Thormölnin kahvihuoneeseen kultasepän taloon.

Neitien mentyä Anna Charlotta ja mamsellit puhuivat *niistä* jokaisesta erikseen ja löysivät kaikista vikoja, joita *heidän* mielestään maalaiskaupungin pikkuneideillä aina oli, ja joille voi nauraa. (Tuuri 2014, 39.)

Tässä *ne-*pronominia on käytetty kohdissa, joissa referoitu puhuja ei viittaa itseensä. Toisin sanoen *ne-*pronominilla viitataan ulkoapäin fokalisoituihin henkilöihin. Muissa kohdissa kertoja käyttää viittausta *he*, ja näin viitataan siis joukkoon, johon referoitu puhuja itse kuuluu. Lisäksi teoksessa viitataan välillä *hän-* ja *he-*pronomineilla henkilöihin, joita kertoja arvostaa tai jotka hän haluaa nostaa huomion keskipisteeseen:

Katariina tuli kahvihuoneeseen, kun olin jo heittänyt kaiken toivon *hänen* näkemisestään ja valmis lähtemään Vuorikapteenin talolle. Katariina istui heti viereeni ja laittoi kätensä minun kätteni päälle; ison ilon niin pieni käsi minulle antoi.

Istuttiin Thormölnin kahvilassa niin pitkään kuin mamsellit ja Morell siellä istuivat. Väkeä tuli ja meni; neidit eivät tänä iltana laulaneet. Pois lähtiessämme Katariina pyysi, etten lähtisi Vuorikapteenin talolle vaan saattaisin *hänet* kotiportille. (Tuuri 2014, 168.)

Katariina on kertojan kihlattu, johon viitataan hyvin usein *hän*-pronominilla. Tässä ensimmäisessä *hän*-pronominissa voi hyvin olla juuri tätä arvostusta, mutta seuraava *hän*-pronomini liittyy selkeästi Katariinan sanomisten referointiin. Teoksen kerronnan tyyliin siis kuuluu selvästi päähenkilön rakkaaseen viittaaminen *hän*-pronominilla, koska tämä on erityisen tärkeä henkilö.

Alkemisteissa pronominien käyttö onkin hiukan erilaista kuin *Pitelemättömissä*. *Alkemisteissa* *hän*- ja *he*-pronomeja on enemmän, koska niitä käytetään referoinnin lisäksi myös esimerkiksi referentin arvostamiseen tai nostamiseen keskiöön. Pronominivariaatio on teoksessa helposti nähtävissä:

Ylhäällä kerroin Anna Charlottalle, että veisin piialle rahaa ruokaan ja lasten vaatteisiin. Rouva ihmetteli, minkä takia lapsille olisi hankittava uusia vaatteita täällä Jumalan selän takana, jossa kukaan ei ollut katsomassa *heidän* vaatteitaan, ja kaupunkilaisten lapset kulkivat vanhemmilta sisaruksiltaan perimissään moneen kertaan parsituissa nutuissa ja housuissa.

Kun epäilin, että lapsissa oli myös täitä, joita *ne* olivat saaneet palvelusväen loukossa nukkuessaan, Anna Charlotta kauhistui ja kielsi päästämästä lapsia ylös, ettei syöpäläisiä leviäisi yläkeran huoneisiin. (Tuuri 2014, 92.)

Ensin lapseen viitataan pronominilla *he*, ja sen jälkeen pronomini on *ne*. Voi olla, että tässä lasten äiti Anna Charlotta samaistuu

enemmän lapsiinsa, minkä vuoksi pronomini on *he* eikä *ne*. Kertoja sen sijaan katselee lapsia vahvemmin ulkoapäin, ja pronominiksi on kenties siksi luontevampaa valita *ne*. Pronominivalinta onkin teoksessa välillä häilyvää.

Tuurin teosten tarkastelu osoittaa, että pronominiin käyttö kuuluu kiinteästi teoksen kerronnassa valittuun tyyliin. Kirjailija on selvästi tehnyt *Alkemistien* kerronnassa erilaisen tyyliä kuin *Pitelemättömissä*.

Pronominiviittaukset suomennoksissa

Kirjailijoiden tavoin myös kaunokirjallisuuden suomentajat joutuvat tyyliä valitessaan eteen. Suomennosten linja vaikuttaa kuitenkin paljon tiukemmalta kuin suomalaisten kirjailijoiden: ulkomaisen kirjallisuuden suomentajat käyttävät ihmisiin viittaavia *se-* ja *ne-*pronomineja vain vähän. Yleinen linja pronominiä käytettäessä kohdalla käännekirjallisuudessa näyttääkin olevan normitetun kirjakielen konventioiden noudattaminen. Tämä ei ole yllättävää, koska käännekielen tekstit ovat usein muutenkin konventionaalisista kieltä, jossa uniikkeja aineksia on vähemmän kuin kirjailijoiden alkuperäisteksteissä.

Suomennosten tutkimuksessa on todettu kielen uniikkien aines-ten katoavan helposti konventionaalisuuden hyväksi: käännekielissä ovat usein aliedustettuina elementit, joille lähtökielestä puuttuu stimulus (Tirkkonen-Conditt 2005, 123). Kun lähtökielellä ei ole käytössä pronomineja, jotka vastaisivat käytöltään suomen kielen pronomineja *se – ne* ja *hän – he*, suomentaja usein käyttää voittopuolisesti pronomineja *hän* ja *he* lähtökielen henkilöviittausten suomentamiseen. Seuraavaksi tarkastelen, kuinka suomentaja Leena Taavitsainen-Petäjä on käyttänyt pronomineja kahdessa italian

kielestä tekemässään suomennoksessa, koska hänen käännöksensä havainnollistavat hyvin suomentamisen nykytilannetta. Tarkasteltavina ovat Niccolò Ammanitin teos *Minä en pelkää* (alkuteos *Io non ho paura*) ja Fadjo Gedan teos *Krokotiilimeri* (alkuteos *Nel mare ci sono i coccodrilli*).

Pronominit suomennosten dialogeissa

Taavitsainen-Petäjän suomennoksissa pronominiin käyttö on pääpiirteittäin melko samanlaista, mutta teokset ovat erilaisia: *Minä en pelkää* -teoksessa dialogia on enemmän kuin *Krokotiilimeressä*. Teoksen *Minä en pelkää* suomennoksessa kääntäjä käyttää paljon pronomineja *hän* ja *he* ja ihmisiin viittaavat pronominit *se* ja *ne* ovat käytössä vain joissakin teoksen dialogeissa. Pääsääntöisesti teoksen kieli on siis hyvin konventionaalista suomea. Kiinnostavaa on, miksi joissakin dialogeissa on valittu puhekielessä yleiset pronominit *se* ja *ne*:

Jos olisin paljastanut Marialle, että isä oli musta mies, hän olisi saattanut seota päästään. Kohautin olkapäitäni.

”Ei mitään.”

”Miksi *ne* sitten riitelevät?”

”Siksi.”

”Miten niin siksi?”

Keksin juuri sillä hetkellä. ”*Ne* pelaa tombolaa.”

”Tombolaa.”

”Niin juuri. *Ne* riitelee siitä, kuka saa nostaa numerot.”

”Kuka on voitolla?”

”Sergio, isän ystävä.”

”Onko *se* jo tullut?”

”On.”

”Millainen *se* on?”

”Vanha. Hei, sinun pitää nukkua.”

”En minä pysty. On liian kuuma. On liikaa meteliä. Koska *ne* oikein lähtee?”

(Ammaniti 2004, 116.)

Se dicevo a Maria che papà era l'uomo nero poteva pure impazzire. Ho sollevato le spalle.

”Niente.”

”E perché litigano?”

”Così.”

”Come così?”

Mi sono buttato. ”Stanno giocando a tombola.”

”A tombola?”

”Sì. Litigano per chi tira fuori i numeri.”

”Chi sta vincendo?”

”Sergio, l'amico di papà.”

”È arrivato?”

”Sì.”

”Com'è?”

”Vecchio. Dormi ora.”

”Non ci riesco. Fa troppo caldo. C'è rumore. Quando se ne vanno?”

(Ammaniti 2005, 93.)

Tässä katkelmassa lapset kuuntelevat salaa aikuisten puhetta ja viittaavat näihin pronomineilla *se* ja *ne*. Taavitsainen-Petäjä ei ole käyttänyt tällaisia pronominiwiittauksia kaikissa dialogeissa tässä teoksessa, vaan yleensä viittaukset ovat dialogeissakin *hän* ja *he*. Kyse on siis

muustakin kuin puheen jäljittelystä. Yksi syy käyttää näitä pronomineja voi olla se, että puhujat ovat lapsia. Toinen syy on fokalisointi: lapset katsovat referenttejä ulkoapäin. Lisäksi lapset eivät oikein tunne tätä ihmisjoukkoa, joten tietty epämääräisyys on myös voinut motiivoida kääntäjää käyttämään näitä pronomineja. Syyt ovat siis osittain samoja kuin suomeksi kirjoittavilla kirjailijoilla.

Ammanitin kirjoittamassa lähtötekstissä suomennoksen pronomini- viittauksia vastaavat nolla-anaforat, joten mikään ei varsinaisesti stimuloi kääntäjää valitsemaan sen paremmin pronomineja *hän* ja *he* kuin pronomineja *se* ja *ne*. Lähtökielessä käytetty nolla-anafora ei ole suomen kielessä mahdollinen, joten kääntäjän on laitettava sen tilalle jotakin muuta. Koska lähtöteksti ei tarjoa stimulusta pronomini- valintaan, kääntäjälle jää suurempi valinnanvapaus. Suomennoksessa pronominit *se* ja *ne* esiintyvät lähinnä lasten puheessa, joten tarkoitus on ainakin imitoida luontevaa lasten puhetta. Toinen syy on *ne*-pronomini- viittaaminen epämääräiseen joukkoon:

He karjuivat niin kovaa, että me heräsimme.

Olimme tottuneet kaikkeen. Yöllisiin neuvonpitoihin, meteliin, kovaääniseen puheeseen, särkyviin astioihin, mutta nyt *he* kyllä huusivat liikaa.

”Miksi *ne* karjuvat noin kovaa?” Maria kysyi minulta maatesaan vuoteella.

”En minä tiedä.”

”Mitä kello on?”

”Paljon.”

Oli keskiyö, huone oli pimeä ja me olimme omassa huoneessamme hereillä kuin heinäsiirakat.

”Käske *niitä* lopettamaan”, Maria aneli. ”*Ne* häiritsee minua. Sano *niille* että huutavat hiljempaa.”

”En voi.”

Yritin saada selvää *heidän* puheistaan, mutta äänet hukkuivat toistensa alle.

Maria kävi pitkälleen minun viereeni. ”Minä pelkään.”

”*Ne* itse pelkää.”

”Miksi?”

”Koska *ne* huutaa.”

(Ammaniti 2004, 239.)

Urlavano così forte che ci hanno svegliato.

Ci eravamo abituati a tutto. Alle riunioni notturne, al rumore, alla voce alta, ai piatti rotti, ma ora urlavano troppo.

”Perché strillano così?” mi ha chiesto Maria stesa sul suo letto.

”Non lo so.”

”Che ore sono?”

”Tardi.”

Era notte fonda, la stanza era buia ed eravamo in camera nostra, svegli come grilli.

”Falli smettere”, si è lamentata Maria. ”Mi danno fastidio. Digli di strillare piú piano.

”Non posso.”

Cercavo di capire che dicevano, ma le voci si mischiavano.

Maria mi si è sdraiata accanto. ”Ho paura.”

”Loro hanno paura.”

”Perché?”

”Perché urlano.”

(Ammaniti 2005, 192.)

Tässä lapset käyttävät *ne*-pronominia vanhempiansa yöllisistä vieraista. Välillä verbi on sen yhteydessä monikossa ja välillä yksikössä.

Variaatiota viittauksissa ja kongruenssissa on toisaalta murteissakin ja suomalaisten kirjailijoiden teksteissä, mutta vapauksien ottaminen on kuitenkin kääntäjille vaikeampaa. Suomennoksen kohta *ne itse pelkää* on lähtötekstissä *loro hanno paura*, mikä voi yhtä hyvin olla kirjakieltä kuin puhekieltä, joten mikään ei suoraan stimuloi puhekielisen kielimuodon käyttöön suomennoksessa. Iso osa Taaivitsainen-Petäjän henkilöviittauksista on kuitenkin kirjakielen konventioiden mukaisia myös dialogeissa:

Kipaisin äidin luo. *Hän* oli huoneessani ja poisti juuri lakanoita Marian sängystä. Nykäisin *häntä* leningistä. ”Äiti! Äiti! Kuka se vanha mies kylpyhuoneessa oikein on?”

”Päästä irti, Michele, minulla on tekemistä. Se on Sergio, isäsi ystävä. *Hänhän* sanoi, että Sergio tulisi meille vierailulle. *Hän* on täällä pari päivää.”

”Miksi?”

Äiti nosti patjaa ja käänsi sen ympäri. ”Koska isäsi on niin päättänyt.”

”Missä *hän* nukkuu?”

”Siskosi sängyssä?”

”Entä Maria?”

”*Hän* nukkuu meidän kanssamme.”

(Ammaniti 2004, 122.)

Sono corso da mamma. Stava in camera mia e toglieva le lenzuola dal letto di Maria. L’ho tirata per il vestito. ”Mamma! Mamma, chi è quel vecchio nel bagno?”

”Lasciami, Michele, che ho da fare. È Sergio, l’amico di tuo padre. Te l’aveva detto che veniva. Rimane qualche giorno a casa nostra.

”Perché?”

Ha sollevato il materasso e lo ha rigirato. ”Perché così tuo padre ha deciso.”

”E dove dorme?”

”Nel letto di tua sorella.”

”E lei?”

”Sta con noi.”

(Ammaniti 2005, 98.)

Tässä äidin ja pojan keskustelussa ihmisiin viitataan nimenomaan *hän*-pronominilla. Teoksen suomennoksessa sitä käyttävätkin aikuiset ja välillä myös lapset, kuten tässä. Suomentajan tyyli-valinta onkin, että pääasiassa ihmisiin viitataan pronomineilla *hän* ja *he*, kun taas *se* ja *ne* ovat käytössä vain dialogeissa. Kyse ei kuitenkaan ole vain keskustelun imitoimisesta yksinään, vaan valintaa motivoivat osittain samanlaiset seikat kuin suomalaisia kirjailijoi-takin. Näin ollen myös suomennoskirjallisuus käyttää keinoja, jotka palautuvat suomen murteisiin, mutta kynnys niiden käytölle on paljon korkeampi.

Kääntäjät suosivat pronomineja *hän* ja *he*

Taavitsainen-Petäjä on suomentanut myös *Krokotiilimeri*-teoksen hyvin vahvasti kirjakielen konventioiden mukaisesti. Siinäkin pronomineja *se* ja *ne* käytetään vain dialogeissa, joita tosin on vähemmän kuin teoksessa *Minä en pelkää*. Kiinnostavaa on, että suomentaja ei käytä *ne*-pronominia muualla tekstissä viittaamassa ihmisiin edes silloin, kun kyse on hyvin epämääräisestä ja ulkoapäin tarkastellusta ihmisryhmästä:

Viereeni sukelsi kuin tyhjästä joukko hazara-poikia. Ensin ilmestyi yksi, sitten toinen, sitten kolmas; tuntui kuin *heitä* olisi tullut aina vain lisää, joskin jotkut *heistä* olivat vielä pienempiä kuin minä. *Heitä* laskeutui katoilta, putkahti näkösalille kujilta. Kun pari minuuttia oli kulunut, meitä hazaroita oli enemmän kuin balokkeja. Kun *he* tajusivat, mihin suuntaan tilanne oli kehittymässä, osa *heistä* luikki tiehensä. Paikalle jäi vain porukan pomo kahden uskollisen kanssa, joista toinen seisoi askeleen päässä vasemmalla pomosta, toinen taas askeleen oikealla; näki, että *he* pelkäsivät. Tunsin itseni lumileopardiksi. Pieni armeija perässäni lähestyin balokkien nokkamiestä ottaakseni takaisin purkkapaketin, mutta *hän* ampaisi äkisti juoksuun. Tai yritti. Sain *hänet* kiinni. Kierimme maassa kaupattavien tuotteiden kera. (Geda 2013, 49–50.)

Accanto a me, così, dal nulla, si sono materializzati altri ragazzini hazara. Prima uno, poi due, poi tre, sembrava non finissero mai, certi più piccoli di me. Calavano giù dai tetti, sbucavano dai vicoli. Dopo qualche minuto, be', eravamo più numerosi noi di loro. Capito come si stavano mettendo le cose alcuni beluci se la sono filata. Il capo è rimasto con due fedeli, uno a destra e uno a sinistra, ma un passo dietro; avevano paura. Mi sono sentito un leopardo delle nevi. Con quel piccolo esercito alle spalle mi sono avvicinato al capo dei beluci per riprendere il pacchetto di gomme da masticare, ma lui, d'un tratto, s'è messo a correre. O almeno ci ha provato. L'ho afferrato. Siamo rotolati a terra, la roba e tutto. (Geda 2013, 40.)

Joukko kertojalle tuntemattomia hazara-poikia ilmestyy yhtäkkiä kertojan ympärille, mutta silti suomentajan käyttämä viittaus on

he. Suomentajan kynnyksessä käyttää *ne*-pronominia onkin korkea myös tässä suomennoksessa, ja pääasiassa ihmisiin viitataan siinä pronomineilla *hän* ja *he*. Tässä lähtötekstissä hazara-poikiin viitataan paljon anaforisella nollalla, joten *he*-pronomini ei ole suora käännös vaan suomentajan valinta. Samanlainen linja jatkuu läpi teoksen:

Ties kuinka monen tunnin jälkeen tulimme perille ja meitä pyydettiin nousemaan pois pakettiautosta. En osaa sanoa, missä olimme: askelten alla ratisi karu, kuiva vuorenpuolikas. Oli pimeää eikä valoja ollut, ja myös kuu oli livahtanut näkymättömiin. Salakuljettajat piilottivat meidät luolaan, koska *heille* oli annettu määräys viedä kaupunkiin vain viisi ihmistä kerrallaan.

Kun tuli meidän vuoromme, minun ja Sufin, kuljettajat käskivät Sufin taakse ja minut eteen kuljettajan viereiselle paikalle. *He* sanoivat, että minun pitäisi pysyä kumarassa. (Geda 2013, 63–64.)

Dopo ore e ore siamo arrivati e ci hanno fatto scendere. Non saprei dire dove eravamo: una mezza montagna arida e nuda e scricchiolante. Era buio e non c'erano luci, anche la luna si era nascosta, quella sera. I trafficanti di uomini ci hanno fatto nascondere in una grotta perché l'ordine era di portare in città solo cinque persone alla volta.

Quando è toccato a noi, a me e a Sufi, i trafficanti hanno fatto salire Sufi dietro e me davanti, nel posto del passeggero accanto al guidatore. Hanno detto che dovevo chinarmi. (Geda 2013, 52.)

Tässäkin *he*-pronomiinilla viitataan hiukan epämääräiseen ryhmään, jonka näkökulmasta tilannetta ei kuvata. Joku suomalainen

kirjailija olisi saattanut kuvata tällaista kohtausta käyttämällä *ne*-pronominia. Tässä suomennoksessa *ne*-pronomini esiintyy ihmisiin viittaamassa joissakin dialogeissa, mutta muuten kääntäjän yleisin valinta tekstissä ihmisiin viitatessa ovat pronominit *hän* ja *he*. Taavitsainen-Petäjän suomennokset kuvaavat hyvin sitä tyyliä, jolla kaunokirjallisuutta suomennetaan: henkilöihin viittaavia pronomineja *se* ja *ne* käytetään varsin säästeliäästi ja varovaisesti.

Alkuperäissuomi ja käännössuomi erilaisina kielimuotoina

Tarkastelu on osoittanut, että suomalaisille kirjailijoille suomen kielen pronominivariaation hyödyntäminen on elinvoimainen tapa elävöittää kerrontaa. Suomalaiset kirjailijat hyödyntävät puhekielen variaation suomia mahdollisuuksia joskus myös eri tavalla eri teoksissaan teoksen kerronnan tyylin mukaan. Ulkomaisen kirjallisuuden suomennoksissa sen sijaan pronominien käyttö mukailee kirjakielen sovittuja normeja ja pronomineilla *se* ja *ne* viitataan ihmisiin lähinnä dialogeissa. Käännöksissä ihmisiin viittaavat pronominit *se* ja *ne* ovatkin enemmän kohosteinen keino, kun taas alkuperäissuomessa tilanne voi olla päinvastainen ja pronominit *hän* ja *he* voivat olla kohosteisia.

Vaikka kääntäjä käyttäisi pronomineja *se* ja *ne* vain dialogeissa, voivat niiden käyttöä motivoida samat syyt kuin alkuperäissuomesakin: niillä voidaan rakentaa ulkoista fokalisointia ja esimerkiksi viitata epämääräiseen ihmisjoukkoon. Variaatiota pronominien käytössä on käänöksissä kuitenkin vähemmän, ja vallitseva linja suosia pronomineja *hän* ja *he* on vahva. Tähän vaikuttavat monet seikat. Koska kyse on suomen kielen uniikista aineksestä, lähtökieli ei stimuloi käyttämään tällaista variaatiota suomennoksessa. Lisäksi ihmisiin viittaavat pronominit *se* ja *ne* koetaan voimakkaasti puhe-

kieliseksi, vaikka suomalaiset kirjailijat usein käyttävät niitä muuten täysin kirjakielisissä teksteissä. Pronominit ovat myös asia, joka lukijan on helppo käännöksestä huomata, koska niitä on paljon. Kääntäjät siis saattavat helpommin ottaa vapauksia vähän vähemmän näkyvissä asioissa.

Suomentajien tyyli kääntää kolmannen persoonan viittauksia etupäässä pronomineilla *hän* ja *he* vahvistaa käännöskieltä omanlaisenaan kielimuotona, jonka konventioihin henkilöihin viittaavat pronominit *se* ja *ne* kuuluvat vain tietynlaisin rajoituksin. Alkuperäissuomen ja käännössuomen kirjoittajia näyttävät siis ohjaavan erilaiset vakiintuneet konventiot ja odotukset, minkä vuoksi ne ovat hiukan erilaisia kielimuotoja.

Lähteet

Aineisto

Aho, Juhani 1884: *Rautatie, eli kertomus ukosta ja akasta, jotka eivät olleet sitä ennen nähneet*. Porvoo: Werner Söderström.

Ammaniti, Niccolò 2001: *Io non ho paura*. Torino: Einaudi.

Ammaniti, Niccolò 2004: *Minä en pelkää*. Käänt. Leena Taavitsainen-Petäjä. Helsinki: Otava.

Geda, Fabio 2013/2010: *Nel mare ci sono i coccodrilli*. Milano: Baldini Castoldi.

Geda, Fabio 2013/2012: *Krokotiilimeri*. Käänt. Leena Taavitsainen-Petäjä. Helsinki: Otava.

- Nousiainen, Miika 2012/2007: *Vadelmavenepakolainen*. Helsinki: Otava.
- Nousiainen, Miika 2014/2009: *Maaninkavaara*. Helsinki: Otava.
- Tuuri, Antti 2014/2013: *Alkemistit. Maallinen rakkaus*. Helsinki: Otava.
- Tuuri, Antti 2016/2015: *Pitelemättömät*. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

- Genette, Gérard 2007/1972: *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hakulinen, Auli 1988: Miten nainen liikkuu Veijo Meren romaaneissa? Teoksessa *Isosuinen nainen. Tutkimuksia naisesta ja kielestä*. Toim. Lea Laitinen. Helsinki: Yliopistopaino. 56–70.
- Ikola, Osmo 1960: *Das Referat in der Finnischen Sprache. Syntaktisch-stilistische untersuchungen*. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia 121. Helsinki.
- Kuiri, Kaija 1984: *Referointi Kainuun ja Pohjois-Karjalan murteissa*. SKS:n Toimituksia 405. Helsinki: SKS.
- Saukkonen, Pauli 1967: Persoonapronominien hän : se, he : ne distinktiivinen oppositio. *Virittäjä* 71, 286–292.
- Seppänen, Eeva-Leena 1998: *Läsnäolon pronominit. Tämä, tuo ja se viittaamassa keskustelun osallistujaan*. Helsinki: SKS.
- Tirkkonen-Condit, Sonja 2005: Häviävätkö uniikkiainekset käännessuomesta? Teoksessa *Käännessuomeksi. Tutkimuksia suomennosten kielestä*. Toim. Anna Mauranen ja Jarmo J. Jantunen. Tampere: Tampere University Press. 123–137.
- Ylikahri, Kristiina 1996: Referoinnin laajentumat hän-, he- ja se-, ne-pronominien käytössä Siikaisten murteessa. *Virittäjä* 100, 182–203.

Opiskelijoiden käännösantologia: kääntäminen kielen ja kirjallisuuden opiskelun osana ja kirjan tekemisen haasteet

Kääntämisestä kielen ja kirjallisuuden opetuksessa –
prahalainen perinne

Käännökset ja kääntäminen ovat aina olleet tärkeä osa vieraan kielen opiskelua ja sama pätee myös suomen kielen opiskeluun. Moni suomea vieraana kielenä yliopistossa opiskeleva on kiinnostunut kirjallisuudesta ja haaveilee sen kääntämisestä. Kaunokirjallisuuden kääntämistä voi käyttää apuvälineenä kielen opetuksessa, mutta silloin tekstille ei välttämättä tehdä oikeutta sanataiteena tai yhteiskunnallisen keskustelun puheenvuorona. Ihanteellisessa tapauksessa kääntämistä opetetaan kielen opettajan ja kirjallisuuden opettajan yhteisvoimin, jotta opiskelijat saisivat ohjausta sekä kielellisessä että kirjallisuustieteellisessä analyysissä. Ihanteellista on, jos toinen opettajista on äidinkieleltään suomenkielinen ja toinen puhuu äidinkielenään kieltä, johon aiotaan kääntää. Eduksi on tietysti sekin, jos viimeksi mainittu on kokenut kääntäjä. Opetuksen muodot voivat kuitenkin olla hyvin kirjavia. Kaunokirjallisuuden kääntäminen on melko monimutkainen ja suurta taitoa kysyvä prosessi, joka vaatii aloittevalta kääntäjältä sekä hänen opettajaltaan ja toimittajaltaan paljon työtä ja keskittymiskykyä.

Prahan Kaarlen yliopiston suomen opintojen osastolla opintoihin sisältyy kääntämistä heti alusta alkaen ja varsinaisen kielen opettamisen rinnalla on yhtä tärkeässä roolissa myös Suomen

kirjallisuuden opetus. Kaarlen yliopiston suomen kielen ja Suomen kirjallisuuden oppiaineessa tämä yhdistelmä on jo pitkä perinne. Sopii muistaa, että oppiaineen perustaja, kielitieteilijä Vladimír Skalička (1909–1991) oli itse myös kääntäjä. Käännösseminaari on jo pitkään kuulunut opintojen viimeisten vuosien (nykyään MA-tutkinnon) opetusohjelmaan (ks. Parente-Čapková et al. 2017).

Hyvä kirjallinen käännös edellyttää pätevää tulkintaa, joka puolestaan edellyttää tarkkaa kielellistä analyysia, olipa kyseessä mikä kirjallinen laji tahansa. Suomenkielisen tekstin tarkastelussa voi siis ottaa mukaan kaiken, minkä opiskelijat ovat oppineet sekä kielen (kieliopin ja käytännön kielen) että kirjallisuuden opetuksessa. Kun sitten edetään kääntämiseen, joudutaan pohtimaan aikaisempia analyyseja uudelleen, uudesta näkökulmasta. Vaikka analyysivaiheessa oltaisiin varmoja, että teksti ymmärretään täydellisesti, sitten kun asia täytyy ”sanoa toisella kielellä”, nousee yhtäkkiä esiin paljon epävarmuuksia – myös lähdekieltä äidinkielenään puhuville. Usein täytyy palata moniin tekstin kohtiin ja analysoida koko teksti uudestaan. Kun pääsee takaisin varsinaiseen käännösprosessiin, voi edetä seuraavaan vaiheeseen ja miettiä jokaisen sanan, sanonnan tai lauseen eri tasoja ja aspekteja ja niiden ilmaisemisen mahdollisuuksia kohdekielellä. Kyse on tekstin esteettisistä ominaisuuksista, retorisisista strategioista, ”muodon” ja ”sisällön” erottamattomuudesta, erilaisten kontekstien miettimisestä ja monesta muusta asiasta (vrt. Parente-Čapková 2009, 200).

Käännöstiede voi tässä olla suurena apuna, mutta jokainen tapaus täytyy kuitenkin ratkaista erikseen, unohtamatta käännettävää tekstiä kokonaisuutena. Kaarlen yliopiston suomen kielen ja Suomen kirjallisuuden käännösseminareissa olemme käyttäneet kääntämiseen liittyviä teorioita ja kääntämistä refleктоivaa kirjallisuutta hyvin käytännönläheisesti, lähtien liikkeelle perusasioista. Mitä

tarkoittaa se, että jotain on vaikea kääntää? Yleensä se tarkoittaa sitä, että alkuperäisen (lähdekielen) sanan semanttinen kenttä ei kata sanan tarkkaa semanttista kenttää kohdekielessä, tai että sen lisäksi kohdekielen sanalla on erilaisia kulttuurisia konnotaatioita kuin alkuperäisellä sanalla. Alusta lähtien täytyy siis pitää mielessä kääntäjien suojeluspyhimyksen Hieronymuksen kultainen sääntö: ”non verbum de verbo sed sensum exprimere de sensu”.

Kääntämiseen liittyviä teorioita mainittiin ja testattiin sitä mukaa kuin ongelmia tuli eteen. Jatkuvasti palattiin tšekkiläisen käännöstieteilijän Jiří Levýn (1998/1963) ajatuksiin ja siihen, miten kääntäjä joutuu tasapainoilemaan erilaisten ääripäiden välissä: Täytyykö käännöksen tuntua alkuperäiseltä tekstiltä vai käännökseltä? Pitääkö käännöksessä käyttää nykykieltä ja nykyistä tyyliä vai sen ajan kieltä ja tyyliä, jolloin alkuperäinen teksti kirjoitettiin? Käännösprosessi on siis jatkuvaa keskustelua ja neuvottelua alkuperäisen tekstin (ja sen tekijän) kanssa, kirjallisuuden ja kääntämisen perinteen kanssa, itsensä kanssa – ja tässä tapauksessa myös hyvin konkreettisesti käännösseminaarin opiskelijaryhmän ja opettajan kanssa.

Prahalaisten opiskelijoiden käännösprojektien historiaa

Käännökset voivat palvella oppimisprosessia, vaikka ne syntyisivät kirjallisia tekstejä käyttävien käännösseminaarien tuloksina. Jos opiskelijoiden ja varsinkin opettajien into ja energia riittävät, opiskelun yhteydessä valmistuneista käännöksistä voi syntyä muutakin – esimerkiksi kirja. Kaarlen yliopiston suomen kielen ja Suomen kirjallisuuden oppiaineessa on sellaisia syntynyt jo kolme, vuosina 1997, 2000 ja 2016. Viimeistä niistä käsitellään yksityiskohtaisemmin seuraavissa luvuissa.

Vuonna 1996–1997 Kaarlen yliopiston skandinavistiikka ja suomen

oppiaine saivat Pohjoismaiden neuvoston apurahaa, joka oli tarkoitettu käytettäväksi johonkin yhteiseen projektiin. Näytti siltä, että kyseessä voisi olla alkava perinne, joten ryhdyttiin suunnittelemaan yhteisvoimin ensimmäistä ”Pohjoismaiden kirjallisuuksien vuosikirjaa” (*Almanach severských literatur*, ks. Čapková et al. 1997), jonka oli tarkoitus koostua opiskelijoiden käännöksistä. Myös skandinavistiikan oppiaineissa käytettiin kääntämistä opetuksessa. Pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien opettajat Helena Kadečková ja Jarka Vrbová olivat tunnettuja kääntäjiä ruotsista, norjasta, tanskasta ja islannista. Suomen, Norjan, Ruotsin, Tanskan ja Islannin kielten ja kirjallisuuksien opettajat pitivät muutaman kokouksen, missä he sopivat työskentelymuodoista. Sen jälkeen oppiaineet työskentelivät erikseen. Suomen kielen ja Suomen kirjallisuuden oppiaineessa opiskelijat saivat valita tekstit itse; kirjallisuuden opettaja oli apuna ja valintaan vaikutti paitsi tekstien saatavuus, myös se, mitä opiskelijat olivat opiskelleet Suomen kirjallisuudessa. Tarkoituksena oli valita sellaisia innostavia tekstejä, joiden kääntämisestä opiskelijat olisivat kiinnostuneita. Tekstejä työstettiin sekä suomen kielen (Lenka Fárován ja suomalaisen lehtorin Hilkka Lindroosin johdolla) että kirjallisuuden tunneilla (Viola Parente-Čapková’n johdolla)¹. Sekä opettajien että opiskelijoiden työpanos oli valtava. Kuten aina vastaavien projektien yhteydessä,

1 Suomen osion kääntäjinä toimivat opiskelijat Jiří Pátek, Matěj Zachoval, Zita Stodolová, Anna Čermáková, Soňa Řežábková, Alena Prokešová ja Jana Vamberová. Jan Dlask, nykyään Kaarlen yliopiston Suomen kirjallisuuden opettaja, opiskeli 1990-luvulla suomea ja ruotsia pääaineina ja käänsi *Almanachiin* yhden novellin ruotsista ja yhden suomesta. Opiskelijat sovelsivat erilaisia yhteistyömuotoja: Jiří Pátek ja Matěj Zachoval käänsivät yhdessä Veikko Huovisen ”Kuikka”-novellin. Rosa Liksomien novellit olivat opiskelijoiden keskuudessa niin suosittuja, että niitä valittiin käännettäväksi kaksitoista. Kolme tšekinsi Anna Čermáková ja yhdeksän Soňa Řežábková. Nämä kaksi opiskelijaa keskustelivat keskenään valitsemistaan käännösstrategioista.

jotkut opiskelijat jaksoivat tehdä useita versioita, kokeilla erilaisia ratkaisuja ja käydä keskustelemassa niistä, kun taas toisille opettajat joutuivat ehdottamaan enemmän valmiita ratkaisuja. Lienee turha painottaa, että prosessi oli hyvin opettavainen kaikille.

Tämä pilottiprojekti kattoi erilaisia kirjallisuuden lajeja – valtaosa teksteistä oli ymmärrettävästi novelleja (Suomen osiossa Veikko Huovisen, Eila Pennasen, Timo K. Mukan, Rosa Liksom ja Markus Nummen kirjoittamia), mutta tekstien joukossa oli myös aforismeja (Markku Envall) ja runoja (Jarkko Laine). Saamen kieltä opiskelleen ja saamelaista kirjallisuutta harrastaneen Ivana Mukován ansiosta Suomen osioon kuului myös saamelaisen kirjallisuuden näyte, johon sisältyi saman opiskelijan kirjoittama essee saamelaisesta kirjallisuudesta sekä yhden joiun ja saamelaisen nykyrunouden tšekinnösvalikoima (Rauni Magga Lukkari, Nils-Aslak Valkeapää, Mari Boine Persen ja Kirsti Paltto). Antologian kokonaisuutta ja sen osioihin jakautumista ajatellen saamenkielisen kirjallisuuden sisällyttäminen Suomen osioon oli tietenkin vähän erikoinen strategia. Tässä tapauksessa ratkaiseva tekijä oli se, että kääntäjän apukielenä toimi suomi, joka oli myös hänen pääaineensa. Kaikki opiskelijakääntäjät kirjoittivat myös kirjailijan esittelyn. Sitä varten piti itse kerätä aineistoa, mikä ei ollut tuohon aikaan yhtä helppoa kuin tänään.

Almanachin julkaisi Kaarlen yliopiston filosofisen tiedekunnan Desktop-kustantamon pehmeäkantisena kirjana. Kaksikymmentä vuotta sitten sellainen tuntui suurelta saavutukselta. Sekä opiskelijat että opettajat olivat siitä ylpeitä. Kääntäjän uraa suunnitelleille opiskelijoille julkaisusta tuli käyntikortti, jota he saivat näyttää kustantajille käännöstöitä hakiessaan. Menestyksekkäästi toteutetun hankkeen jatkoksi syntyi kolme vuotta myöhemmin toinen julkaisu, joka sai rahoitusta Pohjoismaiselta ministerineuvostolta. Tällä ker-

taa päätettiin, että julkaisusta tulee temaattinen. Teemaksi valittiin naisten kirjoittama kirjallisuus, jolla on ollut kaikissa Pohjoismaissa pitkä ja rikas perinne.

Toinen julkaisu jakaantui kahteen isompaan osioon, jotka kumpikin alkoivat johdantoesellä. Tanskan, Islannin, Norjan ja Ruotsin osion avasi Jana Holán kirjoitus ”Naisten kirjallinen kaanon Skandinaviassa”, Suomen osion taas Viola Parente-Čapková:n artikkeli ”Naiset Suomen kirjallisuudessa” (ks. Fárová et al. 2000). Opiskelijoiden kääntämät tekstit olivat tällä kertaa kaikki novelleja. Suomen kirjallisuuden osioon kuuluivat Maria Jotuni, Aino Kallas, Eeva Kilpi, Leena Krohn, Maarit Verronen, Sari Mikkonen sekä Riikka ja Mirjam Tuominen.² Myös tähän julkaisuun tuli opiskelijoiden tekemiä kirjailijoiden esittelyjä. Opiskelija Alena Prokešová, joka oli toiminut edellisen *Almanachin* yhtenä kääntäjänä, oli vuonna 2000 valmistumassa maisteriksi sekä suomen että tšekin kielestä. Hän tarjosi hankkeelle osaamistaan julkaisun loppuvaiheessa ja osallistui prosessin viimeisissä vaiheissa kielentarkastukseen ja toimittamiseen. Tämä seikka tavallaan ennusti tulevaa, vaikka seuraava käännösprojekti toteutui vasta 15 vuotta myöhemmin.

2 Kääntäjänä toimi taas Jan Dlask. Tämän toisen projektin kääntäjiä olivat opiskelijat Silvia Andrisová, Šárka Osmančíková, Markéta Paulová, Martina Rejhová, Alena Volmutová, Martin Mikolajek ja Jiří Pátek, joka osallistui myös edelliseen *Almanachiin*. Jan Dlask käänsi taas kaksi novellia, toisen suomen- ja toisen ruotsista. Dlaskin ruotsista kääntämän Mirjam Tuomisen novellin ansiosta kokoelmassa oli edustettuna myös suomenruotsalainen kirjallisuus. Silvia Andrisová:n äidinkieli on slovakki, mutta hänen tšekin kielen taitonsa oli niin hyvä, että hän pystyi osallistumaan projektiin ongelmitta.

Suomikumma-käännösantologia

Projektin alku

Pohjoismainen yhteistyö prahalaisten opiskelijoiden käännöshankkeiden puitteissa päättyi toiseen *Almanachiin*. Vuoden 2000 jälkeen tapahtui muutoksia sekä Kaarlen yliopiston skandinavistiikassa että suomen kielen ja Suomen kirjallisuuden oppiaineessa. Jarka Vrbová lähti yliopistosta, Helena Kadečková jäi eläkkeelle ja Viola Parente-Čapková siirtyi Turun yliopistoon, vaikka hän on koko ajan jatkanut yhteistyötään Prahan suomen oppiaineen kanssa, vuodesta 2008 Kaarlen yliopiston dosenttina. Vuonna 2015 suomen oppiaineesta tuli osa Germanistiikan laitosta, johon on kuulunut myös skandinavistiikka. Vaikka institutionaalisia edellytyksiä yhteistyölle skandinavistien kanssa siis löytyisi³, seuraava opiskelijoiden käännösprojekti, joka ilmestyi vuonna 2016, koski vain suomalaista (suomenkielistä) kirjallisuutta.

Hankkeen tarina alkoi syyskuussa 2014, jolloin Prahassa järjestettiin tšekkiläisille kustantajille tarkoitettu seminaari suomalaisesta nykykirjallisuudesta, sen käännöksistä ja kääntämisen mahdollisuuksista. Seminaari järjestettiin ennen Frankfurtin kirjamessuja, joiden teemamaana oli sinä vuonna Suomi. Seminaariin osallistui muun muassa kustantaja Vladimír Pistorius, laadukasta kirjallisuutta julkaisevan Pistorius & Olšanská -kustantamon omistaja ja samalla Kaarlen yliopiston tšekkiläisen kirjallisuuden ja vertailevan kirjallisuustieteen oppiaineen tuntiopettaja. Kustantamo on julkaissut vuodesta 2003 Scholares-nimistä sarjaa, jossa julkaistaan noin 3-5

3 Vuonna 2006 ilmestyi Martin Humpálin, Helena Kadečkován ja Viola Parente-Čapkován Pohjoismaiden kirjallisuuksien historia, *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*, jota on käytetty skandinavistiikan ja suomen oppiaineen kirjallisuuden opetuksessa.

opiskelijoiden kääntämää tai toimittamaa kirjaa vuodessa (ks. Pistorius – Scholares). Sarjan toimittajina ovat toimineet Pistoriuksen vetämän seminaarin yhteydessä Kaarlen yliopiston tšekin kielen ja kirjallisuuden opiskelijat. Seminaari keskittyy kustantamisen käytäntöihin ja kirjan tekemiseen liittyviin prosesseihin. Scholares-sarjassa on ilmestynyt käännöksiä englannista, venäjältä ja norjasta. Kääntäjinä ovat olleet käännöstieteen laitoksen tai muiden laitosten opiskelijat opettajiensa johdolla, samaan tapaan kuin Pohjoismaisten kirjallisuuksien vuosikirjojen tapauksessa. Tällä tavalla koko prosessi on ollut ”täydellisempi” – vieraiden kielten ja kirjallisuuksien opettajien ei ole tarvinnut viedä toimittamisprosessia loppuun, vaan he ovat saaneet loppuvaiheessa suurta apua Pistoriuksen opiskelijoilta, jotka toimivat kustannustoimittajina ja hoitivat kielentarkastuksen.

Suomen nykykirjallisuutta koskeneessa syyskuun 2014 kustantajaseminaarissa Pistorius ehdotti, että vastaavalla tavalla voitaisiin tehdä jokin Suomen kirjallisuuden tšekinnösantologia. Kun samana vuonna aloitti suomen kielen ja Suomen kirjallisuuden maisteriopintojaan seitsemän opiskelijan⁴ ryhmä, jonka opinto-ohjelmaan toisen (ja viimeisen) opiskeluvuoden aikana kuului myös käännösseminaari, mahdollisuutta ryhdyttiin pohtimaan vakavasti. Päätöstä tietenkin helpotti aikaisempien opiskelijoiden käännösprojektien perinne. Ensin asiasta keskusteltiin osaston opettajien sekä lehtori Timo Laineen kesken. Sitten kysyttiin kiinnostusta opiskelijoilta, koska haluttiin olla varmoja, että he ymmärtävät projektin

4 Slovaki Lívia Kotuláková ei äidinkiellensä vuoksi valitettavasti voinut osallistua projektiin, vaikka hän käänsi seminaarin aikana yhden kertomuksista slovakiksi. Yhden kertomuksen käänsi edistynyt kandiopiskelija, kaksikielinen Laura Kauppinenová.

vaativuuden ja ottavat sen omakseen. Kun kaikki tahot olivat sitä mieltä, että kannattaa kokeilla, sovittiin kustantajan kanssa kirjan julkaisemisen ehdot. Kirjan päätoimittajaksi ryhtyi Lenka Fárová.

Tekstien valinta

Ennen kaikkea oli tärkeää valita sopivat tekstit. Viola Parente-Čapková ehdotti kirjan teemaksi niin kutsuttua suomikumma-ilmiötä. Ennen antologiaamme on tšekiksi ilmestynyt vain kolme lajiin kuuluvaa kirjaa: Johanna Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* (Ne před slunce západem, 2003, käänt. Viola Parente-Čapková), Leena Krohnin *Datura* (Durman, 2001, käänt. Vladimír Piskoř), Pasi Ilmari Jääskeläisen *Lumikko ja yhdeksän muuta* (Literární spolek Laury Sněžné, käänt. Vladimír Piskoř, 2015) sekä muutamia novelleja aikakauslehdissä. Kaikki tekstit olivat saaneet erittäin hyvän vastaanoton sekä lukijoilta että arvostelijoilta.

Kesän aikana ennen käänösseminaarin alkua Viola Parente-Čapková ja Lenka Fárová lukivat kymmeniä lajiin kuuluvia novelleja, joista lopuksi seulottiin seitsemän kertomusta eli jokaiselle opiskelijalle yksi seuraavasti:

KIRJAILIJA	KERTOMUKSEN NIMI	KOKOELMA	JULKAISU-VUOSI	KÄÄNTÄJÄ
Jääskeläinen, Pasi Ilmari	Olisimme mekin täällä	Taivaalta pudonnut eläintarha	2008	Anna Jirásková
Krohn, Leena	Noidan kätkyt	Matemaattisia olioita tai jaettuja unia	1992	Tomáš Pavelka
Leinonen, Anne	Tuonenkalma, surmansuitset	Pienen rasian jumala ja muita novelleja	2015	Eliška Zoubková

Raevaara, Tiina	Gordonin tarina	En tunne sinua vierelläni	2010	Soňa Wojnarová
Sinisalo, Johanna	Transit	Kädettömät kuninkaat ja muita häiritseviä tarinoita	1988/ 2005	Martina Bendová
Vainonen, Jyrki	Perhonen	Tutkimusmatkailija ja muita tarinoita	1999	Laura Kauppinenová
Verronen, Maarit	Metsän ketut	Viimeinen lapsitähti ja muita ylimääräisiä ihmisiä	1994	Kateřina Janouřková

Taulukko 1: Valitut novellit ja niiden kääntäjät

Valinnan perusteena oli se, että kaikkien novellien piti olla nykykirjailijoiden kirjoittamia ja edustaa suomikumman erilaisia suuntia. Samalla haettiin suomikumman erikoisuuksia, joita edustavat muun muassa vahva suhde luontoon ja kytkös suomalaisen kansanperinteen suulliseen traditioon. Tärkeänä ”teknisenä” kriteerinä oli tekstien pituus (ylärajaksi asetettiin 20 sivua). Lisäksi haluttiin esitellä sekä eläviä klassikoita että nuorempia kirjailijoita. Kaikki valitut kirjailijat kuuluvat kuitenkin lajin kaanoniin.

Kun tekstit oli valittu, piti saada tekijöiltä lupa niiden kääntämiseen. Opettajat laativat kirjeen, jossa he esittelivät antologiaprojektia, ja lähettivät sen käännösoikeuksien haltijoille. Syyskuun aikana saimme kaikilta myönteisen vastauksen. Osa kirjailijoista lupautui jopa avuksi, mikäli käännösprosessin aikana tulisi kysyttävää. Kustantajan kanssa sovittiin, että yritämme hakea myös taloudellista tukea. Kustantaja itse sai Prahan yliopiston filosofiselta tiedekunnalta apurahan kirjan painattamiseen. FILI myönsi projektille käännöstukea, joka jaettiin opiskelijakääntäjille keväällä 2016.

Käännösseminaari – työn vaiheet ja aikataulu

Käännösseminaari käynnistyi lukukauden alussa lokakuussa 2015. Kustantajan kanssa oli sovittu, että käännökset valmistuvat vuoden loppuun mennessä. Meillä oli vain 13 viikkoa aikaa, joten työn piti olla hyvin intensiivistä. Osa käännösprosessista jäi tietenkin seminaarin ulkopuolelle, sillä opiskelijat joutuivat tekemään paljon työtä myös yksin. Opiskelijoiden tukihenkilöinä toimivat Lenka Fárová, Jan Dlask, Timo Laine ja Viola Parente-Čapková. Viimeksi mainittu auttoi varsinkin Martina Bendováa, joka vietti lukukauden Erasmus-ohjelman vaihto-opiskelijana Turussa.

Seminaarin ohjelmassa (ks. Taulukko 2) täytyi ottaa huomioon, että yhtä opiskelijaa lukuun ottamatta projekti oli kaikille ensimmäinen kokemus kaunokirjallisen tekstin kääntämisestä. Projektin esittelyn ja tekstien jaon⁵ jälkeen varattiin melko paljon aikaa tekstien yhteiseen käsittelyyn. Ensin kuitenkin keskityttiin käännöksen teoreettisiin kysymyksiin sekä suomen ja tšekin kielen vertailuun. Samalla jokainen opiskelija tutustui perusteellisesti omaan tekstiinsä. Seuraavassa seminaarikokouksessa tekstejä esiteltiin jo muille. Silloin keskusteltiin myös käännösstrategioista, tekstien tyylistä ja sanastosta. Tässä vaiheessa oli suurena apuna mahdollisuus kysyä sanastoa, lauserakenteita, idiomeja ja vastaavia suomen kielen lehtorilta sekä suoraan seminaarissa että sen ulkopuolella (vastaanoton aikana, sähköpostitse ja joskus jopa Skypea avulla). Seuraavana opiskelijoiden tehtävänä olikin jo varsinaiseen käännöstyöhön ryhtyminen. Ensin sovittiin, että jokainen opiskelija toisi vain ensimmäisten sivujen käännöksen, jota sitten tarkasteltaisiin yhdessä. Jokainen opiskelija sai opettajilta melko perusteellisen ja henki-

5 Opiskelijat saivat jakaa tekstit ryhmän sisällä oman kiinnostuksensa mukaan.

lökohtaisen palautteen. Sen jälkeen kaikki jatkoivat käännöstyötä itsenäisesti. Koska julkaistavan kirjan tekemiseen sisältyy muuta-kin kuin varsinainen kääntäminen, seminaarissa keskusteltiin siitä, millä tavalla kirjoitetaan kirjailijoiden esittelytekstit. Lopuksi sovittiin yhteinen malli ja opiskelijat kirjoittivat kukin oman kirjailijansa lyhyen esittelyn. Viikolla 10 alkoi vaihe, jolloin lähes valmiita käännöksiä enää hiottiin. Opettajan ja opiskelijan kahdenkeskiset tapaamiset osoittautuivat toimivammaksi ja tehokkaammaksi työtavaksi kuin tekstin käsittely seminaarissa koko ryhmän läsnä ollessa. Jokainen kääntäjä paini tässä vaiheessa erilaisten ongelmien kanssa eikä aikaa ollut enää paljon.

VIKKO	TYÖN VAIHE
1	projektin esittely ja tekstien jako
2	käännösteoria; tekstien lukeminen
3	tekstien esittely (tyyli, kertoja/t, sanasto...)
4-6	ensimmäisten sivujen käännös ja käännösten tarkastus
7-9	käännöksen ensimmäinen versio; lyhyt kirjailijan esittely
10-12	tekstien hiominen
13	tekstien palautus; kurssin yhteenveto

Taulukko 2: Käännösseminaarin viikko-ohjelma

Seminaarin jälkeen

Vaikka käännösseminaari loppui virallisesti tammikuun alussa, projekti jatkui kirjan ilmestymiseen asti. Kustantajan kanssa sovittiin, että kirja sisältäisi myös opettajien jälkisanat suomikummas-
ta, joka oli ilmiönä Tšekissä tuntematon. Kymmenen sivun essee (Parente-Čapková, Dlask, Fárová 2016) käsittelee lajin historiaa ja

nykytilaa, ulkomaisia (varsinkin angloamerikkalaisia) innoittajia sekä ”fantastisen folkloren” perinnettä suomalaisessa kirjallisuudessa. Kirjoitus esittelee lajin tunnetuimpia edustajia sekä alan muita toimijoita ja tapahtumia: yhdistyksiä, lehtiä, kustantamoita, novellikilpailuja, erilaisia tapahtumia, faniuteen liittyvää toimintaa sekä arvostelijoiden ja laajemman yleisön vastaanottoa. Esseessä käydään läpi suomikumman käsitettä ja sen historiaa, lajiin ja sen alalajeihin liittyvää terminologiaa ja sitä koskevaa terminologista debattia Suomessa kahden viime vuosikymmenen aikana sekä kaikkien käsitteiden mahdollisia tšekinnöksiä (tarvittaessa myös englanninnoksia). Suomikummaa pohditaan intersektionaalisesta näkökulmasta ja panoksena yhteiskunnalliseen debattiin. Oman paikkansa saivat myös teosten tšekinnökset.

Valmiit tekstit luovutettiin tammikuussa 2016 kustantajalle, joka työsti niitä seuraavaa vaihetta varten. Helmikuussa alkoi tšekkiläisen kirjallisuuden laitoksella ”Kustannustoiminta”-niminen seminaari, jonka vetäjänä oli kustantaja Vladimír Pistorius. Seminaarin kolme opiskelijaa saivat tehtäväkseen toimittaa käännösantologian painokuntoon. Toimitusryhmän tukihenkilönä oli toimittaja Eliška Davidová. Opiskelijatoimittajat kommentoivat ja toimittivat käännöksiä, kirjailijoiden esittelytekstejä sekä antologian loppusesettä. Kaikki kommentit käsiteltiin vielä uudestaan kääntäjien kanssa. Lopuksi tehtiin yhteisvoimin korjausluvutkin. Mielenkiintoinen kokemus oli sekin, että kääntäjät saivat vaikuttaa kirjan kansitekstien muotoiluun ja kansikuvan valintaan.

Kirjan ilmestyminen ja vastaanotto

Käännösantologia *Lesní lišky a další znepokojivé příběhy. Antologie finských fantastických povídek*⁶ ilmestyi 3. toukokuuta 2016. Juhlallinen julkistamistilaisuus pidettiin pari viikkoa myöhemmin Prahan kirjamesseilla, joiden kunniavieraina olivat kaikki Pohjoismaat. Kirjan kummina toimi yksi messuvieraista ja yhden teokseen sisältyneen novellin kirjoittaja, kirjailija Johanna Sinisalo. Tilaisuuden käsikirjoitus oli täysin opiskelijakääntäjien käsialaa. Paikalla oli tuolloin noin 25 osallistujaa.

Kirja sai erittäin myönteisen ja laajan vastaanoton Tšekissä ja myös Slovakiassa. Sitä esiteltiin ja arvosteltiin lehdissä, aikakauslehdissä ja kirjallisuusblogeissa (ks. liite 1). Kirjoittajat ja lukijat pitivät novellien valikoimaa onnistuneena, kiittivät uutta avausta Suomen kirjallisuuteen ja kiinnittivät huomiota kirjan huolelliseen kääntämiseen ja toimittamiseen. Lumoavan kansikuvan ansiosta kirja on näkynyt hyvin myös sosiaalisessa mediassa (esim. Instagram-kuvien jakopalvelussa antologian otsikon haulla tulee yli sata osumaa). Antologian ensimmäinen painos (1200 kappaletta) myytiin kustantajan tiedon mukaan nopeasti loppuun. Jo syksyllä otettiin yhtä suuri jälkipainos, joka on edelleen Pistorius & Olšanská -kustantamon myydyimpien kirjojen listalla (ks. Pistorius-kustantamo).

6 Suomeksi: Metsän ketut ja muita häiritseviä tarinoita. Suomalaisten fantasiakertomusten antologia.

Mitä projektista voi oppia?

Filologisten oppiaineiden maisterivaiheen käänösseminaareissa on harjoitusmielessä aina käännetty kaunokirjallisia tekstejä, mutta julkaistavaksi tarkoitettun kirjan tekeminen on ymmärrettävästi tavanomaista suurempi haaste. Työpanos ylittää huomattavasti seminaarin puitteet sekä ajallisesti että työmäärältään. Tällainen projekti vie melko paljon aikaa sekä kääntäjiltä että seminaarin vetäjiltä. Se vaatii jokaiselta osanottajalta itsekuria, kärsivällisyyttä, sisua, yhteistyöhenkeä ja intoa. Opettajien pitää rohkaista opiskelijoita, mutta toisaalta pitää olla tiukka, varsinkin palautuspäivien suhteen, sillä käänös- ja toimitusprosessi vaatii aikansa eikä aikataulussa ole joustoja loputtomiin. Prosessin aikana saadut oivallukset, yhteiset keskustelut ja toimivien käänösratkaisujen etsintä ovat kuitenkin olleet palkitsevia kaikille projektiin osallistuneille, varsinkin kun tulos on sanan varsinaisessa merkityksessä kouriintuntuva ja kaunis esine – kirja. Todettakoon, että mitään projektia ei voi koskaan suunnitella liikaa ja että aikaa ei riitä koskaan. Ihannetapauksessa opiskelijat olisivat lukuineet tekstinsä jo pari kuukautta ennen seminaarin alkua. Valmiit käänöksetkin saisivat levätä pari viikkoa ennen lopullista korjauslukua. Kustannusmaailma on kuitenkin muuttunut niin nopeatempoiseksi, että opiskelijat saivat kokea myös ajanpuutteesta aiheutuvia ongelmia ja paineita. Tässäkin mielessä projekti oli käytännönläheinen.

Opiskelijakääntäjien anonyymi palaute käänösseminaarista osoittaa, että kaunokirjallisuuden kääntäminen voi olla edistyneille opiskelijoille vaativaa, mutta samalla palkitsevaa, käytännölliseltä tuntuvaa ja innostavaa:

”Oli kiva kun saimme kääntää ihan oikeasti ja saimme käytännössä kokea, mitä kaikkea kääntämiseen kuuluu.”

”Hyvin motivoivaa ja käytännöllistä.”

”Kiitos kurssista ja tästä mahdollisuudesta, toivottavasti seuraavatkin ryhmät saavat samanlaisen tilaisuuden (jos vielä jaksatte).”

Mikäli saamme kustantajalta vielä vastaavanlaisen tilaisuuden ja mikäli meillä on yhtä motivoitunut ja innostunut opiskelijaryhmä, lupaamme jaksaa. Kokemus oikean tekstin kääntämisestä ja mahdollisuus seurata kaikki toimitus- ja kustannusvaiheet omin silmin on kaikille korvaamatonta ja hyvin opettavaista.

Lähteet

Čapková, Viola & Fárová, Lenka & Kadečková, Helena & Lindroos-Čermáková, Hilka & Vrbová, Jarka (toim.) 1997: *Almanach severských literatur*. Praha: FF UK, Desktop Publishing.

Fárová, Lenka, & Hartlová Dagmar & Kadečková, Helena & Parente-Čapková, Viola & Vrbová, Jarka (toim.) 2000: *Almanach severských literatur*. Praha: FF UK, Desktop Publishing.

Fárová, Lenka & Parente-Čapková, Viola & Dlask, Jan (toim.) 2016: *Lesní lišky a další znepokojivé příběhy. Antologie finských fantastických povídek*. Příbram: Pistorius & Olšanská.

Humpál, Martin & Kadečková, Helena & Parente-Čapková, Viola 2006. *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Praha: Karolinum. (2. uusittu painos 2013, E-kirja 2014).

- Levý, Jiří 1998/1963: *Umění překladu*. 1. laitos 1963. Praha: Ivo Železný.
- Parente-Čapková, Viola 2008: Kääntäminen olemisen muotona. FILI:n www-sivusto. <http://fili-test.dev2.kehatieto.fi/fili/kaantajat/ammattikaantajien-vinkit/viola-parente-capkova/> (25. 1. 2017)
- Parente-Čapková, Viola 2009: Mietteitä kielestä, kirjallisuudesta, oppimisesta ja opettamisesta. - Teoksessa Marjut Vehkanen & Tiina Lehmusvaara (toim.): *Karjalanpaistista kaksoiskonsonanttiin. Suomen kielen ja kulttuurin vaikuttajat maailmalla*. Helsinki: Kansainvälisen liikkuvuuden ja yhteistyön keskus CIMO. 197–202. http://www.cimo.fi/instancedata/prime_product_julkaisu/cimo/embeds/cimowwwstructure/15480_karjalanpaistista_kaksoiskonsonanttiin.pdf (25. 1. 2017)
- Parente-Čapková, Viola & Dlask, Jan & Fárová, Lenka 2016: Podoby finského podivna. Teoksessa *Lesní lišky a další znepokojivé příběhy. Antologie finských fantastických povídek*. Příbram: Pistorius & Olšanská. 111–122.
- Parente-Čapková, Viola & Dlask, Jan & Fárová, Lenka & Kovář, Michal 2016: Finnish Literary Studies in the Czech Republic – Charles University, Prague and Masaryk University, Brno. *Joutsen/Svanen* 2016. Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopisto, 89-100. http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/134013/Joutsen_2016.pdf?sequence=2 (25. 1. 2017)
- Pistorius-kustantamo: <http://www.pistorius.cz> (25. 1. 2017)
- Pistorius – Scholares: <http://www.pistorius.cz/Scholar/Index.html> (25. 1. 2017)

Liite 1

Lesní lišky a další znepokojivé příběhy -antologian vastaanotto:
arvosteluja ja muita esittelyjä (25. 1. 2017).

Arvostelut

Horynová, Michaela: Napůl vlkodlak, napůl robot. Aikakauslehdessä
Nový prostor, nro. 479/2016: [http://www.novyprostor.cz/clanky/479/
napul-vlkodlak-napul-robot.html](http://www.novyprostor.cz/clanky/479/napul-vlkodlak-napul-robot.html)

Müller, Richard: Mihotavě temné světy finské fantastiky Aikakauslehdessä
Plav - měsíčník pro světovou literaturu (10/2016):
<http://www.svetovka.cz/archiv/2016/10-2016-recenze.htm>

Nováková, Julie: Znepokojivé příběhy plné fantazie Aikakauslehdessä
XB-1 Měsíčník sci-fi, fantasy a hororu (3. 6. 2016): [http://www.
casopisxb1.cz/aktuality/lesni-lisky-recenze/](http://www.casopisxb1.cz/aktuality/lesni-lisky-recenze/)

Petáková, Alexandra: Kde vám lišky nedají spát. Sivustolla
Fantasyplanet: [http://www.fantasyplanet.cz/literatura/kde-vam-
lisky-nedaji-spat/](http://www.fantasyplanet.cz/literatura/kde-vam-lisky-nedaji-spat/)

Štefkovičová, Barbora: Lesné lišky a finské podivno. Kirjallisuusblogissa
orvokki.sk (21. 5. 2016): [http://orvokki.sk/o-knihach/lesne-lisky-a-
finske-podivno/](http://orvokki.sk/o-knihach/lesne-lisky-a-finske-podivno/)

Švec, Michal: Průlet hvězdokupou finského podivna. Kirjallisuuslehdessä
iLiteratura.cz (1. 11. 2016): [http://www.iliteratura.cz/
Clanek/37267/farova-lenka-parente-capkova-viola-dlask-jan-eds-
lesni-lisky-a-dalsi-znepokojive-pribehy](http://www.iliteratura.cz/Clanek/37267/farova-lenka-parente-capkova-viola-dlask-jan-eds-lesni-lisky-a-dalsi-znepokojive-pribehy)

Zelinková, Lucie: Finské podivno dorazilo k nám. Lehdessä *www.
novinky.cz* (11. 9. 2016):

[https://www.novinky.cz/kultura/414183-recenze-finske-podivno-
dorazilo-k-nam.html](https://www.novinky.cz/kultura/414183-recenze-finske-podivno-dorazilo-k-nam.html)

Lukijoiden arvostelut ja kommentit

E-kirjakauppa *Martinus.cz* - kirjakauppiiaan ja lukijoiden kommentteja:
<http://www.martinus.cz/?uItem=238213>

Kirjojen tietokanta *www.databazeknih.cz* - 89 lukijoiden arvostelua tai kommenttia:

<http://www.databazeknih.cz/knihy/lesni-lisky-a-dalsi-znepokojive-pribehy-294118>

Kirjojen tietokanta *www.goodreads.com* - 104 lukijoiden arvostelua tai kommenttia:

<http://www.goodreads.com/book/show/30184876-lesn-li-ky-a-dal-znepokojiv-p-b-hy>

Muita esittelyjä

E-kirjakauppa *Martinus.cz* listasi antologian vuoden 2016 parhaimpien kirjojen joukkoon:

<http://blog.martinus.sk/2017/01/knizne-tipy-najlepsie-knihy-za-rok-2016>

Ote kirjasta aikakauslehdessä *XB-1 Měsíčník sci-fi, fantasy a hororu* (25. 5. 2016):

<http://www.casopisxb1.cz/aktuality/lesni-lisky-ukazka/>

Ote kirjasta päivälehdessä *Hospodářské noviny* (21. 8. 2016):

<http://art.ihned.cz/knihy/c1-65409110-lesni-lisky-a-dalsi-znepokojive-pribehy>

Suomen kirjallisuus Slovakiassa

Alkutaival

Suomen kirjallisuuden slovakinnoksista ei ole tähän mennessä ilmestynyt yhtäkään bibliografiaa tai reseptiotutkimusta. Ainoaksi on toistaiseksi jäänyt Ján Molnárin laatima pohjoismaisten teosten slovakinnosten suppea katsaus (Molnár 1987). Siinä – niin kuin monessa muussakin lähteessä – suomenruotsalaisia kirjailijoita kuten Tove Jansson, Sally Salminen, Gunnar Mattson on luokiteltu ruotsalaiseksi kirjallisuudeksi. Pohjoismaisen (myös suomalaisen) kirjallisuuden vastaanottoa Slovakiassa on nykyään laajemmin tutkinut skandinavisti Milan Žitný. Monessa artikkelissa ja kahdessa monografiassaan hän kirjoittaa slovakialaisille lukijoille tuntemattomista aiheista, esimerkiksi Suomen valistusajasta, suomalaisen kansalliskirjallisuuden perustamisesta ja suomenruotsalaisesta modernismista (Žitný 2013, 65–77, 117–126).

Suomen kirjallisuus on tullut Slovakiaan kolmea reittiä: slovakinnosten lisäksi tšekinnösten ja jossakin määrin unkarinnosten kautta. Mutta alkuaikoina eli 1800-luvun lopulla tietoja pohjoismaisesta kirjallisuudesta (varsinkin Henrik Ibsenin, Selma Lagerlöfin, Bjørnstjerne Björnsonin, Knut Hamsunin teoksista ym.) levisi Slovakiaan Saksan kautta. Žitnýn mukaan tärkein rooli tässä oli slovakialaisen evankelisen kirkon edustajilla. Juuri heidän aloitteestaan otettiin yhteyttä muun muassa ruotsalaisiin kollegoihin, ja 1870-luvulla saatiin ensimmäiset tiedot alueen kulttuurista. Siihen aikaan ilmestyivät myös pohjoismaisten teosten ensimmäiset

slovakinnokset. Ensimmäisiä tärkeimpiä pohjoismaiden kirjallisuuden välittäjiä ja kääntäjiä olivat Gustav Viktory (1914–1975) ja Dušan Albini (1923–2011). Molemmat opiskelivat teologiaa muun muassa Uppsalassa. (Žitný 2013, 20 – 21.)

Ensimmäinen suomalaisen kirjallisuuden slovakinnos oli Larin-Kyöstin symbolistinen näytelmä *Ad astra: Yömaalarin unelma seitsemässä kuvaelmassa* (1906), jonka ensi-ilta Slovakialaisessa kansallisteatterissa oli jo 28.11. 1942, mutta runoilija Ján Poničanin kääntämänä teos ilmestyi vasta 1944. Etevä slovakialainen kriitikko Jozef Felix kirjoitti tästä ”uusromanttisesta” draamasta kovin innostuneesti. Käännös oli todennäköisesti tehty saksan kielen kautta Hedwig Attilan saksannoksesta, joka ilmestyi Helsingissä vuonna 1930. (Žitný 2012, 143.)

Ensimmäisiä slovakinnoksia

Suomalaista kirjallisuutta alettiin Slovakiassa kääntää naapurimaihin verrattuna varsin myöhään. Toisen maailmansodan jälkeen Slovakiassa ei ollut vielä ammattikäntäjiä, slovakintajia löytyi kirjailijoiden, filologien ja itseoppineiden kääntäjien parista. Tuolloin julkaistiin uudestaan maailmankirjallisuuden klassikkojen slovakinnoksia ja kiinnostus suuntautui myös pienten kansojen kääntämättömään kirjallisuuteen.

Ensimmäinen suomalaisen proosan slovakinnos, Johannes Linnankosken romaani *Laulu tulipunaisesta kukasta*, ilmestyi Slovakiassa vasta vuonna 1945. Don Juanin taruun pohjautuvan romaanin – joka oli ensimmäisiä suomalaisia bestsellereitä – suuresta suosiosta Slovakiassa (vaikkei löytynyt yhtäkään lehtiarvostelua) kertoo se tosiasia, että teos ilmestyi kolmena painoksena, joista viimeinen oli uusi käännös (Linnankoski 1945, 1946, 1965). Myös

toinen suomalaisen romaanin slovakinnos, Frans Eemil Sillanpään *Elokuu* ilmestyi kahdesti (Sillanpää 1947, 1965).

Miksi ensimmäisiksi käännettäviksi kirjoiksi valittiin juuri *Laulu tulipunaisesta kukasta* ja *Elokuu*? Sotien välisenä aikana, 1930-luvulla, slovakialaiset kirjailijat yrittivät teoksillaan paeta sotien turmelemasta ”pahasta maailmasta” takaisin luontoon ja kirjoittivat niin sanottua lyyristä proosaa, joka muistuttaa sekä aiheeltaan, tyyliltään että tunnelmaltaan vahvasti Suomen (ja muiden pohjoismaiden) tuonaikaista kirjallisuutta. ”Lyyrisen proosan” edustajat (Ludo Ondrejov, Dobroslav Chrobák, Margita Figuli, František Švantner ym.) innostuivat pohjoismaisesta kirjallisuudesta, varsinkin Hamsunin, Lagerlöfin, Linnankosken, Sillanpään sekä Sigrid Undsetin, Trygve Gulbrandsenin, ja Mika Waltarin teoksista. (Žitný 2013, 26.) Siksi juuri uusromantikko Linnankosken sekä Sillanpään ja Waltarin teokset kuuluivat ensimmäiseksi slovakinnettuihin.

Kaikesta päätellen ensimmäinen kääntäjä, joka Slovakiassa käänsi suoraan suomen kielestä oli Oto Obuch (1920–1990) (julkaisi myös salanimellä Karol Dubnický). Hänen ansiostaan Slovakiassa ilmestyivät yllä mainitut kaksi ensimmäistä suomalaista teosta. Vuonna 1947 tämän lupaavan suomalaisen kirjallisuuden slovakintajan ura katkaistiin, kun hänet poliittisessa oikeudenkäynnissä tuomittiin 25 vuoden vankeuteen (Žitný 2012, 144–145). Sen jälkeen Slovakiassa jouduttiin kääntämään suomalaista kirjallisuutta monia vuosia lähinnä välikielistä, saksasta, ruotsista, venäjistä ja muutamista muista kielistä.

Tšekinnökset ja unkarinnokset ensimmäisinä välittäjinä

Ennen Tšekkoslovakian hajoamista 1. tammikuuta 1993 slovakeille oli ylipäättään yhdentekevää, lukevatko he kirjoja slovakiksi tai tšekiksi. Moni slovakki ei lukiessaan suomalaisen kirjallisuuden tšekinnöksiä edes huomannut, ettei hän lukenut äidinkieltään. Se johtui siitäkin, että yhteisessä tšekkoslovakialaisessa radiossa ja televisiossa kuunneltiin ja katsottiin sekä tšekin- että slovakinkielisiä ohjelmia. Tilanne on nyt jossain määrin muuttunut: nuori sukupolvi ei aina jaksa lukea tšekinkielisiä kirjoja.

Tšekissä on jo kauan ollut paljon hyviä ja asiantuntevia suomalaisen kirjallisuuden kääntäjiä, mutta Slovakiassa suomalaista kaukokirjallisuutta käännettiin toisen maailmansodan jälkeen lähinnä saksan ja ruotsin kautta. Kuvaavaa on, että tšekkiläiset kääntäjät auttoivat slovakialaista runoilijaa Ivan Mojíkiä kääntämään *Kalevalaa* (slovakiksi ei vielääkään ole olemassa koko *Kalevalan* käänntöstä. Onneksi me slovakitkin voimme nauttia vanhasta mutta erinomaisesta Holečekin *Kalevalan* tšekinnöksestä).

Tilanne on kuitenkin muuttunut sitten 1980-luvun: nyt Slovakiastakin löytyy suomea taitavia kääntäjiä. Vihdoinkin slovakinnetaan myös suomalaisen kirjallisuuden klassikoita: Juhani Ahon *Rautatie* slovakinnettiin vuonna 1988 ja Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* vuonna 1992, kääntäjänä Pavol Tvarožek. Nyt herää uusi kysymys: pitäisikö kääntää myös sellaisia suomalaisen kirjallisuuden teoksia, jotka kaikki voi lukea jo tšekin kielellä? Jotkut slovakialaiset kääntäjät ovat sitä mieltä, että jos käännetään erilaisia suomalaisia teoksia Tšekissä ja Slovakiassa, lukijoilla on suurempi kirjo valittavaksi, ja kuva suomalaisesta kirjallisuudesta voi olla täydellisempi. Viime vuosina esimerkiksi Tšekissä on käännetty paljon mielenkiintoisia naiskirjailijoita, joita ei ole slovakinnettu (Anja Kauranen-Snellman,

Rosa Liksom, Kaari Utrio, Johanna Sinisalo ym.). Toisaalta Tšekkoslovakian aikana tšekinnökset olivat slovakialaisille lukijoille helpommin saatavissa kirjakaupoista ja kirjastoista kuin nykyään. Tästä syystä osa kustantajista haluaa käännettää slovakiksi saman kirjan, joka on jo olemassa tšekinnökseenä. Slovakiassa julkaistaan myös arvosteluja suomalaisen kirjallisuuden tšekinnöksistä.

Toinen reitti, jota pitkin suomalainen kirjallisuus on tullut Slovakiaan, ovat unkarinnökset. Slovakian unkarilainen vähemmistö ja unkaria osaavat slovakit voivat lukea suomalaista kirjallisuutta myös unkarinnoksina. Unkariksi on käännetty paljon enemmän suomalaista kirjallisuutta kuin slovakiksi. Tämä koskee sekä klassikoita että nykykirjallisuutta. Noin vuodesta 1969 vuoteen 1984 ilmestyi ”riikinunkarilaisen” Európa-kustantamon ja Slovakian unkarilaisen Madách-kustantamon yhteistyön tuloksena myös muutamia suomalaisen kirjallisuuden unkarinnoksia, lähinnä Mika Waltarin (esim. *Komisario Palmun erehdys*, *Tähdet kertovat*, *komisario Palmu!*, *Ihmiskunnan viholliset*) ja myös F. E. Sillanpään (*Ihmiset suviyössä*) teoksia. Nykyään tilanne on muuttunut siten, että myös Slovakiassa unkarinnetaan suomalaista kirjallisuutta. Tärkein unkarintajamme on runoilija Anikó Polgár.

Tuntemattoman sotilaan vastaanotto

Slovakiassa ilmestyy Suomeen verraten hyvin vähän kirja-arvostelua. Edes eräistä merkittävistä teoksista ei ilmestynyt yhtäkään arvostelua. Siksi oli varsin yllättävää, että ylipäätään kolmannelta suomalaisen teoksen slovakinnoksesta, Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta* (suom. 1954, slovakiksi 1958) ilmestyi vuodesta 1958 vuoteen 1965 jopa seitsemän (!) arvostelua.

Arvostelujen otsikoista päätellen luulisi, että kaikki ovat kiittäviä:

”Mielenkiintoinen suomalainen romaani slovakiksi”, ”Kirja jonka kirjoitti elämä itse”, ”Pohjoismaisen kirjallisuuden suuri teos”, ”Sodanvastainen romaani”, ”Itärintamalta jotain uutta”.

Mutta tämä ei ole sitä, miltä näyttää. *Tuntemattoman sotilaan* arvosteluista käy ilmi, miten epätavalliselta tämä teos Slovakiassa tuntui. Lajinakin oli sotaromaani Slovakiassa tunnettu vain maailmankirjallisuuden ansiosta. Slovakialaisessa kirjallisuudessa ei ole koskaan ollutkaan mitään sotaromaanin perinnettä.

Toinen tärkeä syy siihen, että *Tuntematon sotilas* tuntui omituiselta, oli slovakialaisen kulttuuripolitiikan senhetkissä tilanteessa. Slovakian historiaa oli vääristelty siten, että korostettiin pelkästään slovakeiden fasistien vastaista kansannousua vuonna 1944. Kukaan ei puhunut tuolloin Slovakian tasavallasta fasistisen Saksan liittolaisena. Toisaalta arvosteluistakin selviää, millainen kuva luotiin Suomen lähihistoriasta: ”Paikoittain ollaan eri mieltä kirjailijan Suomen ja Neuvostoliiton välistä sotaa koskevien faktojen tulkinnoista...” (”ii” 1958, 18. Kaikki suomennokset ovat tekijän, ellei selityksissä toisin mainita). Useat arvostelijat käyttävät suomalaisesta armeijasta attribuuttia ”valloittaja-armeija”, ”Suomen kansan pienen osan valloitusilluusio” (”ih” 1959, 3) tai pitävät tärkeänä mainita, että *Tuntemattomassa sotilaassa* ”sota on nähty Neuvostoliittoa vastaan taistelevan armeijan sotilaan silmin” (Vrbka 1958). Arvostelijat tähdentävät ettei sota ollut tavallisten sotilaiden syy, vaan ”fasistiset johtajat olivat ajaneet sotilaat verisiin teurastuksiin” (Murgaš 1959, 219). Varsinaisia vihollisia eivät olleet tavalliset vastapuolen sotilaat vaan omat upseerit. Erään arvostelijan mielestä taas ”kirjailijan tarkoituksena oli luoda kauhistuttava kuva sodasta ja siten tuomita suomalaisen kansalliskiihkoisten vaikuttajien politiikka, jotka ovat vastuussa tämän verenvuodatuksen tuloksista” (”ih” 1959, 3). Toinen kriitikko väittää että Väinö Linna ironisoi sankaruutta, isänmaallisia tunteita,

jotka propaganda muutti kansankiihkoksi (Vrbka 1958 et al.).

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Remarque, toisen maailmansodan jälkeen toistamiseen voitetun kansan edustaja kirjoittaa sodasta, tällä kertaa suomalaisesta näkökulmasta. Meidän lukijallemme, joka on tottunut katsomaan sotaa meidän ja Neuvostoliiton näkökulmasta, saattaa Linnan romaani aluksi tuntua vähän oudolta. (Kaňa 1965, 48.)

Miten on sitten mahdollista että Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* käännettiin ja julkaistiin slovakiksi? Todennäköinen sysäys slovakinnoksen julkaisemiselle oli kirjan menestys Suomessa (arvosteluissa mainitaan että Suomessa julkaistiin jopa 17 painosta!) ja ulkomailla. Mutta tämä ei vielä riittäisi. Silloisessa Tšekkoslovakiassa kustantajat olivat erittäin varovaisia, ja jokaisesta julkaistavasta kirjasta piti kirjoittaa etukäteen lausuntoja. Olikin siksi erittäin tärkeää, että romaania oli kiiteltu Neuvostoliiton kulttuurilehdessä *Literaturnaja gazetas*a.

Toinen seikka joka arvosteluissa toistuu on Väinö Linnasta käytetty attribuutti ”työläiskirjailija”. Kirjailijan tausta oli myös tärkeä seikka silloisessa Tšekkoslovakiassa, joka piti itseään työläisten maana. Kommunistisen lehden *Pravdan* kriitikko Jozef Ruttkay kirjoittaa: ”Linna tuntee elämän. Elämä on karkaissut hänet ... Hän teki metsätöitä, työskenteli asentajana, hän oli uittotyömies, teki maatöitä.” (”kay” 1958, 8.) Hän oli peräisin ”köyhistä oloista ja hän oli tiedostava sosialisti” (”ih” 1959, 3). Kaikissa arvosteluissa mainitaan että Linna itsekin taisteli toisessa maailmansodassa, joten aineisto perustuu hänen omiin kokemuksiinsa.

Professori Yrjö Varpio kirjoittaa tutkimuksessaan Väinö Linnan tuotannon kansainvälisestä ymmärtämisestä, että

lännessä romaanin keskeisiä sankareita olivat olleet idealisti Kariluoto tai tehokas sotilas Rokka, idässä he jäävät taka-alalle ja esiin nousee Vilho Koskela, joka on romaanin luokkakonfliktin leikkauspisteessä. Hänen hahmossaan ja ajatuksissaan nähdään eniten aineiksia sodan kokonaisvaltaiseen analyysiin – seikkaan jota sosialistisissa maissa on erityisesti painotettu. (Varpio 1982, 41.)

Slovakinnoksen vastaanotossakin Vilho Koskela sai eniten ”pisteitä” slovakialaisilta arvostelijoilta, jotka sanovat häntä teoksen myönteisimmäksi henkilöksi. Yksi arvostelija lukee hänen ansioikseen ”erittäin hyvän kohtauksen, jossa humalainen Koskela hakkaa fasistista upseeria ja huutaa eläköötä Neuvostoliitolle” (Murgaš 1959, 219). Henkilöiden ansiona on usean kriitikon mielestä sotilaiden ironinen asennoituminen sotaan. Sympaattisia romaanin henkilöitä ovat arvostelijoiden mukaan ne ”ironisimmat” kuten Hietanen, Määttä tai Vanhala. Viimeisen arvostelun, joka ilmestyi 7 vuotta myöhemmin, tšekinkielisen käännöksen ilmestyttyä, kirjoittajan mielestä paljon sympaattisempia ovat yksinkertaiset, vähemmän sankarilliset sotilaat kuten opiskelija Asumaniemi, veijari Vanhala, kunnan sotilas Honkajoki (tšekkiläisen Švejkin sukulainen) ja Viirilä – hullu monikertaisine švejkiläisine ominaisuuksineen. (Kaňa 1965, 48.) Juuri tämä ironinen suhtautumistapa instituutioihin on luonteenomaisempaa keskieuropalaisille kirjailijoille kuin suomalaisille (lukuunottamatta esim. Daniel Katzia tai Veijo Merta).

Sotilas Lahtinenkin on slovakialaisten kriitikkojen parissa suosittu hänen ”kommunistisen ideologiansa” ansioista. Kriitikot siteeraavat toistuvasti hänen sanojaan siitä, että sotilaat kuolevat mutta ”kunnanpösö istuu keinutuolissansa ja laskee viljantrokausrahoja” (Linna 1977, 314; Vrbka 1958; ”I” 1958, 5).

Rokkaa on Varpion mukaan lännessä pidetty sankarina. Slovakiaiset arvostelijat korostavat hänen luonteessaan taisteluhaluja, ja joskus hän on heidän mielestään jopa kylmäverinen laskelmoiva murhaaja, jolle tappaaminen tuottaa suorastaan iloa. Erään slovakialaisten kriitikon mielestä Rokka on vain ”sankari” eikä todellinen sankari (Kaňa 1965, 48).

Melkein kaikki arvostelijat luonnehtivat romaania sodanvastaiseksi romaaniksi, joka näyttää sodan mielettömyyden. ”Ei koskaan sotaa!” lukee kommunistisen *Pravda*-lehden arvostelussa. (”kay” 1958, 8.)

Yrjö Varpio mainitsee tutkimuksessaan, että monet käännökset (ruotsalaista käännöstä lukuunottamatta) olivat epäonnistuneita. Slovakinnoksesta eräs kriitikko kirjoittaa, että *Tuntemattoman sotilaan* slovakintajan piti ratkaista kielellisesti vaikeita ongelmia (slangi, maantieteelliset murteet). Arvostelijan mielestä kääntäjä onnistui tehtävässään hyvin (”ii” 1958, 18). Toinenkin arvostelija kiittää, että ”romaanin julkaistiin M. Kaňován varsin hyvässä käännöksessä...” (Vrbka 1958). Kuulostaa oudolta, kun arvostelijat, jotka eivät osaa suomea, keuhuvat käännöksen ansioita. Slovakinnoksessa ei käytetä murteita, käännös on siis välttämättä kielellisesti paljon köyhempi kuin alkuperäinen teos. En kuitenkaan halua väittää, että käännös on huono vaan lähinnä että *Tuntemattoman sotilaan* slovakinnoksen kielellinen analyysi vaatisi laajempaa tutkimusta. M. Kaňován aviomies, skandinavisti Jaroslav Kaňa vertaa seitsemän vuotta myöhemmin slovakinnosta ja äsken ilmestynyttä tšekinnöstä ja moittii teoksen tšekintäjää siitä, että hän todennäköisesti ”katsoi liikaa ruotsinnosta”, sillä jotkut nimetkin ovat käännöksessä ruotsinnettuja (Kaňa 1965, 49).

Linnan romaanin kieleen eräs slovakialainen arvostelija kaipaa henkilöiden vuoropuheluihin enemmän ”taiteellisuutta”. Hän moittii kirjailijaa siitä, että dialogit on ”tallennettu suoraan sotilaiden

suista” (”ih” 1959, 3), eikä ymmärrä, että juuri siinä onkin se ”taiteellisuus”.

Käännösvalinnoista ennen vuotta 1989

Toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä oli kulttuuri-politiikan valvojilla ”lajisuosikkeja”. Vaarattomimpiin kirjallisuuden lajeihin kuuluivat sadut, historialliset romaanit ja dekkarit, joita käännettiin runsaasti. Mika Waltarin suosio silloisessakin Tšekkoslovakiassa on siten ymmärrättävä.

Sodanjälkeisinä vuosikymmeninä (vuosia 1967–1968 lukuunottamatta) vallitsi Tšekkoslovakiassa ankara sensuuri ja kustantamot suhtautuivat varovaisesti uusiin ulkomaalaisiin, varsinkin länsimaiisiin kirjailijoihin. Tarvittiin vähintään kaksi lausuntoa ennen kuin ruvettiin pohtimaan jonkin teoksen kääntämistä. Vaivattominta ja helpointa oli satsata varmoihin nimiin. Joitakin kirjallisuuden lajeja pidettiin vaarattomimpina, esimerkiksi satuja (vuosina 1974–1988 ilmestyi Tove Janssonin, Bo Carpelanin, Merja Otavan, Raul Roinen ym. lastenkirjoja, yhteensä 9) ja historiallisia romaaneja (pelkästään Mika Waltarilta). Julkaisemiseen vaikutti myös teosten vastaanotto Neuvostoliitossa (Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*) ja muut, lähinnä poliittiset tekijät. Vuonna 1978 ilmestyi presidentti Urho Kekkosen puolison Sylvi Kekkosen romaani *Amalia*, vuonna 1957 Martti Larnin Yhdysvaltoja kuvaava satiirinen romaani *Neljäs nikama eli veijari vastoin tahtoaan* (1957), joka saavutti etenkin sosialistisissa maissa tavattoman suosion.

Myös sanomalehtien ja kulttuurilehtien palstoilla ilmestyneistä novelleista ja runoista voi päätellä paljon yleisestä kulttuuripolitiikasta. Martti Larnin, Mika Waltarin ja Maiju Lassilan novellit, näytelmät ja kuunnelmat edustivat slovakinnoksinakin Tšekkoslovakiassa

vuosikausia suomalaista kirjallisuutta. Vaikka Maiju Lassilaa käännettiin jopa muita enemmän, ainoa maininta Maiju Lassilasta eli Algot Tietäväinen-Untolasta ilmestyi Slovakiassa vasta vuoden 1968 lopussa. Jo kirjoituksen otsikko ”Valkoisten uhri” viittaa siihen että silloisessa Tšekkoslovakiassa ”virallinen” kiinnostus kirjailijaan johdettiin ennen kaikkea hänen poliittisesta vakaumuksestaan eli erityisesti hänen proletaaritaustastaan.

Vuosikymmeniä jatkunut kirjallisen elämän eriasteinen säätely aiheutti sen, että myös suomalaisen kirjallisuuden julkaiseminen oli sattumanvaraista. Neuvostoliiton kirjallisuudesta julkaistiin melkein kaikki, oli se sitten hyvä- tai huonolaatuista. Vuoden 1989 jälkeen tilanne muuttui ja näytti siltä, että vihdoinkin voi julkaista korkealaatuista maailmankirjallisuutta. Mutta sitten tuli amerikkalaisen ja anglosaksisen kulttuurin buumi, johon ei mahtunut paljon muuta.

Vaikka Unkarin kustannuspolitiikka olikin sosialismin aikana vapaamielisempää kuin Tšekkoslovakiassa, joidenkin suomalaisten kirjailijoiden teokset – vaikka ne eivät kuuluneetkaan taiteellisesti korkeatasoisimpiin – olivat ilmestyneet samanaikaisesti melkein kaikissa sosialistisissa maissa, sekä unkarinnoksina että slovakinnoksina (esimerkkeinä vaikkapa Sylvi Kekkosen *Amalia* ja Martti Larnin teokset).

Kaikenkattava Mika Waltari

Slovakiassa ennen vuotta 1989 ylivoimaisesti käännetty suomalainen kirjailija on ollut Mika Waltari. *Sínuhe egyptiläinen* on ilmestynyt neljänä painoksena kahden kääntäjän slovakintamana (tosin molemmat käännökset on tehty saksannoksesta).

Mika Waltari on arvostetuin ja käännetty suomalainen kirjailija Slovakiassa. Kymmenen hänen teoksistaan on slovakinnettu,

ja jotkin niistä myös ovat ilmestyneet useina painoksina. Kriitikot käyttävät hänen kirjojensa arvosteluissa pelkkiä superlatiiveja. Esimerkiksi riittää muutama arvostelujen otsikko: ”Ikuisesta ihmisestä”, ”Lisää laatua”, ”Dekkarit taiteena”, ”Suurenmoisia pienoisromaanija”, ”Mika Waltarin kiehtova sanoma”, ”Lumoavia satuja kaikille ikäluokille”.

Eräs arvostelija kirjoitti Mika Waltarista että hän on ”maailman tunnetuin suomalainen kirjailija” (”vb” 1971), vaikka kirjailijan suosion takana taitaa olla juuri hänen suomalaisuudtomuutensa eli toisin sanoen hänen tuotantonsa yleispätevyys. Kaikki arvostelut kirjallisuus- ja sanomalehdissä (yhteensä 14) ovat positiivisia ja innostuneita. Waltarin slovakinnetut historialliset romaanit, pienoisromaanit, novellit, näytelmät, dekkarit ja sadut: kaikissa arvosteluissa kiitetään. Eräs kriitikko kirjoittaa yhdestä *Komissario Palmu*-romaanista, että vaikka kirjailija kirjoittaa dekkarin, joka ei kuulu yleensä tunnustetuihin lajeihin, se on hänen tekemänään korkeatasoista taidetta. (Hevier 1979.) Mika Waltarin tuotannossa painotetaan yleisinhimillisiä, yleisesti kiinnostavia aiheita. Hän kirjoittaa universaalia, rajat ylittävää proosaa. Arvosteluissa ei esiinny yhtäkään moitetta, ainoa vertailu joka on Mika Waltarin vahingoksi, kuuluu että Sinuhe ”filosofisesti ei ole niin korkeatasoista kuin Mannin tetralogia *Joosef ja hänen veljensä*” (Pašteka 1967, 5).

Waltarista tulikin näin ollen erittäin suosittu ulkomainen kirjailija Slovakiassa, suomalaisista ylivoimaisesti suosituin. Hänen teostensa kysyntä on pysynyt vakaana. Varovaiset kustantamotkin ovat julkaisseet Waltaria ilman erityisiä suosituksia. Alussa Waltaria käännettiin välikielen kautta, saksannoksesta ja ruotsinnoksesta. Nykyään hänen teoksiaan käännetään jo suoraan suomen kielestä. Hänen pienoisromaaninsa slovakinnoksesta ilmestyi jopa ensimmäinen arvostelu, jossa tarkastellaan myös kääntäjän

ratkaisuja. Arvioijana oli toinen suomea taitava kääntäjä. (Kerlik 1987, 178.)

Suomen kirjallisuuden klassikoita ja perusteoksia

Vaikka F. E. Sillanpään *Elokuu* oli Slovakiassa ylipäätään toinen suomalainen slovakinnettu teos (1947), kirjasta ei ilmestynyt yhtäkään arvostelua. Siihen, että Sillanpäää käännettiin, oli vaikuttanut todennäköisesti hänen Nobel-palkintonsa. Myöhemmin häneltä ilmestyi slovakinnettuna vielä *Ihmiset suviyössä* -romaani (1970).

Unkarissa monesti käännetystä *Kalevalasta* Slovakiassa ei ole valmistunut yhtäkään kokonaista käännettä. Josef Holečekin loistava *Kalevala*-tšekinnös ilmestyi jo 1894–1895. Slovakiassa julkaistiin vuonna 1965 puolalaisen Janina Porazińskan kertoma *Kalevalan* slovakinnos lapsille. Vuonna 1986 teos ilmestyi slovakiksi jo runokäännöksenä, mutta ei silloinkaan kokonaisena. Tšekkiläisten kääntäjien avulla *Kalevalan* slovakinsi tuolloin runoilija Ivan Mojík.

Seitsemän veljestä ilmestyi Unkarissa ensimmäisen kerran jo 1955, Slovakiassa lähes 40 vuotta myöhemmin vuonna 1992 Pavol Tvarožekin kääntämänä. Saman kääntäjän ansiosta ilmestyi meillä toinenkin tärkeä suomalainen teos, Juhani Ahon *Rautatie* (1988).

Sekä *Kalevalan* käännöksestä että *Seitsemän veljeks*en slovakinnoksesta ilmestyi molemmista vain yksi ainoa arvostelu, mutta toisaalta ne julkaistiin arvostetuissa kirjallisuuslehdissä ja asiantuntijien kirjallisuudentutkijoiden kirjoittamina. Laajoissa ja terävästi erittelevissä kirjoituksissa ne analysoivat teosten eri tasoja ja nostavat esiin moneen suuntaan avautuvia merkityksiä.

Vaaraton laji: satu

Vuosina 1974–1975 ilmestyi Suomen kirjallisuudesta Slovakiassa pelkästään lastenkirjoja, Tove Janssonin *Taikurin hattu* ja Merja Otavan *Priska*. Seuraavina vuosina ilmestyi vielä vuonna 1979 Tove Janssonin *Muumipeikko ja pyrstötähti*, *Muumit ja suuri tuhotulva* ja Bo Carpelanin *Kaari*, vuonna 1982 Tove Janssonin *Taikatalvi*, vuonna 1984 Marja-Leena Mikkolan *Anni Manninen* ja vuonna 1987 Hannu Mäkelän *Pekka Peloton*. Ehkä virallinen sensuuri piti tätä kirjallisuudenlajia ”vaarattomimpana”.

Tove Janssonin muumikirjoista ilmestyi yhteensä 3 arvostelua. Ainoa arvostelu *Taikatalvesta* oli kiittävä. Arvostelija toteaa, että ”teos on täynnä runollista lumousta, elämänviisautta ja kauneutta” (Milčák 1982, 138). Arvostelut kirjasta *Muumipeikko ja suuri tuhotulva* ovat ristiriitaisia. Kirjailija Daniel Hevier vertaa arvostelussaan muumeja Tolkienin hobitteihin. Hänestä muumikirjat ovat erittäin dynaamista proosaa, täynnä jännittäviä kertomuksia, joissa on ”vaimennettua pohjoismaista naurua” (Hevier 1978, 715). Muumikirjat ovat hänen mielestään kodin, perhe-elämän ylistystä, mutta ne korostavat myös kaipuuta kaukaisuuteen ja vapaaseen elämään ilman minkäänlaisia kieltoja. Arvostelija ehdottaa julkaistavaksi kaikkia muumikirjoja, eikä vain kustantamon suunnittelemlia 3–4 kirjaa. Painosmääränkin olisi pitänyt arvostelijan mielestä olla suurempi kuin 8000 kappaletta, koska kirja on niin kiinnostava. Tämän mielipiteen vastaisesti toisen kriitikon mielestä muumikirjoissa on liian vähän tapahtumia, jotta ne herättäisivät riittävästi kiinnostusta lapsissa (Žilková 1979, 442). Marta Žilková kehottaa etsimään seuraavaksi jotakuta muuta suomalaista lastenkirjailijaa – tai julkaisemaan kotimaista. Onneksi vuonna 1989 Slovart kustantamossa ei kuunneltu hänen ehdotustaan vaan julkaistiin sekä jo kertaalleen

julkaistut muumikirjojen slovakinnotset että puuttuvat kirjat uusi-
na käännöksinä.

Bo Carpelanin *Kaari*-teoksesta ilmestyi vain yksi arvostelu, jossa arvostelija pitää kirjan ansioina suomalaisen merenrannikon lumoavaa maisemakuvausta ja syviä mietelmiä ihmisen elämästä (Vlach 1980, 315).

Raul Roineen satukirjastakin ilmestyi kaksi toisistaan poikkeavaa arvostelua. Kiittävässä kirjoittaja ylistää satujen maanläheisyyttä, huumoria, jossa piilee jopa filosofinen abstraktisuus. Filosofinen lähtökohta on kansalliseepos *Kalevala*, saduissa esiintyvät Kalevalan henkilöt ja sampo. Tärkeitä plussia slovakialaisille lukijoille ovat luonnon kuvat, meri, sauna, lumi, metsänpeikot ja vesihii-det. Kiitettävä on myös kirjailijan sosiaalinen taju. (Kepštová 1988, 571–572.) Toinen kriitikko päinvastoin ei näe, saunaa lukuunottamatta, saduissa tarpeellista eksotiikkaa, suomalaisuutta, ja monet sadut ovat hänen mielestään lapsille jo ennestään tuttuja. Arvostelijan mielestä kääntäjän olisi pitänyt valita paremmin sadut Roineén satukokoelmasta. (Tučná 1989, 16–17.)

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden slovakinnotsia

Ruotsin kieltä ja kirjallisuutta on Bratislavan yliopistossa opetettu jo yli 50 vuotta, monia vuosikymmeniä pääaineena. On siis ymmärrettävää, että melkein kaikissa slovakialaisissa kustantamoissa oli 1970-luvulta alkaen ainakin yksi ruotsia osaavaa toimittaja. (1980-luvun alussa, kun olin työssä ”Smena”-kustantamossa, meitä oli kolme). Suomenruotsalaista kirjallisuutta on käännetty aikaisemmin kuin suomenkielistä kirjallisuutta suoraan lähdekielestä ilman välikieltä.

Dosentti Margita Gáborová Bratislavan yliopiston skandinavistiikan laitoksesta käsittelee ”Ruotsalaisen kirjallisuuden historiassaan”

(*Dejiny švédскеj literatúry*) myös Suomen ruotsinkielisiä kirjailijoita (esim. Sakari Topelius ja Johan Ludvig Runeberg) (Gáborová 1996). Margita Gáborová on myös Edith Södergranin tuotannon tutkija. Hän on julkaissut tutkielmia Elmer Diktoniuksesta (Gáborová 1986) ja yleensä suomenruotsalaisesta modernismista. Vertailevassa tutkimuksessaan hän rinnastaa Tšekkoslovakiassa ilmestyneitten Edith Södergranin runojen tšekinnöksiä, slovakinnoksia ja unkarinnoksia. Parhaimmiksi osoittautuvat Gáborován mielestä Slovakian unkarilaisen runoilijan Árpád Tőzsérin käännökset (Gáborová 1994, 153–161) Toinen tärkeä suomenruotsalaisen kirjallisuuden tuntija on kääntäjä ja tutkija Milan Žitný. Hän on kääntänyt mm. Georg Henrik von Wrightin esseitä ja kirjoittanut tutkielmia ja arvosteluja suomalaisesta kirjallisuudesta, muun muassa Kai Laitisen *Suomen kirjallisuuden historiasta*.

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden slovakinnosten ylivoimainen osuus kuuluu naiskirjailijoille ja lastenkirjailijoille.

Märta Tikkanen – naiskirjailijoista käännettiin

Samoin kuin sotaromaani myös feministinen kirjallisuus puuttui slovakialaisesta kirjallisuudesta vielä 1990-luvun alussa. Vedenjakajana voi pitää vuotta 1993, jolloin Bratislavassa perustettiin *Aspekt*-niminen feministinen lehti, joka julkaisee myös feministisiä kirjoja. *Aspektissa* ilmestyi muun muassa kaksi Märta Tikkasen kirjaa, vuonna 1996 *Vuosisadan rakkaustarina* ja vuonna 1998 *Miestä ei voi raiskata*. Viidestä arvostelijasta yksi oli mies (arvosteluja julkaistiin kolme *Vuosisadan rakkaustarinasta* ja kaksi Tikkasen toisesta käännetystä teoksesta). Yksi arvostelu oli kokonaan myönteinen. Arvostelija toteaa siinä, ettei meillä ole totuttu *Vuosisadan rakkaustarinan* kaltaiseen lyriikkaan. Kokoelman ansio arvostelijan

mielestä on sen suora, koristelematon, naturalistinen kieli, jolla kirjailija kertoo elämästään alkoholistin kanssa, vahvan naisen rakkaudesta heikkoon mieheen. Vain voimakkaat feministiset iskulauseet kuulostavat tämänkin arvostelijan mielestä vierailta. *Vuosisadan rakkaustarinaa*, joka slovakinoksena julkaistiin vaaleanpunaisissa kansissa, arvostelija sanoo ”tehokkaaksi” lahjaksi: vaaleanpunaisella rusetilla sidotuksi kranaatiksi (Magalová 1997, 5). Kaksi muuta kriitikkoa moittii kirjaa yksipuolisuudesta ja mustavalkoisuudesta. Mieskriitikko väittää, että feminismi vaikuttaa tuhoisasti miesten ja naisten välisiin suhteisiin. Tekstiä yhdistää kommunikoimattomuuden ja alkoholismin motiivi. ”Kirjailijan kokemus elämästä alkoholistimiehen kanssa taitaa olla niin vahva, ettei kirjailija pysty kirjoittamaan siitä mielenkiintoisesti.” Arvostelijan mielestä lyyrinen minä on vähän liiankin puhelias, motiivien monikertainen toistaminen on häiritsevää. (Hablák 1997, 85-87)

Toisesta Märta Tikkasen teoksesta, romaanista *Miestä ei voi raiskata*, on ilmestynyt kaksi erimielistä arvostelua. Toinen on myönteinen, toinen kielteinen. Toinen arvostelija väittää, että Tikkasen teosten taiteellinen arvo kärsii feministisen ideologisen lähtökohtansa takia. Syyn hän näkee siinä, että päähenkilö yleistää kokemuksiaan yhdestä konkreettisesta aggressiivisesta ihmisestä koko miessukupuoleen. Silmä silmästä, hammas hampaasta ei ole oikea ratkaisu, väittää arvostelija. (Krajčovičová 1999, 91–92.)

Ironinen Daniel Katz

Daniel Katzin *Saksalainen sikakoira* sai erittäin hyvän vastaanoton. Kirjailijan asennoituminen instituutioihin kuten historiaan, kirkkoon, valtioon, teoksen ironia ja itseironia ovat ominaisia pikemmin keskieurooppalaiselle kulttuurille kuin suomalaiselle.

Odotushorizontit Suomessa ja Slovakiassa poikkeavat tässä jyrkästi. Slovakeille kuten muillekin keskieurooppalaisille kansoille on Švejkien suhtautumistapa elämään ollut vuosikymmeniä henkistä itsepuolustusta eikä sitä pidetä jumalanpilkkana kuten aikaa sitten Suomessa. Daniel Katz edustaa suomalaisessa kirjallisuudessa sitä harvinaista niin kutsuttua toisen asteen kulttuuria (samoin kuin Aki Kaurismäen elokuvat), jonka tyypillinen trooppi on ironia (Alapuro 1997). Lähinnä tämä vaikuttaa hänen vastaanottoonsa ensimmäisen asteen suomalaisessa kulttuurissa ja tekee hänet suosittumaksi muualla Euroopassa, jossa on enemmän totuttu ironiaan.

Kirjallisuuslehdet

Tšekkoslovakiassa julkaistiin erilaisia antologioita sekä aiheen mukaan että näytteinä erilaisten kansojen kirjallisuudesta. Nykyään Slovakian kustantamot eivät valitettavasti kaipaa antologioita, jotka voisivat täydentää slovakilaisten lukijoiden kuvaa erilaisista kirjallisuuksista.

Onneksi tätä tehtävää toteuttaa nykyisin laadukas kirjallisuuslehti *Revue svetovej literatúry*, joka on perustettu vuonna 1964. Tänä vuonnakin Suomen 100 vuoden kunniaksi ilmestyy lehden Suomennumero. Nykyään lehti on usein ainoa mahdollisuus julkaista suomalaisen runouden käännöksiä, koska kustantajat yleensä eivät ole kiinnostuneita runojen julkaisemisesta.

Lopuksi

Edellä on esitetty muutamia havaintoja siitä, miten suomalainen kirjallisuus on otettu vastaan Slovakiassa. Käännettävän suomalaisen kirjallisuuden valinta on ollut usein liian sattumanvaraista, ennen

vuotta 1989 se oli aina poliittiseen tilanteeseen sopeutettua. Vuoden 1989 jälkeen kustantamot taas kiinnostuivat enimmäkseen amerikkalaisesta kirjallisuudesta ja pienten kansojen kirjallisuus ei mahtunut kustantamojen suunnitelmiin. Slovakiassa on ongelmana myös kääntäjien puute, koska ensimmäiset yliopiston suomen kielen ja kulttuurin opiskelijat valmistuvat vasta tänä vuonna.

Lähteet

- Alapuro, Risto 1997: *Suomen älymystö Venäjän varjossa*. Helsinki: Tammi.
- Gáborová, Margita 1996: *Dejiny švédskej literatúry. Od runových pamiatok po Strindberga*. Bratislava: Centrum cudzích jazykov.
- Gáborová, Margita 1994: Edith Södergrans multinationale Rezeption in der ehemaligen Tschechoslowakei. Teoksessa *Skandinavistikai füzetek n:o 6*. : Budapest: Skandinavistikai Tudományos Egyesület. 153–161.
- Gáborová, Margita 1986: Elmer Diktonius im kontext der finnisch-schwedisches literatur. Teoksessa *Philologica n:o 36*. Bratislava: Filozofická fakulta.
- Hablák, Andrej 1997: Fenomény feminizmu? *Romboid* 1/1997, 85-87.
- Hevier, Daniel 1978: Povodeň u Muminovcov. *Zlatý máj* 10/1978.
- Hevier, Daniel 1979: Detektívka ako umenie. *Smena* 15.11.1979.
- ”ih” 1959: Román odsudzujúci vojnu. *Lud* 13.3.1959, 3.
- ”ii” 1958: Väinö Linna: Neznámy vojak. *Nová literatúra* 17/1958, 18.

- Kaňa, Jaroslav 1965: Na východnom fronte niečo nové. *Mladá tvorba* 11/1965, 48–49.
- ”kay” 1958: Kniha, ktorú písal život. *Pravda* 15.11.1958, 8.
- Kepštová, Ľubica 1988: Čertov mlynček. *Zlatý máj* 9/1988, 571–572.
- Kerlik, Peter 1987: Mika Waltari: Malé romány. *Revue svetovej literatúry* 5/1987, 177–178.
- Krajčovičová, Jela 1999: Pozor, drahá, mužský vlas na tvojom golieri. *OS* 1/1999, 91–92.
- ”T” 1958: Zaujímavý fínsky román v slovenčine. *Lud* 11.10.1958, 5.
- Larin-Kyösti 1944: *Ad astra. Sen maliara v 6 obrazoch*. Käänt. Ján Poničan. Matica slovenská: Martin.
- Linna, Väinö 1977: *Tuntematon sotilas*. Helsinki: WSOY.
- Magalová, Gabriela 1997: Pohlavie ženské. *Knižná revue* 4/1997, 5.
- Milčák, Peter 1982: Tove Janssonová: Čarodejná zima. *Slovenské pohľady* 11/1982, 138.
- Molnár, Ján 1987: Nórska, švédka, dánska a fínska literatúra na Slovensku. 1945–1976. *Bibliografia prekladov*. Bratislava: Slovenské ústredie knižnej kultúry & Univerzitná knižnica.
- Murgaš, Emil 1959: Väinö Linna: Neznámy vojak. *Slovenské pohľady* 2/1959, 218–220.
- Pašteka, Július 1967: O večnom človeku. *Kultúrny život* 50/1967, 5.
- Tučná, Eva 1989: Trikrát ako v rozprávke. *Zlatý máj* 1/1989, 14–17.
- Varpio, Yrjö 1982: Kirjallisuuden kansainvälisestä ymmärtämisestä – esimerkkinä Väinö Linnan tuotanto. Teoksessa *Reseptitutkimus ja muita artikkeleita*. Tampere: Tampereen yliopisto, Kotimainen kirjallisuus. 41.
- „vb“ 1971: Mika Waltari. *Večerník* 14.5.1971.
- Vlach, Ján 1980: Leto na borovicovom myse. *Zlatý máj* 5/1980, 315.
- Vrbka, Stanislav 1958: Veľké dielo severskej literatúry. *Smena* 25.11.1958.

Žilková, Marta 1979: Povodeň u Muminovcov. *Zlatý máj* 7/1979, 442.

Žitný, Milan. 2012. K prekladovej recepcii fínskej literatúry na Slovensku v 20. storočí. Teoksessa *Severské literatúry v slovenskej kultúre*. Bratislava: Ústav Svetovej Literatúry SAV.

Žitný, Milan: 2013 Konštituovanie severských literatúr, ich medziliterárne súvislosti a slovenská recepcia. Teoksessa *Súradnice severských literatúr*. Bratislava: Ústav Svetovej literatúry SAV.

Žitný, Milan 1991: Laitinen, Kai: FINLANDS LITTERATUR. *Slovenská literatúra* 4/1991, 342.

Suomen kirjallisuuden erikoisnumeroita

Revue svetovej literatúry 6/1977, s. 54–95 (Pentti Haanpää, Pentti Holappa, Matti Hälli, Marja Jotuni, Veijo Meri)

Revue svetovej literatúry 5/1985, s. 38–91 (Martti Joenpolvi, Timo K. Mukka, Alpo Ruuth, Eino Säisä, Antti Tuuri)

Revue svetovej literatúry 1/1986, s. 92–104 (Claes Andersson, Bo Carpelan, Tua Forsström, Lars Huldén, Bodil Lindfors, Peter Sandelin, Märta Tikkanen)

Revue svetovej literatúry 4/1987, s. 10–51 (Marianne Backlén, Johan Bargum, Tove Jansson, Kjell Lindblad, Solveig von Schoultz)

Dotyky 6/1993, s. 34–42 (Juhani Ahvenjärvi, Monika Fagerholm, J.K.Ihalainen, Jouni Inkala, Riina Katajavuori, Jyrki Kiiskinen, Rosa Liksom, Lauri Otonkoski, Märten Westö)

Revue svetovej literatúry 1/1994, s. 2–61 (Tua Forsström, Kari Hotakainen, Lars Huldén, Olli Jalonen, Leena Krohn, Mirrka Rekola, Pentti Saaritsa, Rajja Siekkinen, Henrik Tikkanen, Märta Tikkanen, Kjell Westö, Georg Henrik von Wright)

Revue svetovej literatúry 4/1997 (pohjoismaisen kirjallisuuden numero), s. 29–66 (Daniel Katz, Märta Tikkanen, Rosa Liksom, Jouko Turkka, Risto Ahti, Sirkka Turkka, Johan Bargum, Gösta Ågren, Claes Andersson, Bo Carpelan, Jan-Christer Wahlbeck)

Revue svetovej literatúry 3/2005, s. 2–130 (Susanne Ringell, Risto Ahti, Claes Andersson, Leena Lehtolainen, Ilpo Tiihonen, Daniel Katz, Gösta Ågren, Märten Westö, Kai Nieminen, Tom Paxal, Tove Jansson, Jyrki Kiiskinen, Leena Krohn, Bodil Lindfors, Simo Hämäläinen, Erno Paasilinna, Bengt Ahlfors, Arto Paasilinna)

Revue svetovej literatúry 2/2012, s. 2–112 (Johan Bargum, Philip Teir, Sinikka Nopola, Susanne Ringell, Sirkka Turkka, Bo Carpelan, Petri Tamminen, Pentti Saarikoski, Bodil Lindfors, Daniel Katz, Rosa Liksom, Johanna Sinisalo, Juha Itkonen, Bengt Ahlfors, Inna Patrakova, Johanna Venho, Zinaida Lindén, Emma Juslin).



Opetus

Kaunokirjallisuuden käyttö kieliopin opetuksessa

Kielioppiharjoitukset suomi toisena kielenä -oppikirjoissa ovat useimmiten sellaisia, että harjoitettava muoto on lauseessa, ei isommassa kontekstissa. Joskus harjoituksessa on kokonainen teksti, johon pannaan sanoja sopivassa muodossa.

Oppikirjojen harjoituksissa en ole törmännyt kaunokirjallisiin teksteihin¹, mutta toki laululyriikkaa on käytetty kieliopin opetuksessa, laulujen sanoja on kerätty esimerkiksi Facebook-sivustolle S2-opetusmusiikkia. Inkeri Tuikka on tehnyt tällä sivustolla olevista teksteistä pro gradu -tutkielman (Tuikka 2016). Siinä hän tutkii kielioppiasioiden esiintymistiheyttä ja sanaston relevanttiutta sivuston lauluteksteissä. Hänen mukaansa erityisesti kielen oppimisen alkuvaiheessa laulun tulisi sisältää keskeistä sanastoa ja opeteltavan kielioppiasian pitäisi esiintyä tekstissä useita kertoja (Tuikka 2016, 1). Valitessani kaunokirjallisia tekstejä kieliopin opetukseen kiinnitän huomiota siihen, että opetettava asia esiintyy monta kertaa, mutta en kiinnitä huomiota siihen, ovatko sanat taajuussanaston kärkipäässä. Sanat, joiden käytön osaamista en pidä tärkeänä kulloisessakin opetusryhmässä, sivuutan antamalla niiden merkityksen sen kummemmin niihin palaamatta.

Suomeksi ei ole julkaistu kirjallisuutta kaunokirjallisuuden käytöstä kielen opetuksessa. Englanniksi ja venäjäksi aiheesta on runsaasti kirjallisuutta. Puola vieraana kielenä -opetukseen on julkaistu muutamia

1 Tuntemistani oppimateriaaleista vain *Uudessa tekstitulussa* (2013) on yksi harjoitus, jossa lauseenvastikkeita opetetaan kansantarinan avulla.

oppaita kaunokirjallisuuden käytöstä. Tamara Czerkies (2012) käsittelee teoksessaan lukemisprosessia, kirjallisuudenteorioita ja erilaisia tapoja käsitellä kaunokirjallisuutta oppitunneilla ja antaa kirjan lopussa esimerkkejä teksteistä ja siitä, miten kutakin niistä voi käyttää jonkin kielitaidon osa-alueen kehittämiseen. Wiola Próchniak antaa esimerkkejä runojen käytöstä. Hänen harjoituksensa ovat samantapaisia kuin ne, joita olen itsekin käyttänyt: pane sana oikeaan muotoon, etsitään runo, jossa paljon jotain muotoryhmää tai jonkin taivutustyyppin sana esiintyy runossa monessa muodossa. (Próchniak 2012, 26–42.)

Omassa opetuksessani käytän kaunokirjallisia tekstejä kieliopin opetuksessa saadakseni vaihtelua harjoituksiin ja opiskelijat kokemaan onnistumisen iloa, kun he pystyvät jo melko varhaisessa vaiheessa lukemaan kaunokirjallisia tekstejä. Toiset tekstit sopivat siihen, että johonkin kieliopin ilmiöön tutustutaan ensimmäisen kerran, toiset taas toimivat syventävinä harjoituksina hyvinkin edistyneille opiskelijoille.

En hyljeksi tehtäviä, joissa harjoitellaan yhtä muotoa kerrallaan vailla laajempaa tekstikontekstia, mutta ne eivät voi olla ainoa harjoitusmuoto.

Tässä artikkelissa käsittelen vain tekstejä, joita olen itse käyttänyt yliopistossa suomea pääaineenaan opiskelevien kanssa. Annan ensin esimerkkejä nominien sijamuotojen muodostamisesta ja käytöstä ja sitten verbien taivutuksesta.

Partitiivi

Monikon partitiivin klassikkorunoja ovat Kirsi Kunnaksen ”Herra Pii Poo” (1956) ja Matti Rossin ”Jos rakastat”, jonka Kaj Chydenius on säveltänyt ja Kristiina Halkola levyttänyt 1971. ”Herra Pii Poosssa” on pitkien sanojen monikon partitiiveja, kylläkin vain yhtä

varianttia: *rusinoita, mansikoita, omenoita, perunoita, porkkanoita, prinsessoita, makkaroita*. Pii Poo opettaa myös opiskelijoille joskus hankalien sanatyypien monikon illatiiveja: *koneisiin, polkimiin, vaihteisiin, kytkimiin*.

Matti Rossin noin 150 sanan tekstissä on viitisentoista yksikön partitiivia ja 17 monikon partitiivia ja eri sanatyypit ovat hyvin edustettuina: *esineitä, kansia, ikkunoita, tuoppeja, matkoja, pieniä, yksinäisiä, miehiä*.

Tekstistä voi poimia partitiivit ja jakaa ne ryhmiin tai antaa teksti sellaisessa muodossa, jossa partitiiviin tulevat sanat ovat yksikön nominatiivissa. Opiskelijat voivat tehdä laulusta oman version, esimerkiksi *jos rakastat nopeita autoja, en tule sinun kanssasi meren rantaan*.

Rossin teksti ei ole rakenteeltaan monimutkainen ja verbejä siinä on vain muutama, joten se sopii hyvin partitiivin harjoitteluun.

Partitiivi on kolmanneksi yleisin sija teksteissä (VISK § 1227), sen käytöstä subjektina, objektina ja predikatiivina on helppo löytää esimerkkejä. Tässä muutamia lisäesimerkkejä partitiiviobjektista: Arja Tiaisen runossa ”Minäkin rakastin kalastamista” on 40 sanaa, joista 8 monikon partitiivissa ja edustettuina on eri sanatyyppejä: *klassikoita, yksinkertaisia, keittoja, hiljaisia, iltoja, kirkkaita, aamuja, reissuja*.

Eeva Liisa Mannerin ”Looginen kertomus” kokoelmasta *Fahrenheit 121* (1968) sopii kuvaamaan partitiivin käyttöä subjektina ja objektina:

Herra H. sanoi neiti M:lle:

– Hedelmää ei ole olemassa. [--]

He menivät suureen hedelmäkauppaan, jossa oli paljon hedelmiä eikä mitään muuta kuin hedelmiä; se oli kilometrin pituisen

vihannessalin hedelmäsiipi.

– Saanko hedelmän, sanoi herra H.

Kauppias antoi hänelle omenan.

– En halua omenaa, haluan hedelmän.

Kauppias antoi hänelle suuren päärynän.

– Haluan hedelmän, en päärynää.

Opiskelijat voivat etsiä tekstistä partitiivit ja merkitä, ovatko ne subjektina vai objektina. Teksti sopii myös melko alkuvaiheessa oleville ja siitä voi etsiä esimerkkejä objektin sijavaihtelusta:

– Saanko hedelmän, sanoi herra H.

Kauppias antoi hänelle omenan.

– En halua omenaa, haluan hedelmän.

Opiskelijoille voi antaa tehtäväksi kirjoittaa oma versio, jossa hedelmän tilalla on vaikkapa vaate, kukka, huonekalu tai kulkuväline.

Paikallissijat

Väinö Kirstinän runo ”Arvostelma” (2016) sisältää kuusitoista säettä, jotka kaikki alkavat paikallissijassa olevalla aikaa tai paikkaa tarkoittavalla substantiivilla: *kesällä, talvella, syksyllä, toukokuussa, Helsingissä, Lähderannassa, Jollaksessa, Ruijassa, Tukholmassa, Pariisissa, yöllä, kylpyammeessa, portailla, lattialla, ruohikossa, tuolilla*. Loppuosa on kaikissa säkeissä sama: ”minusta on mukavaa”.

En aloita runolla paikallissijojen käsittelyä, vaan käytän sitä kertaukseen. Runon avulla tutustutaan myös lausetyyppiin, jossa teema on paikan- tai ajanilmaus, kopulana olla ja predikaatiivina oleva

adjektiiviksi useimmiten partitiivissa. Opiskelijat saavat tehtäväkseen kirjoittaa samanlaisen runon, mutta heidän täytyy käyttää eri adjektiiveja. Luultavasti he valitsevat adjektiivit niin, että päästään pohtimaan sitä, miksi joskus onkin nominatiivi (saunassa on kuuma).

Essiivi ja translatiivi

Ilpo Tiihosen runo ”Karvaa, kirppuja” (2005) alkaa näin:

Lempeänä kuin pappi joka kielsi helvetin, / ankarana kuin maksakaste tulisessa liemessä / Yhtä aikaa ystävänä, mutta sittenkin / perkeleenä tässä lähellä / Sellaisena kai minut opit tuntemaan, [--]

Kari Hotakaisen *Finnhitsien* (2007, 46) avulla voi palauttaa mieleen essiivin ja translatiivin eron:

Montako kertaa minun pitää Jarmolle sanoa, etten muutu? En paremmaksi, en huonommaksi, en miksikään. Tästä multiin pysyn samanlaisena, vaikka [--]

Kun Tiihosen ja Hotakaisen teksteistä on etsitty essiivit ja translatiivit, voidaan palauttaa mieleen näitä sijoja vaativat verbit.

Instruktiiviksi

Opiskelijoitteini ei tarvitse osata aktiivisesti käyttää instruktiivia, riittää, että he ymmärtävät sellaisia fraaseja kuin *paljain jaloin, omin käsin*. Jos haluaa näyttää instruktiivihentymän tekstissä, voi käyttää Lauri Viidan ”Betonimylläriä”. Samalla voi kiinnittää huomiota

siihen, miten samalta näyttävä pääte tarkoittaa eri asioita (sisiliskoin, m.gen., kiskoin, imperfektin y.l.p., sementtikeuhkoin, instruktiivi).

Pronomininit

Tämä Joonas Rinta-Kannon sarjakuva voi toimia johdatuksena pronominiinien kokoavaan käsittelyyn:



© Fok It/Joonas Rinta-Kanto (www.hs.fi/nyt/fokit)

Myös Leena Krohnin *Mehiläispaviljonki* (2006) soveltuu pronominiinien kertaamiseen. Sen ensimmäisen sivun kolme ensimmäistä kappaletta sisältää kymmenkunta eri pronominiinimuotoa, esimerkiksi tässä kaupungissa, harva muistaa, *joita hoidettiin*. Sanasto voi olla monille opiskelijoille tuntematonta, joten sopii edistyneille.

Possessiivisuffiksi

Tittamari Marttisen runon ”On puhuttava kovaa” (2004) avulla voi tutkia, milloin kolmannen persoonan possessiivisuffiksin kanssa tulee persoonapronominin genetiivi, milloin ei.

On puhuttava kovaa / että äiti kuulee. Muuten hän kääntyy selin,
/ näppäilee puhelintaan / ja on iloinen jonkun toisen kanssa. /
Muuten hän vajoaa hiuksiinsa ja lakanoihinsa / eikä häntä saa
kiinni / vaikka hyppäisi hänen syliinsä: / silloin putoaa hänen
lävitseen. / Ei voi painautua hänen kylkeensä. / Hän sysii minut
pois. [--]

Runon kolmannessa säkeistössä on äidin kaulassa, isän tuolissa, joiden avulla voi kiinnittää huomiota siihen, että genetiivissä olevan substantiivin jälkeen possessiivisuffiksia ei tule.

Sinikka Nopolan lyhyt kertomus ”Pieni Erik kodissani” (1998) alkaa näin:

Löysin oman kirjani.

Olin etsinyt sitä kauan.

Minulla oli ollut siitä jo aiemmin hatara mielikuva niin kuin ihmisellä saattaa olla käsitys tulevasta koirastaan, tuolistaan tai kahvikupistaan.

Kolmen ja puolen sivun pituinen kertomus sisältää lähinnä yksikön ensimmäisen ja kolmannen persoonan possessiivisuffikseja, ja siinä puhutaan näennäisesti arkisista asioista, se on hauska ja kielelliset rakenteet ovat melko yksinkertaisia. Sanasto on hyödyllistä B1–B2-tason opiskelijoille – sopii hyvin luettavaksi sellaisten opiskelijoiden kanssa, joiden suomalaiset kaverit ovat saaneet heidät epäilemään possessiivisuffiksin olemassa oloa. Kertomuksen alku sopii myös *se*-pronominin muotojen kertaamiseen.

Yksi Kari Hotakaisen *Finnhitseihin* (2007, 7) sisältyvistä tarinoista alkaa näin:

Jätin mieheni, työpaikkani, koirani, tuttavani ja harrastukseni. Tämä irtiottoni on aiheuttanut paljon murhetta ja hämmennystä. Painotan, että tein ratkaisuni täydessä ymmärryksessä, ilman alkoholia ja mielialalääkkeitä.

Tätä otetta voi käyttää esimerkiksi siihen, että näyttää, mitä tapahtuu liitettäessä possessiivisuffiksi sanaan: *jätin työpaikan – jätin työpaikkani*.

MA-infinitiivi

Kirsi Kunnaksen runossa ”Kaiken aikaa” (2016) on verbityyppien 1, 3 ja 4 MA-infinitiivin inessiivimuotoja tilanteen käynnissä olon merkityksessä.

Runon kolme ensimmäistä säettä:

Juuri kun olin syömässä / ja kello viittä lyömässä, / joku toinen
oli jo nukkumassa

Muut runon sisältävät ma-infinitiivin muodot ovat *kukkumassa, keräämässä ja heräämässä*.

Passiivi

Suomalainen kansanruno ”Viikonpäivät” sisältää seitsemän passiivimuotoa:

Maanantaina makkarat tehtiin / tiistaina tikut vuolttiin / keskiviikkona keitto keitettiin / torstaina tupaan kannettiin /

perjantaina perheelle annettiin / lauantaina liemi latkittiin / sunnuntaina suu pyyhittiin.

Runo sisältää verbityypin 1 *annettiin* ja *kannettiin*, joiden passiivimuodot tuottavat usein ongelmia. Voi tietenkin kyseenalaistaa sanaston hyödyllisyyden *vuoltiin*, *liemi latkittiin*, mutta ne voi sivuuttaa vähällä huomiolla ja ottaa mukaan samantyyppisiä verbejä, esimerkiksi *olla*, *matkia*.

Passiivina kannattaa tietenkin harjoitella eri funktioissa. Me-passiivina voi harjoitella esimerkiksi Kari Hotakaisen *Finnhitsien* (2007, 35) tekstin avulla:

Me oltiin yksissä jo päiväkodissa. Sillä oli sininen ruokalappu, mulla punainen. Koulussa istuttiin vierekkäin, samoin rippikoulussa. Lukiossa jouduttiin rinnakkaisluokille, mutta välitunneilla vedettiin sauhuja saman männyn alla. Mentiin naimisiin samana kesänä, mä erosin vuonna 83, se 84. [--]

Harjoitusta voi jatkaa niin, että opiskelijat kirjoittavat oman jutun, jonka ensimmäinen lause on sama kuin Hotakaisella. Heille voi antaa verbejä, joita on pakko käyttää, esimerkiksi niin, että kaikki verbityypit olisivat edustettuina tai niin, että mukana olisi morfologisesti monimutkaisinta verbityypin 1 A-vartalaisia verbejä.

Passiivin perfektistä esimerkkinä voi olla yksi *Finnhitseihin* (2007, 28) sisältyvä juttu, jossa tulee hyvin esiin perfektin futuurinen tulkinta.

Sitten kun lapset ovat isoja, asunto maksettu, koira kusetettu ja nurmikko leikattu, sitten lähden ja jätän tämän kaiken taakseni

kuin Kouvolan keskustan. Sitten kun joulukiireet ovat ohi, mät-
kyt maksettu ja sukset voideltu, sitten näette minusta vain perä-
valot.

Kun juttua luetaan eteenpäin, voi ihmetellä opiskelijoiden kans-
sa, mitä tapahtuu, kun pannaan partisiipin perään partitiivin pääte
ja eteen verbi *saada*:

Sitten kun saan taas itseni kuntoon, renkaat vaihdettua ja ham-
paat korjattua, sitten minusta jää tähän kämppään vain ominais-
haju ja pyhäkengät. – –

Konditionaali

Hotakaisen *Finnhitseissä* (2007, 11) on konditionaaliinkin sopivaa
materiaalia :

Lähetäisin tekstarin, mutta kännykkä on Kolera-altaassa. Kir-
joittaisin, mutta oikean käden kaksi sormea jäi sirkkeliin. Soit-
taisin lankapuhelimella lankapuhelimella, mutta en löydä sitä
muuton jäljiltä. Tulisni käymään, mutta en muista oliko se 34 G
78 vai 32 C 87. [--]

Kun konditionaalin muodostus on käyty läpi, opiskelijat saavat
tekstin ja kirjoittavat itse samanlaisen: *Tekisin jotakin, mutta...* Jos
tekstiä ei ala tulla, voi verbit antaa valmiiksi. Konditionaalin käyttöä
muiden aikamuotojen kanssa ja epäsuorassa esityksessä voi käsitel-
lä niiden tekstien yhteydessä, joita käytetään aikamuotojen käsitte-
lyssä.

Aikamuodot

Verbien aikamuotojen harjoitteluun sopivat hyvin monet ja monenlaiset kertovat tekstit. Melko alkuvaiheessa käytän joskus hölmöläistari-noita valon kantamisesta ja peiton pidentämisestä. Leena Lehtolaisen novelli ”Tuliainen Vilnasta” (2006, 23) sisältää runsaasti esimerkkejä imperfektin ja pluskvamperfektin vaihtelusta eri tekstijaksoissa:

Puhelin soi kaksi päivää sen jälkeen, kun olin palannut Vilnasta. [--]

Puhelu katkesi. Jäin hämmentyneenä tuijottamaan matkapuhelimen näyttöruutua. Painoin näppäintä, joka vei minut vastattujen puhelimien valikkoon. Minulle oli soitettu tuntemattomasta numerosta, eikä minulla ollut mitään käsitystä siitä, kuka soittaja oli tai mistä hän puhui, mutta hän tuntui olevan tosissaan.

Olin ollut viikon Liettuassa, Vilnassa ja Kaunasissa. Teen väitöskirjaa suomenruotsalaisesta runoilijasta Henry Parlandista, joka oli kuollut Kaunasissa 1930, vain kaksikymmentäkuusivuotiaana. [--]

Käytän kaunokirjallisia tekstejä eri tavoin aikamuotoharjoituksina. Joskus vain etsitään tekstistä aikamuodot ja mietitään, miksi on käytetty juuri tätä aikamuotoa. Toisinaan aukotan aikamuodot pois, silloin jätän kuitenkin tekstin alkuvirkkeet aukottamatta, jotta opiskelijat saavat kiinni, siitä, miten teksti kulkee.

Useimmiten tulee tilanteita, että opiskelijat alkavat viedä tekstin aikasuhteita eri suuntaan kuin kirjailija on vienyt, ja on mielenkiintoista verrata, mitä muutoksia opiskelijoitten versiot tuovat tekstiin.

Leena Lehtolaisen *Sukkanauhatyttö* (1997) katkelmia olen käyttänyt aukotuksena, alla yksi esimerkki. Olen alleviivannut aukottamani verbit, opiskelijat saivat ne A-infinitiivissä.

Unen saaminen oli vaikeaa. Lopulta otin kaksi nukahtamislääkettä ja join puoli pulloa valkoviiniä. Heräsin vasta keskipäivällä puhelimen vaatimaan soittoon.

”Mervi tässä, hei. Soitan asemalta, siksi meteli. Kuule . . . Voitko tulla minun kanssani kotiin, en uskalla mennä yksin. Ties missä kunnossa Mika on.” Herrajumala, kyllä minä tiesin, missä kunnossa Mika nyt oli! Kuuloke lipesi hikoavista käsistäni. Mitä ihmettä olin mennyt tekemään? Tappanut toisen ihmisen.

”Oletko vielä siellä?” Mervin ääni kuulosti huvittuneelta. Voi Mervi! Hänhän vihaisi minua kuultuaan teostani. --

Opiskelijoiden ratkaisut: *en uskalla, on/olisi, tiesin/ tiedän, oli/on, olin mennyt/menin, tapoin/olin tappanut.*

Opiskelijoiden omia ehdotuksia ei pidä pelätä, vaan keskustella niistä: Mitä tapahtuu, jos pannaankin *tiesin* sijalle *tiedän*? Vaikuttaako se aikamuotojen valintaan tekstin muissa osissa?

Samalla tavalla olen käyttänyt Jukka Parkkisen *Karhukirjeitä Kaamoksesta* (2006), *Karhukirjeitä kotiväelle* (2009), *Karhukirjeitä kaukomailta* (2007). Karhukirjeitä-sarjassa on vuosina 2002–2015 ilmestynyt kaikkiaan seitsemän teosta. Näyte teoksesta *Karhukirjeitä kaukomailta*, 15. kirje, jossa ollaan pimeässä Afrikassa:

Terve Karvonen. Terveisiä safarilta. Kun tulimme Afrikkaan, konstaapeli Karhunen sanoi, että matkailu tosiaan avarsi. Hän

oli luullut, että Afrikka oli paljon lähempänä Suomea. Kun hän oli ollut nuorempana kesätöissä Nalle-marketin vartijana, hänen työtoverinaan oli ollut afrikkalainen mustakarhu, joka oli käynyt pyörällä töissä.

Kertomuksen seuraavassa kappaleessa on paljon konditionaali-muotoja epäsuorassa esityksessä:

Amalia-täti sanoi, että nyt meidän pitäisi tehdä suunnitelma, jotta voisimme käyttää aikamme hyödyllisesti ja tehokkaasti. Minä sanoin, että haluaisin nähdä leijonia. Konstaapeli Karhunen halusi mennä syömään. Täti sanoi, että herrojen ehdotukset voisi yhdistää. Tutustuisimme johonkin leijonaan, joka söisi meidät. [--]

Tekstissä karhut jatkavat safarin suunnittelua konditionaalimuodoin ja sitten kerrotaan safarista imperfektissä, opiskelijoiden kanssa voi käsitellä näitä eroja.

Niin me sitten läksimme. Meitä istui jeepin katolla iso joukko, kun ajoimme pitkin savannia. Siellä oli paljon eläimiä. Näimme antiloopeja, seeproja ja kirahveja. Amalia-täti sanoi, että nyt meidän pitäisi tehdä suunnitelma, jotta voisimme käyttää aikamme hyödyllisesti ja tehokkaasti. Minä sanoin, että haluaisin nähdä leijonia. Konstaapeli Karhunen halusi mennä syömään. Täti sanoi, että herrojen ehdotukset voisi yhdistää. Tutustuisimme johonkin leijonaan, joka söisi meidät. [--]

Karhukirjeitä-sarjan kaikki osat sopivat hyvin epäsuoran esityksen aikamuotojen tutkailuun, koska niissä käytetään hyvin paljon rakennetta *X sanoi, että...*, *X kysyi, oliko...*

Sen lisäksi, että sarjaa voi käyttää kieliopin ilmiöiden tarkkailuun, se on mainio lähde, kun opetellaan ymmärtämään sanaleikkejä, niitä on lähes joka sivulla. Muutama esimerkki: *Oiva ihmetteli, miten huuto voi olla taideteos. Sittenhän kuiskauskin olisi. Tai kuorsaus.* (Parkkinen 2007, 16). *Amalia-täti sanoi, että sivistys on lähtenyt täältä. Konstaapeli Karhunen oli samaa mieltä. Hän sanoi, että sen näki raunioista.* (mts. 35).

Hän ei päässyt opiston jalkapallojoukkueeseen, koska oli liian teräväpäinen ja puhkaisi pukatussa pallot (Parkkinen 2009, 46).

Lauseenvastikkeet

Referatiivirakenteen käytön voi aloittaa vaikkapa tällä Kari Hotakaisen tekstillä (2007, 39):

Se väitti tuntevansa Tauno Palon. Tapio Rautavaaran kanssa sillä oli ollut yhteinen vene. Kun mainitsin ohimennen pelaavani joskus jalkapalloa, se kiiruhti kertomaan yhteisestä menneisyydestään Atik Ismailin kanssa. [--] Kun sitten sanoin ottavani taksin kotiin, se sanoi olleensa vuosikausia kuskina hullulla 70-luvulla. [--]

Tekstin avulla pääsee liikkeelle helpoista asioista: esimerkeissä on samansubjektiivisuus, lauseet ovat lyhyitä ja yksinkertaisia. Verbi-muodot *väitti*, *mainitsin*, *sanoin* johdattelevat tutkimaan, millaisia verbejä ennen referatiivirakennetta esiintyy, *olleensa* taas voi toimia esimerkkinä siitä, että referatiivirakenteita on kaksi, päättymätön ja aiempi.

Sanastollisesti vaativampi teksti lauseenvastikkeiden tutkimiseen ja harjoitteluun on Katja Ketun *Surujenkerääjä* (2005), joka alkaa näin:

Tämä tapahtui aikaisin keväällä, aikaisin minun elontaipaleelani ja alkuillasta. Loppuillasta kaikki muut paitsi minä olivat päihtyneitä ja isä löi setääni pesäpallomailalla murtaen hänen polvilumpionsa. Siitä ei kukaan seuraavana aamuna muistanut mitään, vaan hänen arveltiin kaatuneen ulkovessaan kiiruhtaessaan ja tapahtunutta pahoiteltiin. [--]

Puhuin outojen kielellä alusta asti. Sanottiin minun laittavan sanoja väriin paikkoihin. [--]

Epäiltiin, etten oppisi lukemaan ja että tulisin tarvitsemaan erityiskouluja selvitäkseni edes sisätiloissa sijaitsevaan suojatyöpaikkaan [--].

Teksti sisältää referatiivirakenteiden lisäksi yhden temporaalirakenteen *kiiruhtaessaan* ja useita verbien nominaalimuotoja. Sitä voi käyttää ei-finiittisten muotojen (*päihtyneitä, murtaen, kaatuneen, kiiruhtaessaan, tapahtunutta, laittavan, tarvitsemaan, selvitäkseni, sijaitsevaan*) etsimiseen ja myöhemmin voidaan kerrata eri muotojen tehtäviä.

Hölmöläissaduista Hölmölän hiirikoirasta kertova juttu sisältää paljon lauseenvastikkeita ja partisiippeja. Edistyneille voi esimerkiksi aukottaa muut kuin persoonamuodot, antaa sivulauseet, jotka täytyy muuttaa lauseenvastikkeeksi:

Hiirikoira tuli Hölmölään seuraavalla tavalla: Matti oli ainoaksi perinnökseen saanut kissan, 1. kun hänen vanhempansa olivat kuolleet. 2. Kun hän kiersi kissan kanssa maailmaa, hän tuli Hölmölään. 3. Kun Matti käveli tietä pitkin, näkyi puiden takaa talo. Koska oli jo myöhä, Matti pyysi päästä nukkumaan taloon.

Hänelle sanottiin, 4. että vain aitta on tyhjä, mutta siellä on paljon hiiriä. [--]

Kieliopin opetuksessa voi käyttää lähes kaikkea kaunokirjallisuutta, löydän jokaisesta lukemastani runosta, novellista ja romaanista kohtia, joita voisi käyttää kieliopin harjoittelemisessa. Kielenopettajan kannattaakin lukea kaunokirjallisia tekstejä siltä kannalta, löytyykö niistä jonkin kielioppiasian tihentymiä ja käyttää niitä kieliopin opettamisen rikastuttamiseksi. Jos tuntuu siltä, että samalla tulee liikaa uutta sanastoa, kannattaa antaa sanasto valmiina.

Opiskelun alkuvaiheeseen sopivat hyvin jotkin runot ja lyhyet kertomukset. Kaikkia kielioppiasioita täytyy aina kerrata ja syventää opiskelijoiden tietoa niistä, esimerkiksi aikamuotojen käyttö askaruttaa edistyneitäkin opiskelijoita. Työskentelyyn heidän kanssaan sopivat hyvin katkelmat romaaneista, joissa on erilaisia jaksoja: imperfektissä olevaa kerrontaa, suoraa esitystä, epäsuoraa esitystä ja vapaata epäsuoraa puhetta.

Moni teksti sopii malliksi opiskelijoiden omille kirjoitustehtäville, tästä olen antanut esimerkkejä käsitellessäni partitiivia, paikallissijoja ja passiivia.

Kaunokirjallisia tekstejä kieliopin opettamisen apuneuvona ei kannata pelätä vaan ottaa niistä ilo irti.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

- Hotakainen, Kari 2007: *Finnhits*. Helsinki: WSOY.
- Kettu, Katja 2005: *Surujenkerääjä*. Helsinki: WSOY.
- Kirstinä, Väinö 2016: Arvostelma. Teoksessa *Suomen lasten runotar*.
Toim. Kaarina Helakisa. 12. painos Helsinki: Otava.
- Kunnas, Kirsi 1957: Herra Pii Poo. Teoksessa *Tiitiäisen satupuu*.
Helsinki: Tammi.
- Kunnas, Kirsi 2016: Kaiken aikaa. Teoksessa *Suomen lasten runotar*.
Toim. Kaarina Helakisa. 12. painos Helsinki: Otava.
- Krohn, Leena 2012: *Mehiläispaviljonki. Kertomus parvista*. 2. painos.
Helsinki: Teos.
- Lehtolainen, Leena 1997: *Sukkanauhatyttö*. <http://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000001348.html>. Paperiversiona Lehtolainen, Leena 2001:
Sukkanauhatyttö. Teoksessa *Sukkanauhatyttö ja muita kertomuksia*.
Helsinki: Tammi.
- Lehtolainen, Leena 2006: Tuliainen Vlnasta. Teoksessa *Viimeinen kesäyö*. Helsinki: Tammi.
- Marttinen, Tittamari 2004: On puhuttava kovaa. Teoksessa *Runo, näytä hampaasi. Suomalaista nykyrunoutta*. Toim. Anne Halttunen ja Annamari Saure. Helsinki: WSOY.
- Nopola, Sinikka 1998: *Taivaallinen kassi ja muita esineitä*. Helsinki: Tammi.
- Parkkinen, Jukka 2007: *Karhukirjeitä kaukomailta*. Helsinki: WSOY.
- Parkkinen, Jukka 2009: *Karhukirjeitä kotiväelle*. Helsinki: WSOY.
- Tiainen, Arja 1999: *Puiden alla, vihreässä palaverissa*. Helsinki: WSOY.
- Tiihonen, Ilpo 2005: Karvaa ja Kirppuja. Teoksessa *Largo*. Viides painos. Helsinki: WSOY.

Viita, Lauri 1968/1947: *Betonimylläri*. Teoksessa *Runoja*. Helsinki: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

Czerkies, Tamara 2012: *Tekst literacki w nauczaniu języka polskiego jako obcego (z elementami pedagogiki dyskursywnej)*. Biblioteka "LingVariów". Glottodydaktyka t. 2. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Próchniak, Wiola 2012: *Klucz do wierszy. Poezja w nauczaniu języka polskiego jako obcego*. Lublin: Wydawnictwo KUL.

Tuikka, Inkeri 2016: *Laululyriikat S2-oppimateriaalina*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Oulun yliopisto. <http://jultika.oulu.fi/files/nbnfioulu-201605191807.pdf>

VISK = Auli Hakulinen & Maria Vilkkuna & Riitta Korhonen & Vesa Koivisto & Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho 2004: *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Verkkoversio: <http://scripta.kotus.fi/visk> URN:ISBN:978-952-5446-35-7 (6.2.2017)

Tulkinnan taidosta ja ilosta

Johdanto

Käsittelen artikkelissani kirjallisuuden tulkinnan teoriaa ja pedagogiikkaa. Näiden kahden suhde on merkityksellinen missä tahansa oppimistilanteissa, joissa opetetaan ja opiskellaan kirjallisuutta. Varsinkin yliopistoissa tulkinnallisten taitojen harjaannuttaminen kirjallisuuden opetuksessa on olennaista sekä kirjallisuuden tuntemuksen että erityisesti sen tutkimisen kannalta. Ensinnäkin kirjallisuuden tuntemusta hankitaan kirjallisuushistoriaan tutustumisen lisäksi lukemalla ja tulkitsemalla teoksia, keskustelemalla seminaareissa, kirjoittamalla erilaisia esitelmiä ja tutkielmia ja niin edelleen. Toiseksi – muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta – kaikissa kirjallisuudentutkimuksen tutkimusparadigmoissa pyrkimystä tulkintaan pidetään peruslähtökohtana. Kirjallisuustiede on *tulkintatiede* (esim. Palm 1998). Perinteisesti kaunokirjallisten tekstien tutkimuksen tehtävänä ei ole tuottaa parafraseja tai arvoarvostelmia vaan tulkintoja.

Tulkinnallinen tehtävä ei kuitenkaan ole varattu yksin tutkimukselle, vaan se ulottuu aina myös yliopistojen opetukseen, koska tavoitteena on, että opinnoissa kypsyttään tieteelliseen ajatteluun omalla alalla. Kirjallisuudentutkimuksessa tätä kypsyyttä on tutkijalle kuin tutkijalle kirjallisuuden tulkinnan taito. Suomalaisen kirjallisuuden opetus ulkomaisissa yliopistoissa ei ole tässä poikkeus: ei-äidinkielen kirjallisuuden opiskelijan on ymmärtääkseen opiskelemaansa kieltä ja kielialueen kulttuuria, ymmärrettävä sen

kirjallisuutta. Vieraan kielen hallinta ei yksin vielä ole vieraskielisen kirjallisuuden ymmärtämistä. Siksi ulkomaisissa filologia-oppiaineissakin kirjallisuuden opetuksessa on nojattava kirjallisuudentutkimuksen peruspilariin, tulkintaan.

Artikkelini tavoite on käytännöllinen ja ennen kaikkea pedagogis-didaktinen. Hahmottelen tulkintaan liittyviä teoreettisia kysymyksenasetteluja ja niiden suhdetta opetukseen sekä esittelen ideoita tulkinnallisia taitoja painottaville opetusmenetelmille ja työtavoille. Näitä on mahdollista hyödyntää opetustilanteissa suomalaisen kirjallisuuden kurseilla ulkomaisissa yliopistoissa. Lähdän liikkeelle leikkimielisen teoreettisen esimerkin kautta pohtimalla, mitä on tulkinta ja voiko tulkintemista ylipäättään opettaa. Tämä tulkintateoreettinen ajatusleikkini ponnistaa Lewis Carrollin *Through the Looking Glass* -romaanin (1871) kuuluisasta runosta ”Jabberwocky”. Kolmannessa luvussa puolestaan kysyn muutamien teoreetikoiden ajatusten valossa: mitä tulkitsija tekee? Kysymyksen tarkastelusta avautuu väylä tulkinnan pedagogisiin näkökohtiin ja käytännön opetukseen.

Artikkelin loppuosa käsittelee käytännön opetusta. Pohdin omaan opetuskokemukseeni nojaten sitä, kuinka tiettyjen opetusmenetelmien ja työtapojen avulla voidaan harjoituttaa ja harjaannuttaa opiskelijoiden tulkinnallisia taitoja, tuottaa samalla yhteistä oivaltamisen iloa ja lisätä kirjallisuuden (asian)tuntemusta. Digitalisaation ja verkkopedagogiikan maailmassa näkökulmani edustaa vanhaa kantaa: ihmisten välistä keskustelua ei ole tarkoituksenmukaista siirtää kokonaan bittiavaruuteen. Seminaarisaleissa joskus (tai useinkin) vallitsevaan hiljaisuuteen sen sijaan voi yrittää vaikuttaa. Esitän, että varsinkin tietynlaiset yhteistoiminnalliset ryhmätyötävät voivat saada opiskelijat innoittumaan ja motivoitumaan kirjallisuudesta keskustelemisesta, kirjallisuuden lukemisesta, tutkimisesta

– ja ennen kaikkea kirjallisuuden tulkinnasta. Tällaiseen tulkinnan taitoon ja iloon meitä seuraavaksi alkaa johdatella eräs omalaatuinen kirjallinen hahmo: Tyyris Tyllerö.

Tyyris Tyllerön tulkintaopit

On illanpaisto, ja silkavat saijat
luopoissa pirkeinä myörien ponkii:
surheisna kaikk’ kirkuvat lorokaijat
ja vossut lonkaloisistansa ulos vonkii.

Näin kuuluu ensimmäinen säkeistö runosta ”Jabberwocky”. Kirsi Kunnaksen ja Eeva-Liisa Mannerin suomennoksessa, jota tässä käytän, runon nimi on ”Pekoraali”. Romaani on heidän suomentamaan *Liisan seikkailut peilimaailmassa* (1974).¹ Tähän ”lasten ja professoreiden vuosisataiseen klassikkoon”, kuten Kuisma Korhonen (*HS* 24.9.2010) on Carrollin teosta luonnehtinut, sisältyy kirjallisuustieteellisesti haasteellisia ja kiehtovia piirteitä, mikä näkyy tutkijoiden kiinnostuksena (”Pekoraalista” tutkimuksessa ks. esim. Davidson 2005; Kantokorpi, Lyytikäinen & Viikari 1990). ”Pekoraali” ja siihen liittyvät seikat romaanissa houkuttelevat helposti teoreettis-filosofisiin ajatusleikkeihin – siinä on samaa esimerkin voimaa ja ajatuksen tyhjentymättömyyttä kuin estetiikan ja taidefilosofian kes-tuosikeissa Jorge Luis Borgesin ”Pierre Menard. Mies, joka kirjoitti Quijoten” -novellissa (1941) tai Marcel Duchampin taiteeksi asettamassa pisuaarissa (”Suihkulähde”, taiteilijanimellä R. Mutt,

1 Alice Martin on myöhemmin uudelleensuomentanut teoksen nimellä *Alice peilintakamaassa* (2010). Martinin käänöksessä ”Pekoraali” on ”Monkerias” ja Tyyris Tyllerön nimi on Nokkelis Kokkelis.

1917). Omassa kirjallisuuden opetuksessani eri yliopistoissa ”Pekoraali”-runo on vuosikaudet toiminut johdantona kirjallisuudentutkimuksen teorioihin ja menetelmiin. Olen käyttänyt sitä eräänlaisena kurssien alkukevennyksenä ja lukenut ”Pekoraalia” käsittelevää katkelmaa Carrollin romaanista analogiana prosessille, jossa tutkijan tulee tutkimusta tehdessään aina tietäen tai tietämättään vastata kolmeen tieteen teon peruskysymykseen: mitä, miten ja miksi tutkia. Nyt sama esimerkki tulee siis toimimaan ponnahduslautana tulkintaa koskeville pohdintoille.

”Pekoraali” on runo, joka muodostuu käsittämättömiltä vaikuttavista uudissanoista kuten ”silkavat”, ”luopoissa”, ”pirkeinä” ja ”surheisna”. Ymmärtääkseen runoa lukijan olisikin oltava selvillä siitä, mitä tällaiset oudot sanat merkitsevät. Romaanin maailmassa tämä on ongelma päähenkilö Liisalle. Kun hän astuu kotinsa olohuoneen peilin läpi toiseen todellisuuteen, ”peilimaailmaan”², hän löytää sieltä kirjan, jossa on tämä runo. Liisa lukee runon muttei ymmärrä, mistä siinä on kysymys. Peilin takana arkitodellisuuden lainalaisuudet eivät muutenkaan enää päde, vaan ollaan absurdin, unenkaltaisen ja nonsensin maailmassa. Tässä todellisuudessa ”Pekoraali”-runon kaltaiset oudot asiat ovat enemmän sääntö kuin poikkeus. Tavanomainen ajattelu, ”common sense”, tai kielitaito eivät auta runon merkityksen selvittämisessä.

Kertomuksen Liisa on terävä lapsi, vaikkei hän heti lukemaansa runoa ymmärräkään. Itse asiassa Liisa on niin hyvämuistinen, että hän onnistuu yhdellä lukukerralla painamaan koko monisäkeistöisen runon mieleensä. Kun hän sitten ihmemaamatkallaan tuo kio myöhemmin kohtaa englantilaisesta lastenloruperinteestä tutun

2 Kyseessä on Carrollin aiemmasta *Alice in Wonderland* -romaanista (1865) niin päähenkilölle kuin lukijakunnalle tuttu ”ihmema”.

muurin päällä putoamista pelkäävän ”munamiehen”, Tyyris Tyllerön (eng. Humpty Dumpty), hän kysyy tältä apua runon merkityksen selvittämiseksi. Omalaatuinen, vaikeaselkoinen ja selvästi narsistinen Tyyris Tyllerö suostuu muurinsa korkeuksista alentumaan keskusteluun Liisan kanssa. Osoittautuu, että tällä onkin varsin hyvältä vaikuttava käsitys siitä, mitä ”Pekoraali” tarkoittaa. Alla on Liisan ja Tyyris Tyllerön keskustelu, joka alkaa Liisan lausuttua ääneen ulko-muistista runon – juuri lukemamme – ensimmäisen säkeistön (Carroll 1974, 217–218):

– Se [ensimmäinen säkeistö] riittää aluksi, keskeytti Tyyris Tyllerö. – Siinä on niin monia vaikeita sanoja. Illanpaisto tarkoittaa kello neljä iltapäivällä. Silloinhan on paistettava ruokaa, jos haluaa saada illallista.

– Nyt minä ymmärrän. Mitä ’silkava’ sitten on.

– Se on jotakin sileän ja vilkkaan väliltä. Kaksimerkityksinen sana, sanatasku, käsitätkö – kaksi merkitystä on laitettu sisäkkäin samaan sanaan.

– Nyt ymmärrän senkin, sanoi Liisa tuumivasti. – Entä ’saijat’, mitä ne ovat.

– Saijat ovat vähän niin kuin mäyriä, niitten kuonot ovat käyriä. Ne ovat jonkinlaisia liskoja myös. Ja ne muistuttavat myös korkkiruuvia.

– Ne mahtavat näyttää erikoisilta, sanoi Liisa.

– Eivät ne mahda mitään, ne ovat erikoisia, sanoi Tyyris Tyllerö. – Ne asuvat aurinkokellon alla ja syövät juustoa.

– ’Luopoissa’ on sitten varmaan alue aurinkokellon ympärillä, sanoi Liisa ja hämmästyi itsekin omaa nokkeluuttaan.

– Tietysti. Koska se on aurinkokellon luona ja luovii sen luoteista sivua sen luota pois ja –

- On poissa ja luovii takaisin sen luo toista puolta, lisäsi Liisa.
- Aivan oikein. Ja sitten 'pirkeinä' merkitsee virkeätä ja pirteätä yhtä aikaa, se on taas sanatasku. Ja 'myörien ponkii' merkitsee ryömimistä ja möyrimistä ja pyörimistä kuin hyrrä ja potkimista ja tonkimista – kaikenlaista sellaista mitä ne tekevät. Ja lisää sanataskuja: 'surheisna kirjuvat' – siinähan on sanoja toistensa sisässä vaikka kuinka: 'surheisna' on yhtä aikaa murheellinen ja suttuinen ja surullinen ja nuhrainen, ja 'kirjuvat' on myös sanataskusana: se merkitsee että on kirjava samalla kun kiljuu ja kirkuu. Ja 'lorokaijat' – niin, ne ovat juuri tuollaisia surkean nuhraisia lintuja, niitten sulat törröttävät kuin pölyhuiskalla –
- Entä mitä sitten ovat 'vossut'? kysyi Liisa. – Minä taidan vaijata sinua nyt jo aivan liikaa.
- 'Vossu' on eräänlainen vihreä possu. Mutta mitä 'lonkaloinen' on, sitä en ihan varmasti tiedä. Se voi merkitä niitten kotia. Eräänlainen lyhennys ilmaisusta 'onkalo', jossa voi vetää lonkkaa, ymmärrätkö?
- No entä mitä sitten 'vonkiminen' on?
- Sehän on selvästi jotakin vinkumisen ja vonkumisen ja pakoon pinkomisen väliltä, jonkinlaista ääntä ja liikettä yhtä aikaa, ja jos olet kerrankin kuullut ja nähnyt sellaista tuolla metsässä, pitäisi sinun olla tyytyväinen tähän selitykseen. - Mistä sinä olet muuten kuullut näin konstikkaan runon?
- Luin sen kirjasta, vastasi Liisa.

Keskustelun voi ajatella kuvaavan kirjallisuuden tulkitsemista. Samalla tavalla kuin tulkinnassa, siinä kysytään, mitä tämä (tulkittava teksti) merkitsee. Kuten tulkinnassa, kysymys itsessään pitää sisällään väitteet, että tämä (tulkittava teksti) merkitsee jotakin, ja että se, mitä haetaan, on enemmän kuin sanojen ilmeisin merkitys

– tai merkityksettömyys. Muutenhan koko kysymystä ei edes tarvitsisi kysyä. Käsitys siitä, että kirjallisuutta pitää tulkita, pohjaakin samantyyppiseen ajatukseen kuin sanataskujen ”avaaminen” eli sen osoittaminen, mitkä sanat sanataskussa on yhdistetty. Kuten sanataskuja, myös kirjallisuuden merkityksiä tulee ”avata”, koska kirjallisuus on moniselitteistä. Kirjallisuuden tulkinnassa oletetaan piilotettu merkitys ja kieltäydytään hyväksymästä kaikkein ilmeisintä. Ei riitä, että esimerkiksi ’vossun’ todetaan olevan vossu. On kysyttävä, mitä ’vossu’ oikeastaan merkitsee. Ajateltavana voisi sanataskuisuuden sijasta toki olla vaikkapa vossu metaforana tai tämän olennon häilyvä sukupuoli-identiteetti ja posthumaani elämyys; silti kyse olisi tulkitsemisesta.

Merkityksen kysyminen ja pyrkimys ymmärtää ovat vasta tulkinnan lähtökohta. Tulkinta on aina monimutkainen prosessi, joka syntyy ja etenee monimutkaisessa dialogissa tulkitsijan, tulkittavan tekstin ja kontekstien välillä (esim. Palm 1998, 163).”Pekoraali”-esimerkissä Liisa tarvitsee runon ymmärtämisessä avukseen Tyyris Tyllerön, jonka mukaan runon sanat ovat sanataskuja. Sanataskut ovat tässä tulkinnan kontekstuaalisia ja teoreettisia perusteita. Runon ”sanataskuisuudessa” on kysymys niistä konteksteista sekä tietoisista teorioista tai tiedostamattomista esiteoreettisista käsityksistä, joiden varassa kirjallisuutta välttämättä aina luetaan. Tyyris Tyllerö asettaa tekstin ”sanataskuisuuden” konteksteihin, joissa hän sitten voi antaa runolle merkityksiä ja tulkita sitä.

Liisa ja Tyyris Tyllerö tuovat esiin runon merkityksen keskustelemalla, mikä muistuttaa siitä, että tulkinta on dialoginen prosessi. Keskustelun edetessä, kuin nimenomaisena todisteena tulkinnan kumulatiivisesta prosessiluonteesta, Liisa toteaa pariin otteeseen *ymmärtävänsä*: ”Nyt minä ymmärrän. [--] Nyt ymmärrän senkin.” Yksi oivallus johtaa toiseen, yksityiskohdan ymmärtäminen

johtaa kokonaisuuden parempaan ymmärtämiseen ja päinvastoin. Ymmärrys lisääntyy tulkinnan edetessä. Tulkinnan prosessiluonnetta voidaan nähdä siinäkin, että Liisan aktiivisuus tulkitsijana kasvaa keskustelun aikana. Alussa Liisa kysyy runon merkitystä Tyyris Tylleröltä ja vain kuuntelee tämän selvityksiä siitä, miten sanataskuja avataan. Pian hän kuitenkin itse alkaa avata sanataskuja samalla tavalla kuin muurilla tasapainoileva mentorinsa.

Episodissa on huomionarvoista, että Tyyris Tyllerö opettaa Liisaa erottamaan sanataskujen sanat toisistaan antamalla esimerkin, kuinka tämä käytännössä tehdään. Tämän perusteella Liisa alkaa itsenäisesti ”avata” sanataskuja ja löytää niistä merkityksellisyyttä. Liisa paljastuu taitavaksi tulkitsijaksi, kunhan hän vain ensin on saanut käsityksen siitä, miten ”Pekoraalin” outojen sanojen sanataskuiset merkitykset tuodaan esille. Tulkintojen tekeminen tuottaa Liisalle selvästi myös mielihyvää ja jopa iloa, kun hän alettuaan avata sanataskuja hämmästyttää ”itsekin omaa nokkeluuttaan”.

”Pekoraali” ja siitä käyty keskustelu voidaan linkittää tulkinnan opettamiseen tai pikemminkin sen opettamisen mahdottomuuteen. Tällainen ”Tyyris Tyllerön tulkintaoppi” osoittaa, kuinka tulkintataittoa ei voi opettaa samalla tavalla kuin tiedollisia asioita tai käytännöllisiä taitoja. Tulkintataidon kehittymistä voi vain tukea ja siihen voi kannustaa. Kuten Tyyris Tyllerö Liisalle toteaa: ”Tietysti.” ja ”Aivan oikein.” Voidaan ajatella, että Liisa toimii kuin kirjallisuuden opiskelija ja Tyyris Tyllerö kuin opettaja. Tyyris Tyllerön tavoin tulkintaan voi ohjata kontekstualisoimalla, antamalla käsitteellisiä välineitä, esittämällä omia tulkintoja ja kannustamalla opiskelijaa omiin tulkintoihin. Opettaja tai ohjaaja myös tietää, ettei tiedä vaan tulkitsee. Tästä Tyyris Tyllerö antaa oivan esimerkin, kun hän sanoo, ettei ”ihan varmasti tiedä”, mitä on ”lonkaloinen”, vaikka jo seuraavassa lauseessa kertoo, mikä se todennäköisesti on.

Liisan tavoin kuka tahansa tulkitsija *kysyy* ja haluaa *ymmärtää*. Tyyris Tyllerö tulkinnan opettajana tukee opiskelijaansa Liisaa tässä osoittamalla, miten *esimerkiksi* kätketty merkitys saadaan selville. Tyyris Tyllerön käsitys runosta sanataskuina ei ole ainoa mahdollinen tai oikea tapa tulkita ”Pekoraalia”, mutta se on hyvä ja perusteltu. Se antaa Liisalle, mitä hän tavoitteli: mahdollisuuden ymmärtää, mistä runossa on kysymys. Liisa on näin ollen oppinut tekemään tulkinnan. Mutta mitä tulkinnan tekeminen oikeastaan tarkoittaa?

Mitä tulkitsija tekee?

On olemassa erilaisia käsityksiä siitä, mitä tulkinnassa tapahtuu, miten ja miksi tulkintoja tehdään. Teoreettisena kysymyksenä tulkintaa voidaankin siksi lähestyä useammastakin eri näkökulmasta. Muun muassa moderni hermeneutiikka, lukijalähtöiset teorit, kognitiiviset lähestymistavat ja affektiteoria vastaavat eri tavoin kysymykseen, *mitä tulkitsija tekee*. Kysymys koskee muun muassa sitä, kuinka paljon tai vähän tulkitsija tuottaa tekstin merkityksiä ja kuinka paljon tai vähän hän vastaanottaa niitä tekstistä. Missä tekstistä tulkittava merkitys oikeastaan on: lukijassa, tekstissä, konteksteissa vai niissä kaikissa yhtäaikaan? Vaikuttaako lukija tekstiin ja sen merkityksiin vai päinvastoin? Mitä tulkinnan prosessissa tapahtuu, kun ajatellaan lukijan ja tekstin välistä suhdetta? Entä lukijan mielessä?

Tulkinta on jo lähtökohdiltaan hankala ja historiallisesti muuttuva käsite. Kirjallisuuden ja taiteen modernia aikaa edeltävässä historiassa ei oikeastaan ole samanlaista käsitystä teoksen tulkinnasta kuin modernina aikana. Antiikista lähtien aina 1700-luvun romantiikkaan saakka kirjallisuuden mimeettisyys (”jäljittelevyys”, ”esittävyys”) oli tärkeämpää kuin sen mahdolliset tulkinnalliset

merkitykset. Poikkeuksen keskiajalla teki kuitenkin ensinnäkin *Raamattu*, jolla oli oma tulkintaperinteessä pyhiä tekstejä tutkivassa klassisessa hermeneutiikassa. Toiseksi kristilliset allegoriat ja vastaavanlaiset ”kätkeytyjä” kristillisiä merkitystasoja sisältävät tekstit piti oppineen keskiajan ihmisen osata tulkita.

Se, mitä tulkinta nykyisin tarkoittaa kirjallisuudesta puhuttaessa, on modernin yksilön moderni ”juttu”. Modernissa todellisuus muuttuu monitulkintaiseksi ja yksilön täytyy yrittää ymmärtää sitä itsestään ja omasta kokemuksestaan käsin, ei esimerkiksi kirkon ulkoisen auktoriteetin kautta. Romantiikka 1700-luvun lopulla viimeistään tekee kirjallisuudesta tämän yksilöllisen maailmankokemuksen ja elämäntunnon kuvastajan. (Ks. esim. Saariluoma 1989, 116–121.) Moderni kirjallisuudentutkimus syntyy puolestaan 1800-luvulla. Romantiikan, kansallisuusajattelun ja positivismin vaikutuksenalaisena se keskittyy vuosikymmenien ajan enemmän kirjallisuuden taustan – kuten nerona pidetyn tekijän elämän tutkimiseen – kuin tekstien tulkintaan. Tekstilähtöiset tutkimussuunnat syntyvät tälle vastakkaisina 1900-luvun alussa. Uuskritiikin, venäläisen formalismin ja strukturalistisen kirjallisuudentutkimuksen piirissä tulkinta ei ole kaikille keskeinen tutkimusintressi, mutta periaatteessa suuntauksissa oletetaan melko yleisesti, että tekstissä on merkitys, jota pitää pikemminkin tulkita kuin selittää.

Mannermaiseen filosofiaan pohjaavassa modernissa hermeneutiikassa, joka 1900-luvulla määrittelee hermeneutiikan uudelleen pyhien tekstien tulkinnan sijasta yleiseksi tulkinnan teoriaksi, korostetaan dialogia, pyrkimystä ymmärtää ”toista” tämän omista lähtökohdista käsin sekä historiallisuutta (esim. Hallila 2007; Ricoeur 2000; Saariluoma 2000). Yleisesti tunnettu on Martin Heideggerin ja tämän oppilaan, modernin hermeneutiikan isänä pidetyn, Hans-Georg Gadamerin ajatus hermeneuttisesta kehästä. Sen mukaan

tulkitsijan on esimerkiksi kaunokirjallista teosta lukiessaan yhtäältä jatkuvasti tulkittava yksityiskohtia, jotta voisi tulkita kokonaisuutta, jonka kautta puolestaan jälleen voi ymmärtää yksityiskohtia. Tulkitsijan mieli kiertää spiraalimaista kehää, kun hän näin selvittelee lukemansa tekstin merkityksiä. (Gadamer 2004; esim. Leppälah-
ti 2004.) Juuri hermeneutiikasta löytyy samoja ajatuskulkuja kuin ”Pekoraali”-esimerkissä: tulkitseminen on pyrkimys ymmärtää, ja tulkinta on prosessi, jossa ymmärrys kumuloituu ja liikkuu yksityis-
kohdista yleiseen ja (edes)takaisin.

Hermeneutiikan rinnalla lukeminen ja tulkinta nousivat modernin kirjallisuudentutkimuksen yleisemmänkin kiinnostuksen kohteiksi 1960- ja 1970-luvulla. Tuolloin lukijälähtöisen tutkimuksen piirissä (erit. angloamerikkalainen reader response criticism ja saksalainen reseptioestetiikka) kehiteltiin mielenkiintoisia teorioita lukemisesta ja tulkinnasta. Myös useimmat lukijälähtöisten tutkimussuuntausten edustajat käsittelevät tulkintaa. Lukijälähtöisen tutkimuksen ”kuuma vaihe” ajoittuu 1960- ja 1970-luvulle – joskin merkittävä puolalainen teoreetikko Roman Ingarden kiinnitti lukemista ja tulkintaa koskeviin kysymyksiin huomiota jo 1930-luvun tuotannossaan. Vaikka monet mainitussa kuumassa vaiheessa kehitellyt ajatusrakennelmat eroavat toisistaan paljonkin, erilaiset lukemista koskevat teoriat sisältävät kuitenkin usein saman perustavanlaatuisen lähtöoletuksen, että *lukeminen on aktiivista toimintaa*. Lukija ei vain ota passiivisesti tekstejä vastaan, vaan hän lukiessaan tekee jotakin aktiivisesti. Lukijalla on lähes kaikkien mukaan tärkeä rooli teoksen merkityksen synnyssä. Se, mitä ja miten lukija lukiessaan tekee, on puolestaan ollut jo erilais-
ten mielipiteiden ja väittelyidenkin aihe.

Vasta lukijälähtöinen tutkimus siirsi varsinaisesti tutkimuk-
sen mielenkiinnon ja painopisteen tekstien lukijaan ja tulkitsi-
jaan, vaikka ajatuksella, että kirjallisuutta tulee tulkita (ainakin

tutkimuksessa), on pitkä historia. Tämäkään ajatus ei silti ole jäänyt kokonaan vaille vastaväitteitä. On mielenkiintoista, että yksi tunnetuimmista tulkintakeskeisyyttä kritisoivista mielipiteistä on juuri 1960-luvulta; yhdysvaltalainen kirjailija-tutkija Susan Sontag julkaisi vuonna 1964 esseen nimeltä ”Against Interpretation”. Siinä hän kritisoi taiteen- ja kirjallisuudentutkimusta siitä, että ne keskittyvät liikaa teosten tulkitsemiseen eikä teosten kokemiseen. Sontagin hieman julistava kirjoitus korostaa taiteen muotoa, kokemista ja aistivoimaisuutta, josta älyllinen tulkinta liiaksi vieraannuttaa. Tutkimuksen ei tulisikaan hänen mukaansa keskittyä kätkeytyyn merkitykseen vaan teokseen sellaisena kuin se on: ”The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even that *it is what it is*, rather than to show *what it means*.” (Sontag 1964, 10.) Merkityksen syrjäyttäminen teosten lukemisen ja tulkinnan paraatipaikalta ei ole Sontagin ehdottamalla tavalla onnistunut, joskin tulkinnan vastaisuutta sisältäviä tai tulkitsemisen mielekkyyttä kyseenalaistavia puheenvuoroja tulee aina silloin tällöin esille.

Toisin kuin Sontagin lainauksesta voisi luulla, tulkinnassa on kysymys paljon muustakin kuin siitä, että osoitettaisiin tai näytettäisiin, mitä jokin merkitsee. Se, että jokin merkitsee jotakin, edellyttää merkityksenmuodostusta, jossa tulkitsijan rooli on keskeinen. Kun pohditaan sitä, millainen on kaunokirjallisen tekstin ja lukijan suhde merkityksenmuodostuksessa, eri ajattelijoiden näkemykset poikkeavat joskus radikaalistikin. Kysymykset siitä, onko tekstissä merkitystä ja kuinka paljon, saavat erilaisia vastauksia. Teksti käsitetään aika yleisesti jonkinlaiseksi skeemaksi, kehikoksi tai luonnokseksi, jota lukija sitten täydentää merkityksillään ja maailmantiedollaan. Roman Ingardenille tekstissä on epämääräisyyskohtia, jotka täydentämällä lukija voi tehdä tekstistä ”konkretisaation”, käytännössä ymmärtää tekstin merkityksen. Wolfgang Iserillä vastaavat käsi-

tys ovat tekstin ”aukot”, joita lukija lukiessaan omilla merkityksillään täyttää. Umberto Eco on puolestaan esimerkiksi kuvannut tekstin ja lukijan suhdetta kuin metsässä kulkijan ja metsään suhteeseen. Lukija voi luoda omia polkujaan, kulkea valmiita, mutta jotkin luonnonkohteet, puut, isot kivet, on parasta kiertää. Stanley Fish on esittänyt, että tekstin sijaan merkitykset syntyvät erilaisten tulkinnallisten yhteisöjen lukustrategioissa. Äärimmillen vietynä ajatus tarkoittaa, että tekstissä ei sinänsä ole merkitystä lainkaan, vaan kaikki merkitykset syntyvät yhteisössä ”sovittujen” strategioiden mukaan. (Ks. esim. Hallila 2006, 165–184.) Lukija tuottaa aktiivisesti merkityksiä, mutta miten ja kuinka paljon, on kiistanalaista.

Tärkeä tulkintaa koskeva kysymys lukijälähtöisessä tutkimuksessa on myös kysymys siitä, onko jokin tulkinta pätevämpi ja parempi kuin jokin toinen. Kysymys lukijan kaunokirjallisesta kompetenssista (Culler 2002/1975) vaikutti relevantilta muutamia vuosikymmeniä sitten. Jo Ingarden teki tuotannossaan erotteluja erilaisten lukijoiden välillä. Hänen käsityksensä monitasoisesta tekstistä on yhteydessä myös siihen, että tulkinta on monitasoinen. (Ingarden 1973 & 1986.) Pätevimpään lopputulokseen pääsee hänen mukaansa kaikki tasot huomioiva ja tekstiä uudelleen lukeva ”tutkiva lukija”. Ingardenille tekstissä on merkitystä, jota lukija voi ottaa vastaan passiivisemmin, mutta tämä tekstin vastaanotto ei vielä johda tekstin ymmärtämiseen ja ”konkretisaatioon”. Tarvitaan tutkivaa asennetta ja uudelleenlukemista. Umberto Eco on puolestaan tehnyt erottelun naiivin ja kriittisen lukijan välillä. Econ ajatusta valaisee hänen esimerkkinsä metatekstistä ”Un drame pien parisien”, jollaisia itse asiassa myös hänen omat romaaninsa ovat. *Ruusun nimi* (1980) esimerkiksi on kiehtova tarina keskiajalta mutta samalla siinä on metafiktiivinen taso teoreettisine, filosofisine ja intertekstuaalisine rikkauksineen, joka ei kiinnosta kaikkia eikä edes valta-

osaa tämän supersuosituksen kertomuksen lukijoista. (Ks. Hallila 2006, 166.) ”Naiivi lukija”, mikä on Econ nimitys tällaiselle ”tavallisille lukijalle”, lukee kertomusta sen juonen ja tarinan takia eläytyen ja tyytyen siihen, mistä aiheesta kertomus kertoo. ”Kriittinen lukija” voi puolestaan abstrahoida ja tulkita tämän lisäksi tekstistä siitä löytyvän metatason. Tällaisella lukijalla on siis korkeampi kaunokirjallinen kompetenssi kuin naiivilla lukijalla. Stanley Fish on käyttänyt kompetentista lukijasta käsitettä ”informed reader”, josta hän mainitsee esimerkkinä itsensä. Linda Hutcheon puhuu sofistikoituneesta lukijasta. (Ks. esim. Hallila 2006, 165–184.) Tämäntyyppisiä lukijan korkeaan kompetenssiin liittyviä termejä löytyy muitakin. Ne sisältävät ajatuksen, että yksi tulkitsija on kompetentimpi kuin toinen, ja samalla ne tulevat väittäneeksi, että yksi tulkinta on pätevämpi kuin toinen.

Tällainen elitistiseltä kalskahtava ajatus eritasoisista tulkitsijoista ja tulkinnoista on saanut myös paljon kritiikkiä. Jo lukijalähtöisestä tutkimuksesta 1960–1970-luvulla löytyy ajattelijoita, jotka korostavat sitä, että tulkintoja ja tulkitsijoita ei ole syytä tällä tavalla arvottaa. Louise M. Rosenblattin transaktionaalinen teoria painottaa jokaisen lukijan yksilöllistä kokemusta tekstistä. Jokaisen lukutapahtuman ainutlaatuisuus tuottaa hänen mukaansa ainutkertaisia, yhtä arvokkaita tulkintoja: ”A specific reader and a specific text at a specific time or place: change any of these, and there occurs a different circuit, a different event – a different poem.” (Rosenblatt 1978, 14.)

Tulkintaa koskeva keskustelu on jatkunut tähän päivään ensinnäkin siinä mielessä, että nykytutkimuksessa on hyvin samantyyllisiä painotuksia kuin edellä, vaikkakin eri muodossa. Kognitiivisissa lähestymistavoissa kirjallisuuden tulkinta voidaan nähdä ”mielten lukemisena”, jolloin painottuu kokemuksellisuus ja siinä mielessä myös yksilöllinen kokemus; Lisa Zunshinen mielen teoriaa (*theory of*

mind) soveltavan näkemyksen mukaan lukija käyttää kirjallisuuden lukemisessa ja tulkinnassa samaa kykyä, jolla hän ”lukee” todellisten ihmisten mieliä sosiaalisessa todellisuudessa. Tämän mielenkyvyn harjoittaminen on hänen mukaansa syy siihen, miksi luemme tai miksi tulisi lukea fiktiota. (Zunshine 2006, 16–21.) ”Affektiiviseksi käänteeksi” kutsutun paradigmanvaihdoksen pyörteissä on taasen ehdotettu, että affektiivisuus tulisi huomioida tulkintojen tekemisessä. Rita Felski kehottaa teoksessaan *Uses of Literature* (2008), huomioimaan sen seikan, että eri lukijat voivat käyttää kaunokirjallisia tekstejä elämässään eri tarkoituksiin. Kirjallisuudentutkija Anna Helle (2015, 68) luonnehtii Felskin ajattelua seuraavasti:

Rita Felskin mukaan kirjallisuudentutkimuksen on syytä uudistua, jos se haluaa puolustaa paikkaansa muuttuvassa maailmassa. Hän peräänkuuluttaa sen tutkimista, miten ja mitä varten todelliset lukijat lukevat kaunokirjallisuutta – ei riitä, että kirjallisuudentutkijat kehittävät yhä pidemmälle vietyjä tapoja analysoida ja tulkita teoksia. Felskin mukaan nykytutkimuksen pitää kiinnittää aikaisempaa enemmän huomiota lukemisen affektiivisuuteen, sillä tulkinnat syntyvät aina kognitiivisen ja affektiivisen toiminnan vuorovaikutuksessa. Lähtökohtana on ajatus, että lukeminen on kaksisuuntaista: tulkitsemme teoksia omista lähtökohdistamme käsin ja ennakkokäsitystemme läpi mutta samalla altistamme itsemme teosten vaikutukselle.

Kysymys, ”miten ja mitä varten todelliset ihmiset lukevat kirjallisuutta” on monella tapaa merkityksekäs. Tulkinnan näkökulmasta tämä ei kuitenkaan ole pelkästään uutta tai uudistumista – vaan keskustelua perusasioista, jopa palaamista vanhaan. Kysymys siitä, mitä lukija ja tulkitsija tässä mielessä tekee, oli mukana jo 1940-luvulla

julkaistuissa uskriitikin kuuluisissa teksteissä: William K. Wimsattin ja Monroe C. Beardsleyn kahdessa esseessä ”Intentional Fallacy” ja ”Affective Fallacy” esitetään ajatukset, joiden mukaan tekstin merkitys ei ole tekijän intentiossa eikä tekstin vaikutuksessa lukijaan. Merkitys löytyy ”itse tekstistä”. Mutta se, mikä uskriitikkissä oli ”itse teksti”, josta merkitystä tulkitaan, on jo yllä käsitellyissä lukijalähtöisissä teorioissa ongelmallistunut. Tämä ”itse teksti”, kun saattaa olla jopa kokonaan vailla merkityksiä! Anna Helteen esittelemä Felskin ajatuskulku kirjallisuuden käytöstä ja todellisten lukijoiden välisestä eroista ei ratkaise kysymystä, mitä tulkitsija tekee vaan ainakin osittain kierrättää aikaisempia aiheita uudessa kontekstissa. Sama koskee edellä mainitussa kognitiivisen kirjallisuuden tutkimuksen lähestymistapaa: ”mielen teoria” tavallaan palauttaa mimeettisyyden kirjallisuuden lukemisen tulkinnan keskiöön: kirjallisuudesta luemme ja tulkitsemme mieliä – henkilöiden, kertojien, tekijän – samaan tapaan kuin todellisuudessa: siis tulkitsemme omaa todellisuuttamme. Samaa kierrätystä tapahtuu muissakin tutkimuksellisissa uutuuksissa silloin, kun on puhe tulkinnasta: kysymykset ja vastaukset kiertävät tulkinnallista kehää. Jo vuonna 1998 Kai Mikkonen on sekä käsitellyt tuolloin meneillään olevia että myös ennakoitunut nykyisiä tulkinnan tulkintakiistoja osuvasti:

Onko tämänkaltainen positiointi, jota kutsutaan ’diskursiiviseksi kamppailuksi’, myös kirjallisuuden teorian olennaisin tehtävä tulevaisuudessa? Kaukana ei ole se ajatus, että nykyinen teoreettinen debatti tuottaa yhä uudelleen jo aiemmin näyteltyä ’konservatiivisuuden’ ja ’kyseenalaistavuuden’ tai erilaisten objektiivisuuksien ja subjektiivisuuksien taistelua, jossa kamppaillaan loputtomasti siitä, minkälaista kompetenssia lukeminen vaatii ja kumpaa saa nimittää tulkinnan herraksi: tekstiä vai lukijaa.

Tutkimuksen kenttää tämä tulkinnan kierrereuvien pyörittely ei kuitenkaan ole mitenkään halvaannuttanut ja siksi ei liene aihetta sen suurempaan huoleen. Paremminkin on nyt otettava kaikki irti **tulkinnan ilosta** ja mahdollisuuksista uusia kierroksia odoteltaessa (tai niistä välittämättä). (Mikkonen 1998, 24–25; tummennus M. H.)

Mikkosella on mielestäni hyvä ehdotus tulkinnan dilemموjen ratkomiseen. Tulkinnasta – mitä se on, miten ja miksi sitä tehdään – voidaan olla montaa mieltä ja keskustelu jatkuu. Mutta katsottiinpa asiaa niin tai näin, meillä on tulkinta – taito, joka tuottaa iloa. Tulkinnan ilo voi löytyä myös kirjallisuuden käytännön opetuksessa.

Tulkinta ja opetus

Käsittelen seuraavaksi sitä, millaiset työtavat ja opetusmenetelmät voivat näkemykseni mukaan tukea ja kehittää tulkinnan taitoa ja tuottaa tulkinnan iloa. Omassa työssäni olen useimmiten pyrkinyt valitsemaan sopivia tekstejä harjoituksille, käyttänyt yhteistoiminnallisen ryhmätyön eri muotoja, ollut itse yksi (mahdollisimman ”tasavertainen”) keskustelija sekä ehdottanut ja tarjonnut tulkinnolle mielekkäitä konteksteja. Koska kysymys on vain omassa opetuksessani tekemistäni valinnoista, en voi väittää, että näitä työtapoja voi pitää millään tavalla yleispätevinä tai varsinkaan erityisen innovatiivisina. Itse asiassa ne ovat varsin ”koulumaisia” ja Suomen oloissa tyypillisiä yliopistoa edeltävissä opinahjoissa, peruskoulussa ja lukiossa. Tunnettuahan esimerkiksi on, että Suomen koulussa juuri oppijälähtöinen yhteistoiminnallinen ryhmätyö on ollut vuosikymmeniä tuloksellisesti käytössä eri oppiaineissa. Yliopistopetus ei ole perinteisesti ole ollut läheskään niin ryhmätyö-

keskeistä, ei ainakaan kirjallisuustieteen osalta.

Kuitenkin lähtökohta tällaiselle ”tulkinnan pedagogiikalle”, jota varsinkin suosimani yhteistoiminnalliset ryhmätyömenetelmät edustavat, on juuri omassa yliopistollisen kirjallisuusoppiaineiden opinto- ja opetushistoriassani. Kun itse opiskelin kirjallisuutta yliopistossa 1990-luvun puolivälissä, kirjallisuuden tulkitseminen näyttäytyi itsestään selvänä ja lähinnä taitona, jolla parhaat voivat briljeerata isossa seminaariryhmässä. Tulkintoja ja näkemyksiä keskustelussa esittivät tuolloin yleensä ne, jotka ylipäättään uskaltautuivat puhumaan suuressa ryhmässä. Koska opinnoissa kävin myös äidinkielen ja kirjallisuuden opettajan koulutuksen ja siihen kuuluvat didaktiikan opintojaksot, sain tuolloiselta äidinkielen ja kirjallisuuden didaktiikan lehtorilta Anna-Liisa Alangolta kiinnostavia virikkeitä, joiden pohjalta olen sitten päädyttyäni yliopistotyöläiseksi voinut hyödyntää kehittääkseni opetusta oppijälähtöisempään suuntaan kuin mitä olin opiskelijan roolissa olin itse kokenut. Ajattelenkin, että kenties juuri ”koulumaisuutensa” takia suosimani työmuodot nykymaailmassa tuottavat yliopistoissakin parempia oppimistuloksia kuin perinteiset, vapaamuotoiset seminaarikeskustelut suurissa ryhmissä.

Kun siirryin lukuvuonna 2013–2014 Suomesta Varsovan yliopistoon, olen jatkanut jo Suomessa suosimiani työmuotoja uusien ei-äidinkielisten suomalaisen kirjallisuuden opiskelijoideni kanssa. Uudessa tilanteessani en kuitenkaan ole voinut pelkästään siirtää opetukseen kaikkea Suomessa toteuttamaani, vaan minun oli huomioitava se, että toimin vieraan kielen omaksuneiden oppijoiden kanssa. Tulkinnan taitoa ja iloa silmälläpitäen tällaisessa tilanteessa otan seuraavaksi esiin neljä opetuksen suuntaa ja aspektia, joissa jokaisessa joko käytetään tulkinnallisuutta tukemaan kirjallisuuden tuntemuksen ja tutkimuksen opetusta tai kannustetaan tulkitsemaan suomalaista kirjallisuutta. Nämä ovat:

- I) *Tekstien valinta.* Kursseilla luettavat tekstit – lyhytproosa, runot, draamat, kokonaiset romaanit tai romaanikatkelmat – täyttävät parhaimmillaan kaksi tärkeää kriteeriä. Ne ovat sekä edustavia näytteitä suomalaisesta kirjallisuudesta että tulkinnallisesti kiehtovia ja haasteellisia. Mikä sitten kulloinkin onkaan jonkin kurssin vaihe esimerkiksi kirjallisuushistoriallisesti tai temaattisesti, melkein aina niissä on mahdollista käyttää myös tulkinnallisia harjoituksia. Vapaamuotoiset, melko avoimet kysymykset liittyen luettavaan tekstiin ovat myös toimivia. Itseen usein niin, että yhtäältä pyydän opiskelijoita vain analysoimaan ja tulkitsemaan tekstiä. Toisaalta samaan aikaan tehtävänannossa minulla on yleensä jokin tulkinnallista huomiota suuntaava muotoilu, kuten ”kiinnitä huomiota erityisesti...” tai ”pohdi varsinkin...”. Kun teksti on tulkintaan haastava ja tehtävänannon viesti samaan aikaan se, että voit tulkita ”vapaasti” sen mukaan, mitä itse pidät relevanttina, mutta saat ja sinun toivotaankin kiinnittävän huomiota johonkin tiettyyn asiaan, aiheeseen tai näkökulmaan, tulkitseminen tarjoaa tilaa oivalluksille.
- II) *Yhteistoiminnallinen ryhmätö.* Tätä työtapaa voi varioida monella eri tavalla. Perusidea on, että keskustellaan pienryhmissä esimerkiksi useammassa eri vaiheissa ryhmiä välillä vaihtaen. Harjoitusten lopussa yleensä käydään vielä yhteinen lyhyt keskustelu. Olen esimerkiksi joko luetuttanut eri ryhmillä eri tekstejä, vaikkapa samalta kirjailijalta – tai kaikilla ryhmillä voi olla sama teksti, mutta pyytänyt ryhmiä keskittymään eri näkökulmiin. Olipa opiskelijoiden tietämys ja taso kirjallisuudentutkimuksessa mikä tahansa, he voivat omalla tasollaan soveltaa (suurta tai pienempää) tietämystään tarpeeksi sallivassa harjoitusmuodossa. Tyyppillisesti käytän harjoitusta, jossa ensimmäisessä vaiheessa on

erikoistuvia asiantuntijaryhmiä. Siinä neljä ryhmää on lukenut samat kertomuksen, yleensä novellin. Tehtävänä on kuitenkin keskittyä omassa ryhmässä yhteen näkökulmaan neljästä, nämä näkökulmat ovat esimerkiksi kerronta, kertojat, aika ja henkilö-hahmot. Ryhmätyön ensimmäisessä vaiheessa jokainen ryhmäläinen voidaan myös laittaa kirjoittamaan ennakkoon lyhyt, noin sivunmittainen analyysi tekstistä keskittyen tähän oman ryhmän näkökulmaan. Sitten nämä tekstit voidaan lukea omassa ryhmässä ryhmätyöskentelyn alussa. Tämän jälkeen vielä käydään omassa ryhmässä keskustelu, jossa hankitaan mahdollisimman suuri ”asiantuntemus” ryhmän näkökulmasta kyseiseen tekstiin. Seuraava vaihe on muodostaa uudet ryhmät, joissa jokaisessa on eri näkökulmien asiantuntijoita. Ensin näissä ryhmissä esitellään ensimmäisen ryhmätyön tulokset vuorollaan ja sitten vielä kertaalleen keskustellaan. Lopulta ryhmät vielä esittelevät pohdintojaan ja tulkintojaan koko ryhmälle, ja päästään siis myös yhteiseen keskusteluun käsitelystä tekstistä. Yhteistoiminnallisen ryhmätyön muotoja voi varioida monin eri tavoin. Minun mielestäni on selvää, että nämä työmuodot lisäävät tulkinnan iloa ja rohkaisevat kaikkia osallistumaan ja esittelemään omia tulkintojaan. Iloa tuottaa myös se, että saa tukea omille oivalluksilleen ja lisäoivalluksia siitä, mitä muilta kuulee.

- III) *Keskustelut.* Nämä liittyvät paljon edelliseen, sillä yhteistoiminnallinen ryhmätyö on nimenomaan keskustelua. Olen kuitenkin käyttänyt työtapanä esimerkiksi yhteistoiminnallisen ryhmätyön viimeisessä vaiheessa sitä, että tulkitsen tekstejä yhdessä opiskelijoiden kanssa keskustellen. Mieluummin kuin siihen, että itse esiinnyin asiantuntijana, joka tietää, pyrin parhaani mukaan olemaan yksi keskustelija, joka ihmettelee

yhdessä muiden kanssa. Toisaalta opettajan roolissa tehtävänä on esittää kysymyksiä ja tehdä yhteenvetoja sanotusta ja muutenkin pyrkiä ruokkimaan keskustelua ja kannustamaan siihen. Joka tapauksessa tulkinnan iloa tuottavana elementtinä on opettajan osallistuminen keskusteluun yhtenä, niin tasavertaisena keskustelijana kuin se ilman keinotekoisuuden vaikutelmaa on mahdollista.

IV) *Kontekstointi.* Varsinkin ulkomaisessa yliopistossa opettaessa olen huomannut, että melkeinpä tärkein tarjottava suomalaisen kirjallisuuden tulkintaa tukemaan minulla on, suomalaisesta kulttuurista tullessa, kaikki se kontekstuaalinen tieto, joka toisen kulttuurin edustajalle on opittua ja yleensä vasta opintojen myötä tuttua. Suomalainen kirjallisuus on tulkittavissa totta kai yhteydessä muihinkin kuin suomalaisiin konteksteihin. Esimerkiksi Puolassa opiskelijat tuntevat (joskus hämmentävänkin paljon paremmin kuin suomalaiskollegansa) länsimaista kirjallisuutta, jonka yhteyteen lukemiamme tekstejä on myös mielekästä kontekstoida. Suomalaisen kirjallisuuden tuntemuksen lisäämisen kannalta on kuitenkin hyvä käsitellä sitä, millä tavalla suomalaisen kirjallisuuden kontekstiksi on hyvä ottaa nimenomaan suomalainen kirjallisuus. Tätä myötä lisääntyy entisestään myös suomalaisen kirjallisuuden ja sen tradition tuntemus. Tekstien tulkinnassa tämä tuottaa mielestäni tärkeämpiä oivalluksia kuin kirjallisuushistorian ulkoinen, hyväkin tuntemus.

Lopuksi

Tämän artikkelin idea ja perusväittäminen on ollut varsin yksinkertainen: tulkinta on taito, joka tuottaa iloa. Kuten on myös osoitettu, itse artikkelin aihe eli tulkinta – mitä se on ja kuinka sitä tehdään – on kuitenkin kaikkea muuta kuin yksinkertainen. Tulkinta on ollut ja tulee olemaan perusasia kirjallisuuden opetuksessa yliopistoissa. Siksi tulkinnan taitoon on hyvä yrittää harjoituttaa ja harjaannuttaa opiskelijoita myös kiinnittämällä huomiota tulkintaan kannustaviin opetuksen työtapoihin ja menetelmiin. Lopetan kahteen suomalaiseen kirjallisuusesimerkkiin tulkinnan haasteista ja mahdollisuuksista. Ensimmäinen liittyy yleisesti kirjallisuuden moniselitteisyyteen ja toinen kontekstointiin osana tulkintaa.

Ensimmäinen esimerkki. Suomalaisen, monihahmotteisista runoistaan tunnetun runoilija Mirkka Rekolan *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* -kokoelman (1972) nimikkoruno kuuluu samoin sanoin: ”Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille.” Mutta miten tulkitset runon? Kenelle runon minä puhuu? Ketä hän rakastaa? Tarkoittaako puhuja, että rakastaa yhtä, jotakuta ”sinua”, ja tästä hän sitten kertoo kaikille. Vai tarkoittaako hän vain sanovansa sen, emmekä tiedä, onko kysymys rakastamisesta vai vain sen sanomisesta? Tai puhuuko runon minä sittenkin kaikille? Tarkoittaako hän sittenkin, että hän sanoo kaikille rakastavansa jokaista ”sinua” heistä kaikista? Kuka on ”minä”, kuka ”sinä”, ketkä ovat ”kaikki”? Runo laittaa tulkinnan (päättymättömään) kiertoliikkeeseen, jonka oivaltaminen voi tuottaa todellista tulkinnan iloa.

Toinen esimerkki. Rosa Liksomien *Kreisland* (1996, 362) päättyy vertaukseen, jossa ihmiset ovat kuin toistensa ympärillä pyörivät taivaankappaleet. ”Met elethiin niinko kolme taivaankappaletta. Pyörithiin päivästä toisheen toistemma ympäri, mutta emmä häirihneet

toisamma.” Miksi näin? Mitä tapahtuu, jos *Kreislandia* kontekstoidaan suomalaiseen kirjallisuuteen? Muun muassa seuraavaa:

Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954) loppuu tällä tavalla:

Keskipäivään kiivennyt syysaurinko lämmitti maata ja maassa makaavia miehiä. Puolukanvarvut kiilsivät mättäillään. Hiljaa häipyi rattaiden lonkutus häviten kaiken nielevään männikkökan-kaan hiljaisuuteen. Väsyneet miehet nukkuivat. Hyväntahtoinen aurinko katseli heitä. Se ei missään tapauksessa ollut heille vihainen. Kenties tunsu jonkinlaista myötätuntoakin heitä kohtaan.

Aika velikultia. (Linna 2005/1954, 444.)

Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* (1870) puolestaan päättyy näin:

Mutta tässä on kertomukseni loppu. Ja niin olen kertonut seitsemästä veljeksestä Suomen saloissa; ja mitäpä kertoisin enään heidän elämänsä päivästä ja sen vaiheista täällä? Se kulki rauhaisesti puolipäivän korkeudelle ylös ja kallistui rauhaisesti alas illan lepoon monen tuhannen, kultaisen auringon kiertoessa. (Kivi 1934/1870, 567.)

Kuten tästä voi huomata, suomalaisen kirjallisuuden kontekstissa tavataan romaaneja useamminkin lopettaa viittauksilla taivaankappaleisiin. Kiven elämänkulun metaforasta on Linnan toivoa antavan aurinkopersonifikaation kautta nykykirjallisuudessa kuitenkin pudottu maahan: ylhäällä kiertävän tai katselevan auringon sijaan taivaankappaleisiin verrataan kolmea ”toistensa ympäri pyörivää” ihmistä – ilman Kiven ja Linnan planetaarisia ja ihmisen yläpuolisen merkityksiä. Mitä tämä tarkoittaa? Jätettäköön se auki – houkuttelevaan lukijaa kohti tulkinnan taitoa ja iloa.

Lähteet

- Carroll, Lewis 1974: *Liisan seikkailut peilimaailmassa*. Käänt. Kirsi Kunnas & Eeva-Liisa Manner. Helsinki: Gummerus.
- Culler, Jonathan 2002/1975: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge.
- Davidson, Donald 2005: *Truth, Language, and History: Philosophical Essays Volume 5*. Oxford: Oxford University Press.
- Felski, Rita 2008: *Uses of Literature*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Gadamer, Hans Georg 2004: *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Käänt. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Hallila, Mika 2006: *Metafiktion* käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Hallila, Mika 2007: Kirjallisuudentutkimuksen teoreettiset käsitteet ja kohteen ”toiseus”. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2007, 70–77.
- Helle, Anna 2015: ”Pitkö runouskin vetää ihan läskiksi?” Tytti Heikkisen ”Ryhävalaan tasoa” -runon affektiivinen vastaanotto. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 4/2015, 67–83.
- Ingarden, Roman 1973: *The Cognition of the Literary Work of Art (Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, 1968)* Käänt. Ruth Ann Crowley & Kenneth R. Olson. Evanston: Northwestern University Press.
- Ingarden, Roman 1986: *The Literary Work of Art. (Das Literarische Kunstwerk, 1965)* Käänt. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press.
- Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli 1990: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Palmenia.
- Kivi, Aleksis 1934/1870: *Seitsemän veljestä*. Helsinki: WSOY.
- Korhonen, Kuisma 2010: Nokkelis kokkelis ja monkerias. (Arvostelu teoksesta *Alice peilintakamaassa*.) *Helsingin Sanomat* 24.9.2010.

- Leppälahti, Merja 2004: Hermeneutiikkaa suomeksi. – *Elore* 2/2004.
- Liksom, Rosa 1996: *Kreisland*. Helsinki: WSOY.
- Linna, Väinö 2005/1954: *Tuntematon sotilas*. Helsinki: WSOY.
- Mikkonen, Kai 1998: Tulkinnan kierteessä : huomioita tekstiin viittaamisen ja tulkintayhteisön käsitteistä. Teoksessa *Konteksti – tutkimuksen avainsana? Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51*. Toim. Päivi Molarius. Helsinki: SKS. 9–29.
- Palm, Anders 1998: Att tolka texten. Teoksessa *Litteraturvetenskap: En inledning*. Toim. S. Bergsten. Lund: Studentlitteratur. 155–169.
- Rekola, Mirka 1972: *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille*. Helsinki: WSOY.
- Ricoeur, Paul 2000: *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä. (Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning, 1976.)* Käänt. Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Rosenblatt, Louise M. 1978: *The Reader, the Text, the Poem. The Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Saariluoma, Liisa 1989: *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna.: Karisto.
- Saariluoma, Liisa 2000: Hermeneutiikka, teoria ja ”toisen” kohtaamisen ongelma. Teoksessa *Rajatapauksia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 53*. Toim. Mika Hallila ja Tellervo Krogerus. Helsinki: SKS. 11–26.
- Sontag, Susan 1964: *Against Interpretation* (1964). Teoksessa *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Dell. 1–10.
- Zunshine, Lisa 2006: *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.

Teeman etsintä – eräs näyte

Tulkinnan taitoa on hyvin vaikeata esitellä, selittää ja perustella. Se näyttää olevan todellista taidetta, ja siihen tarvitaan lahjakkuutta ja käytännöllistä kokemusta. Tässä artikkelissa haluan kuitenkin pohdita muutamia seikkoja, jotka ovat tärkeitä ajan, minun ja opiskelijoiden lukutaidon rajoittamassa Suomen kirjallisuuden opetuksessani. En siis tule hahmottelemaan tulkinnallista eikä kulttuurista semioitiikkaa tai mitään muuta tiettyä formaalista menetelmää. Artikkelini on näyte siitä, kuinka voi opettaa Suomen kirjallisuuden historiaa ja ymmärtämistä tekstejä lukemalla ja mitä keinoja on mahdollista käyttää sopivan tulkinnan, ennen kaikkea kaunokirjallisten tekstien teeman etsinnässä. Esimerkkinä käytän *Piispa Henderikin surmavirttä*, sen vanhinta tunnettua versiota (”Piispa Henrikin surmavirsi”, 1967).

Tulkinnan tekemisen alussa on kuitenkin aina ollut lajin formaalinen määrittely. Legenda tarkoittaa ’luettavaa’ eli sen teemana ovat esimerkillinen elämä ja sen esimerkillisyyden kriteerit. Esimerkillisyyden tyyppin perusteella voi lajin määritellä tätä yksityiskohtaisemmin: onko kyseinen legenda perinteisiä *acta et miracula*- eli marttyyrilegendoja, myöhäisiä kuningaslegendoja, hagiografisia romansseja, hagiografisia runoja vai jonkin muun alalajin edustaja. *Surmavirren* tapauksessa kuitenkin en rohkene tehdä lopullista päätöstä. En näet ole varma, mihin perinteeseen – vaikkapa Porthanin tarkoittamassa mielessä suomalaiseseen, länsieurooppalaiseen tai yleiseurooppalaiseen – tämä teksti oikeastaan kuuluu.

Jos katsotaan *Surmavirren* vastaanottoa, sitä on tulkittu ensisijaisesti historiallisena dokumenttina: joko kielen kehityksen todisteena

tai 1100- ja 1200-luvun yhteiskunnallisten muutosten dokumenttina. Tällaisesta tulkinnasta kuitenkin jää pois taiteellinen arvottaminen ja tulkinta. Haluaisin tässä lisäksi osoittaa, että *Surmavirsi* on maailmankirjallisuudenkin puitteissa poikkeuksellinen teos, jolla on samaa arvoa kuin vaikkapa keski-irlantilaisen tai keskienglantilaisen kirjallisuuden vastaavilla teoksilla.

Surmavirren sepitti joku tuntematon kirjailija ehkä 1200-luvun loppuvaiheilla tai 1300-luvun alkuvaiheilla. Sen vanhin toisinto on kuitenkin säilynyt pelkästään 1600-luvulta. Yleislajiltaan se on legenda. Sen historiallisena taustana oleva tarina on Suomen – tai oikeastaan historiallisen Hämeen – kristinuskoon käännättäminen Ruotsin kuningas Eerikin ja Uppsalan piispa Henrikin johtaman armeijan avulla. Eerikin ja Henrikin ristiretki tapahtui todennäköisesti vuonna 1155.

Vita-osassa, joka on virren ydin, esiintyy viisi henkilöä: Erik, Henrik, Henrikin palvelija, Lalli ja hänen vaimonsa/äitinsä. *Miracula*-osassa on lisäksi Jumala, enkelit ja pirut: ”Pirut pahoin pistelevät, helwetin heldehesä, sjelu parka waiwallewat”. Kuten tästä näytteestä huomataan, virsi on lähinnä kalevalamittaa.

Surmavirren alussa on kertojan selostama kuningas Eerikin ja piispa Henrikin suvun ja aseman esittely, ja tätä seuraa Eerikin ja Henrikin dialogi. Kertojan rooli on virren ensimmäisessä puolessa pikemminkin kivimäinen, rajoitettu puhujan esittelyyn: ”Sanoi Herra Henderjki”, ”nijn sitten Eeriki Rijdarj, / Sanoin Lausuj sujn puheli” ja niin edelleen. Ensin Henrik ja Erik keskustelevat Ruotsissa aikomuksestaan lähteä sotimaan Hämeeseen Tämän jälkeen kertomuksessa tulee pitkä ajan katkos, eikä Erikistä sanota enää mitään ja Henrik esiintyy seuraavaksi Suomessa, tarkastusmatkansa alussa, jolloin hän pikku hiljaa lähestyy kohtalokkaasta Lallin taloa.

Yksi *Surmavirren* mielenkiintoisimmista piirteistä on ajankulku

ja eri aikatasojen ilmaiseminen. Lähes kaikki puheenvuorot toimivat tällä tavoin – niissä kerrotaan jonkun aikomuksesta tai käskystä, seuraavassa kohtauksessa kuitenkin edellytetään, että tämä aikomus tai käsky on jo toteutunut. Aivan sama itsensä toteuttava monologi esiintyy myös silloin, kun Henrik panee palvelijansa ottamaan tarvitsemansa tavarat Lallin talosta.

Poikkeuksena on Lallin vaimon puheenvuoro: ”Lahka kujn Lalloi kottihin saapj / wielä se suun luunsi luistelepj / wiellä päänsi päristelepi / Suonensi sirgotelepi.” Henrikin surma näet ennakoidaan tekstissä vielä kerran: ”Katzo taka tammen / ... / kuhunga luuni lendelepj / suoneni sirottelepi.” Lalli itse ei sano koko virressä sanaakaan, vaikka häneltä kysytäänkin:

Waimokehräs tortillansa / sanoin lausuj suujn puheli / mistä on Lalloi lakin saanut / mies häjy hywän kypärän / Lalli nosti sitten lakiansa / Lallin hiuxet lakihin imejnyjt / kajken kamaran keralla / lujkos luista irrallensa / kajki kallosta kamara eronut.

Lallin salaperäinen mykkyys ja pelkkä häpeän tai vastustuksen ele lienevät niitä seikkoja, jotka myöhemmin viehättivät romantikkoja. Waimon ja Lallin välinen suhde kokonaisuudessaan on kuitenkin taas se kohta, jossa olisi mahdollista erottaa tai yhdistää kaksi traagista perinnettä: raamatullista (tai ”bremeniläistä”) kiusaajan/viettelijän suhdetta objektiinsa sekä yhtä yksisuuntaista suhdetta Louhen ja Lemminkäisen välillä.

Viimeiseksi mainittu vaimon puheenvuoro on todennäköisesti kontaminoitunut kertojan asenteella (”mies *häjy* hywän kypärän”), eikä se itse asiassa ole suoraa esitystäkään. *Surmavirren* kaksi osaa – *vita* ja *miracula* – erottuvat näet toisistaan kertomisen tavoillaan.

Ensimmäinen osa, jossa kerrotaan piispasta hänen kuolemaansa

saakka, on aitoa näytelmää, ja on mahdollista, että sitä sellaisena esitettiinkin. Vasta toisessa osassa esiintyy puhdas proosallinen juonikuvaus.

Vita-osan suorat esitykset on kuitenkin katkaistu eräissä kohdissa, joista ensimmäinen on suunnilleen puolivälissä:

Sitten Herra Henderiki / ajella karrutele / wirman peuroja wjrjttele / jällisänsä juoxemahan / Lattoi se lauman laulajtta / päänsä päällen lendämähän, / otzahansa wirwotamahan / Karhu olli. rauta kahlehisa / terj rautajnen. Kukersi / karhun rautaisen kidassa. / Jänön wiellä Walkoisen hypiti / edesänsä wildin päällä.

Kohdassa kuvataan Henrikin matkaa Lallin taloa kohti. Mitä nämä kuvat oikeastaan tarkoittavat? Aiheesta on olemassa laajalti kirjallisuutta (ks. Vilkkuna 1940–1941, 303–316). *Surmavirren* englanninkielisessä käännöksessä (”Piispa Henrikin surmavirsi”, 1967, 13) kommentoidaan tätä kohtaa seuraavasti, osittain *Surmavirren* tulkinnan perinteen mukaan: peurat, linnut-laulajat ja jänis ovat ornamentteja, veistettyinä kuvina reessä ja kuvauksina huovassa. Karhu on kello ja teeri kellon sydän. Tällainen tulkinta pitää todennäköisesti paikkansa, ja onkin mielenkiintoista pohtia näiden säkeiden metaforisia tasoja. Kuitenkin samalla tavoin kuin voi erottaa saman lajin, teeman tai motiivin kaksi tai useampaa taustaa, kaksi perinnettä, voi myös tässä kohdassa etsiä toista symboliikkaa, toiseen perinteeseen tai kontekstiin perustunutta semanttista verkostoa.

Jos käytämme keskiaikaista kristillistä symboliikkaa, piispan takana juoksevat peurat (etelässä tietenkin saksanhirvet) ovat sieluja tai ihmisiä, jotka hakevat kastetta. Laulajat ovat autuaiden ihmisten tai enkelien merkki. Jänis, yleensä valkoinen jänis, on tavallinen synnittömän sielun symboli, ja sen ”hypähtäminen” ulos tai ylös voi

tarkoittaa kuolemaa tai taivaaseen pääsemistä. Karhu-teeri-kello-metafora on todella voimakas ja sitä voi tulkita lisäksi toisella tavalla: karhu on pohjoisessa tavallinen pahan kuninkaan symboli, koko kristillisessä Euroopassa siitä tulee pirun symboli. Kukertava teeri voi tässä edustaa rukoilevaa piispaa surman hetkellä.

Tärkeä on huomata, että tässä säkeistössä monet predikaatit ovat kausatiiveja. Henrik siis panee jonkun tekemään jotain, juoksemaan, lentämään, virvottamaan, hyppimään. Kyse on itse asiassa piispa Henrikin toiminnan kuvauksesta; se on piispa Henrikin *acta* eli pieni metaforinen elämäkerta laajemmassa elämäkerrassa. Kausatiiviverbit lisäävät pysyvään ornamenttien kuvaukseen kierto-ratadynamiikkaa, jonka keskipisteenä on itse pyhimys.

Ornamenttien järjestyksen tukee *Surmavirren* kohdan monita-soista tulkintaa. Ensin mainitaan peurat eli piispan lähetystyön alku, sen jälkeen laulavat linnut eli enkelien tai kastettujen, pelastettujen sielujen ylistyslaulut, tämän jälkeen tulee karhu pirun ja Lallin kuvana sekä teeren eli piispan surmana ja lopussa hypähtävä jänis taivaaseen pääsevän Henrikin symbolina. Ornamenttien kuvausten ketju siis vastaa Henrikin pyhän elämän vaiheita kronologisessa järjestyksessä.

Vita-osassa on vielä toinen episodinen kuvaus, joka koskee Lallin kovaa ja tulta sytyttävää hiihtämistä. Tässä kohdassa kuitenkin ei ole kyse samasta tekstistä ja kontekstia symbolisoivasta ja yhdistävästä kompleksisuudesta, vaan aivan tavallisista helvetillisistä merkeistä, tulesta ja savusta.

Piispa Henderikin surmavirren intratekstuaalisuus ja kompositio osoittavat suoraan sen teemaan. Vaikka *Surmavirren* intratekstuaalisuus toimii todennäköisesti samalla tavalla kuin muiden opettavaisten tekstien kahden tason välinen analogia ja kahta koodausta – universaalista ja erityistä – yhdistävä kerronta, esimerkiksi *Raa-*

matun tapahtumakulkujen symboliset selitykset, pretekstit ja sananlaskut, *Surmavirsi* eroaa näistä muun muassa siinä mielessä, että sen teema ei ole niin moralisoiva ja että sen intrateksti sisältää koko juonen; intratekstissä teksti kertoo itseänsä uudestaan.

Surmavirren esimerkillisyys Suomen kirjallisuuden opetuksessa pohjautuu juuri sen kaksikotisuuteen, joka ilmenee virren monella tasolla (lajissa, motiiveissa, rakenteessa jne.) ja näin moninkertaistaa mahdollisia tulkinnanvirtoja ja korostaa kontekstin merkitystä.

Lähteet

Piispa Henrikin surmavirsi 1967: *Piispa Henrikin surmavirsi = The Ballad of the Death of Bishop Henry: Suomalaisen kirjallisuuden seuran kansanrunousarkiston vanhin käsikirjoitus. The oldest manuscript in the Folklore Archives of the Finnish Literature Society.* Helsinki: SKS.

Vilkuna, Kustaa 1940–1941: Piispa Henrikin rekimatka. *Kalevalaseuran vuosikirja* 21–22, 303–316.

Intertekstuaalisuus Eppu Normaalin kappaleessa ”Murheellisten laulujen maa”

Käsittelen tässä artikkelissa Eppu Normaalin kappaletta ”Murheellisten laulujen maa” ja sen intertekstuaalisia viittauksia muihin teksteihin. Analyysissä keskityn kappaleen sanoitukseen, mutta yritän silti pitää mielessä, että rock-lyriikka ei ole vain tekstiä eikä sitä pitäisi tarkastella täysin erillään musiikista tai sen tuottamisesta ja esittämisestä. Jokaisella kappaleella on myös suhde esittäjänsä muuhun tuotantoon, tyyliin ja imagoon, ja se on osa jotain musiikkigenreä. (Oksanen 2007, 160–161.) Kuitenkin ”Murheellisten laulujen maa” on houkutteleva juuri kirjallisen analyysin kohteeksi, sillä kappaleen teksti sisältää runsaasti viittauksia toisiin lauluihin, populaarikulttuuriin, kaunokirjallisuuteen ja kansallisiin teksteihin, joita nimitän tässä kirjoituksessa subteksteiksi. Käsite on peräisin Kiril Taranovskilta, jota hän käytti Iosip Mandelštamin runojen analysoinnissa (Tammi 2006, 61–62). Subtekstianalyysi pyrkii selvittämään kielikuvan tai muun tekstuaalisen yksityiskohdan motivaatiota paljastamalla sen yhteyden subtekstiin eli toiseen tai toisiin kaunokirjallisiin teksteihin.

Periaatteessa intertekstuaalisten viittausten havaitseminen tai subtekstien tunteminen ei ole välttämätöntä tekstin ymmärtämiselle, mutta joskus kielikuvat tai muut tekstuaaliset yksityiskohdat voivat jäädä käsittämättömiksi tai heikosti motivoituiksi (Tammi 2006, 63). Lukija – tai kuulija – voi kohdata outoja ilmaisuja, joiden merkitys ei selviä ilman subtekstin tuntemusta. Tällaista obligatorista intertekstuaalisuutta (Makkonen 2006, 23–24) voisi olla vaikkapa

Turmiolan Tommi, joka herää yllättäen henkiin kesken kappaleen. Siksi toivon tämän artikkelin kiinnostavan erityisesti suomen kielen ja suomalaisen kulttuurin opettajia ja opiskelijoita. Onhan kappale päässyt mukaan juuri heille tarkoitettuun *Monikulttuurisen maamme kirjaan*:

Murheellisten laulujen maa osoittaa, että aivan arkinen, taustalla soiva iskelmä tai rockkappale voi sisältää paljon suomalaisesta kulttuurista tuttua ainesta. Musiikin kuuntelija toisin tulee harvoin tätä ajatelleeksi. (Kenttälä et al. 2013, 183.)

Sanoitus ja rakenne

”Murheellisten laulujen maan” on säveltänyt Mikko Syrjä ja sanoittanut Martti Syrjä. Se ilmestyi vuonna 1982 ensin singlenä ja sitten albumilla *Tie vie*, joka muodostaa eräänlaisen käännekohtan Eppu Normaalin tuotannossa. Bändi oli julkaissut julkaissut ensimmäisen levynsä *Aknepopin* 1978 ja noussut nopeasti Suomen rock-musiikin huipulle, mutta suosio oli laantumassa. Edellinen albumi, vuonna 1981 julkaistu *Cocktail Bar* oli saanut sekä kriitikoilta että yleisöltä vaisun vastaanoton.

Ensimmäiset Eppu Normaalin levyt ovat kitaravoittoista rock-musiikkia, jota on kutsuttu suomalaiseksi punkiksi tai siitä kehittyneeksi uudeksi aalloksi. *Tie vie* -levyllä yhtyeen musiikillinen tyyli muuttuu selvästi. Kappaleet ovat aikaisempaa monimutkaisempia, niissä käytetään paljon kosketinsoittimia ja kitarat ovat välillä lähes kuulumattomissa. Samalla laulu korostuu.

Myös sanoitukset ovat muuttuneet. Aikaisemmillä levyillä ne oli tehnyt enimmäkseen Mikko Saarela, joka oli yhtyeen alkupe-
räinen basisti mutta eronnut siitä jo vuonna 1979, ja ne perustuvat

usein kekseliäisiin loppusointuihin, sanaleikkeihin ja ajankohtaisten aiheiden kommentointiin. *Tie vie* on ensimmäinen Eppu Normaalin albumi, jonka sanoitukset on tehnyt laulaja Martti Syrjä. Kappaleiden rakenteen vapautuessa myös sanoituksista ovat hävinneet toisto ja iskevät kertosaäkeet, ja loppusointuja käytetään vähemmän kuin edellisillä levyillä, joskin nokkelia riimejä on myös Syrjän sanoituksissa (vrt. Knuuti 2013, 335).

”Murheellisten laulujen maa” ei noudata tyypillisen popkappaleen muottia. Sitä ei voi jakaa selvästi toisistaan erottuviin A- ja B-osiin tai samanjänteisiin säkeistöihin, eikä siinä ole kertosaäettä tai kitara-sooloa. Alla olen jakanut kappaleen säkeisiin ja säkeistöihin loppusointujen, rytmin ja sointukulun perusteella. Kenttälä et al. (2013, 184) ovat jaotelleet tekstin eri tavalla, niin että siinä on vähemmän säkeistöjä mutta enemmän säkeitä, esimerkiksi sanat ”hälle kohtalon koura / juottaa väkijuomaa” tai ”jonka lauluissa hukkuvat / elämän valttikortit” on jaettu kahteen eri säkeeseen.

Omassa ratkaisussani olen yrittänyt tuoda esiin sekä kappaleen rakenteen että eri osien toistuvuuden. Keskellä on kosketinsoittimien hallitsema instrumentaaliosa ja sen jälkeen rakenne toistuu periaatteessa samanlaisena kuin ennen sitä. Säkeistöjen alussa olevat kirjaimet havainnollistavat sitä, miten niiden sointukulku ja melodia vastaavat toisiaan: esimerkiksi 1b. ja 2b. ovat samantapaisia. Niissä on kuitenkin myös eroja, mikä näkyy painetussa tekstissä niin, että periaatteessa toisiaan vastaavat säkeistöt ja säkeet voivat olla eripituisia. Kappaleen aloittavalla 1a-säkeistöllä ei ole suoraa vastinetta, mutta siinä on sama sointukulku kuin c-osan kahdessa ensimmäisessä säkeessä. Lopussa 2d-säkeistö on pidempi kuin 1d., mutta kummankin säkeistön viimeiset rivit vastaavat toisiaan. Koska d-säkeistöissä on taustalla kuorolaulu, ne tuovat mieleen tavallisen pop-kappaleen kertosaäkeen ja saavat painokkaamman merkityksen muuhun tekstiin

verrattuna. Kappaleen nimi mainitaan säkeistön 2d. ensimmäisessä säkeessä, jossa kuorolaulu alkaa toisen kerran.

- 1a. Syyttömänä syntymään sattui hän
tähän maahan pohjoiseen ja kylmään.
Jossa jo esi-isät juovuksissa tottakai
hakkasivat vaimot, lapset jos ne kiinni sai.
- 1b. Perinteisen miehen kohtalon
halus välttää poika tuo.
En koskaan osta kirvestä
enkä koskaan viinaa juo.
Muuten juon talon.
- 1c. Lumihanki kutsuu perhettä talvisin
vaan en tahdo tehdä koskaan lailla isin.
Mut kun työnvälityksestä työtä ei saa
hälle kohtalon koura juottaa väkijuomaa.
- 1d. Niin Turmiolan Tommi taas herää henkiin
ja herrojen elkeet tarttuvat renkiin.
Kohti laukkaa viinakauppaa.

(instrumentaaliosia)

- 2b. Se miehen epätoivoon ajaa
kun halla viljaa korjaa.
Keskeltä kylmän mullan hiljaa
kylmä silmä tuijottaa
kun kirves kohooa.
- 2c. Keskeltä kumpujen, mullasta maan
isät ylpeinä katsovat poikiaan.
Työttömyys, viina, kirves ja perhe
lumihanki, poliisi ja viimeinen erhe.

- 2d. Tämä tuhansien murheellisten laulujen maa
jonka tuhansiin järviin juosta saa
katajainen kansa jonka itsesäälin määrää
ei mittaa järki eikä Kärki määrää.
Jonka lauluissa hukkuvat elämän valttikortit
ja kiinni pysyvät taivahan portit.
Einari Epätoivosta ne kertovat.

Suomalainen rock-lyriikka ja sen tutkimus

Rock-lyriikka ei ole ollut kirjallisuudentutkimuksen kohteena kovinkaan usein, ja myös populaarimusiikin tutkimuksessa rock-lyriikan on sanottu olevan marginaalissa (Oksanen 2007, 159–160, 163). Rock-lyriikan asema kaunokirjallisuutena on voitu kiistää tai sen käsittelemistä kirjallisessa muodossa on pidetty hankalana tai mahdottomana. (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 21–23.) Toisaalta rock-lyriikalla on myös ilmeisiä yhteyksiä kirjoitettuun lyriikkaan, ja rock-kappaleiden teksteille voidaan löytää intertekstejä taideronoudesta. Tällaisia yhteyksiä on havaittu esimerkiksi Bob Dylanin ja John Keatsin välillä (mts. 28). John Lennonin tekstejä tutkinut Jussi Willman (2006, 50) kuitenkin muistuttaa, että vaikka esimerkiksi ”Lucy in the Sky with Diamonds” -kappaleen viittaukset Lewis Carrollin romaaniin *Through the Looking-Glass* ovat ilmeiset, ”mitään syvempää merkitystä laululle tai koodia tekstin tulkitsemiseen ne eivät anna”.

Jos angloamerikkalaistakin rock-lyriikkaa ja maailman tunnetuimpia artisteja on käsitelty vähän kirjallisuudentutkimuksessa, ei ole ihme, että suomalaisen rock-lyriikan tutkimus on vielä vähäisempää. Suomenkielinenkin tutkimus on keskittynyt englannin-

kieliseen rock-lyriikkaan, mikä näkyy artikkelikokoelmista *Ääniä äänien takaa* (Lahtinen & Lehtimäki 2006) ja *Roll over Runeberg* (Lahtinen & Lehtimäki 2007). Edellisessä käsitellään kymmentä artistia tai yhtyettä, joista vain kaksi on suomenkielisiä: Tulenkantajat ja Gösta Sundqvist. Jälkimmäisessä ei ole yhtään suomenkielisiä tekstejä käsittelevää artikkelia.

Suomen nykykirjallisuus -teoksen ensimmäisessä osassa (2013) on Samuli Knuutin kirjallisuushistoriallinen yleiskatsaus suomalaisesta rock-lyriikasta, ja siinä myös Mika Hallila käsittelee kahta albumia (Ismo Alangon *Kun Suomi putoo puusta* ja Palefacen *Helsinki-Shangri-La*) ja Kukku Melkas Maija Vilkkumaan ja Paula Vesalan tekstejä. Knuutin (2013, 335) mukaan Martti Syrjän tekstien teemoja on suomalaisen miehen surumielisyyden ja taipumuksen itsetuhoiseen alkoholinkäyttöön, ja ”Murheellisten laulujen maa” on hänen mukaansa keskeinen kappale, joka tiivistää ”eräänlaisen suomalaisen bluesin perusainekset”.

Painamattomissa opinnäytetöissä suomalaista rock-lyriikkaa on käsitelty melko paljon, mutta ne ovat ikävä kyllä enimmäkseen ulkomaanlehtorin ulottumattomissa eri yliopistojen kirjastoissa. Onneksi joitain on saatavissa sähköisinä versioina. Mainitsen tässä vain muutamia töitä, joissa suomalaista rock-lyriikkaa tarkastellaan intertekstuaalisuuden näkökulmasta. Anni Saaren (2007, 70) mukaan CMX:tä ja YUP:ta yhdistää intertekstuaalisuuden käyttö: molemmilta yhtyeiltä löytyy vittauksia *Raamattuun* ja CMX:ltä *Kalevalaan*. Juha-Matti Reinilä (2015) käsittelee ironiaa Ismo Alangon lyriikassa ja antaa runsaasti esimerkkejä siitä, miten Alanko kiihottaa eli käyttää ironisesti jotakin lausumaa tai ajatusta, joka voidaan yhdistää tiettyihin ihmisiin tai ihmistyyppeihin. Esimerkiksi kappaleen nimi *Täältä tullaan Venäjä* kiihottaa Tapio Suomisen ohjaaman elokuvan nimeä *Täältä tullaan, elämä* (mts. 47; elokuvan nimi puolestaan on

sitaatti Pelle Miljoonan kappaleesta *Juosten kohti elämää*). Tenho Immonen (1999) tarkastelee Hectorin laulutekstien intertekstuaalisuutta kolmesta eri näkökulmasta. Ensinnäkin lauluteksti voi olla kirjoitettu jonkin taustatekstin, kuten runon tai näytelmän pohjalta. Toiseksi se voi olla käänös, jolloin esiin nousee ero alkuperäisen ja käännetyn tekstin sisältämien intertekstuaalisten viittausten välillä. Kolmanneksi käsitellään tapauksia, joissa laulutekstillä ei ole yhtä selvästi havaittavaa subtekstiä, vaan lyhyitä viittauksia eri subteksteihin. Immonen löytää Hectorin teksteistä runsaasti viittauksia musiikkiin, kaunokirjallisuuteen, satuihin, sarjakuviin ja elokuviin.

Muidenkaan tieteenalojen näkökulmasta suomalaista rock- tai popmusiikkia ei ole kovin paljon tutkittu. Kulttuurihistoriallisessa kokoomateoksessa *Maamme* (Kaartinen & Salmi & Tuominen 2016) on kaksi lukua kevyestä musiikista. Ensiksi Paavo Oinonen (2016) esittelee kahta suomalaisen kevyen musiikin teemaa: erilaisiin paikkoihin kohdistuvaa kaipuuta ja olemassa olevien olojen arvostelua. Toiseksi Kari Kallioniemi, Kimi Kärki ja Rami Mähkä käsittelevät suomalaisen rock-musiikin suhdetta politiikkaan ja Sleepy Sleepers -yhtyettä vastakulttuurin edustajana.

Oman artikkelini kannalta erityisen kiinnostava on Terhi Skaniakosin taiteentutkimuksen väitöskirja (2010), jonka aiheena on suomalaisen rockin diskurssit Aki Kaurismäen ohjaamassa rock-dokumentissa *Saimaa-ilmio*. Yksi dokumentissa esiintyvistä bändeistä on nimittäin Eppu Normaali. Elokuva on myös kuvattu kesällä 1981, siis vain vuosi ennen ”Murheellisten laulujen maan” julkaisua. Pohtiessaan rockin ja suomalaisuuden suhdetta ja suomirockin käsitettä Skaniakos toteaa, että kieli on siinä olennainen tekijä. Suomenkieliset sanat ovat tärkeitä, ja monet suomalaiset rock-sanoittajat on nähty osaksi jatkumoa, joka palautuu iskelmään ja muihin suosittuihin laulutraditioihin. (Mts. 185.) Skaniakos ei kuitenkaan

tutki yhteyden sanoituksia, vaan hänen tutkimuksessaan rock-narriivi tulee esiin dokumentin kuvauksen, muusikoiden keskustelujen, haastattelujen ja esiintymisten kautta.

Subtekstianalyysi

Pekka Tammen mukaan subtekstianalyysin pääperiaate on ensinnäkin se, että mitkä tahansa yhteydet kahden eri tekstin välillä eivät ole relevantteja. Subtekstin paikallistamisen lisäksi on päätettävä, mitä uusia merkityksiä yhteyden havaitseminen tuo mukanaan. Subteksti pitää tulkita temaattisesti, eli sille pitää löytää jokin tehtävä. Toiseksi subtekstin tarkastelu asettaa aina rinnakkain tekstikokonaisuudet, ei vain yksittäisiä sanoja tai tekstejä. (Tammi 2006, 64, 69–71.) Tammi jakaa intertekstuaaliset kytkennät kolmeen ryhmään, jotka ovat suora nimeäminen, sitaatti ja tyylillinen subteksti (mts. 78–82). Useinkaan kytkennälle ei voi osoittaa vain yhtä subtekstiä, vaan se voi olla peräisin useasta eri lähteestä, mitä Tammi nimittää monilähteisyydeksi (mts. 87).

Suora nimeäminen esiintyy kappaleessa kolme kertaa: siinä nimetään Turmiolan Tommi, Kärki ja Elämän valttikortit (ks. myös Kenttälä 2013, 182–183). Turmiolan Tommi on suomalaisessa raittiustyössä käytetty varoittava esimerkkihahmo, joka esiintyi jo 1850-luvulla tehdystä kahdeksansivuisesta kuvakirjassa. Tommi on perheenisä, joka joutuu rappiolle heti, kun menee ensimmäistä kertaa juomatupaan. Kirjan kuudennessa kuvassa hän uhkaa vaimoaan viinapullolla lasten katsellessa kauhistuneina vieressä, seitsemännessä vaimo makaa kuolleen lattialla ja poliisit pitävät isää kiinni, ja viimeinen kuva esittää Tommia vankilassa. ”Murheellisten laulujen maa” toistaa tätä tarinaa kertomalla, miten ”Turmiolan Tommi taas herää henkiin”: alkoholinkäyttö riistäytyy heti käsistä (”enkä

koskaan viinaa juo/muuten juon talon”) ja johtaa suoraan perheväkivaltaan (”jo esi-isät juovuksissa totta kai/hakkasivat vaimot, lapset...” ja ”lumihanki kutsuu perhettä talvisin”). Synkän tapahtumaketjun lopussa on ”poliisi ja viimeinen erhe”.

Säe ”ei mittaa järki eikä Kärki määrää” viittaa säveltäjämestari Toivo Kärkeen; yhteys on selvä vaikka etunimeä ei mainita. Kärki on suomalaisen iskelmämusiikin tunnetuin säveltäjä, joka on tehnyt ”tuhansia murheellisia lauluja”. ”Murheellisten laulujen maassa” ei kuitenkaan viitata suoraan yhteenkään Kärjen säveltämään iskelmään, joten viittaus on metonyyminen (Tammi 2006, 78): se ei kohdistu henkilöön, vaan suomalaiseen iskelmämusiikkiin, joka näin asetetaan oppositioon muun musiikin kanssa. Eronteko pohjautuu henkisiin rajoihin iskelmää ja pop-musiikkia kuuntelevien ihmisten, taajama- ja maa-seutu-Suomen välillä; vielä 1960-luvulla puhuttiin näitä erottavasta ”tangorajasta” (Kallioniemi & Kärki & Mähkä 2016, 397).

Yhteys suomalaiseen iskelmään jatkuu seuraavassa säkeessä, jossa nimetään suoraan Ahti Lammen esittämä iskelmä ”Elämän valttikortit”. Muitakin yhteyksiä tekstien välillä on, mikä näkyy kun verrataan seuraavia säkeitä:

Oli elämän valttikortit
mulla kerran kourassain.

Oli avoinna kaikki portit
ja ne suljin takanain.

(”Elämän valttikortit”, 1980, säv. Heikki Annala, san. Vexi Salmi.)

jonka lauluissa hukkuvat elämän valttikortit
ja kiinni pysyvät taivahan portit.

(”Murheellisten laulujen maa”)

”Murheellisten laulujen maa” jatkaa ja liioittelee ”Elämän valttikorttien” tragiikkaa: portit ovat muuttuneet taivaan porteiksi, eivät-kä ne ole koskaan olleetkaan avoinna vaan pysyvät kiinni. Lisäksi tämä surullinen kohtalo yleistetään koskemaan muitakin suomalaisia lauluja kuin yhtä iskelmää: tämän maan ”lauluissa hukkuvat elämän valttikortit”. Kummassakin tekstissä myös menetetään talo. ”Elämän valttikorteissa” se on mennyt metaforisesti elämän myrskyihin, mutta ”Murheellisten laulujen maassa” se juodaan.

Oli talo ja sievä kulta
joka rakasti minua vain.
Mutta elämän myrskyihin multa
meni talo ja rakkaimpain.
(”Elämän valttikortit”)

En koskaan osta kirvestä
enkä koskaan viinaa juo.
Muuten juon talon.
(”Murheellisten laulujen maa”)

Kolmen suoran nimeämisen lisäksi kappaleessa on yksi sitaatti, joka on peräisin ”Sillanpään marssilaulusta”. Frans Emil Sillanpää kirjoitti sanat syksyllä 1939, ja laulusta tuli nopeasti talvisodan hengen ja suomalaisten taistelutahdon symboli.

Sama kaiku on askelten.
Kyllä vaistomme tuntee sen
kuinka kumpujen kätköstä mullasta maan
isät katsovat poikiaan.
(”Sillanpään marssilaulu”, 1939, säv. Aimo Mustonen, san. F. E. Sillanpää.)

Keskeltä kumpujen, mullasta maan
isät ylpeinä katsovat poikiaan.
("Murheellisten laulujen maa")

Sitaatti on tunnistettava, vaikka se ei olekaan sanatarkka. Muutokset johtuvat ainakin osaksi siitä, että marssin sanat on pitänyt sovittaa eri rytmiä noudattavaan sävelmään. Sana "ylpeinä" on siis rytmin vaatima, mutta se sopii hyvin alkuperäisen tekstin henkeen. Sitaatti ei jää irralliseksi, sillä yhteinen teema on edellisten sukupolvien malli, isien ja poikien välinen suhde. "Sillanpään marssilaulussa" mallina on sotaan lähtö ja kodin suojaaminen, jota pojat noudattavat ilomielin:

Tapa tuttu jo taattojen
nyt on hoidossa poikasten.
[--]
Siis te lapset ja vanhukset
ja te äidit ja morsiamet,
niin kauan teillä on suojattu lies
kun on pystyssä yksikin mies.
("Sillanpään marssilaulu")

"Murheellisten laulujen maassa" viitataan myös isien vanhoihin tapoihin, mutta malli on toisenlainen. Kotia ei suojata vaan se tuhoaan, eikä poika haluaisi seurata sitä:

[--] jossa jo esi-isät juovuksissa totta kai
hakkasivat vaimot, lapset jos ne kiinni sai.

Perinteisen miehen kohtalon
halus välttää poika tuo.

En koskaan osta kirvestä
enkä koskaan viinaa juo.

[--] vaan en tahdo tehdä koskaan lailla isin.
("Murheellisten laulujen maa")

Tyylillisiä substekstejä voidaan erottaa kahdenlaisia. Ensinnäkin "Murheellisten laulujen maassa" on sanoja ja fraaseja, jotka liittyvät sen isänmaallisiin ja kansallisiin teksteihin. Kuten edellisissäkin esimerkeissä, näitä substekstejä voidaan muokata ironisesti tai esittää sellaisessa yhteydessä, mikä on ristiriidassa niiden alkuperäisen käytön kanssa. Selvimät esimerkit ovat "katajainen kansa" ja "tuhansien järvien maa". Katajainen kansa mainitaan suoraan: "Katajainen kansa jonka itsesäälän määrää / ei mittaa järki eikä Kärki määrää." Fraasi on lähtöisin Juhani Ahon romaanista *Katajainen kansani*, ja sillä viitataan yleisesti suomalaisten sitkeyteen ja peräänantamattomuuteen (Kenttälä et al. 2013, 182–183). Tuhansien järvien maahan viitataan epäsuoremmin: "Tämä tuhansien murheellisten laulujen maa / jonka tuhansiin järviin juosta saa." Fraasi tulee kuitenkin mieleen jo rakenteesta "tuhansien [--] maa", ja seuraavan säkeen "tuhansiin järviin" vahvistavat sitä. Tuhansilla järvillä luonnehditaan Suomea ja sen luonnon kauneutta, ja se palautuu "Maamme"-lauluun, jossa mainitaan "maa tuhatjärvinen". Järvien lisäksi lumihanki on yleisesti käytetty suomalaisuuden symboli, ja siniset järvet ja valkoiset hanget on liitetty Suomen lipun väreihin Topeliuksesta alkaen. Tästä isänmaallisesta väriretoriikasta esimerkkinä Jukka Kuoppamäen "Sininen ja valkoinen":

Sininen on taivas, siniset on silmänsä sen.

Siniset on järvet, sinisyyttä heijastaen.

Valkoinen on hanki, valkoiset on yöt kesien [--].

Sininen ja valkoinen värit ovat vapauden.

(”Sininen ja valkoinen”, 1972, säv. ja san. Jukka Kuoppamäki.)

Tuhannet järvet, katajainen kansa ja lumihanki eivät siis viittaa mihinkään yksittäiseen subtekstiin, vaan kansalliseen, isänmaalliseen tyyliin. Sopii verrata myös ”Maamme”-laulun ja ”Murheellisten laulujen maan” alkua. Kummassakin toistuvat syntyminen, pohjoinen maa ja esi-isät:

Oi maamme, Suomi, synnyinmaa [--]

kotimaa tää pohjoinen,

maa kallis isien.

(”Maamme”, säv. Fredrik Pacius 1846, suom. san. Paavo Cajander 1889.)

Syyttömänä syntymään sattui hän

tähän maahan pohjoiseen ja kylmään

jossa jo esi-isät...

(”Murheellisten laulujen maa”)

Tämän juhlanan alun jälkeen isänmaallisuus tehdään kyseenalaiseksi tai naurettavaksi rinnastamalla se alkoholiin ja perheväkivaltaan. Esi-isät ovat juovuksissa ja hakkaavat vaimojaan, perhe ajetaan lumihankeen eikä järviä ihailla vaan niihin hukuttaudutaan. Katajainen kansa osoittaa sitkeyttä vain itsesäälin määrässä.

Säe ”kun halla viljaa korjaa” viittaa moniinkin kansallisesti institutionaalistuneisiin teksteihin, tunnetuimpia esimerkkejä ovat *Saarijärven Paavo* ja *Seitsemän veljestä*. Toisin kuin subteksteissä, hallan aiheuttamia tuhoja ei kuitenkaan oteta vastaan nöyrästi tai sisukkaasti, vaan ne rinnastetaan väkivaltaan ja esi-isien raskaaseen

perintöön. Hallan ”kylmä silmä” on samalla isän ylpeä katse.

Se miehen epätoivoon aja
kun halla viljaa korjaa.
Keskeltä kylmän mullan hiljaa
kylmä silmä tuijottaa
kun kirves kohoaa.
Keskeltä kumpujen, mullasta maan
isät ylpeinä katsovat poikiaan.
(”Murheellisten laulujen maa”)

Kansallisia tekstejä on siteerattu suomalaisessa kevyessä musiikissa ärsyttämisen tai sukupolvikapinan vuoksi 1960-luvulta lähtien, mikä näkyy esimerkiksi yhtyeen nimessä Suomen talvisota 1939–1940 (Kallioniemi & Kärki & Mähkä 2016, 400) tai Irwinin ”Ryysyrannassa” (1967, säv. Irwin, san. Vexi Salmi), joka alkaa sitaatilla ”Kansalaislaulusta” (säv. trad., san. J. H. Erkkö 1883): ”Olet maamme armahin Suomenmaa / ihanuuksien ihmemaa”.

Paavo Oinosen (2016, 335) mukaan ”Ryysyranta” edustaa suomalaisen kevyen musiikin yhteiskuntakriittistä, ”kurjuuden kuvauksen” tai protestilaulun perinnettä. Tästä perinteestä voidaan löytää myös ”Murheellisten laulujen maan” toinen tyylillinen subteksti. Selvimpiä ovat maininnat työttömyydestä, joka johtaa suoraviivaisesti alkoholien väärinkäyttöön ja perheväkivaltaan. Työttömyys on yleinen aihe 1970-luvun lopun punk-rockissa (ks. Oinonen 2016, 344), ja subtekstejä voi etsiä esimerkiksi Pelle Miljoonan tuotannosta.

Valtio työttömille korvausta antaa
joista monet kaiken viinakauppaan kantaa. [--]
Työttömän päivä on yhtä piinaa,

siksi moni meistä juo niin paljon viinaa.
("Olen työtön", 1978, säv. ja san. Pelle Miljoona.)

Mut kun työnvälityksestä työtä ei saa
hälle kohtalon koura juottaa väkijuomaa.

[--]

Työttömyys, viina, kirves ja perhe
lumihanki, poliisi ja viimeinen erhe.
("Murheellisten laulujen maa")

Punk-rockia varhaisempiakin viittauksia on, verrattakoon vaikka seuraavia säkeitä:

isä oli kännissä, kuinkas muutenkaan.
("Lumi teki enkelin eteiseen", 1973, säv. ja san. Hector.)

jossa jo esi-isät, juovuksissa totta kai [--]
("Murheellisten laulujen maa")

Myös Hectorin kappaleessa alkoholismi periytyy: "veli oli kännissä / näin sen itkeneen". Kun siinäkin kerrotaan lisäksi hukuttautumisesta ("vesi oli mustaa / äiti kulki mustissaan"), kylmyydestä ("minä panin ikkunaan pahvisuojan / että edes jossakin lämmin ois") ja tietysti lumesta, voidaan sanoa että "Lumi teki enkelin eteiseen" on yksi "tuhansista murheellisista lauluista" (vrt. Oinonen 2016, 340). Murheen, alkoholin, työttömyyden, lumen ja poliisin yhdistää myös Hootenanny Trion "Esplanadi":

Sinä yönä minä itkin yksin murheissain.
Kuljin Esplanaadia pitkin, vettä satoi vain.

Oi veljet, taisin mennä juomaan Kappeliin.
Kun viski valui päähän lainkaan katsomatta säähän
niin taisi multa huolet, murheet kaikki mennä pois.
[--]
Olin potkut saanut työstäni, sen sieltä kuulla sain.
[--]
Aamulla kun aurinko nousi ja lumi peitti maan
poliisi joutui kuolleen miehen tieltä kantamaan.
(”Esplanadi”, 1965, säv. ja san. Keijo Räikkönen.)

Kuten suorista sitaateista käy ilmi, ”taivahan portit” viittaa ”Elämän valttikortteihin”, jossa on riimipari kortit – portit. Mutta aina kiinni pysyvistä taivaan porteista tulee mieleen myös Tapio Rautavaaran levyttämä ”Ontuva Eriksson”, joka perustuu Oiva Paloheimon runoon ”Kerjäläislegenda”. Siinä kuollut kerjäläinen joutuu jäämään taivaan porttien ulkopuolelle, mutta saa sentään olla poliiseilta rauhassa.

Mies ontuu ääneti muurin taa
ja nuttunsa turviin käy:
Tänä yönä sada ei ainakaan
ja poliiseja ei näy.
Paras takana taivaan porttien
sinun varmaan olla on.
(”Ontuva Eriksson”, säv. Tapio Rautavaara 1951, san. Oiva Paloheimo 1935.)

Parodioiva intertekstuaalisuus

Kuten edellä annetuista esimerkeistä käy ilmi, ”Murheellisten laulujen maa” liittää subteksteissään yhteen kansalliset tekstit (”Sillanpään marssilaulu”, ”Maamme”, ”Saarijärven Paavo”), iskelmät (Toivo Kärki, ”Elämän valttikortit”) ja yhteiskunnallisesti kantaaottavan kevyen musiikin (”Olen työtön”, ”Lumi teki enkelin eteiseen”, ”Esplanadi”). Luetteloa voisi vielä jatkaa: Kenttälä et al. (2013, 182–183) tuovat esiin yhteydet Dannyn laulamaan iskelmään ”Seitsemän kertaa seitsemän” ja Mikko Niskasén ohjaamaan elokuvaan *Kahdeksan surmanluotia*. Kappaleen juuret ovat myös syvällä suomalaisessa kaunokirjallisuudessa: köyhyyden, alkoholin ja perheväkivalan yhteys on ollut suomalaisen kaunokirjallisuuden aiheita Minna Canthista lähtien, lumihankeen paettiin jo *Seitsemässä veljeksessä* ja järveen hukuttautumisen teema näkyy *Kalevalassa* tai ainakin Aksele Gallen-Kallelan *Aino-tarussa*. Kirvesmurhaajistakin ensimmäinen esiintyy jo Pyhän Henrikin legendassa. Siksi ”Murheellisten laulujen maata” voi pitää uusmytologisena teoksena, joka leikkii erilaisilla traditioilla, jopa niin että tämä subtekstien joukko on sen keskeinen sisältö. Tällainen itsestään tietoinen fiktio korostaa itseään tehtynä ja asettaa tarkasteluun sen maailman, josta sitaatit ovat peräisin. Tällöin kyse on usein parodioivasta intertekstuaalisuudesta. Kun jokin teksti siirretään toiseen, laadultaan vastakkaiseen yhteyteen, syntyy koominen vastakohtaefekti. (Pesonen 2006, 49–50; Lyytikäinen 2006, 157–158.)

Koominen vastakohta näkyy ”Murheellisten laulujen maassa” usein kahden tyylin, juhlallisen ja arkisen kohdatessa. Isänmaallisuutta kaikuvat fraasit, kuten pohjoinen maa, katajainen kansa tai tuhannet järvet, tuovat mukanaan kokonaisen subtekstien joukon. Toisaalta kappaleessa on myös sellaisia juhlavia ilmauksia kuin

”syyttömänä syntymään”, ”se miehen epätoivoon ajaa” tai ”viimeinen erhe”, jotka kuulostavat ylätyyllisiltä mutta eivät viittaa ainakaan selvästi mihinkään tiettyyn subtekstiin. Kun ne kohtaavat arkirealismia (työnvälitys, viinakauppa, poliisi, itsesääli), koominen efekti on valmis. Erityisen selvästi tämä näkyy juuri ennen instrumentaaliosaa, kun säkeet ”Niin Turmiolan Tommi taas herää henkiin / ja herrojen elkeet tarttuvat renkiin” saavat jatkeekseen sydäntäsärkevällä äänellä laulettujen jatkon: ”kohti laukkaa viinakauppaa”. Vastaava tyyllinen pudotus on heti alussa, jossa juhlat ”Maamme”-lauluun viittavat sanat saavat jatkokseen ”jossa jo esi-isät juovuksissa totta kai / hakkasivat vaimot, lapset jos ne kiinni sai”.

Jotkut sanavalinnat ovat jo itsessään koomisia, kuten hellittelysana ”isi” ja traagisen antisankarin nimi Einari Epätoivo. Ne liittyvät ”Murheellisten laulujen maan” Eppu Normaalin aiempaan tuotantoon, jossa vitsikkäät ilmaukset ja loppusoinnuilla leikittely ovat tavallisia. Esimerkiksi ”Myrkkyä”-kappaleessa, jossa myös irvailaan alkoholi- ja terveystaloustukselle, mainitaan isin lisäksi Ossi ja Antero. Ne ovat Eppu Normaalin ikäluokassa harvinaisia etunimiä, kuten Einarikin. Einari mainitaan myös Juice Leskisen humoristisessa kappaleessa ”Einarin polkupyörä” (1974).

Korottaa tarttee lapsilisiä

kun kohta enää ei oo isiä.

(”Myrkkyä”, 1979, säv. Mikko Syrjä, san. Mikko Saarela & Mikko Syrjä.)

Lumihanki kutsuu perhettä talvisin

vaan en tahdo tehdä koskaan lailla isin.

(”Murheellisten laulujen maa”)

Tupakkaa kun Ossille tyrkytän
niin silloin Ossin myrkytän.

[--]

Nyt Antero rikollinen on.

Poliisi vie Anteron.

(”Myrkkyä”)

Einari Epätoivosta ne kertovat.

(”Murheellisten laulujen maa”)

Lopuksi

Vaikka ”Murheellisten laulujen maassa” on paljon huumoria, sen teemat ovat kuitenkin vakavia: toivottomuus, alkoholin väärinkäyttö, perheväkivalta ja perinteisen mieskuvan aiheuttamat paineet. Intertekstuaalisuuden avulla nämä teemat liitetään perinteiseen suomalaiseen musiikkiin ja kansallisiin teksteihin, ”tuhansiin murheellisiin lauluihin”, joihin otetaan ironista etäisyyttä. Toisaalta suomalaisen rock-lyriikan suhde perinteiseen mieskuvaan ja suomalaisuuteen ei ole yksinomaan ironinen tai etäinen. Suomalaisessa pop-musiikissa yhteys perinteisiin näkyy siinä, miten esimerkiksi Irwin ja Juice Leskinen yhdistivät agraarisen Suomen kuplettiperinteen ja modernin populaarikulttuurin (Oinonen 2006, 338, 342). Yleensäkin suomalaiselle rock-lyriikalle on tyypillistä kerronnallinen realismi, joka liittyy sen vanhaan iskelmä- ja laulelmaperinteeseen ennemmin kuin anglosaksiseen kulttuuriin. (Knuuti 2013, 338.)

Ryypääminen ja maskuliinisuus ovat myös olennainen osa rock-musiikkiin liittyvää elämäntapaa tai asennetta, rock-narratiivia, mikä tulee esille *Saimaa-ilmiössä*. Myös auktoriteetinvastaisuus,

leikinlasku ja vulgääri huumori liittävät rock-narratiivin ja perinteisen, alaluokkaisen mieskulttuurin toisiinsa. (Skaniakos 2010, 182, 189.) *Saimaa-ilmiössäkään* esiintyjien suhtautuminen suomalaisuuteen ja perinteisiin maskuliinisuuteen ei ole yksinomaan kielteistä, ei myöskään kansallisten symbolien käyttö tai niihin viittaaminen, kuten ”Maamme”-laulun esittäminen konsertin päätteeksi. (Mts. 184–185.)

Ei siis ole itsestäänselvää, että kansalliseen diskurssiin tai iskelmämusiikkiin viittaaminen ”Murheellisten laulujen maassa” saa aina ironisen tai parodisen tulkinnan. Nykykuulijan korvissa kappale ei välttämättä ole ristiriidassa perinteisen musiikin tai kansallisten arvojen kanssa. Vuonna 1982 Martti Syrjä oli 23-vuotias ja rock-tai popmusiikki oli Suomessa leimallisesti nuorisomusiikkia. Sillä ei ollut hyväksytyä, institutionaalista asemaa eikä sitä tunnustettu virallisesti. Esimerkiksi *Saimaa-ilmiö* on voitu 1980-luvun alussa tulkita vastakulttuuriksi, mutta nykyään sitä tarkastellaan historiallisesti, ja se voi olla jopa kuva Suomi-rockin ”myyttisestä synnystä” ja vahvistaa sitä kautta suomalaista identiteettiä. (Skaniakos 2010, 184, 192.) Sleepy Sleepers edusti 1970-luvulla räätäsuista, groteskia ja poliittisesti arveluttavaa vastakulttuuria, mutta esiintyi vuonna 1993 Leningrad Cowboysin nimellä Senaatintorilla Puna-armeijan kuoron kanssa. Vaikka musiikin perusta olisikin pysynyt samana, maailma on muuttunut. (Kallioniemi & Kärki & Mähkä 2016, 412–413.) Samoin on käynyt Eppu Normaalin, joka piti 40-vuotisjuhla-konserttinsa kesällä 2016 ja esiintyi Ratinan stadionilla 30 000 kuulijalle sinfoniaorkesterin säestyksellä.

Myös suhtautuminen subteksteihin on muuttunut: isänmaalliset tekstit ole yhtä pyhiä kuin ennen, eikä tuhansiin järviin juokseminen tai katajaisen kansan itsesääli kuulostaa enää loukkaavalta. Iskelmä ja rock ovat sulautuneet toisiinsa eivätkä uudet sukupolvet välttä-

mättä tunnista viittauksia ”Elämän valttikortteihin” tai 1970-luvun lopun punk-musiikkiin. Tästä kertoo omalla tavallaan myös Martti Syrjän kommentti vuodelta 1998:

Tekstin mä ajattelin olevan liikaa tälle kansalle koska mä siinä niin karkeasti vittuilen kaikesta mistä suomalaiset on aina tykänneet, siis lähinnä murheen alhossa vaeltamisesta. Mutta ei, kävikin ihan päinvastoin. (Yleisradion Elävä arkisto 2010.)

Syrjä siis arvelee ”Murheellisten laulujen maan” suosion olevan merkki siitä, että ironiaa ei ole ymmärretty tai se ei ole osunut maaliinsa. Kappaleen suosion salaisuus voi silti piillä juuri sen intertekstuaalisuudessa: se käyttää kansallista symboliikkaa ja tuttuja teemoja niin tehokkaasti, että se tuntuu suomalaisesta kuulijasta välittömästi tutulta, ja siksi siihen on helppo myös samastua. Siitä on tullut suomalaisen miehen kohtalon kuvaus, murheellinen laulu tuhansien muiden joukossa.

Lähteet

- Hallila, Mika 2013: Protestilauluja puusta pudonneille. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila & Yrjö Hosiaislouma & Sanna Karkulehto & Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS. 345–346.
- Immonen, Tenho 1999: *Niinhän on maailma kirjoitettu. Hectorin laulutekstien tekstienvälisyydestä*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

- Kaartinen, Marjo & Salmi, Hannu & Tuominen, Marja (toim.) 2016: *Maamme. Itsenäisen Suomen kulttuurihistoria*. Helsinki: SKS.
- Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi & Mähkä, Rami 2016: Kekkonen ja rock'n'roll. Teoksessa *Maamme. Itsenäisen Suomen kulttuurihistoria*. Toim. Marjo Kaartinen & Hannu Salmi & Marja Tuominen. Helsinki: SKS. 395–414.
- Kenttälä, Marjukka & Koskela, Lasse & Pyhäniemi, Saija & Seppä, Tuomas 2013: *Monikulttuurisen maamme kirja. Suomen kielen ja kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Knuuti, Samuli 2013: Pop-pop-pop-tekstejä. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila & Yrjö Hosiaislouma & Sanna Karkulehto & Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi. Helsinki: SKS. 335–344.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (toim.) 2006: Ääniä äänien takaa. *Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (toim.) 2007: *Roll over Runeberg. Kirjallisuustieteellisiä esseitä rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press.
- Lehtimäki, Markku & Lahtinen, Toni 2006: Rock, lyriikka, tulkinta. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press. 17–40.
- Lyytikäinen, Pirjo 2006: Palimpsestit ja kynnystekstit . Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 145–179.
- Melkas, Kukku 2013: Naistekijät ja rocklyriikan uudet aiheet. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila & Yrjö Hosiaislouma & Sanna Karkulehto & Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi. Helsinki: SKS. 347–348.
- Oinonen, Paavo 2016: Satumaa ja ryysyranta. Teoksessa *Maamme. Itsenäisen Suomen kulttuurihistoria*. Toim. Marjo Kaartinen & Hannu Salmi & Marja Tuominen. SKS: Helsinki. 331–351.

- Oksanen, Atte 2007: Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 158–179.
- Pesonen, Pekka 2006: Dialogi ja tekstit. Teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 31–58.
- Reinilä, Juha-Matti 2015: *Ironia, satiiri ja suomalaisuus Ismo Alangon rocklyriikassa*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Saari, Anni 2007: *CMX, YUP ja 1990-luvun rock-sanoitusten kuva suomalaisuudesta*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Skaniakos, Terhi 2010: *Discoursing Finnish Rock. Articulation of Identities in the Saimaa-ilmiö Rock Documentary*. Jyväskylä Studies in Humanities 50. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tammi, Pekka 2006: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 59–104.
- Willman, Jussi 2006: Mursun uni. John Lennonin ja Lewis Carrollin intertekstuaalisista yhteyksistä. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press. 41–68.
- Yleisradion Elävä arkisto 2010: *Eppu Normaali: Tuhansien laulujen maa*. Internet-dokumentti. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/06/17/eppu-normaali-murheellisten-laulujen-maa> (13.3.2017)

Onko suomalainen filologia mahdollinen?

Syksyllä 2016 Varsovan yliopistossa pitämässään luennossa Greifswaldin yliopiston fennistiikan professori Marko Pantermöller huomautti, että Suomen ulkopuolella ”fennistiikka” merkitsee muuta kuin kotimaassaan. Suomessa fennistiikan merkitys rajoittuu lähinnä suomalaiseseen kielitieteeseen eli suomen kielen tutkimukseen, ulkomailla merkitys ulottuu muuallekin: kirjallisuudentutkimukseen sekä kulttuuriin, maan tuntemukseen ja historiaan (Pantermöller 2016).

Pantermöllerin huomautus toi mieleen *Virittäjässä* viisitoista vuotta aikaisemmin käydyn keskustelun fennougriistiikan luonteesta tutkimus- ja opetusalanana. Riho Grünthal ja Johanna Laakso (2001) esittelivät erilaisia yleistyneitä käsityksiä fennougriistiikasta ja käsitelivät sen identiteettiongelmia alana korostaen, että kaikista muista ulottuvuuksistaan huolimatta fennistiikan alkuperänä ja kovana ytimenä on pysynyt historiallinen ja vertaileva kielitiede. Vastauksessaan Laakson ja Grünthalin artikkeliin Janne Saarikivi kyseenalaisti kielitieteen keskeisen aseman ehdottomuuden ja puolusteli laajempaa käsitystä fennougriistiikasta, johon mahtuisi sekä kielen että kulttuurin ja historian tutkimus:

Korostaakseni eroa yksipuolisen lingvivistisistä tutkimusintresseistä nimittäisin tällaista fennougriistiikkaa suomalais-ugrilaiseksi filologiaksi. Fennougriistiikka on siis filologia-aine, joka tutkii suomalais-ugrilaisia kieliä ja kielten avaamasta ikkunasta näitä kieliä puhuvien kansojen historiaa ja kulttuureja, mukaan lukien niiden muinaisen yhteisen esihistorian. (Saarikivi 2001, 267–268.)

Tuo viidentoista vuoden takainen keskustelu erosi selvästi viitekehykseltään Pantermöllerin luennosta: kyseessä oli fennougristiikka eikä fennistiikka, ja lähinnä suomalainen; keskeisiin kysymyksiin kuului nimittäin suomalaisten yliopistojen ja tutkimuskeskusten erikoisasema ja rooli fennougristiikan kehityksessä. Kaikista eroista huolimatta Saarikiven erottelu vaikuttaa asianmukaiselta tässäkin kontekstissa. Pantermöllerin käsittelemä suomalaisen ja ulkomalaisen fennistiikan välinen ero on nimenomaan ero lingvistiikan ja filologian välillä. Mahdollisia kehityssuuntia ovat siis toisaalta suomen kielen tutkimus, toisaalta laajempi tutkimus- ja opetusmalli, johon kuuluu sekä suomen kieli että Suomen kulttuuri ja historia.

Saarikivi asettaa filologian lingvistiikan vastakohtaksi; hänen käytössään kahden termin oleellinen ero on filologian taipumus ulottua kielen tutkimusta laajemmalle. Tämä käsitys heijastaa kyllä akateemista käytäntöä – ja etupäässä ulkomaisten filologioiden suhteen, kuten esimerkiksi slavistiikka Suomessa tai fennistiikka Puolassa. Kotimaisessa filologiassa, esimerkiksi Varsovan yliopiston polonistiikassa, keskitytään enemmän kielitieteeseen ja kirjallisuudentutkimukseen, puolalaisen kulttuurin tutkimus kuuluu muualle ja yleinen tuntemus oletetaan opiskelijoilla jo olevan. Ulkomaiset filologiat sen sijaan ovat laitoksia ja oppiaineita, joissa opiskeleville tarjotaan toisaalta kielitaitoa, toisaalta tietoa maista tai kielialueista. Niiden kautta opiskelija perehtyy kyseisen maan tai kielialueen kulttuurioloihin. Esimerkiksi skandinaavinen filologia on luonnollinen valinta Skandinaviasta kiinnostuneelle puolalaiselle tai unkarilaiselle, vaikka kumpikaan laitoksen tarjoamista erikoisuusaloista (kielitiede, kirjallisuudentutkimus) ei kuuluisi hänen keskeisiin kiinnostuksen kohteisiinsa.

On kuitenkin huomautettava, että laajuudestaan huolimatta ulkomainenkin filologia on ytimeltään edelleen kielikeskeinen – Saarikiven

ilmausta lainaten, siihen mahtuu lähinnä sellaisia tietoja maasta ja sen kulttuurista, joita saa ”kielen avaamasta ikkunasta”. Kielikeskeisyys kuuluu alan määritelmään, joskin sen laajuus voi riippua paikallisesta perinteestä. Leszek Moźdzynskin klassinen akateeminen oppikirja ”Johdatus slaavilaiseen filologiaan” (*Wstęp do filologii słowiańskiej*) alkaa selityksellä, että ’[l]aajassa merkityksessään, slaavilainen filologia on kaikkien slaavien kielen ja kirjallisuuden tutkimusta” (Moźdzynski 2006/1978, 13; suom. Ł. S.).¹ Kielitoimiston sanakirjan mukaan filologia ei ole muuta kuin ”(historiallinen) kielen tutkimus, kielitiede” (Kts 2017), mutta saksalainen *Duden*-sanakirja ehdottaa laajempaa määritelmää: ”tieteenala, joka tutkii konkreettisesti kielessä kirjoitettuja tekstejä; kielen- ja kirjallisuudentutkimus” (DDU 2015; suom. Ł. S.).² ”Puolan kielen universaalisanakirja” (*Uniwersalny słownik języka polskiego*) määrittelee filologian ”humanistiseksi tieteenalaksi, jossa tutkitaan tietyn kansan tai kulttuuripiirin kieltä ja kirjallisuutta” (USJP 2003 suom. Ł. S.).³ Amerikkalaisen *Merriam-Webster*-sanakirjan mukaan mahdollisia merkityksiä on kolme: ”1. the study of literature and of disciplines relevant to literature or to language as used in literature; 2a : LINGUISTICS; *especially*: historical and comparative linguistics; 2b: the study of human speech especially as the vehicle of literature and as a field of study that sheds light on cultural history” (MWD 2017). Kolmas merkitys lienee lähimpänä Saarikiven esittämää käsitystä filologiasta: kielestä käsin se viittaa kirjallisuuteen ja laajemmalle kulttuuriin.

1 ”Szeroko pojmowana filologia słowiańska jest nauką o języku i piśmiennictwie wszystkich Słowian”.

2 ”Wissenschaft, die sich mit der Erforschung von Texten in einer bestimmten Sprache beschäftigt”.

3 ”[D]ział nauk humanistycznych, obejmujący badania nad językiem i literaturą jakiegoś narodu lub kręgu cywilizacyjnego”.

Puolalaisissa yliopistoissa filologia – slaavilainen, suomalainen, saksalainen tai muu – onkin nimenomaan sitä: pääaineena opetettavaan kieleen tai kieliryhmään kohdistunutta kielitiedettä ja kirjallisuudentutkimusta. Ne ovat kytköksissä toisiinsa, saatavissa ainoastaan yhtenä pakettina ja aina jonkin konkreettisen kielen kautta. Tullakseen kielen- tai kirjallisuudentutkijaksi on ensin valmistuttava suomen, puolan, ranskan tai muun kielen filologiksi. Muut tiedot maasta, jossa kyseinen kieli on käytössä, sen asukkaista, kulttuurista ja historiasta kuuluvat aina jossakin määrin opetusohjelmaan, mutta ei virallisiin tutkimusaiheisiin. Kielitiede ja kirjallisuudentutkimus ovat filologian opiskelijan ainoat kaksi mahdollista erikoisuusalaa kandidaatintutkielmien ja pro gradu -tutkielmien kirjoittamisessa. Jälkimmäisen suojissa salakuljetetaan tosin kulttuuriaiheisiakin töitä.

Ulkomaisen filologian sekava status tuo mukanaan kaikenlaisia paradokseja. 1980-luvulla puolalainen romanisti Andrzej Siemek analysoi ulkomaisen filologin asemaa eksistentiaalisena ja kognitiivisena ongelmana. Hänen mietteissään ulkomaisen filologin aseman keskeisenä piirteenä korostuu vieraantuneisuus. Sekä tutkijana että opettajana ulkomainen filologi tavoittelee toiseutta välittääkseen sitä omaan kotimaahansa, kieleensä ja kulttuuriinsa. Hän kuuluu kielten ja kulttuurien väliin, hänen identiteettinsä ei ole koskaan yhtenäinen, vaan aina ongelmallinen ja ristiriitainen: ”Emme koskaan tiedä, onko oltava enemmän ’lähteellä’ vai ’kotona’ [--]. Filologi rakentaa kahden option kompromissia, joka ei liene saavutettavissa ilman huonoa uskoa”. (Siemek 2016, 17; suom. Ł. S.)⁴ Pyrkimys osallistua

4 “[N]igdy nie wiemy, czy trzeba być bardziej ‘u źródła’ czy bardziej ‘u siebie’ [...]. Neofilolog buduje kompromis między dwiema opcjami, które być może nie są do pogodzenia bez złej wiary”. On huomautettava, että Siemekin käyttämä puolankielinen termi on *neofilolog*, siis kirjaimellisesti “uusfilologi”. Se tarkoittaa enimmäkseen ulkomaista filologia, joka tutkii nykyään puhuttua

tutkitun kulttuurin kotimaisten tuntijoiden keskusteluihin vieraannuttaa omasta kieli- ja kulttuuritaustasta; tietoisien kulttuurivälittäjän asema sen sijaan on omiaan kaventamaan näkökulmia siihen, mikä on relevanttia omaan kulttuurin kannalta.

Siemekin käsittelemät kysymykset ovat olennaisia, ja vaikka noin 30 vuotta on jo kulunut hänen esseensä ilmestymisestä, monet hänen havaintonsa filologin asemasta ovat edelleen osuvia ja valaisevia. Samalla, kun lukee niitä nyky-Puolassa ja fennistinä, ei voi olla huomaamatta, että Siemekin näkökulma kuuluu omaan aika-kauteensa ja että se on monella tavoin paikallinen ja kontekstisidonnainen. Siemek ei kirjoittanut mietteitään filologin asemasta ”universaalina filologina”, vaan konkreettisesti puolalaisena romanistina kommunistisessa Puolassa, ja kaikki nuo tekijät vaikuttivat hänen näkemyksiinsä omasta alastaan. Maan poliittinen sulkeutuneisuus ja ideologiset paineet jyrkensivät tietoisuutta eroista ja rajoista ja samalla olivat omiaan terävöittämään diagnooseja filologin vieraantuneisuudesta. Fennistin kannalta huomattavaa on sekin, että Siemekin tutkimuskohteena oli suuri ja vaikutusvaltainen kirjallisuus ja kulttuuri, joka oli vuosisatoja ollut oma keskuksensa sekä inspiroinut perifeerisempiä kulttuureja, muun muassa puolalaista kulttuuria. Ranskalaisen kulttuurin sisäiset tutkimuskentät, niin kuin englantilaisen tai saksalaisen, ovat yhtäaika paikallisia ja kansainvälisiä. Kun sen sijaan tutkitaan pientä kieltä ja siihen rakentunutta kulttuuria, ainakin osa alan merkittävää tutkimusta toteutetaan ja julkaistaan kolmannen kansainvälisemmän kielen välityksellä, yleensä englannin (tosin fennougristisessa maailmassa saksakaan ei ole täysin menettänyt kansainvälistä statustaan). Ulkomaisella fennistillä, toisin kuin Siemekin esittämällä filologi-hahmolla on siis kolmas

kieltä, vastakohtana latinaan ja kreikkaan keskittyneen klassilliseen filologisiin.

vieraantuneisuuden optio: julkaista ja olla aktiivinen kansainvälisellä kentällä kolmannen kielen avulla, joka ei ole hänen omansa eikä hänen tutkimansa.

Ulkomaisen fennistiikan tapauksessa vieraantuneisuus ja identiteetti-ongelmat eivät koske ainoastaan tutkijoita ja opettajia, vaan itse alaa. Yleiset kuvitelmamme filologiasta ja filologioista perustuvatkin suuressa määrin niihin laitoksiin, joissa pääaineina opetetaan suuria kieliä kuten englanti, espanja, saksa tai ranska. Jos kyseessä ovat pienemmät kielet, ne tavallisesti luokitellaan sukulaisuuden mukaan, kuten slaavilaiset tai skandinaaviset. Edellisessä tapauksessa yksi kieli voi ulottua useampiin maihin ja kulttuurialueisiin ja sitä seuraa yhteisiä kulttuuripiirteitä. On siis tavallista, että romanistikassa käsitellään erillisinä erikoisuusaiheina ranskankielistä Sveitsiä, Belgiaa tai Quebeciä, tai että iberistikassa voi erikoistua joko Espanjaan tai Etelä-Amerikkaan. Jälkimmäisessä useimmat sukua olevat kielet ovat käytössä suhteellisen yhtenäisellä alueella, joka kulttuuriltaan muodostaa jatkumoa. Molemmat tapaukset vahvistavat käsitystä, jonka mukaan kieli ja kulttuuri menevät päällekkäin ja filologinen malli, kielikeskeisyydestään huolimatta, kattaa maan- ja kulttuurintutemuksen.

Kielisukulaisuusperiaatteeseen perustuvaa filologista mallia on myös kyseenalaistettu ja ongelmallistettu. Saksalainen historioitsija ja slavisti Stefan Troebst huomautti muutama vuosi sitten, että ”slaavilaisuus” on kielitieteellisen merkityksensä ulkopuolella hyvin epäselvä käsite ja että slavistiikka tutkimus- ja opetusalanana helposti sekaantuu Itä-Euroopan tutkimukseen (Troebst 2009, 12). Samaan aikaan Włodzimierz Pessel, puolalainen Skandinaviaa tutkiva kulttuuriantropologi, kirjoitti skandinaavisen kulttuurin opetuksen haasteista Puolassa. Artikkelissaan hän korostaa, että kulttuuritieteellinen lähestymistapa Skandinaviaan, tai pikemminkin Pohjois-

maihiin, on sekä tarpeellinen että uusi, sillä skandinavistiikka on perinteen mukaan filologisen näkökulman dominoima opetusala (Pessel 2009, 180–181). Yksi Pesselin argumenteista kulttuuriteollisuuden näkökulman puolesta oli Suomen kulttuurinen kuuluvuus Pohjoismaihin – kielellisestä eroavuudestaan huolimatta (Pessel 2009, 186–188).

Fennistiikan tilanne opetusalanana on kuitenkin vielä ongelmallisempi, jos pidetään kiinni filologisesta mallista. Kun kielisukulaisuus on ratkaiseva luokittelukriteeri, suomalainen filologia sijoittuu luonnollisesti fennougriistiikkaan. Ulkomaisessa kontekstissa sen todennäköisin naapuri laitoksessa on puhujamäärältään suurin, kirjakielenä vanhin ja akateemisesti suosituin suomalais-ugrilainen kieli, eli unkari. Suomi ja unkari eivät kuitenkaan muodosta slaavilaisten tai skandinaavisten kielten kaltaista yhtäläisyyttä. Niiden käyttöalueet ovat kaukana toisistaan, ja niiden sukulaisuuskin on varsin etäistä ja verrattavissa ei kahteen slaavilaiseen vaan pikemminkin kahteen indoeurooppalaiseen kieleen, joita ei yhdistä mikään yleisindoeurooppalaista kapeampi ryhmä – kuten puola ja hindi, ruotsi ja venäjä, ranska ja armenia. Suomalais-ugrilaisuus on indoeurooppalaisuuden eikä slaavilaisuuden tai skandinaavisuuden kaltaista sukulaisuutta.

Filologinen malli perustuu herderiläis-humboldtilaiseen oletukseen, että kieli on inhimillisyyden ydin, jossa yhdistyvät yhteisön kokemus ja ajattelutapa. Näin ollen kielen varassa rakentuu – kirjallisuuden välityksellä – kokonaiskuva kulttuurista ja maasta. Suomen kielen tapauksessa tämä oletus toteutuu vain osittain ja itse asiassa fennistiikan asema osoittaa, että kielen- ja kirjallisuudentutkimus eivät muodosta mitään itsestäänselvää yhdistelmää. Kirjallisuus on sekä kieltä että kulttuuria, ja vaikka kieli ja kulttuuri ovat kytköksissä toisiinsa, ne ovat kuitenkin eri asioita, leviävät eri kanavia

pitkin, eivätkä välttämättä kulje rinnakkain. Kielisukulaisuus yhdistää suomea viroon, saameen, unkariin sekä ersään, mariin, komiin ja muihin vähemmän tunnettuihin kieliin, joita puhutaan Venäjällä. Suomen tärkeimmät kulttuurisiteet viittaavat Skandinaviaan, ja niillä on oma filologinen ulottuvuutensa, kun ottaa huomioon maan virallisen kaksikielisyyden ja Ruotsin valtavan vaikutuksen Suomen kulttuuriin. Kun suomalainen filologia toimii kielisukulaisuuden määräämässä kontekstissa⁵, maan toinen kieli jää näin määriteltyjen filologisten kiinnostuspiirien ulkopuolelle. Samalla kirjallisuuden opetuksesta puuttuu tärkeä osa: suomenruotsalaisen kirjallisen perinnön status opetusohjelmassa jää syrjäiseksi. Siteet muihin suomalais-ugrilaisia kieliä puhuviin yhteisöihin eivät ole riittävän vahvoja korvatakseen skandinaavisten siteiden poissaoloa: Unkari on sekä kieleltään että kulttuuriltaan selvästi kaukainen, mutta lähi-naapuri Virokin on saanut keskeiset kulttuurivaikutteensa muualta kuin Suomi. Jos kieli otetaan ratkaisevaksi kriteeriksi opetusohjelman muokkaamisessa, kielitiede muuttuu suomalaisen filologian painopistealueeksi, kun taas kulttuurin ja kirjallisuuden opetuksessa Suomen kuva jää isoloiduksi.

Mutta onko tällaiseen isolaatioon varaa ulkomaisessa fennistii-kassa, missä tietoja Suomesta on periaatteessa tarjottava nollatasolta lähtien? Väittäisin, että ei ole. Tiedot laajemmasta kulttuuri-taustasta ja ulkopuolisista vaikutteista ovat tärkeitä minkä tahansa kirjallisuuden tai kulttuurin opettamisessa, mutta pienempien ja

5 On täsmennettävä, että kielisukulaisuuteen perustuva luokittelu ei takaa sitä, että tuloksena on suomalais-ugrilainen filologia – vaikka laitoksen nimityllä väittäisi toisin. Samoin kuin indoeuropeistiikan tapauksessa, fennougristiikka vaatii historiallis-vertailevaa kielitieteellistä näkökulmaa, joka ei rakennu ainoastaan sen varaan, että kahta etäsukukieltä opetetaan yhden yksikön sisällä.

periferisempien kulttuurien tapauksessa ne ovat erityisen olennaisia. Tämä lienee tuttu kokemus vaikkapa Puolassa, Tšekissä, Slovakiassa, Liettuassa ja Latviassa työskenteleville fennisteille – edustamme itsekkin perifeerisiä kulttuureja, joissa on perinteisesti seurattu trendejä ja hankittu inspiraatioita Wienistä, Berlinistä, Pietarista, Pariisista ja vastaavista kulttuurikeskuksista. Suomalainen kulttuuri, samoin kuin puolalainen tai slovakialainen, ei ole koskaan ollut ranskalaisen kulttuurin tapaan ”oma keskuksensa”; se on historiallisesti riippunut ulkomailta tulevista vaikutuksista, aina keskeisiä piirteitään myöten. Tämä suuren ja pienen kulttuurin välinen ero on otettava huomioon opetuksessakin. Fennistiikan tapauksessa se lienee erityisen tärkeää, sillä Suomen kulttuurihistoriallisesti vaikutusvaltaisain naapuri, Ruotsi, kuuluu sekin Euroopan periferiaan ja sen kulttuuri on usein tuntematon ulkomaisen fennistiikan opiskelijalle (kunhan kyseessä oleva fennistiikka ei sijaitse Skandinaviassa). Kun suomalaisesta kirjallisuudesta ja kulttuurista tulee isoitu oppiaine yliopistoissa Keski-Euroopassa, niistä voi helposti syntyä harhaanjohtavia käsityksiä. Ilman vertauksia Ruotsiin ja muuhun Skandinaviaan on vaikea erottaa omaperäistä ja lainattua: yleispohjoismaisia ilmiöitä voi helposti tulkita luonteenomaisesti suomalaisiksi.

On yliopistoja, joissa suomen kielen ja kulttuurin opetus sijoittuu skandinavistiikkaan – tosin jokseenkin outona lintuna, syrjäisenä tapauksena, ja nimenomaan kielen takia – sillä skandinavistiikkakin, kuten Pessel huomauttaa artikkelissaan, on perinteeltään filologinen ala ja kielisukulaisuusperiaate vaikuttaa sen itsemääritelmään. Tämä kulttuurialueen eikä kielisukulaisuuden ensisijaisuus on poikkeama filologisesta periaatteesta ja kaventaa kielitieteen merkitystä alalla – tosin luulen, että kielitteiset seuraukset eivät ulotu yhtä laajalle kuin kulttuurihistoriallisen ja -alueellisen ulottuvuuden puute. Kummassakin tapauksessa kuitenkin suomalainen filologia osoit-

tautuu jokseenkin ristiriitaiseksi konseptiksi. Filologia hahmotettu fennistiikka ei muodosta yhtenäistä oppiainetta, sillä kieli- ja kulttuurisiteet eivät mene päällekkäin vaan viittaavat eri suuntiin.

Filologia on kielikeskeinen tutkimus- ja opetusmalli, jolta on totuttu odottamaan muutakin kuin tietoa kielestä ja kirjallisuudesta. Fennistiikka on tutkimus- ja opetusala, joka on hahmotettu filologiaksi, analogisesti muille jo olemassa oleville filologioille. Väitteet suomen eksoottisuudesta ja poikkeuksellisesta asemasta eurooppalaisten kielten keskellä ovat monella tavoin liioiteltuja. Sen sijaan fennistiikan asema eurooppalaisten filologioiden keskellä lieneekin tavallista ongelmallisempi ja sen sisäiset ristiriitaisuudet filologia-na viittannevat koko konseptin rajoitukseen – nimittäin siihen, että tyydyttävä kuva maasta ja kulttuurista ei rakennu ainoastaan kielien varaan. Ollakseen filologia Saarikiven viittaamassa merkityksessä, ulkomainen fennistiikka tarvitsee kulttuurialueellisenkin ulottuvuuden, vaikka se ei seuraa kielisukulaisuutta. Samalla sen lienee tingittävä filologisista periaatteistaan ja luovuttava osasta kielikeskeisyyttä. Saarikiven mainitsema ”kielten avaama ikkuna” ei fennistiikan tapauksessa avaudu riittävän laajasti tarjotakseen täyden näköalan suomalaisen kulttuurin ja Suomen historian opetukselle.

Lähteet

DDU 2015: *Duden – Deutsches Universalwörterbuch* 2001. 8. Berlin: Auflage, Dudenverlag. ”Philologie”.

Grünthal, Riho & Laakso, Johanna 2001: Suomen fennougristiikan tilasta ja tulevaisuudesta. *Virittäjä* 2/2001, 256–267.

- Kts 2017: *Kielitoimiston sanakirja* 2017. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus.. Verkkojulkaisu HTML. Päivitetty julkaisu. Päivitetty 28.02.2017. URN:NBN:fi:kotus-201433 (28.03.2017). ”Filologia”.
- MWD 2017: *Merriam-Webster Dictionary*. 2017 Merriam-Webster, Incorporated. ”Philology”. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/philology> (28.03.2017)
- Możdżyński, Leszek 2006/1978: *Wstęp do filologii słowiańskiej*. Wydanie drugie zmienione. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Pantermöller, Marko 2016: Ulkomaisen fennistiikan tutkimusalan historiallisista kulmakivistä nykytilanteeseen. Julkaisematon luento. Ulkomaisen fennistiikan syyskoulu, Varsovan Yliopisto, 05.10.2016.
- Pessel, Włodzimierz Karol 2009: Między kulturoznawstwem a skandynawistyką. Jak uprawiać w Polsce historię kultury skandynawskiej. *Acta Sueco-Polonica* nr 15 (2008–2009), 179–203.
- Saarikivi, Janne 2001: Fennougristiikka: Lingvistiikkaa vai filologiaa? Kommentti edelliseen puheenvuoroon. *Virittäjä* 2/2001, 267–270.
- Siemek, Andrzej 2016/1984: Alienacje neofilologa. Teoksessa *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, opr. Piotr Sommer. Kraków & Warszawa: Instytut Książki – Literatura na Świecie. 15–22.
- Troebst, Stefan 2009: Slavizität. *Osteuropa* 59. Jg., 12/2009, 7–19.
- USJP 2003: Stanisław Dubisz (toim.): *Uniwersalny słownik języka polskiego 1–4*. Warszawa: PWN. ”Filologia”.

Kirjoittajat

Anna Buncler, FT
Varsovan yliopisto
Puola

Jan Dlask, FT
Kaarlen yliopisto, Praha
Tšekki

Zuzana Drábeková, FT
Comeniuksen yliopisto, Bratislava
Slovakia

Lenka Fárová, FT
Kaarlen yliopisto, Praha
Tšekki

Mika Hallila, FT, dos.
Varsovan yliopisto
Puola

Vesa Jarva, FT
Tallinnan yliopisto
Viro

Goda Juodpusytė, FM
Vilnan yliopisto
Liettua

Taina Kasso, FM
Adam Mickiewicz -yliopisto, Poznań
Puola

Michal Kovář, FT
Masarykin yliopisto, Brno
Tšekki

Jyrki Nummi, FT, professori
Helsingin yliopisto
Suomi

Sirkka Ojaniemi, FM
Varsovan yliopisto
Puola

Viola Parente-Čapková, FT, dos.
Turun yliopisto
Suomi

Justyna Polanowska, FM
Varsovan yliopisto
Puola

Kirsi Podschivalow, FM
Vilnan yliopisto
Liettua

Łukasz Sommer, FT
Varsovan yliopisto
Puola



UNIVERSITY
OF WARSAW