

Pääkirjoitus

- 3 Vertailun vaikeus ja välttämättömyys
Sanna Nyqvist ja Merja Polvinen

Artikkelit

- 7 Kulttuuri-imperialismia vastaan: komparatismi maailmankirjallisuuden tutkimuksena
Liisa Steinby
- 21 "1700-luku sellaisena kuin sen tänään kuvittelemme." Sovittaminen historian hahmottamistapana kolmessa 1970-luvun romaanidramatisoinnissa
Teemu Ikonen
- 35 Klassikosta lukuromaaniksi: käännösstrategioiden vertailu Dickensin *David Copperfield* -suomennoksissa
Katja Vuokko
- 48 Kuka lyhensi Runotytön? L. M. Montgomeryn *Pieni runotyttö* -kirjan käännöshistoriaa
Vappu Kannas

Puheenvuorot

Vertaileva kirjallisuudentutkimus

- 62 "What are you comparing?"
Kaisa Kaakinen
- 68 Vertailevia näkökulmia eurooppalaisiin kirjallisuuksiin ja kirjallisuudentutkimukseen
Harri Veivo, Kristina Malmio ja Mika Hallila
- 78 Vertailevan kirjallisuudentutkimuksen kansainvälisiä verkostoja
Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist ja Anna Hollsten
- 81 Kirjallisuudentutkimuksen yhteinen termitietokanta kaikkien ulottuville
Tiina Käkelä-Puumala
- 85 Selitysvomaisesta kontekstoinnista
Juha Rikama

Arvostelut

- 89 Johdatus vähän kaikkeen
 Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (toim.): *Johdatus kirjallisuusanalyysiin.*
Kai Mikkonen
- 94 Suomalais-puolalainen kohtaaminen
 Katarzyna Szal: *Finnish Literature in Poland, Polish Literature in Finland: Comparative Reception Study from a Hermeneutic Perspective.*
Topi Lappalainen
- 96 Kaksi elämäkertaa Paavolaisesta
 Panu Rajala: *Tulisohtu pimeään. Olavi Paavolaisen elämä;*
 H. K. Riikonen: *Nukuin vasta aamuyöstä. Olavi Paavolainen 1903–1964.*
Juhani Niemi
- 99 Yleisesitys monikulttuurisesta lasten- ja nuortenkirjallisuuden tutkimuksesta
 Anna Rastas (toim.): *Kaikille lapsille. Lastenkirjallisuus liikkuvassa, monikulttuurisessa maailmassa.*
Outi Oja
- 102 Tiheätä tekstiä dialogisuudesta
 Aino Koivisto & Elise Nykänen (toim.): *Dialogi kaunokirjallisuudessa.*
Päivi Kosonen
- 105 Avaimen vuosi 2014
Sanna Nyqvist
- 108 **Abstracts**

Sanna Nyqvist ja Merja Polvinen

Vertailun vaikeus ja välttämättömyys

Tämän numeron kirjoituskutsussa etsimme artikkeleita, jotka käsittelevät tai edustavat vertailevaa kirjallisuudentutkimusta. Hyvä kysymys on, onko Suomessa tällaista oppialaa. Se ei näy oppiaineiden nimissä tai oppikirjojen otsikoissa. Maailmalla on toisin: useissa maissa kirjallisuutta opetetaan nimenomaan vertailevan kirjallisuudentutkimuksen laitoksilla. Kirjallisuudentutkimuksen ehkä suurin kansainvälinen järjestö, jonka jäseniä myös kaikki *Avainta* julkaisevan Kirjallisuudentutkijain Seuran jäsenet ovat, on International Comparative Literature Association (ICLA).

Tieteen termipankin (josta lisää tämän lehden sivuilla 81–84) mukaan

vertaileva kirjallisuudentutkimus (joka tunnetaan myös nimellä komparatiivinen kirjallisuudentutkimus tai komparatismi) kartoittaa erikielisten kirjallisuuksien keskinäisiä eroja ja samanlaisuuksia sekä keskinäisiä vaikutussuhteita. Käsite syntyi alunperin puhtaasti kirjallisuudentutkimuksen piirissä, mutta nykyään se kattaa myös kirjallisuuden ja muiden taiteiden tai esittämismuotojen välisten suhteiden tutkimuksen.

Yrjö Hosiainluoman *Kirjallisuuden sanakirjasta* (2003) periytyvä määritelmä kattaa perinteisen vertailevan kirjallisuudentutkimuksen alan. Tänä päivänä ala asemoisi itsensä toisin: kartoittamisen rinnalle ja ohi on mennyt “haastaminen” ja “toisin ajattelu” – vertaileva kirjallisuudentutkimus on problematisoinut ajatuksen kansallisista korpuksista vertailun itsestään selvinä lähtökohtina. Ristivalotuksen kohteeksi voidaan muiden kirjallisuuksien tai taiteiden lisäksi ottaa periaatteessa mikä muu diskurssi hyvänsä. Pelkkien erojen ja yhtäläisyyksien listaamisen sijaan vertaileva kirjallisuudentutkimus etsii hedelmällisiä ja teoreettisesti perusteltuja rinnakkainasetteluja, jotka tuottavat uutta tietoa kirjallisuuksista, kulttuureista ja yhteiskunnista.

Vertailevalta kirjallisuudentutkimukselta puuttuu selkeästi rajattu kohde tai jäsentynyt metodologia. Sen olemusta kuvaakin jatkuva kyseenalaistaminen, joka dramaattisimmillaan ilmenee kriisitietoisuutena. Vertailevan kirjallisuuden perinteinen ydinmetodi, alkuperäistekstien filologinen lähiluku, on maailmankirjallisuuden alueen laajetessa osoittautunut rajalliseksi ja kulttuurisidonnaiseksi lähestymistavaksi. Kääntämisen välttämättömyys tuottaa omanlaisiaan haasteita kirjallisuuden tutkimukselle ja sitä koskevalle teorialle. Myös vertailun lähtökohdat ovat kulttuurisidonnaisia. Robert Weningerin (2006, xiv) mukaan vertaileva kirjallisuudentutkimus on tieteenalana risteyskohta (*a discipline at crossroads*), mutta risteykseen johtavat tiet eivät ole samoja eri puolilla maailmaa. Siksi on tarpeen pohtia Suomessa ja suomeksi sitä, mitä

vertaileva kirjallisuudentutkimus on ja miten sen kysymyksenasettelut sopivat Suomessa tehtävän kirjallisuudentutkimuksen nykysuuntauksiin.

Oppialan monimuotoisuudesta johtuen sen tehtävästä ja merkityksestä on esitetty radikaalisti eroavia näkemyksiä. Franco Moretti (2000, 54) vähättelee vertailevaa kirjallisuudentutkimusta “vaatimattomaksi intellektuaaliseksi ponnistukseksi, joka rajoittuu Länsi-Eurooppaan ja sielläkin lähinnä Reinin rannoille, missä saksalaiset filologit työskentelevät ranskalaisen kirjallisuuden parissa”, kun taas Fedwa Malti-Douglas (2006, 182) kuvailee sitä liki fantasian alueeksi, missä taiteenlajit ja diskurssit voivat kohdata rajoituksista välittämättä. Totuus löytynee näiden maantieteellis-kuvitteellisten ääripäiden välistä. Saksankielisten romanistien Erich Auerbachin, E. R. Curtiuksen ja Leo Spitzerin myötä kansainväliseksi oppialaksi 1900-luvun puolivälissä kasvanut vertaileva kirjallisuudentutkimus on jatkuvasti laajentanut kenttäänsä, mutta länsimaisen näkökulman ja teoriaperinteen laahus on raskas.

Kotimaisessa kartastossa vertaileva kirjallisuudentutkimus on löytänyt ankkuri-paikkoja erityisesti yleisen kirjallisuuden tai yleisen kirjallisuustieteen oppiaineissa. Vaikka vertailevasta kirjallisuudentutkimuksesta ei Suomessa paljon keskustella, sen metodit, käsitteet ja avainteoriat esiintyvät taajaan täälläkin tehtävässä tutkimuksessa. Myös kotimaisen kirjallisuuden oppiaineissa on 2000-luvulla etsiydytty erilaisille rajapinnoille tavalla, jota voisi jopa kutsua vertailevaksi käänteeksi. Kotimaisen kaanonin rajoja on laajennettu kielimuurien ylitse ja kotimaisilla kielillä kirjoitettua kirjallisuutta on alettu tarkastella dynaamisessa suhteessa muiden kielialueiden kirjallisuuksiin.

Tämän *Avaimen* artikkeleissa paneudutaan niin vertailevan kirjallisuudentutkimuksen oppihistoriaan kuin nykypäivän haasteisiinkin. Vertailevaan tarkasteluun nousevat draamasovitukset klassikkoromaaneista sekä angloamerikkalaisen kirjallisuuden suomennokset. Liisa Steinby lähestyy artikkelissaan oppihistoriallisesta näkökulmasta yhtä vertailevan kirjallisuudentutkimuksen nykykriiseistä, maailmankirjallisuuden rannattomuuden aiheuttamaa metodologista haastetta. Kun tutkimuksen kohteena olevien kirjallisuuksien kirjo kasvaa, on yksittäiselle tutkijalle ylivoimaista lähestyä jokaista kohdetekstiä sen alkukielisessä asussa ja alkuperäiskulttuurin kontekstissa. Steinby kritisoi David Damroschin käännöksiin perustuvaa maailmankirjallisuuden ideaa ja oppiainetta kulttuuri-imperialistiseksi ja etsii kestävämpiä ratkaisuja vertailevan kirjallisuudentutkimuksen filologisesta perinteestä. Teemu Iksen artikkelissa tutkimuskohteena ovat 1900-luvun draamasovitukset 1700-luvun monikerroksisista romaaneista. Kulttuurien, kontekstien ja lajien rajat ylittävät sovitukset tarjoavat haasteen vertailupisteiden määrittelylle: kun alkutekstitkin esiintyvät vain yhtenä mahdollisena versiona tarinavyyhdestä, mikä on sovittamisen kohde ja tehtävä?

Numeron kahdessa muussa artikkelissa tutkitaan angloamerikkalaista käännöskirjallisuutta. Katja Vuokon tutkimus Charles Dickensin *David Copperfield* -suomen-

noksista ja Vappu Kannaksen artikkeli L. M. Montgomeryn Runotyttöjen käännöshistoriasta osoittavat, miten käännös muuttaa alkuteosta ennen kaikkea “kotouttamalla” eli muokkaamalla sitä uuden kieli- ja kulttuurikontekstin normien ja tapojen mukaiseksi. Kääntäjien ja kustantajien oletukset lukijakunnasta vaikuttavat paljon siihen, millaisessa asussa käännösteos tuodaan lukijoiden saataville. Vuokko ja Kannas tuovat näkyville sen laajan ja merkittävän mutta yleensä tutkimuksessa sivuutetun muutostyön, jota tavallisesti anonyymeiksi jäävät kustannustoimittajat tekevät käännöstekstien parissa. Dickens- ja Montgomery-tutkimusten valossa Damroschin ajatus maailmankirjallisuuden tutkimuksesta (vain käännösten pohjalta näyttäytyy varsin ongelmallisena. Käännöksissä lukija törmää ensi sijassa oman kulttuurinsa normeihin ja käsityksiin, joiden kautta vieras kulttuuri suodattuu.

Puheenvuoroissa ja arvosteluissa muun muassa luodetaan vertailevan kirjallisuuden tutkimuksen suuntia ja puntaroidaan kirjallisten kulttuurien kohtaamisia Yhdysvalloissa, Ranskassa, Itävallassa ja Puolassa. Vierailuprofessorin näköalapaikka hermistää paitsi kirjallisten kulttuurien eroille myös eri maissa vaikuttaville institutionaalisille ja oppihistoriallisille perinteille, jotka näkyvät siinä, millaisten nimekkeiden alla ja millaisilla metodeilla kirjallisuutta tutkitaan. Suomessa kirjallisuudentutkimusta harjoitetaan yleisen kirjallisuustieteen, kotimaisen kirjallisuuden ja eri kieliaineiden laitoksilla sekä uusilla, useita humanistisia oppialoja yhdistävillä laitoksilla. Instituutioiden välinen työnjako hakee jatkuvasti muotoaan, eikä selviä metodologisia eroja niiden välillä useinkaan löydy.

Monesti katveeseen jäävän, kieliaineissa tehtävän kirjallisuudentutkimuksen perinteet heijastelevat useita yllä mainittuja vertailevan tutkimuksen kipupisteitä. Filologia on tieteellisenä terminä kokenut suuren siirtymän toisen maailmansodan jälkeen. Ensialkuun vahvaan ja yksityiskohtaiseen kulttuurintuntemukseen pohjaavaa kielen ja kirjallisuuden tutkimusta kuvannut sana kapeni ensin merkitsemään erityisesti kielen tutkimusta ja sen jälkeen vain diakronisella otteella tehtyä kielihistoriaa. Tässä merkityksessä se tunnetaan nykyään monissa Euroopan yliopistoissa. Pohjois-amerikkalaisessa akateemisessa maailmassa filologia terminä on taas kadonnut käytöstä miltei kokonaan. Perinteinen filologinen ote on kuitenkin edelleen läsnä kielten laitoksilla, ja tutkimuksen ja opetuksen ytimessä on teoslähtöinen, kielen ja kulttuurin yksityiskohtiin pohjaava tulkinta, joka käy dialogia valitun teorian kanssa.

Kielten laitoksilla harjoitettava kirjallisuudentutkimus ei kuitenkaan välttämättä pääse täyttämään filologisen tutkimusotteen ideaalia, jos teosanalyysissa jäädään pinnalliselle, kontekstia kartoittavalle tasolle. Perinteisen filologian heikkoutena on ollut myös yhteen kieli- ja kulttuurialueeseen keskittyminen, joka saattaa supistaa tutkijan näkökentän tuttuihin ja näkyviin oleviin kirjallisuuden ominaisuuksiin. Tähän ongelmaan on erityisesti angloamerikkalainen kirjallisuudentutkimus hakenut ratkaisua

postkoloniaalisesta tutkimuksesta, missä vertailuasetelma luodaan kahden kulttuurin kirjallisuuksien välille ilman siirtymää kielestä toiseen.

Vertailevan kirjallisuudentutkimuksen on usein nähty ylittävän filologia-oppiaineiden kieli- ja kulttuurirajat, mutta oppialojen yhteinen metodologinen perinne tekee mustavalkoiset vastakkainasettelut tyhjäksi. Vertailevan kirjallisuudentutkimuksen käyttövoimana toimivaa kriisiä voidaan lähestyä paitsi tuoreuttamalla filologista metodia, kuten Liisa Steinby artikkelissaan ehdottaa, myös lisäämällä ennakkoluulotonta yhteistyötä yli oppiainerajojen Kaisa Kaakisen puheenvuorossaan hahmottelemalla tavalla. Yhden tutkijan omaksuman syvällisen ja kattavan kulttuurintuntemuksen sijaan kirjallisuudentutkimuksen painopiste olisikin useiden tutkijoiden tiedon ja tutkimusperinteiden yhdistelyssä. Näin vertaileva kirjallisuudentutkimus kohtaa nykypäivänä pitkälti samat haasteet kuin yliopistostrategioissa alleviivattu tieteidenvälisyyskin: Miten toimia tilanteessa, jossa yksittäisen tutkijan mahdollisuuksia jonkin ilmiön syvälliseen hahmottamiseen rajoittaa ihmisen elämän ja tietomäärän rajallisuus? Kuinka pitkälle voidaan edetä yhteistyössä muiden kanssa, ja missä asioissa yhden tutkijan päässä tapahtuva materiaalin tulkinta on välttämätöntä?

Koska Suomessa vertaileva kirjallisuudentutkimus ei nimekkeenä ole sidottu yhteenkään instituutioon, se on tarjolla oppiainerajat ylittävän yhteistyön välineeksi ja jäsentäväksi kattokäsitteeksi. Jos tutkimuksen tavoitteena on nähdä lähelle ja kauas, tavoittaa tekstin erityislaatu sekä sen muutokset ja versiot eri kulttuureissa tai medioissa ja lisäksi tulla tietoiseksi omista teoreettisista ja käsitteellisistä lähtökohdistaan, se on vertailevaa kirjallisuudentutkimusta.

Viitteet

- Malti-Douglas, Fedwa 2006. *Beyond Comparison Shopping: This Is Not Your Father's Comp. Lit.* Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 176–182.
- Moretti, Franco 2000. Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1/2000, 54–68.
- Weninger, Robert 2006. Comparative Literature at Crossroads? An Introduction. *Comparative Critical Studies* 3(1), xi–xix.

Liisa Steinby

Kulttuuri-imperialismia vastaan: komparatismi maailmankirjallisuuden tutkimuksena

Elämme kulttuurisen globalisaation aikaa. Siitä, mitä tämä tunnustettu tosiseikka tarkoittaa, ei kuitenkaan vallitse yksimielisyyttä: se voi tarkoittaa kulttuurin ennen näkemätöntä yhdenmukaistumista, kun (amerikkalainen) populaarikulttuuri on päässyt globaalisesti määräävään asemaan (ks. Moser 2013, 161), tai se voi tarkoittaa globaalisesti näkyviin tulleiden kulttuurien ja alakulttuurien tavatonta kirjoa. Mitä nämä vaihtoehdot merkitsevät vertailevan kirjallisuudentutkimuksen kannalta? Edellinen voisi merkitä kirjallisuudentutkimuksen muuttumista yhdestä keskeisestä humanistisesta opinalasta markkinoinnin ja kulutuksen sosiologiaksi, joka kenties voisi olla ideologiakriittistäkin, kun taas jälkimmäinen merkitsisi suurta haastetta kirjallisuudentutkimukselle, jonka tulisi nyt kattaa valtavan paljon laajempi alue kuin ne joidenkin Euroopan maiden (ja Amerikkojen) pääkirjallisuudet, joihin perinteinen komparatismi on keskittynyt. Jälkimmäistä vaihtoehtoa edustavat viimeaikaiset keskustelut, joissa komparatistien ytimeen on nostettu maailmankirjallisuuden käsite (ks. Zymner & Hölter 2013a) tai joissa maailmankirjallisuus on suorastaan syrjäyttänyt komparatistien (D’haen, Damrosch & Kadir [eds.] 2012). Näissä keskusteluissa uutta, globaalia perspektiiviä pidetään edistysaskeleena Eurooppa-keskeisyydestä luopumisen tai sen vähenemisen takia: enää ei voi viattomasti – mutta tosiasiallisesti kulttuuri-imperialistisesti – puhua maailmankirjallisuudesta tarkoittaen eurooppalaisia kirjallisuuksia.

Horisontin laajeneminen on nostanut esille toisaalta kysymyksen maailmankirjallisuuden käsitteen ja idean historiasta sekä niiden läsnäolosta modernissa kirjallisuudentutkimuksessa Goethesta alkaen, toisaalta kysymyksen maailmankirjallisuuden tutkimuksen metodisesta haasteesta: miten tutkia koko maailman kirjallisuutta? Kysymykset yhdistämällä voi mielestäni päästä käsiksi komparatistien nykytilaan. Tarkastelen tässä artikkelissa maailmankirjallisuuden tutkimuksen metodia ja maailmankirjallisuuden idean merkitystä modernin kirjallisuustieteen synnyssä ja kehityksessä. Esitän, että maailmankirjallisuuden tutkiminen syntyi itse asiassa samassa kohdissa kuin moderni kansalliskirjallisuuksien tutkimus ja että kumpikin oli tutkimusotteeltaan filologista. Tarkastelen lyhyesti kahden komparatistien merkkiteoksen, Erich Auerbachin *Mimesiksen* (1946) ja Ernst Robert Curtiuksen tutkimuksen *Euroopäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), suhdetta ylikansallisen kirjallisuuden ideaan sekä metodikysymykseen. Tämä jälkeen esittelen lyhyesti Franco Morettin ja David Damroschin

ratkaisuehdotukset siihen, miten kirjallisuudentutkimuksen tulisi muuttua vastaamaan sen laajentunutta kohdetta. Lopuksi luonnostelen vastausta komparatiivisen tutkimuksen uusiin haasteisiin.

Herder ja Goethe maailmankirjallisuudesta ja komparatiivisesta tutkimuksesta

Olemme tottuneet ajattelemaan, että komparatiivinen tutkimus syntyi myöhemmin kuin kansalliskirjallisuuksiin kohdistuva tutkimus, jonka alku sijoittuu romantiikan aikakauteen noin vuoden 1800 paikkeille. Tämä on totta sikäli, että kansalliskirjallisuuksien tutkimus vakiintui yliopistollisina oppiaineina jo 1800-luvun kuluessa, vertaileva tutkimus pääasiassa vasta toisen maailmansodan jälkeen (ks. Solte-Gresser 2013; Gymnich 2013). Vertaileva, ylikansallinen tutkimusote syntyi kuitenkin samanaikaisesti kuin uudenaikainen kirjallisuushistoriallinen lähestymistapa ylipäänsä, eli 1700-luvun lopulla. Uudenaikainen kirjallisuuden historiallinen tarkastelutapa, jonka aloittajana voidaan pitää Johann Gottfried Herderiä (ks. esim. Lempicki 1968, 360), syntyi alun perin kulttuurien ja kirjallisuuksien vertailun yhteydessä (Mayo 1969; Gossens 2011, 54–56).¹ Herderiltä löytyy myös ajatus maailmankirjallisuudesta, joka on laajempi kuin klassisen eurooppalaisen kirjallisuuden traditio, vaikkei hän käytä sanaa ”maailmankirjallisuus” (ks. Gillies 1931–1933; Gossens 2011, 62): hänen perusväitteensä on, että huomionarvoista kirjallisuutta – kirjoitettua tai suullista – löytyy kaikista kulttuureista ja se on kaikkialla erilaista. Tämä ajatus siirtää lopullisesti syrjään siihen asti vallinneen myöhäisklassisen käsityksen, jonka mukaan on olemassa yleispätevä hyvän kirjallisuuden mitta, joka on annettu eurooppalaisen kirjallisuuden klassikoissa ja eksplikoitu klassisissa runousopeissa (ks. Casanova 2004, 75–81).

Herderin teesi on, että kielet, kulttuurit ja kirjallisuudet ovat kehittyneet erilaisiksi erilaisissa maantieteellisissä ja sosiaalisissa olosuhteissa. Runous ilmentää tietyille aikakaudelle ja kulttuurille ominaista elämismaailmaa: se luo kuvaston, jonka kautta kulttuuri ymmärtää itseään. Kulttuuriset maailmat eivät kuitenkaan ole suljettuja, vaan paneutumalla tiettyyn kieleen ja tietyn kulttuurin runouteen ja tarkastelemalla jokaista teosta laajemman maantieteellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin osana voimme ymmärtää hermeneuttisessa kehässä sekä yksittäistä teosta että kulttuuria (ks. esim. Herder 1985; 1993). Toisten kansojen ja toisten aikakausien kirjallisuudessa on paljon merkittävää runoutta, ja kirjallisuushistorioitsijan tehtävänä on tätä toisenlaista koskevan tiedon välittäminen oman aikakauden ja oman kulttuurin ihmisille ja sen tuominen oman kulttuurin runoilijoiden näkyviin ja käyttöön, minkä myötä kieli ja kulttuuri rikastuvat ja kehittyvät (esim. Herder 1985, 187).

Herderin historistisessa ja kontekstualisoivassa kirjallisuuden tarkastelussa yksi tärkeä toimintatapa on vertailu (ks. esim. Herder 1985). Hän vertailee esimerkiksi kreik-

kalaisia ja saksalaisia epigrammin kirjoittajia toisiinsa pyrkien määrittämään kunkin kirjailijan erityislaadun (Herder 1994). Vertailu ulottuu teosten rytmisiin, metrisiin ja kuvakielen yksityiskohtiin, mutta samalla hän vertailee toisiinsa kokonaisia kulttuureja ja aikakausia, joita hän ei kuitenkaan näe monoliittisina vaan sisäisesti vaihtelevina ja myös toinen toisiltaan vaikutteita omaksuvina. Herder (1984; 1985) kutsuu omia tutkielmiaan oman aikansa saksalaisesta kirjallisuudesta fragmenteiksi, millä hän korostaa sitä, että kukin osatutkielma on vain pieni palanen kokonaissynteesiä, jota ei sellaiseenaan ole koskaan mahdollista saavuttaa mutta jonka ajatus silti ohjaa yksittäisten teosten ja kirjallisten ilmiöiden tulkintaa.

Suurin osa Herderin tarkastelemasta kirjallisuudesta on eurooppalaista, ja siihen sisältyy kirjoitetun lisäksi myös suullista kirjallisuutta, esimerkiksi serbialaista kansanrunoutta. Hänen kansanrunouden antologiansa sisältävät runoutta Euroopan pienemmiltä kielialueilta ja myös Euroopan ulkopuolelta. Yhdessä pääteoksistaan, *Vanhan testamentin* runoutta käsittelevässä *Vom Geist der Ebräischen Poesie* -tutkielmassa (1782–1783), Herder (1993, 1194–1196) nostaa esille eurosentrismen rajat todetessaan, ettei eurooppalainen runousoppi sovellu *Vanhan testamentin* runouden tarkasteluun. Hän myös arvostelee Winckelmannia siitä, että tämä esittää kreikkalaisen kulttuurin kuin itsestään syntyneenä, tarkastelematta sen juuria Lähi-idän ja etenkin Egyptin kulttuurissa (Herder 1984, 221). Herderin kirjallisuuskäsitys onkin periaatteessa globaali, koko maailman kattava; sitä voidaan kutsua myös transnationaaliseksi (ks. Gossens 2011, 49–62). Käytännössä rajat asettaa tarkastelijan kielitaito: kielitaitomme rajaa meille sen alueen, jolla meillä on mahdollisuus ymmärtää syvällisesti toista kulttuuria, toisia aikakausia ja niiden ihmisiä.

Herderistä alkava romantiikan aikakauden kirjallisuushistoriallinen tutkimus oli aluksi laaja-alaista. Schlegel-veljesten kirjallisuushistoriat (August Wilhelm Schlegelin *Über dramatische Kunst und Litteratur*, 1809–1811, ja Friedrich Schlegelin *Geschichte der alten und der neuen Litteratur*, 1815) kattoivat Euroopan keskeisten maiden kirjallisuudet ja ulottuivat antiikista kirjoittajien omaan aikaan. Friedrich Schlegel kuului lisäksi sanskritin kielen ja kirjallisuuden harrastuksen pioneereihin Euroopassa. Jo 1800-luvun alkupuolella kirjallisuushistorian normaalimuodoksi tuli kuitenkin yksittäisen kansakunnan kirjallisuuden käsittävä historia. On tärkeää huomata, että Herderistä alkoi siis sekä kansallisuusrajat ylittävä tutkimus että kansalliskirjallisuuksien tutkimus. Jälkimmäinen vei ylivoimaisen voiton 1800-luvulla, kun Napoleonin sotien yhteydessä kysymys kansallisuudesta kytkettiin politiikkaan.

Myös Goethe on nähty sekä komparatismiin (ks. esim. Guillén 1993, 40; Said 2004, 95) että transnationaalisen kirjallisuuskäsityksen aloittajana (ks. esim. Pizer 2000, 214). Goethe oli 1770-luvun alussa omaksunut Herderin laaja-alaisen, historiallisen ja kontekstualisoivan käsityksen runoudesta sekä ajatuksen kirjallisuuden kuulumisesta

kaikille kansakunnille ja kulttuureille. Kiinnostuksensa Euroopan ulkopuolista runoutta kohtaan ja halunsa vuorovaikutukseen sen kanssa hän osoittaa muun muassa runo-kokoelmassaan *West-östlicher Divan* (1819), joka on kirjoitettu mukailleen 1300-luvulla elänyttä persialaista runoilijaa Hafizia.

Maailmankirjallisuus-nimitys tulee esille ensimmäisen kerran Goethen keskustelussa Johann Peter Eckermannin kanssa tammikuun viimeisenä päivänä vuonna 1827. Kuvailtuaan Eckermannille lukemaansa kiinalaista romaania, jonka hän sanoo olevan vain murto-osa Kiinan arvokkaasta kirjallisuudesta, Goethe kertoo uskovansa, että kansalliskirjallisuuksien aika on ohi ja että kirjailijoiden tulisi joututtaa siirtymistä uuteen maailmankirjallisuuden aikakauteen. Tosin hän samalla korostaa, että todella esikuvallinen kirjallisuus löytyy antiikin Kreikasta. (Eckermann s.d., 180.) Goethe siis esittelee maailmankirjallisuuden ajatuksen alkuaan yhteydessä, jossa ”maailma” ei tarkoita ainoastaan Eurooppaa; toisissa yhteyksissä hän kuitenkin samaistaa maailmankirjallisuuden Euroopan kirjallisuuteen (ks. Goethe 1999, 500). Goethen Eckermannille esittämässä muodossa ”maailmankirjallisuus” sisälsi ajatuksen kirjailijoiden välisten yhteyksien rakentamisesta (lähinnä Euroopassa) yli kansallisuusrajojen, mikä tiedonkulun nopeuduttua oli tullut entistä paremmin mahdolliseksi (Eckermann s.d., 180; ks. myös esim. Birus 1995, 14–16). Laajemmassa mielessä se kuitenkin merkitsi ajatusta kirjallisuuden yleismaailmallisesta luonteesta, joka käsittää sekä ajatuksen eriytymisestä että osallisuudesta samaan ihmisyyteen (*Humanität*; ks. Gillies 1931–1933, 63–67; Birus 1995, 17, 23).

Kirjallisuuden ylikansallinen ja samalla kansallisesti, historiallisesti ja yksilöllisesti vaihteleva luonne sekä sen sidoksisuus kieleen ja kulttuuriin maailmankuvaan kuuluvat siis alun perin Herderin ja Goethen tapaan nähdä kirjallisuus. He lähestyivät kirjallisuutta paneutumalla kieleen ja laajasti käsitettyyn kulttuuriseen ja historialliseen kontekstiin. 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun komparatiivinen tutkimus on joissakin suhteissa ollut paluuta näihin näkemyksiin nationalistisen, biografistisen ja myöhemmin myös puhtaasti ”teoslähtöisen” (ja dekonstruktivistisen) kirjallisuuden tarkastelutavan vastakohtana.

Auerbach ja Curtius komparatistimin esikuvina

1800-luvulla kirjallisuushistoriallinen tutkimus yhdistyi poliittisen nationalismiin pyrkimyksiin, joita Herder ja Goethe vierastivat (ks. esim. Herder 1989, 333–334; Barnard 1964, 84–86; Weber 1977, 541–554). Yliopistoissa klassillisen filologian rinnalle nousivat uudempia eurooppalaisia kieliä ja kirjallisuuksia koskevat filologiat, joissa tekstejä tarkasteltiin filologian perinteen mukaisesti kielen, sisällön, tekijän ja kontekstin kannalta. Käytännössä kuitenkin biografistinen lähestymistapa korostui enemmän kuin klassisessa filologiassa. Kansallisuusrajat ylittävä vertaileva tutkimus löysi tiensä

yliopistolaitokseen paljon hitaammin: ensimmäiset komparatistiset oppituolit perustettiin Ranskaan ja Sveitsiin 1800-luvun jälkipuoliskolla (ks. Solte-Gresser 2013, 25). Yleisemmin komparatistisia laitoksia alettiin perustaa Euroopassa ja Yhdysvalloissa vasta toisen maailmansodan jälkeen. Erityisesti Yhdysvalloissa vertailevan kirjallisuudentutkimuksen laitoksista tuli pian kirjallisuustieteellisten teoria- ja metodikeskustelujen ja -kehittelyjen pesäpaikkoja. Kun komparatismi aluksi oli Yhdysvalloissa suuntautunut (länsi)eurooppalaiseen kirjallisuuteen, kohdetta on 1970-luvulta lähtien laajennettu ulkoeurooppalaisten sekä hybridisten, marginaalisten ja monikulttuuristen kirjallisuuksien suuntaan. (ks. esim. Gymnich 2013, 32–34.)

Komparatistimin nousu sijoittuu 1950-luvulle tilanteeseen, jossa eurooppalainen kansallisuuspolitiikka oli näyttänyt pahimman puolensa. Saksalainen yltiönationalismi oli tuhonnut puoli Eurooppaa ja tehnyt kyseenalaiseksi koko eurooppalaisen kulttuurin. Ei ole sattumaa, että komparatistimin nousu liittyy antinationalismiin ja että sen tärkeimpiin perustajahahmoihin lukeutuu kolme saksalaista romanistia: Leo Spitzer, Erich Auerbach ja Ernst Robert Curtius. Kansallissosialismia paenneet Spitzer ja Auerbach päätyivät Yhdysvaltoihin, missä he vaikuttivat oleellisesti sikäläisen komparatiivisen tutkimuksen syntyyn (ks. esim. Apter 2006, 47). Kaikki kolme vaativat kansallisuusrajat ylittävää kirjallisuudentutkimusta. Käytännössä heidän perspektiivinsä oli yleiseurooppalainen. Spitzer oli tyylinutkija, joka pureutui esseissään kielen ja tyylin kautta esille tuleviin kulttuurisiin merkityksiin (ks. Spitzer 1928; 1948). Koska hän ei kirjoittanut laajempaa synteisiä, hänen vaikutuksensa on jäänyt vähäisemmäksi kuin Auerbachin ja Curtiuksen, joiden monumentaaliset teokset ovat näyttäneet suuntaa ylikansalliselle kirjallisuudentutkimukselle. Kolmelle tutkijalle on yhteistä filologinen metodi, joka kuitenkin toteutuu hyvin erilaisina versioina. Pohdin seuraavaksi, voivatko Auerbachin ja Curtiuksen komparatistimin merkkiteoksiksi nostetut tutkimukset tarjota metodisen esikuvan globalisaation haasteen kanssa kamppailevalle vertailevalle kirjallisuudentutkimukselle.

Auerbachin *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946, suom. *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*) seuraa länsimaisen kirjallisuuden kehitystä Homeroksesta ja *Vanhasta testamentista* 1900-luvun kirjallisuuteen ulottuvien esimerkkitekstien kautta, jotka ovat peräisin paitsi kreikan- ja hepreankielisestä myös latinan-, italian-, espanjan-, ranskan-, englannin- ja saksankielisestä kirjallisuudesta eri vuosisadoilta. Kuten tunnettua, Auerbachin metodina on lähteä kussakin luvussa kaunokirjallisen tekstin katkelmasta, jota hän analysoi kielen ja tyylin kannalta ja josta hän sitten avartaa näkökulmaa saman aikakauden kirjallisuuteen ja lopulta koko aikakauden maailmankuvaan. Metodista voidaan kutsua filologiseksi, jos filologia käsitetään laajassa mielessä siten, että se kattaa kaiken kielellisistä yksityiskohdista aikakauden kulttuuris-sosiaaliseen todellisuuteen (ks. Saariluoma 1993).

Auerbachin filologista metodia ei siis voi kiteyttää mekaaniseksi prosessiksi, jossa sääntöjä seuraamalla päästäisiin tutkimustulokseen.²

2000-luvulla virinnyttä keskustelua silmällä pitäen voimme kysyä, miten Auerbach onnistuu yhdistämään toisiinsa sensitiivisyyden yksittäisen tekstin erityisyydelle ja tutkimusalueen valtavuuden. Hän on reflektoinut kysymystä ja esittää, että valtavaa aineistoa koossa pitävä synteetin periaate tai lähtökohta (*Ansatzpunkt*) on löydettävissä vain intuitiivisesti (Auerbach 1967, 306). *Mimesiksessä* tällaisia lähtökohtia ovat todellisuuskuvaukset, tyylijako sekä figuran käsite (ks. Auerbach 1992, 588–590), jotka kaikki juontuvat itse kohteesta. Auerbach (1967, 309) toteaa, ettei millään yleisillä, kohteen ulkopuolelta otetuilla käsitteillä päästä syvälle itse kohteeseen. Auerbach ei liitä pohdintojaan kenenkään muun samaa kysymystä pohtineen tutkijan ajatuksiin, esimerkiksi Herderiin ja hänen fragmentin käsitteeseensä.

Saksaan jääneen Curtiuksen tutkimus *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* ("Eurooppalainen kirjallisuus ja latinankielinen keskiaika", 1948) on protesti kansallisiin rajoihin ahtautuvaa kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimusta vastaan. Curtiuksen mukaan eurooppalainen kirjallisuus antiikista nykyaikaan on yksi kokonaisuus, jonka yhdistävänä tekijänä on keskiajan latinankielinen kirjallisuus. Curtius (1973) sanoo käyttävänsä analyyttisiä menetelmiä (22) tai "filologista mikroskopiaa" (235) tämän yhteisen pohjan tai pikemminkin rungon osoittamiseksi. Latina on koko keskiajan sivistyksen, koulutuksen ja kirkon kieli, ja tästä yhteisestä kulttuuriperinteestä juontuu suuri määrä yhteisiä ajatus- ja esitysmuotoja, jotka jatkuvat halki vuosisatojen. Curtius (71–88) tarkastelee erityisesti retoriikkaa sinä väylänä, jota kautta länsimaiseen kulttuuriin on välittynyt antiikista alkaen suuri joukko kirjallisia muotoja ja myös aiheita, kliseytyneitä ajatuksia tai topoksia. Tällaisia topoksia ovat esimerkiksi sankarin näkeminen vahvana ja viisaana (176–190), tietynlainen (idyllinen) ideaalimaisema (191–209) sekä esimerkiksi kirjan metaforan käyttäminen puhuttaessa ihmiskasvojen, ihmismielen tai luonnon "lukemisesta" (306–352). Curtius määrittelee tehtäväkseen pohjan luomisen yleiselle toposten tutkimukselle (92). Voidaan kuitenkin esittää vastaväite, että tällaisten yhteisten toposten säilyminen ei välttämättä merkitse sitä, että eurooppalainen kirjallisuus olisi läpi vuosisatojen säilynyt oleellisesti samana. Curtiuksen "mikroskooppiset" löydökset jäävät liian pistemäisiksi riittääkseen kokonaisuuden rungoiksi.³

Auerbachin ja Curtiuksen teokset saavuttivat klassikon asemansa sisältönsä ja laaja-alaisuutensa vuoksi, eivät siksi, että niiden filologisessa metodissa olisi nähty suuntaaviitta tulevalle komparatiiviselle tutkimukselle. Pian heidän jälkeensä tapahtui kirjallisuustieteen teoretisoituminen: kirjallisuudentutkimuksen ydinalueeksi käsitettiin erilaiset teoriat strukturalismista ja dekonstruktioista feminismiin ja diskurssianalyysiin. Myös globalisoitumiseen menttiin 1900-luvun lopulla teoria edellä, kuten esimerkiksi Edward

Saidin orientalismin (1978) ja Homi K. Bhabhan (1994) kulttuurisen hybrityden määrittelyjen kautta. Tutkimuksen horisontin laajentuminen tapahtui globalisoitumista, postkoloniaalisuutta, multikulttuurisuutta ja transnationaalisuutta koskevan teoreettisen keskustelun pohjalta (ks. esim. Gillespie 1995; Schmeling, Schmitz-Evans & Walstra [Hrsg.] 2000; Zymner & Hölter [eds.] 2013a, 145–262; D’haen, Damrosch & Kadir [eds.] 2012, 213–252), ei jatkumona Spitzerin, Auerbachin ja Curtiuksen filologiselle näkökulmalle.

Kulttuuri-imperialismin uudet muodot

Rüdiger Zymnerin ja Achim Hölterin toimittaman tuoreen *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis* -teoksen (”Komparatistien käsikirja: teorioita, tutkimusalueita, tiedollisia käytäntöjä”, 2013) perusteella näyttää siltä, ettei ole olemassa mitään pelkästään komparatiiviselle tutkimukselle ominaista metodologiaa tai teoriaa vaan teoreettis-metodiset tutkimusotteet ovat samoja kuin kirjallisuudentutkimuksessa ylipäätään (vrt. Zymner & Hölter 2013b, 1–2; Bernheimer 1995a, 2). Jotkin uudet suuntaukset kuten postkoloniaalinen ja monikulttuurisuuden, migranttikirjallisuuden ja hybridisen kirjallisuuden teoria näyttävät tosin erityisen soveltuvilta vertailevaan tutkimukseen, mutta niitä on käytetty myös yksittäisten maiden kirjallisuuden tutkimuksessa. Zymnerin ja Hölterin teoksen rinnalle asettuvan amerikkalaisen kokoomateoksen *The Routledge Companion to World Literature* (D’haen, Damrosch & Kadir [eds.] 2012) pohjalta vertaileva tutkimus näyttäytyy kuitenkin myös ja nimenomaan metodisena haasteena. Jo kirjan otsikko osoittaa, ettei kysymys ole pelkästään komparatistien rajojen laajentamisesta, sillä maailmankirjallisuuden käsite on syrjäyttänyt komparatistien tutkimusalan määrittäjänä. Ajatus vertailevan kirjallisuudentutkimuksen oppiaineen korvaamisesta yliopistoissa maailmankirjallisuuden ohjelmilla on peräisin yhdeltä kirjan toimittajista, David Damroschilta, joka on perustanut Harvardin yliopistoon maailmankirjallisuuden laitoksen (Institute of World Literature). Muutos tieteenalan nimessä ja institutionaalisissa rakenteissa herättää kysymyksen, millaisia ovat uudet, maailmankirjallisuuden tarkasteluun erityisesti kehitellyt menetelmät. Onnistuvatko ne välttämään kulttuuri-imperialistiset asenteet, mikä on ollut globalisoitumisen vaatimuksen lähtökohta?

Kirjallisuudentutkimuksen kohteen laajentuminen globaaliksi voidaan tulkita vaatimukseksi luoda koko maailmankirjallisuuden ja sen kehityksen kattavia teoreettisia malleja (ks. esim. Cooppan 2012). Esimerkiksi Franco Morettin (2013, 48–49) mielestä tekstianalyysien aika on ohi: voidaksemme jäsentää sellaista valtavaa massaa kuin koko maailman kirjallisuus ja sen historia meidän on katseltava kohdetta välimatkan päästä käyttäen hyväksi toisten tekemiä erityistutkimuksia, sen sijaan että itse analysoimme teoksia. Eri kirjoituksissaan Moretti esittää jonkin verran erilaisia ajatuksia siitä, millä

tavoin maailmankirjallisuuden kehitystä voidaan mallintaa: sosiologisen ”maailman-systeemien teorian” (*world-systems theory*) avulla (käsite on Immanuel Wallersteinilta; ks. Moretti 2013, 43) tai perinteisemmin puurakenteiden tai ”aaltojen” avulla, joista edellisen hän näkee soveltuvan paremmin kansallisten kirjallisuuksien ”orgaanisen” kehityksen tarkasteluun, jälkimmäisen taas ylikansallisten ilmiöiden (”virtausten”) tarkasteluun (Moretti 2013, 60–61). Moretti (2007) päätyy esittämään kvantitatiivisia ja topografisia esityksiä kirjallisuuden ilmiöistä: graafisia esityksiä, karttoja ja puurakenteita. Koska konkreettiset tekstit ovat hävinneet näkyvistä, Morettin lukija voi saada vain epämääräisen käsityksen hänen väitteidensä pätevyydestä ja merkityksestä. ”Etäältä lukeminen” (*distant reading*) antaa tarkastelijalle lähes rajattoman mielivallan nostaa kohteesta esille haluamiaan asioita.⁴

Damroschin teoksessaan *What Is World Literature?* (2003) esittämä ratkaisu kysymykseen, miten maailmankirjallisuuden voi kohdata tulematta sen valtavan määrän tyrmäämäksi, on muuttaa maailmankirjallisuuden määritelmää. Maailmankirjallisuutta ei olekaan kaikkialla maailmassa tuotettu (merkittävä) kirjallisuus vaan kirjallisuus, joka elää oman kulttuurinsa ulkopuolella toisen kulttuurin kontekstissa ja sen kielellä (Damrosch 2003, 4–5). Damroschin ehdotuksen taustalla vaikuttaa epäilemättä yhdysvaltalaisen opiskelijoiden voimakkaasti vähentynyt kiinnostus vieraiden kielten opiskeluun, mikä on vaikuttanut kieli ja kirjallisuus -aineiden alasajoon. Damroschin mallissa maailmankirjallisuuden tutkija ei ole kiinnostunut kirjallisuudesta sen alkuperäisessä vaan sen uudessa kontekstissa (6, 25). Damrosch myöntää tämän merkitsevän sitä, että ”maailmankirjallisuuksia” on yhtä monta kuin on niitä kieliä, joihin kaunokirjallisuutta käännetään, ja toteaa puhuvansa vain omasta, yhdysvaltalaisesta maailmankirjallisuudesta (27–28). Hän esittää, että lukija voi arvostaa vieraasta kulttuurista peräisin olevaa teosta ja nauttia siitä paneutumatta syvällisesti taustakulttuuriin tai lukematta sitä alkukielellä (22). Näin epäilemättä onkin; ongelma syntyy siitä, että Damrosch ei tee eroa niin kutsutun tavallisen lukijan ja tutkijan välillä. Maailmankirjallisuuden tutkijankaan ei hänen mukaansa tarvitse olla jonkin erityisalueen spesialisti: pikemminkin hän on generalisti (287), joka pystyy lukemaan monien eri maiden ja aikakausien kirjallisuutta.

Damroschin esimerkkianalyysit osoittavat kuitenkin vastoin hänen intentiotaan, miten generalistisessa luennassa kohde tosiasiallisesti palautetaan tuttuun muottiin. Meidän tulisi Damroschin (97) mukaan esimerkiksi atsteekkirunoutta lukiessamme muistaa, että atsteekkien runous oli kiinteässä yhteydessä uskonnollisiin ja poliittisiin kysymyksiin, että runoilla ilmaistiin ”vallanpitäjän brutaalia hallintoa” ja että maan valloituksen jälkeen niitä käytettiin ”vahvistamaan valloitetun kansan määrätietoisuutta sen vastustaessa täydellistä tuhoaan”.⁵ ”Brutaali hallinto” ja ”valloitetun kansan määrätietoisuus” ovat hyvin abstrakteja käsitteitä, jotka kuuluvat tarkastelijan, eivät kohteen tapaan hahmottaa asiaa. Näin tutkijan antama kontekstualisoiva tieto palaut-

taa lukijan tuttuun ja turvalliseen, ennen kuin hän on kohdannut mitään toisenlaista. Lähestymistapaa leimaa huoleton kulttuuri-imperialismi. Toista ei kohdata tämän omin ehdoin vaan toimittajan, kääntäjän ja tulkitsijan versiona ja nähtynä pelkästään lukijan aikakauden ja kulttuurin silmin. Kulttuurinen Toinen on vaiennettu, koska damroschilainen lukija ei edes yritä kuunnella, mitä tämä sanoo – hän on kiinnostunut ainoastaan siitä, mitä tapahtuu hänen omassa päässään. Näin toivoi siitä, että ”ulkopuolinen” voisi koskaan tulla kuulluksi, on lähtökohtaisesti menetetty.

Jotkut tutkijat ovat tuoneet esille, miten tutkimuksen teorialähtöisyys tuottaa jo itsessään kulttuuri-imperialistisen asenteen. Esimerkiksi Dorothy Figueira (2013, 198–199) kirjoittaa – erityisesti amerikkalaisesta – postkoloniaalisesta tutkimuksesta, että tutkimusta harjoittavat henkilöt, jotka usein eivät hallitse kohteen kieltä ja joilla on vain vähäiset tiedot kohdekulttuurista. Sen sijaan että tutkisivat kulttuureja niiden omin ehdoin, multikulturalismin ja postkoloniaalisen tutkimuksen harjoittajat toistavat totuttuja käsityksiä. Tutkimus purkaa yhä uudestaan repressiivisiä metafysisiä oletuksia ja osoittaa, miten valta on jakaantunut epätasaisesti ja tietyt ryhmät on marginalisoitu – sen sijaan että analysoitaisiin, mitä kaikkea kyseiset tekstit sisältävät ja haluavat sanoa (vrt. myös Siebers 1995, 198). Christian Moser (2013, 161–162) puolestaan kirjoittaa, että globalisaation perspektiivistä tehdyssä tutkimuksessa kohde useimmiten erotetaan kontekstistaan ja asetetaan yksinkertaistavaan globaaliin yhteyteen. Hän peräänkuuluttaa tutkimusta, joka globaalia perspektiiviä unohtamatta ottaisi huomioon kohteiden vaihtelevuuden. Esitetty kritiikki ei luonnollisesti päde ainoastaan postkoloniaaliseen tai globalisaation tutkimukseen vaan kaikkeen tutkimukseen, joka asettaa etusijalle hyvin yleiset teoreettiset mallit ja näin sivuuttaa kohteiden erityisyyden.

Johtopäätöksiä

Filologinen tutkimus syntyi alun perin historiallisesti ja kulttuurisesti toisenlaisen kohtaamista varten. Voitaisiinko sen perinnettä hyödyntää vastustettaessa kulttuuri-imperialistisia pyrkimyksiä? Esimerkiksi Gayatri Spivak (2003, 5) on esittänyt, että maailmankirjallisuutta tulisi tutkia samanlaisin valmiuksin kuin aiemmin filologian tutkimuskohdetta: kohteen kieli haltuun ottaen ja sen maailmaan paneutuen. Samanlainen ajatus esiintyy yhdysvaltalaisen komparatiivisen tutkimuksen tilaa luotaavassa Bernheimerin raportissa vuodelta 1993, jossa todetaan, että vieraiden kielten hallinta on oppialan perusta (Bernheimer [ed.] 1995b, 43). Periaatteesta ei kuitenkaan enää välttämättä tänä päivänä pidetä kiinni, kuten käy ilmi tuoreimmasta American Comparative Literature Associationin kymmenvuotisraportista (2014), jossa Damroschin ajatukset ovat voimakkaasti esillä.

Filologinen lähestymistapa ei ollut teorialähtöistä; sitä voi sanoa kohdelähtöiseksi, jos kohde käsitetään laajasti eli teoksen merkitysten ymmärtämiseksi yhteydessä sen taustakulttuuriin. Lähestymistapaa reflektoidaan hermeneutiikassa, jossa selvitetään,

miten toisen ymmärtäminen tai toisen kohtaaminen tekstin kautta tapahtuu. Herme-neutiikka ottaa huomioon myös tarkastelijan lähtökohdat (hänen esiyymmärryksensä asiasta ja sen roolin tulkinnan muodostumisessa), mutta siinä ei osoiteta mitään erityistä roolia teoreettisille käsitteille, joiden kautta kohdetta hahmotetaan.⁶

Kirjallisuudentutkimus on jo kuitenkin pitkään ollut teoriasuuntautunutta. Jos mekaaninen teorioiden soveltaminen kohteeseen osoittaa kulttuuri-imperialistista halua ottaa kohde haltuun tarkastelijan ehdoin, paneutumatta siihen, mitä se oikeastaan merkitsee ja miten se toimii alkuperäisessä kontekstissaan, on kysyttävä, onko löydettävissä sellainen teoreettisten käsitteiden käyttötapa, joka ei tekisi väkivaltaa kohteelle. Olisi harhaanjohtavaa pyrkiä eroon teorioista kokonaan ja ajatella, että tutkimusta voidaan tehdä puhtaan empiirisesti tai kokonaan kohteen ehdoin, minkään yleisten käsitteiden tai käsitysten ohjaamatta huomiota ja ajattelua. Jokin yleinen ajatus – joka eksplikoituna ja perusteltuna on ”teoria” – ohjaa aina tutkimuskysymyksen asettamista. Teoriaan ei kuitenkaan tarvitse suhtautua dogmaattisesti, vaan teorian oletuksia ja teoreettisia käsitteitä voidaan tarkastella kriittisesti kohteen valossa ja muokata niitä kohteeseen sopiviksi. Tutkimuksen pitäisikin aina olla (myös) käsitteenmuodostusta ja käsitteiden reflektiota, ei valmiiden käsitteiden soveltamista. Tämä on yhdenmukaista sen kanssa, että Auerbach vaatii, kuten esimerkiksi myös Said (2004, 61–62, 70–74, 96–97), että kirjallisuudentutkijan ei tule lähteä toisten valmiiksi määrittämistä, lukkoon lyödyistä käsitteistä, vaan käsitteet on muodostettava kohteen kohtaamisen perusteella ja niiden on pysyttävä sitä lähellä. Koska tutkimuksen käsitteet ovat aina jossakin määrin erilaiset kuin kohteena olevan kaunokirjallisen tekstin käsitteet, lähestymistapa nostaa esille tutkijan panoksen kohteen tarkastelussa.

Kysymys teoreettisista käsitteistä – jonka tarkastelu vaatisi paljon enemmän tilaa kuin tässä on käytettävissä – liittyy maailmankirjallisuuden yhteydessä kysymykseen laajan aineiston synteessin mahdollisuudesta. Tässä on olemassa kaksi vastakkaista lähestymistapaa: voidaan lähteä yleisestä systeemin ideasta, joka pätee kaikkeen kirjallisuuteen tai ”kaikenlaisiin maailmoihin” ylipäänsä, jolloin lähtökohta on abstrakti ja kohteen ”valloittaminen” tapahtuu yhdellä kaikkeen sopivana pidetyllä välineellä, tai voidaan lähteä konkreettisesta, itse kohteesta löytyvästä periaatteesta, kuten Auerbach ja Said esittävät. Jälkimmäinen tapa tuottaa synteesejä, jotka ovat lähellä kohdetta ja samalla tietoisia hypoteettisesta ja elliptisestä luonteestaan: synteesi on yritelmä kokonaishahmotelmaksi, mutta ei ainoa mahdollinen eikä kaikkea sisältävä (ks. Steinby 2014). Kohde on aina isompi kokonaisuus kuin mitä yhdessä tutkimuksessa voidaan siitä sanoa. Siksi synteesisikin on aina elliptinen, fragmentti kaikesta siitä, mitä kohteesta voi löytää. Se, että kirjallisuuden historiaa kirjoitetaan fragmentein, oli jo Herderin ajatus. Synteessin välttämättömyyden mutta samalla sen väliaikaisuuden ja fragmentaarisuuden ymmärtäminen on asenne, joka ohjaa kirjallisuudentutkijaa itsekritiikkiin ja kohteen kuuntelemiseen.

Viitteet

¹ Claudio Guillén (1993, 27) nostaa esille italialaiset 1700-luvun kirjallisuushistoriat, joista osa oli Herderiä varhaisempia mutta jotka eivät vielä sisältäneet hänen historistista eli historian uutta luovaa luonnetta korostavaa näkemystään.

² Auerbach (1992, 591) toteaa, että *Mimesis* ei noudata perinteisen filologisen tutkimuksen vaatimuksia siinä, että siitä puuttuvat lähdeviitteet lähes kokonaan. Tämä johtuu siitä, että hän kirjoitti teoksen Istanbulissa, missä lähdeaineisto ei ollut saatavilla.

³ Curtius toi kirjallisuustieteeseen uutta myös sillä, että hän kytki kirjallisuuden uudesta koulutukseen ja sivistykseen ja korosti kliseytyneiden ajattelumuotojen ja -sisältöjen merkitystä kulttuurissa. Hän uskoo, että uutta luovan sisällön tai muodon tuottaminen on kulttuurissa paljon harvinaisempaa kuin usein ajatellaan (Curtius 1973, 395) – voimme lisätä: kuin Herder ja häntä seuraava ilmaisuestetiikka ajattelivat. Curtiuksen teos näyttää kaunokirjallisuuden tuottajan paljon vähemmän autonomisena kuin Herder, hahmossa, joka on tutunoloinen jälkfoucaultlaiselle kirjallisuudentutkimukselle. Curtiuksen voidaankin sanoa näyttävän tietä eri teksteissä toistuvien elementtien tutkimukselle, jollaista on harjoitettu hänen perustamansa topostutkimuksen lisäksi esimerkiksi uushistorismissa.

⁴ Morettin kritiikistä ks. esim. Arac (2002).

⁵ “[T]he brutality of the imperial regime”; “to strengthen the resolve of a conquered people to resist their total destruction”.

⁶ Helge Jordheim (2003) esittää Koselleckiin, Foucault'hon ja Skinneriin nojaten, että filologista lähestymistapaa olisi uudistettava ottamalla huomioon tutkittavana olevan kielen historiallinen luonne ja puhunnosten toimiminen juuri tietyissä konteksteissa. Ajatukset ovat tervetulleita mutta eivät ehkä niin uusia tekstintulkinnassa kuin kirjoittaja ajattelee. Puutteeksi hänen mallissaan jää, että tutkijan käyttämien teoreettisten käsitteiden luonnetta ja funktiota ei tarkastella.

Lähteet

American Comparative Literature Association 2014. *The 2014–2015 Report on the State of the Discipline of Comparative Literature*. <http://stateofthediscipline.acla.org> (10.11.2014).

Apter, Emily 2006. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Arac, Jonathan 2002. Anglo-globalism? *New Left Review* 16, 35–45.

Auerbach, Erich 1967 (1952). *Philologie der Weltliteratur. Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern und München: Francke, 301–310.

Auerbach, Erich 1992. *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa (Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946)*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS.

Barnard, Frederic M. 1964. *Zwischen Aufklärung und politischer Romantik. Eine Studie über Herders soziologisch-politisches Denken*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Bernheimer, Charles 1995a. Introduction. *The Anxieties of Comparison*. Bernheimer 1995b, 1–17.
- Bernheimer, Charles (ed.) 1995b. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Birus, Hendrik 1995. Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung. Manfred Schmeling (Hrsg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 5–28.
- Casanova, Pascale 2004. *The World Republic of Letters (La république mondiale des lettres, 1999)*. Trans. M. B. DeBevoise. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Cooppan, Vilashini 2012. World Literature between History and Theory. D’haen, Damrosch & Kadir 2012, 194–203.
- Curtius, Ernst Robert 1973 (1948). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern und München: Francke.
- Damrosch, David 2003. *What Is World Literature?* Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- D’haen, Theo, David Damrosch & Djelal Kadir (eds.) 2012. *The Routledge Companion to World Literature*. London & New York: Routledge.
- Eckermann, Johann Peter s.d. (1836–1848). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig: Max Hesse’s Verlag.
- Figueira, Dorothy 2013. Postkolonialismus und Komparatistik. Zymner & Hölter 2013a, 197–199.
- Gillespie, Gerard 1995. Auf den multikulturellen Irrwegen der amerikanischen Komparatistik. Kontrast und Mahnbild für ein junges Europa. Manfred Schmeling (Hrsg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 85–99.
- Gillies, Alexander 1931–1933. Herder and the Preparation of Goethe’s Idea of “Weltliteratur”. *Publications of the English Goethe Society*, new series 9, 46–67.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1999 (1890). Vorarbeiten und Bruchstücke. *Werke*, Weimarer Ausgabe, Bd. 42.2. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 397–516.
- Gossens, Peter 2011. *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Guillén, Claudio 1993. *The Challenge of Comparative Literature (Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, 1985)*. Trans. Cola Franzen. Cambridge: Harvard University Press.

- Gymnich, Marion 2013. Anglo-amerikanischer Sprachraum (UK, Irland, USA, Kanada, Neuseeland, Australien). Zymner & Hölter 2013a, 29–34.
- Herder, Johann Gottfried 1984 (1767–1768). *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Werke*, Bd. I. Hrsg. v. Wolfgang Pross. München und Wien: Hanser, 63–354.
- Herder, Johann Gottfried 1985. *Über die neuere deutsche Literatur [erste bis dritte Sammlung von Fragmenten, 1767]. Werke*, Bd. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*. Hrsg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 161–539.
- Herder, Johann Gottfried 1989 (1784–1791). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Werke*, Bd. 6. Hrsg. v. Martin Bollacher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Herder, Johann Gottfried 1993 (1782–1783). *Vom Geist der Ebräischen Poesie. Werke*, Bd. 5. *Schriften zum Alten Testament*. Hrsg. v. Rudolf Smend. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 661–1308.
- Herder, Johann Gottfried 1994 (1773). Anmerkungen über das griechische Epigramm. *Werke*, Bd. 4. *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*. Hrsg. v. Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 499–548.
- Jordheim, Helge 2003. *Läsningens vetenskap. Utkast till en ny filologi (Lesningens vetenskap. Utkast til en ny filologi, 2001)*. Övers. Sten Andersson. Uddevalla: Anthropos.
- Lempicki, Sigmund 1968. *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mayo, Robert S. 1969. *Herder and the Beginnings of Comparative Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Moretti, Franco 2007 (2005). *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*. London & New York: Verso.
- Moretti, Franco 2013. *Distant Reading*. London & New York: Verso.
- Moser, Christian 2013. Globalisierung und Komparatistik. Zymner & Hölter 2013a, 161–164.
- Pizer, John 2000. Goethe's "World Literature" Paradigm and Contemporary Cultural Globalization. *Comparative Literature* 52, 213–227.
- Saariluoma, Liisa 1993. Erich Auerbachin *Mimesis* 1990-luvulla. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola (toim.), *Toiseuden politiikat. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 47. Helsinki: SKS.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Said, Edward W. 2004. *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press.

- Schmeling, Manfred, Monika Schmitz-Emans & Kerst Walstra (Hrsg.) 2000. *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Siebers, Tobin 1995. Sincerely Yours. Bernheimer 1995b, 195–203.
- Solte-Gresser, Christiane 2013. Frankreich und französischer Sprachraum. Zymner & Hölter 2013a, 24–29.
- Spitzer, Leo 1928. *Stilstudien I. Sprachstile*. München: Max Hueber.
- Spitzer, Leo 1948. *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Steinby, Liisa 2014. Elliptinen synteesi. (Sosiaalishistoriallisen) kirjallisuushistorian kirjoittamisen vaikkeudesta. *Avain* 2/2014, 6–20.
- Weber, Peter 1977. Die Herausbildung des Begriffs Weltliteratur. Günther Klotz, Winfried Schröder, Peter Weber (Hrsg.), *Literatur im Epochenumbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. Berlin und Weimar: Aufbau, 531–614.
- Zymner, Rüdiger & Achim Hölter (Hrsg.) 2013a. *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Zymner, Rüdiger & Achim Hölter 2013b. Einleitung. Konturen der Komparatistik. Zymner & Hölter 2013a, 1–4.

Teemu Ikonen

”1700-luku sellaisena kuin sen tänään kuvittelemme.” Sovittaminen historian hahmottamistapana kolmessa 1970-luvun romaanidramatisoinnissa

”Toiset eivät salli minun olla omien retkieni kirjoittaja ja toiset väittävät minun sepittäneen teoksia, joita en edes tunne.”

– Lemuël Gulliver *Gulliverin matkojen* Faulkner-editiossa 1735¹

”Teatteri etsii tehtävänsä. Klassikoiden väärinkäyttö on eräs ajankohtainen väistöliike, kompromissi (teatteri)laitoksen feodaalisille rakenteille.”

– Heiner Müller *Le Mondessa* 12.3.1979²

1700-luvun romaaneissa tuodaan usein esille, että lukijalle välitettävä kertomus on tulosta pohjatekstin tai -tekstien käsittelystä. Näin tehdään muuten niinkin erilaisissa teoksissa kuin Swiftin *Gulliverin matkat* (1726), Diderot'n *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä* (kirjoitettu 1770-luvulla) ja de Laclos'n *Vaarallisia suhteita* (1782). Niissä annetaan ymmärtää, että luettavana on vain yksi versio alkutekstistä, ja sen autenttisuus tai lopullisuus on kaikkea muuta kuin selvää. Kilpailevia laitoksia, täydennys- ja jatko-osia on syytä odottaa ilmestyviksi. ”Emme voi tällä hetkellä kertoa lukijalle neiti de Volangesin tarinan jatkoa”, kirjoittaa ”toimittaja” *Vaarallisissa suhteissa*, ”emmekä saattaa hänen tietoonsa niitä synkkiä tapahtumia, jotka saattoivat rouva de Merteuil'n täydellisen onnettomaksi [--]. Ehkä me jonakin päivänä voimme täydentää tämän teoksen” (de Laclos 1989, 408).

Lukijaa ohjataan ajattelemaan romaania kahden tekstin, jo olemassa olevan ja mahdollisesti tulevan välissä. Näin tehdään monin tavoin ja seurauksin. *Gulliverin matkojen* toiseen painokseen (1735) liitetyssä kirjeessä Swift ilmaisee närkästyksensä kustantajan tekemiin muutoksiin, jotka olivat tylsyttäneet teoksen kärjen. Gulliverin suulla hän syyttää kustantajaa samalla ensilaitosta seuranneesta kirjallisten vasteiden vuosta, joka oli hämärtänyt, kenen tekstistä oli alun alkaen kysymys.³ *Vaarallisissa suhteissa* toimittajahahmo väittää julkaisevansa autenttisen kirjekokoelman sellaisenaan, mutta viimeisen kirjeen alaviitteessä hän esittääkin päättävänsä, jatkaako tarinaa vai ei, kuultuaan ensin, mitä teoksen lukijat ovat pitäneet tähänastisesta.⁴ Kertomuksen loppu esitetään näin satunnaisesti ja sen jatko riippuvaiseksi juuri siitä vasteesta, jota Gulliver niin paheksui.

Kun 1700-luvun klassikoita on sovitettu 1900-luvulla, sovituksellisuus – ”alkutekstin” määrittyminen yhtäaikaan sovittavaksi ja sovitettavaksi – on otettu huomioon vaihtelevasti.⁵ *Gulliverin matkojen* filmatisoinneissa matkakertomusta kehystävät tekstit on jätetty säännönmukaisesti huomiotta Georges Méliès'tä (1902) lähtien. De Laclos'n

tapa korostaa kirjekokoelman rakentumista on sivuutettu tuoreissakin elokuvaversioissa. Toisaalta sovitettavan tekstin välillisyyden huomioimisesta on tullut tavallista 1990-luvulta eteenpäin draaman, television, elokuvan ja sarjakuvan keinoin tehdyissä sovituksissa. Viimeksi mainitusta käy esimerkiksi Martin Rowsonin *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1997), jossa ei ainoastaan kerrota Laurence Sternin teoksen ”tarinaa” sarjakuvan keinoin, vaan Tristramin kerronnan oheen lisätään taso, jossa sarjakuvataiteilija seikkailee seuralaisineen, sovittaa Sternin tekstiä ja ajautuu keskelle sen muita sovituksia (ks. Rowson 1997, kirjan V alku).

Seuraavassa huomio kohdistetaan kolmeen dramatisointiin, joissa 1700-luvun sovitettavan tekstin välittyneisyyttä käsitellään monipuolisesti. Romaanidramatisoinnit ovat sovituksia Linda Hutcheonin (2013, 7) määritelmän mukaan, eli ne muuntavat olemassa olevaa teosta avoimesti ja laajasti.⁶ Milan Kunderan näytelmän *Jacques et son maître* (1981) lähtökohtana on uskollisuus Diderot’n antiromaanin tavalle tuoda tarinat esille versioina. Ulrich Plenzdorfin *Nuoren W:n uudet kärsimykset* (1972) sijoittaa Wertherin tarinan 1700-luvun Itä-Saksaan ja parodioi samalla Goethen romaanin isällistä julkaisijahahmoa. *Kvartetossa* (kirjoitettu 1980) Heiner Müller yhdistää 1700-luvun lopun ja kolmannen maailmansodan jälkeisen maailman tavalla, joka on uskonon *Vaarallisten suhteiden* tarinalle, mutta samalla hän kehittää kirjeromaanin rakennetta vastaavan dramaturgian.⁷

Vaikka romaanidramatisoinnit ovat tekstejä kahden taiteenlajin välissä ja siksi sovituksellisia erityisellä tavalla, ne ovat jääneet sovitustutkimuksessa vähälle huomiolle (ks. esim. Bruhn, Gjelsvik & Hansen [eds.] 2013; Krebs [ed.] 2014; vrt. Cox 2000). Hutcheon ei käsittele draamoja varsinaisina sovituksina, ja näyttämötoteutuksia hän lähestyy karkealla kertomisen ja näyttämisen vastakkainasettelulla (Hutcheon 2013, 34–46), joka on ongelmallinen niin historiallisesti kuin teoreettisestikin. 1970-luvulla proosan kertovia keinoja sovellettiin laajasti eurooppalaisessa teatterissa (ks. Miller 1981, 431–33), ja tämä antoi ajalle erityisen leiman 1960-luvun teatterivallankumouksen ja myöhemmän ”draaman jälkeisen teatterin” (ks. Lehmann 2009) välissä. Viime vuosikymmenten kertomusteoriassa draamallisen ja narratiivisen esitystavan suhde on osoittautunut mutkikkaaksi niin kirjoitetussa kuin esitetyssäkin draamassa (ks. Jahn 2001; Sommer 2005; Richardson 2007).

Koska Kunderan, Plenzdorfin ja Müllerin sovittamat tekstit korostavat sovituksellista luonnettaan, dramatisoinneissa voidaan kiinnittää huomio siihen, miten sovittaminen sovitetaan.⁸ Miten romaanidramatisoinnissa otetaan huomioon sovitettavan tekstin tavat tuoda oma välittyneisyytensä esille ja miten niitä muunnetaan? Hutcheon jättää tämän tason ilmiöt käsittelemättä, vaikka ne ovat tavallisia jo pelkästään 1700-luvun romaanien sovituksissa. Yksi syy tähän on, että hän ei suhteuta ajatuksiaan esimerkiksi Gérard Genetten (1987, 1997) teoriaan tekstienvälisistä suhteista. Esimerkiksi tekstejä teoksiksi kehystävät peritekstit (teoksen nimi, motto, esipuhe, toimittajan huomautukset, jälkisanat) olisi lisättävä sovittamisen mahdollisten kohteiden joukkoon.⁹

Lähden seuraavassa liikkeelle erottelemalla sovituksellisia käytäntöjä sovittavissa romaaneissa ja analysoin sitten sovituksellisten piirteiden muuntumista draamasovitus-ten eri tasoilla. Edetessäni näin ”sisältä ulos” tavoitteeni on osoittaa, että sovittaminen ei ole pelkästään *tarinan* tuottamista uudelleen vaan myös *historian* hahmottamisen tapa.¹⁰ Millaisena historiallisuus näyttäytyy, kun se hahmotetaan draaman suhteena sitä edeltävään ja sitä seuraavaan versioon?

Sovitus: kahden isännän palvelija?

Diderot’n *Jaakko fatalistissa* sovituksellisuus tulee esille kolmella tasolla. Jaakon mukaan todellisuus noudattaa ”ylhääille kirjoitettua”; se on ikään kuin kirjoitusta lihaksi tulleena. Päättyessään Jaakon ja isännän tositarinaa (*histoire*) ”Tekijä” (*Auteur*) paljastaa sen olleen sovitus eräästä käsikirjoituksesta; hän on siis muunnellut lukemaansa.¹¹ ”Tekijän” paikalle lopussa astuva ”kustantaja” (*éditeur*) jatkaa samoilla linjoilla. Hän ei kokoa Jaakon ja isännän tarinoita yhteen vaan esittelee kolme mahdollista jatkoa niille. Näin hän tuo esiin sen, miten kirjoitettua voidaan täydentää ja mukauttaa uuteen ympäristöön edellisen tekijän ulottumattomissa.

Kunderan näytelmässä *Jacques et son maître* Jaakon, isännän ja markiisitar de la Pommerayen tarinat tuodaan esille toisiaan heijastelevina muunnelmina. Niitä kuljete-taan vuoroin niin, että toiminnan ykseys purkautuu toisinaan yksittäisessä kohtauk- sessakin (ks. Kundera 1986, 38–40). Näyttämöohjeen mukaan muunnelmat sijoittuvat 1700-luvulle ”sellaisena kuin me sen tänään kuvittelemme” (21). Näyttämön jako kahteen tuo menneisyyden välittyneisyyden näkyväksi: edessä alhaalla tapahtuu tarinan nykyhetki, jossa Jaakko, isäntä ja majatalon emäntä keskustelevat, ja takana ylhäällä olevalla korokkeella on puolestaan menneisyys. Keskustelun ja kerrottujen tapahtumien aika sekoittuvat alituisen siten, että kertojat nousevat korokkeelle, kun he ovat osal- lisina toiminnassa ja heidän kuulijansa jäävät alas nykyhetkeen; roolijaossa ei erotella kertovaa ja kokevaa minää. Näin yleisö näkee, miten menneisyyden asema ”ylhääille kirjoitettuna” luodaan nykyhetkestä lähtien, metaleptisesti.¹²

Diderot’n tekijä- ja kustantajahahmot korvataan näytelmässä henkilöillä, jotka tuntevat oman kirjallisen taustansa. Menneiden tapahtumien ohella itse kertojat näyt- täytyvät sovituksina:

ISÄNTÄ: Luuletko että he uskovat henkilöä joka on kirjoittanut meidän tarinamme uudelleen? Eivätkä katsasta tekstiä ja saa selville, keitä me todella olemme?

JAAKKO: Herra, meidän tarinamme ei ole ensimmäinen joka kirjoitetaan uudelleen. Joka ikinen asia joka on ikinä tapahtunut täällä alhaalla on jo kir- joitettu uudelleen satoja kertoja, eikä kukaan voi ikinä kuvitella tarkistavansa, mitä tapahtui todella. Ihmiskunnan historia on kirjoitettu niin usein uudel- leen, että ihmiset eivät enää tiedä, keitä he ovat.

ISÄNTÄ: Sinä pelotat minua. Joten nämä ihmiset (*viittaa yleisöön*) tulevat

uskomaan, että meillä ei ollut hevosia ja että meidän oli kuljettava tarinamme läpi kuin paljasjalkaiset kulkurit?

JAAKKO: (*viittaa yleisöön*) Hekö? *Heidät* saa uskomaan mitä tahansa. (Kundera 1986, 67; englannista suom. TI.)¹³

Jaakko ja hänen isäntänsä hahmottavat tilanteensa niin, että heidän tarinoillaan on kaksi isäntää, entinen ja nykyinen, alkuperäinen kirjailija ja sovittaja. Kahden isännän palveleminen on komedian topos, mutta yllä siitä tulee metafora yksilön suhteesta historiaan jatkuvana altistumisena identiteetin uudelleenmäärittelylle. Uudella isännällä on valta muokata tarinaa mielin määrin, kirjoittaa historia voittajan tapaan uudelleen. Keskustelussa näyttämötoteutuksen yleisö tuodaan osaksi sovittettua maailmaa, epäkriittisenä joukkona, joka tyytyy osaansa sanellun tarinan passiivisena vastaanottajana. Jaakon provokaatio kylvää epäluottamusta ohjaajaa kohtaan ja usuttaa yleisöä sovittavan tekstin pariin.

Jos draamatekstin lukija seuraa Jaakon ohjetta ja katsastaa sovittavan tekstin, millaisena historian uudelleenkirjoitus sitten näyttäytyy näytelmän kokonaisuudessa? Erityisen huomion ansaitsee tapa, jolla Jaakon, isännän ja majatalon emännän tarinat päätetään. Kundera muuttaa Diderot'n tekstiä merkittävästi vain miesten osalta: he huomaavat tullessaan molemmat vahingossa isiksi ja päättävät jatkaa matkaa yhdessä kohti tuntematonta päämäärää. Lehtolapsiteema kytkee näytelmän tšekin kielellä kirjoitettuun *Jäähyväisvalssiin* (1970), jota Kundera kaavaili romaanituotantonsa testamentiksi. Siinä Bertlef suosittaa Klímalle vahingossa siinnee lapsen pitämistä, koska ”elämän hyväksyminen kaikkineen merkitsee ennalta-arvaamattoman hyväksymistä” ja ”lapsi on pelkkää ennalta-arvaamattomuutta” (Kundera 1987, 47).

Tekstien sovittamisen kannalta näytelmässä *Jacques et son maître* menneen, jo luodun tekstin määräysvalta ja mennyttä uudelleen luovan yksilön vapaus eivät ole toisensa poissulkevia vaihtoehtoja. Kunderan tapa täydentää Diderot'n tekstiä ei tuo tekijää esiin orjallisenä toistajana eikä uuden suvereenina luojaan vaan pikemminkin yhteensattumilla leikkivänä muuntelijana. *Jacques et son maître* ironisoi historian isäntien pyrkimykset viimeiseen sanaan, ja siirtää muuntuvaisen kirjallisen perintönsä mieluusti uusille, tuntemattomille näyttämöille.

Sopeutumaton teksti: isä, poika ja neljäs tärsky

Goethen romaanin *Die Leiden des jungen Werther* (1774) avaa mottomainen ”Luonnos” (*Entwurf*), jota seuraa kaksi osaa ”julkaisijan” (*Herausgeber*) kokoamia Wertherin Wilhelmille lähettämiä kirjeitä. Viimeisessä osassa ”julkaisija” rakentaa kuvaa Wertherin viimeisistä päivistä kirjallisen jäämistön lisäksi tapahtumiin osallisten haastattelujen pohjalta. Samalla hän käsittelee itse sovitusprosessia, kirjallisen materiaalin järjestämistä ehjäksi kertomukseksi ja valottaa tarinan päätökseen vaikuttaneita tekijöitä tavalla,

joka ei olisi ollut mahdollista Wertherin kirjeissä. ”Luonnos” puolestaan muuntaa Wertherin viimeisiä sanoja, julkaisematonta kirjettä Lottelle, jota ”julkaisija” on myöhemmin lainaava (ks. Goethe 1987, 208, 283).¹⁴ Väläyttämällä tapahtumien synkkää päätöstä se ohjaa lukijaa ajattelemaan Lotten suhdetta Wertheriin tuhoon tuomittuna.

1960-luvun lopulla Ulrich Plenzdorf suunnitteli elokuvakäsikirjoitusta aiheesta Werther työharjoittelijana. *Die neuen Leiden des jungen W.* ilmestyi kuitenkin ensin proosakertomuksena kirjallisuuslehdessä alkuvuodesta 1972; samanniminen näytelmä sai ensi-iltansa toukokuussa 1972, romaaniversio ilmestyi 1973 ja elokuva 1976 (Mews 1984, 35). Kukin Plenzdorfin julkaistuista teksteistä siirtää Goethen tarinan 1970-luvun DDR:ään ja korvaa sen vääjämättömyyden yhteensattumien summalla, josta on vaikea saada koottua lohduttavaa kertomusta (vrt. Goethe 1987, 209).¹⁵

Werther oli intohimoinen lukija ja näki oman tilanteensa kääntämänsä *Ossianin laulujen* läpi. Plenzdorfin Werther-muunnelman näytelmäversiossa Edgar Wiebau samastuu Salingerin Holden Caulfieldiin, *Sieppari ruispellossa* -romaanin sopeutumattomaan kertojaan. *Wertheriin* hän törmää sattumalta, etsiessään vessapaperia, ja tähän tarkoitukseen hän soveltaa teoksen ensimmäisiä ja viimeisiä sivuja. Jäljelle jäänyt kirja vangitsee Edgarin mielenkiinnon ensin nimenomaan vieraudellaan, kielensä muinaisuudella ja ”poskettomalla tyylillään” (Plenzdorf 1973, 9). Vaikka Edgar tunnistaa yhtäläisyyksiä tarinan ja oman tilanteensa välillä, ovat myös eroavaisuudet merkittäviä (ks. 28). Edgar alkaa hyödyntää kirjan yhtäaikaista soveltuvuutta ja soveltumattomuutta lähettämällä lainauksia siitä äänikirjeinä ystävälleen Willille, ikään kuin kuulumisinaan, ja katkomalla niillä keskusteluaan Charlieksi kutsumansa tytön kanssa. Käyttämällä ”Werther-pistooliaan” Edgar jakaa yleisönsä kahtia, erottaen itsensä niistä, jotka eivät tunnista alkutekstää. Wertherin tarinan tuntevan ei ole vaikea nähdä mieltä Edgarin lainauksissa, mutta tarinan maailmassa ne herättävät pelkästään hämmennystä.

Plenzdorfin näytelmässä Goethen ”Luonnoksen” paikalla ovat Edgarin kuolin-ilmoitus ja muistokirjoitukset *Berliner Zeitungissa*, joihin Edgarin isä törmää sattumalta. Tästä eteenpäin isä yrittää ottaa Goethen julkaisijahahmon tehtävän tarinassa ja alkaa rakentaa Edgarin tarinaa haastatteleamalla pojan läheisiä ja tulkitsemalla tämän kirjeitä. Isä kuuntelee Willin vastaanottamat äänikirjeet perä perää yhdellä kertaa (Plenzdorf 1973, 8–9); sen paremmin Willi kuin isä ei ymmärrä kontekstistaan kahdesti erotettuja ja nyt yhteen liitettyjen tekstien kokonaisuutta. Isän selvitystyön myötä konteksti alkaa rakentua kullekin lainaukselle uudestaan, mutta ei ilman Edgarin apua.

Menneisyyden ja nykyhetken lisäksi näyttämöllä on kolmas aikatila, ”toispuoleinen”, josta käsin kuollut Edgar tekee selittäviä interpolaatioitaan suoraan yleisölle. Ne ovat paradisia suhteessa *Wertheriin*, sillä ne antavat ymmärtää, että Edgarin toimintaa ohjaava malli olisi jäänyt tunnistamatta ilman pojan fantastista kykyä historian ulkopuolella.

Näytelmän 41. kohtauksella ei ole vastinetta tarinan romaaniversiossa (ks. Plenzdorf 1976, 81), ja siksi sen voi olettaa ilmaisevan jotain dramatisoinnin kannalta keskeistä.

Edgar on saanut selville, ettei isä olekaan taiteilija ja että juuri tämä yhdistää heitä; isä on puolestaan saanut tietää, että Edgar on vierailut hänen luonaan salaa putkiasentajan valepuvussa. Nyt heidät tuodaan näyttämölle kohtaamaan toisensa ensimmäisen ja ainoan kerran:

EDGAR: Mä olin ihan ännäkin siitä että sä olit vasta kolmekymmentä ja risat. En mä voinut sitä mitenkään tietää.

ISÄ: Kun olisit vain sanonut jotain.

EDGAR: Mä otin sen aika raskaasti ettei siellä ollut yhtään sun maalaamaa taulua.

ISÄ: Nyt minä ainakin tiedän minkä näköinen sinä olit. – Goethe, Willi, Charlie... [–] Minä en saa siitä mitään kokoon. Minä olen kolmekymmenkuuden, minulla ei ole ikäeroa sinuun edes kahtakymmentä vuotta. Pitäsihän sen onnistua. Mutta minä en saa mitään kokoon. Millainen ihminen sinä oikein olit? Kun vain olisit puhunut minun kanssani! Mutta minä olen melkein varma etten olisi siitäkään kovin paljon viisastunut.

EDGAR: Kai se niin on. – Sitä paitsi mä olin siihen aikaan melkoisessa depiksessä. Ei ollut Zarembaa eikä porukkaa, ruiskusta ei tahtonut tulla mitään, ei ollut Charlieta. Mä olin mun omasta mielestä suht lujaa tekoa henkisesti mutta kun saa kolme neljä tärskyä peräjälkeen, niin kyllä siinä jo alkaa polvet pettää. (Plenzdorf 1973, 59.)

Kohtauksessa isän ja pojan epäonnistumiset toistensa kerronnallistamisessa törmäävät toisiinsa. Osapuolten voi ajatella keskustelevan keskenään, sillä he osoittavat sanansa toisilleen. Toisaalta repliikit säilyttävät irrallisuutensa, eikä ole varmuutta, onko isän ja kuolleen pojan välillä kaksisuuntainen yhteys, jota kohtaaminen edellyttää.¹⁶ Kohtaamista häiritsevä osien yhteensopimattomuus toistuu Edgarin mainitsemassa maaliruis-kussa, jonka oikosulku vie hänen henkensä.

Plenzdorfin teoksen nimi *Nuoren W:n uudet kärsimykset* viittaa tietenkin Goethen, mutta toisaalta se tuo Edgarin esiin nimenomaan nuorempana Wiebauna. Isä ja poika jakavat Goethen julkaisijan osan huonolla menestyksellä, mutta mikä muu heitä yhdistää? Edgar on omaksunut väärinymmärretyt neron roolin, ja mallin siihen hän saa ainoastaan tiedosta, joka hänellä on isästään: tämä on jättänyt perheensä seurataksaan kutsumustaan taiteilijana. Taiteilijuus on kuitenkin ollut vain tekosyy. Edgar on toistanut tietämättään isän ratkaisua, paennut äitinsä luota pikkukaupungista esittämään boheemia Berliinissä. Teoksen nimi voidaan nyt lukea niin, että samat kärsimykset toistuvat sukupolvesta toiseen, isältä pojalle, yhdeltä nuorelta Wiebaulta toiselle. Niiden lähteenä ei ole *Werther* vaan jokin sitäkin huonommin tunnettu pohjateksti.

Kirjaruumiin näytöskuolema

Vaarallisissa suhteissa Valmont ja Merteuil omivat toisten viestejä ja tekevät niistä viettelystä ja koston välineitä. Kirjekokoelman toimittaminen on tätä toimintaa vastaava muokkaamisen tapa. Toimittajahahmo (*rédacteur*) kertoo toteuttaneensa ylhäältä tulleita käskyjä säilyttää aidot kirjeet alkuperäisessä asussaan, mutta toisaalta hän on vali-

koinut ja järjestänyt materiaalinsa tarinan ymmärrettävyyttä ajatellen (de Laclos 1989, 6). Toimittajan esipuhetta kehystää ja kommentoi kustantajan (*éditeur*) huomautus, jossa teoksen dokumentaarisuus kyseenalaistetaan. Jos kirjeet ovat aitoja, ne ovat kustantajan mukaan jostain toisesta ajasta ja paikasta, sovitettu ”meidän pukuihimme ja meidän jokapäiväiseen elämäämme” (5). Kustantajan perusteet väitteelleen ovat kuitenkin erikoiset: teoksen materiaali ei voi olla 1700-luvulta, sillä siitä ilmi käyvä moraalittomuus on vieras ajalle, jolloin ”valistus on tehnyt kaikki miehet niin kunnollisiksi ja kaikki naiset niin vaatimattomiksi ja hillityiksi” (5). Oli kustantaja ironikko tai ei, kullakin teoksen tasolla näytetään, miten kirjoitettu teksti voidaan kehystää uudelleen ja kääntää edellisen kirjoittajan tavoitteita vastaan.

Heiner Müller sijoitti itsensä mielellään Shakespearen ja Brechtin kanssa samaan traditioon, jossa tarinoita ei keksitä vaan ne lainataan tai varastetaan.¹⁷ Müllerin *Kvartetto. Laclos’n mukaan* (*Quartett. Nach Laclos*, kirjoitettu 1980) tunnustaa pohjatekstiään, mutta muunnoksen laajuus ei ole selvä, sillä Müller ei omien sanojensa mukaan (1992a, 316) ollut lukenut *Vaarallisia suhteita* kokonaan, eikä romaani ollut näytelmän ainoa pohjateksti.¹⁸

20-sivuisen draamansa kohtauksiksi Müller on valinnut Merteuil’n ja Valmontin rakastelun, ”neitsyen nitistämisen” eli Cécile Volangesin surman, ”naisuhrin” eli rouva de Tourvelin itsemurhan sekä Valmontin kuoleman Merteuil’n myrkyttämänä. Mitään näistä ei tapahdu *Vaarallisissa suhteissa*. *Kvarteton* väkivaltaisuus on enemmän markiisi de Saden maailmasta. Konflikti keskitetään sukupuolten suhteeseen, joka oli ollut esillä de Laclos’n romaanin loppuratkaisua kommentoineessa tutkimuksessa.¹⁹ Müllerin valinta ei kuitenkaan kummunnut romaanista eikä sen kommentaareista, vaan hän lainasi sen erään toisen tekstinsä näyttämösovituksesta (Müller 1992a, 317).²⁰

Vaikka *Kvarteton* suhde de Laclos’n tekstiin ei ole suora eikä selkeä, sen voi katsoa muuntavan romaanin sovituksellisuutta monipuolisemmin kuin useimmat myöhemmät sovitukset. Lähtökohdan tähän luetaan antaa Müller itse (1992a, 317): hänen mukaansa keskeinen ongelma *Kvarteton* kirjoittamisessa oli, miten toteutetaan kirjekokoelman dramaturgia. Kysymystä voidaan tarkentaa: miten dramatisoidaan toimitettu kirjekokoelma, joka eri tasoillaan korostaa sitä, että kirjoitettu voidaan aina kehystää uudelleen?

Kirjemuoto korostaa ajallista ja tilallista etäisyyttä kommunikaatiossa. Kirjoittaminen tapahtuu kahden ajan välissä, kirjeet kirjoitetaan enimmäkseen tapahtumien jälkeen tai niitä ennakoimaan, ja tämän seurauksena lukijalla ei ole luotettavaa näkymää siihen, mitä esimerkiksi Valmontin ja Tourvelin välillä todella tapahtuu. Christopher Hampton (1986) pani de Laclos’n kirjeenvaihtajat sumeilematta kosketusetäisyydelle. Müllerin niukat näyttämöohjeet (*”Valmont tulee”*, *”Valmont menee”*) eivät sijoita henkilöitä samaan tilaan selvästi tai välttämättä. Tapahtumien välittyneisyys ja kirjeen

luonne tekstuaalisen kamppailun paikkana tulee esiin Merteuil'n ja Valmontin näytellessä poissaolevia henkilöitä. Sen lisäksi, että Merteuil ja Valmont puhuvat ikään kuin omana itsenään – mikä on Valmontin mukaan sekin ”petojen näyttelijäntaidetta” (1992b, 194) – Merteuil esittää Valmontia ja Valmont puolestaan presidentinrouva de Tourvelia ja Cécileä eli uhrejaan. Kirje kirjekokoelmassa -rakennetta vastaa siis näytelmä näytelmässä; yhdistävänä tekijänä on poissaolevan henkilön tekojen ja sanojen uudelleenmuotoilu.

Näytelmän avaavassa monologissa Merteuil puhuu kuin Valmont olisi läsnä; hän simuloi heidän välilleen rakkauskohtauksen. Merteuil esittää itsensä kykenevänä erottamaan persoonansa täysin ruumistaan, joka ”hieroo nahkojaan” yhteen Valmontin kanssa. Valmontin hän sanoittaa heikoksi mieheksi, joka ei uudesti syttyneessä intohimossaan hallitse ruumiistaan: ”Miten helposti te menetätte rohkeutenne. Ette te ennen ollut sellainen. Onko naisten maailma haavoittanut teitä minun jälkeeni. Kyyneleitä, Valmont. Onko teillä sydän. Mistä saakka” (Müller 1992b, 191).²¹ Valmont soveltaa samaa retorista väkivaltaa kahdessa kuoleman speaktaakkelissa. Jälkimmäisessä niistä Tourvelia näyttelevä Valmont uhkaa Valmontia näyttelevää Merteuil'tä itsemurhalla, kunnes hänen naamionsa putoaa.

TOURVEL-VALMONT: HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. Avaan valtimoni kuin kirjan joka on lukematta. Te opitte lukemaan sen minun jälkeeni, Valmont. [-] Pää kaasulieteen tungettuna minä olen tietävä että te seisotte takanani ajattelematta mitään muuta kuin miten pääsette minun sisääni [-]. Minä olen kuoleva tietosanakirja, jokainen sana on verimöykky. Teidän ei tarvitse sanoa minulle että viini oli myrkytettyä, markkisiitar. Tahtoisin katsella teitä kuollessanne niinkuin nyt itseäni. Olen muuten yhä vieläkin itselleni mieleen. Se masturboi vielä matojenkin kanssa. Toivottavasti näytelmäni ei ikävystyttänyt teitä. (Müller 1992b, 201–202.)

Müller ei kirjoita *Kvartetossa* tyyliä pastissia libertiinikirjallisuudesta vaan pikemminkin rapsodian, jossa klassisen tragedian päätöksestä siirrytään kepeisiin musikaalivärssyihin ja väkivaltaisesti kirjaimellistettuihin metaforiin. Tourvel-Valmont tulee kohtauksessa esille mimeettisen hahmon sijaan eräänlaisena tekstiruumiina, jonka kuollessa purkautuu vuo ääniä historiasta ennen ja jälkeen *Vaarallisten suhteiden*: aluksi lainataan elisabetinaikaista näytelmää (ks. Barnett 1995, 13), kaasuliesi voi tuoda mieleen Sylvia Plathin ja Inge Müllerin kohtalot, ja ajatus matojen kanssa masturboivasta ruumiista lainaa teloitusta seuraamaan tulleen naisen lausahdusta Georg Büchnerin *Dantonin kuolemassa* (1835).²²

Kvartetton avaava näyttämöohje ohjaa ajattelemaan tarinaa ei ainoastaan ajankoh-
taisena 200-vuotiaana vaan myös tulevaisuuden näkökulmasta: ”Salonki ennen Ranskan vallankumousta. Bunkkeri kolmannen maailmansodan jälkeen” (Müller 1992b, 191). Jos ajatellaan, että ohje sijoittaa tapahtumat yhtäaikaa kahteen aikaan, sen voi lukea sovitukseksi Laclos'n kahdesta esipuheesta. Olisiko taas niin, että moraaliltaan

näin kyseenalaiset henkilöt eivät voi olla omalta, valistuksen kultivoimalta aikakaudeltamme? Viittaus *Dantonin kuolemaan* antaa syyn vastata kieltävästi: *Kvartetto* näyttää valistuksen ajan salongin vallankumouksen hirmuvallan (”Terrorin”) esipuheena, ja bunkkerissa valistunut terrori syö lapsiaan vielä kapitalismin ja kommunismin välieselvittelyn jälkeenkin.²³

”Olen nähnyt aikani tavat”, alkaa *Vaarallisten suhteiden* Jean-Jacques Rousseaulta lainattu motto. *Kvartetossa* kirjeen kirjoittaminen muuntuu näyttelemiseksi ja lukeminen vastaavasti katsomiseksi. *Vaarallisten suhteiden* kehystysrakenne korvautuu näytöskuolemasta kiinnostuneiden katsojien kehillä, ja tarinan toistamisen rituaalista tulee samalla teloituksen spektaakkeli. Näyttämölle jäävä Merteuil on yhtäaikaa pyöveli ja valistunut ihminen, jota ohjaa halu nähdä.²⁴ Voiko *Kvarteton* lukija irtautua tästä kaksoisroolista?

Johtopäätöksiä ja jatkotehtäviä

1700-luvun romaanien tavoille korostaa välillisyyttään on etsitty selityksiä lajin historiaa ja ajan kirjallisen kulttuurin rakentumista koskevassa tutkimuksessa. Niiden on nähty kehittyvän lajin tasapainoiluna fiktiivisyyden anteeksipyytelyn ja itsetietoisien fiktion välillä. Esimerkiksi Henri Coulet’n (1992, 1296) mukaan ranskalaisten kirjailijoiden epävarmuus romaanin esteettisestä arvosta selittää vuosisadan lopulla tavallisia muutoksia teoksen laitoksesta toiseen ja tiettyjä rakenteellisia ratkaisuja, kuten kehysrakenteita ja avoimia loppuja.

1700-luvun romaanin sovituksellisten käytäntöjen lähempi tarkastelu osoittaa ilmiön olevan kuitenkin monitahoisempi kuin miltä se on saatu näyttämään kirjallisuushistorioissa. Edellä esitetyt havainnot Swiftin, Goethen, Diderot’n ja de Laclos’n teksteistä antavat perusteita väittää, että sovituksellisissa käytännöissä oli kysymys muutakin kuin teoksen fiktiivisestä statuksesta ja romaanilajin identiteetistä: kirjoitetulle kertomukselle erityisestä historiallisuudesta menneen ja tulevan tekstin välissä. Väitettä on syytä koetella laajemman materiaalin yhteydessä.

Sovitututkimuksen tuoreissa antologioissa ilmaistaan usein tarve purkaa romaani-filmatisointien hallitsevaa asemaa, mutta tulokset ovat olleet draaman- ja kirjallisuudentutkimuksen kannalta vaatimattomia (ks. Krebs [ed.] 2014; Laera [ed.] 2014). Erityisesti sovitettavan tekstin sovituksellisuuden huomioon ottavat näytelmät ovat jääneet tutkimuksen katveeseen. Edellä olen paikannut tätä puutetta analysoimalla sitä, miten Kunderan, Plenzdorfin ja Müllerin draamat muuntavat sovittamiensa tekstien tapoja hahmottaa kertomus historiallisena.

Tässä artikkelissa tarkastelluissa romaanidramatisoinneissa sovituksen historiallisuus on ambivalenttia: yhteys kahdensadan vuoden taakse on kussakin merkityksellinen, mutta 1700-luvun esikuvallisuus on toisaalta monin tavoin kyseenalaista. Kundera esittää vastalauseensa kylmän sodan isäntien mielivaltaisille sovituksille täydentämällä *Jaakko fatalistin* tarinoita lainoilla omasta tuotannostaan, tietystä mielessä uskollisena

epäperäisyyttään korostavan teoksen hengelle (ks. Kundera 1986, 10–11; vrt. Saari-
luoma 2005, 56). ”Edistyksen suurmiehenä” DDR:ssä palvottu Goethe on Plenzdor-
fin henkilöille tuntematon. Lainaukset Wertherin kirjeistä ovat itäsaksalaiseen arkeen
osuvia, jopa analyttisiä, mutta tarinaa hallitseva ja sillä lukijoitaan lohduttava kus-
tantajahahmo ei ole enää tästä maailmasta. Müller puolestaan hylkää toiston miellyt-
tävyydelle perustuvan sovituskulttuurin tiivistämällä *Vaaralliset subteet* sukupuolten
traumaattiseen suhteeseen ja ohjaamalla lukijan näkemään paikkansa yhä jatkuvassa
valistuneen terrorin historiassa.

Sovituksellisuuden vertailevalle tutkimukselle antoisia kohteita on helppo löytää
lisää niin draamasta, kertovasta proosasta, elokuvasta kuin erilaisista verkkoteoksis-
takin. Laajasti toteutettuna tällainen tutkimus ei ainoastaan tarkenna kuvaa 1700- ja
1900-lukujen kirjallisten kulttuurien oudosta sukulaisuudesta vaan myös siitä, miten
kirjallisuuden asema on muuttunut vuorovaikutuksessa muiden taiteiden, diskursien ja
elämänalueiden kanssa. Sovitustutkimuksen lupaavin anti kirjallisuudentutkimukselle
on siinä, miten se usuttaa näkemään kirjallisuuden rajoissa esteiden sijaan yhteyksiä
ja välityksiä.

Viitteet

¹ Swift (1988, 13).

² Müller (1992b, 75).

³ ”Libels, and Keys, and Reflections, and Memoirs, and Second Parts” (Swift 2012, 11).

Järjestyksen palauttamista asioihin hankaloittaa se, että alkuperäisen käsikirjoituksen todetaan
tuhoutuneen. Swiftin suhteesta tarinalle jatkoa haluavaan yleisöön ks. Brewer (2005, 29–42).

⁴ ”[E]mme voi vielä mitenkään sitoutua [jatkamaan kertomusta]; ja mikäli joskus voisimme
tehdä sen, katsomme velvollisuudeksemme ensin tiedustella yleisön makua, jota tämän
lukeminen ei kiinnosta samasta syystä kuin meitä” (de Laclous 1989, 408).

⁵ Lähtökohtanani on tekstiteoriassa usein esitetty alkutekstin itseidenttisyyskritiikki.
Doleželin teoriassa transduktiosta, ”muuntavasta välityksestä” (1988, 167), kirjallinen teksti
on aina jo kirjoitetun muunnos, joka on raskaana tulevasta muunnoksistaan. Suomennan
käsitteen *adaptation* sovitukseksi. On kuitenkin huomattava, että käsite viittaa sekä
(sovittamisen) prosessiin että sen tulokseen. Vrt. Pyrhönen (2014, 59), joka käyttää Austen-
adaptaatioiden yhteydessä emotekstin ja sovelluksen käsitteitä.

⁶ Muunnos (*transposition*) tarkoittaa Hutcheonilla (2013, 7–9) saman tarinan siirtoa
mediumista, lajista tai kerronnan kehyksestä toiseen, fiktiosta faktaan tai päinvastoin.
Määritelmä sulkee pois muiden muassa plagiaatit, käännökset ja alluusiot, mutta myös jatko-
osat ja fanifiktioit.

⁷ Perustutkimuksen dramatisointien suhteesta pohjateksteihinsä ovat tehneet Kiebuszinska
(1992), Jäger (1984) ja Klein (1989).

⁸ Vrt. Voigts-Virchow (2009), joka käyttää metasovituksen (*metadaptation*) käsitettä
sovituksellisuuttaan korostavista teoksista. Hänen tapansa hahmottaa ilmiö geneerisesti
on ongelmallinen; metasovitukselliset piirteet ja käytännöt eivät hallitse koko tekstiä
automaattisesti.

⁹ Genetten peritekstin käsitteen mahdollisuuksista ja ongelmista ks. Keskinen (1993).

¹⁰ 1970-luvun Euroopan suurilla poliittisilla vastakkainasetteluilla oli vaikutuksensa analyysiin valittujen draamojen julkaisu- ja sovitushistorioihin. Kundera kirjoitti näytelmänsä yksityiseksi vastalauseeksi Tšekkoslovakian miehitykselle (ks. Kundera 1986, 9–11); Plenzdorf julkaisi näytelmänsä ensin Länsi-Saksassa ja vasta sitten kotimaassaan DDR:n julkaisupolitiikan liennyttyä väliaikaisesti. *Kvarteton* Suomen-ensi-ilta peruuntui 1982, kun DDR:n virkamies ilmoitti, ettei teos sovellu edustamaan maan näytelmäkirjallisuutta (Müller 1992b, 250; vrt. Kalb 1998; Lehmann & Primavesi [Hrsg.] 2005, 414–419).

¹¹ Pitkin kerrontaansa ”Tekijä” on jatkuvasti verrannut tarinan tapahtumia lukemiinsa kirjoihin ja kirjoittanut lukemistaan uusia versioita Jaakon ja hänen isäntänsä tarinan pohjalta (ks. esim. Diderot 1992, 118–119).

¹² Metalepsis on kertomuksen alistussuhteita rikkovaa liikettä kerronnan tasolta toiselle (ks. Genette 2004). Elokuva- ja draamasovituksissa tällaiset liikkeet motivoidaan usein ekonomisuuden ja visualisoinnin periaatteilla. Ks. esim. Richardson (1963, 1:50:24–44), jossa Jenny Jones ottaa Fieldingin ”Tekijän” paikan.

¹³ ”MASTER: You think they’ll believe the person who’s rewritten our story? They won’t look up the text to find out who we really are? JACQUES: Sir, ours isn’t the first story to be rewritten. Every single thing that’s ever happened down here has already been rewritten hundreds of times, and no one would ever dream of checking what really happened. The history of mankind has been rewritten so often that people don’t know who they are any more. MASTER: You frighten me. So these people (*Indicates the audience*) are going to believe that we didn’t even have horses, and that we had to go through our story like barefoot tramps? JACQUES: (*Indicates the audience*) Them? You can make *them* believe anything.”

¹⁴ Romaanin käännöksissä ”Luonnos” on yleensä jätetty pois. Keskinen (1993, 152) ehdottaa, että periteksteistä olisi vastuussa ”toimittaja-kertojan” agentti pääkertojan ja sisäistekijän välissä. Näiden tekstien agenttuuria merkittävämpi kysymys kuitenkin on, mitä merkitystä niiden poisjätöllä tai mukaanotolla on teoksen lukemiselle.

¹⁵ Teoksen ilmestymisajankohdan poliittisen tilanteen kannalta erityisen kiinnostava on analogia Goethen hovin ja Plenzdorfin maalitehtaan välillä. Tehtaan kommunistien isähahmo Zaremba, Wertherin kreivin vastine, asettuu lopuksi Lotten asemaan, koska hän ei estä kuolemaan johtavaa välinettä (maaliruiskun suutinta) päätyvästä Edгарin käsiin.

¹⁶ Toisin on Jarmo Lampelan vuonna 2013 ilmestyneessä Plenzdorf-filmatisoinnissa *Nuoren Wertherin jäljillä*, jossa isä on taiteilija, pojasta on tulla sellainen hänen jalanjäljissään, ja isän surutyö huipentuu yhteyteen yli kuoleman taiteen avulla. Tarinan postuumina eheyttäjänä Lampelan isä muistuttaa enemmän *Wertherin* ”julkaisijaa” kuin Plenzdorfin hahmoja.

¹⁷ Postmodernismia käsittelevässä tekstissään ”Uusi ilmenee ensimmäiseksi kauhuna” Müller (1992b, 185) kirjoittaa: ”Vuosisadan suuret tekstit pyrkivät tuhoamaan autonomiansa, joka on niiden ja yksityisomistuksen harjoittaman haureuden tulos, ne lakkasivat olemasta kirjailijan omaisuutta ja lopulta kirjailija itse katosi.”

¹⁸ Müller käytti aputeksteinään 1700-luvun dokumentteja lapsensurmasta sekä Damiensin teloituksesta ja sitä seuranneen yleisön reaktioista. Ks. Müller (1987).

¹⁹ Vrt. Baroche (1987), jossa Merteuil’n sukua oleva 1900-luvun kirjailija tutkii esiäitinsä tarinaa ja pohtii samalla naisen osaa näissä kahdessa kulttuurissa.

²⁰ Christopher Nelsin ja Urs Trollerin sovitus Müllerin *Mauserista* (kirj. 1970).

²¹ Näyttämöohjetta ”*Valmont kommt*” voi pitää monimielisenä.

²² ”NAINEN: Hei, Danton, nyt saat sitten huorailla matojen kanssa” (Büchner 1984, 94).

²³ Ks. Robespierren ja Dantonin kiteytykset vallankumouksesta *Dantonin kuolemassa* (Büchner 1984, 37, 43). Reidin (1988, 111) mukaan näyttämöohje ”kolmannen maailmansodan jälkeen” on Müllerille harvinaisen optimistinen: maailmansota ei olekaan maailmanloppu.

²⁴ Terrorismin yhteyttä valistukseen ja modernin demokratian syntyyn on käsitelty paljon mannermaisessa filosofiassa. Ks. esim. Magun (2010).

Lähteet

Primaarilähteet

- Baroche, Christiane 1987. *L'Hiver de beauté*. NRF. Paris: Gallimard.
- Büchner, Georg 1984. *Teokset ja kirjeet*. Toim. Riitta Pohjola. Helsinki: Love Kirjat.
- Diderot, Denis 1992. *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä*. (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796.) Suom. Jukka Mannerkorpi. Helsinki: WSOY.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1987 (1774). Die Leiden des jungen Werther. *Der junge Goethe 1757–1775. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Band 1.2. Hrsg. v. Gerhard Sauder. München: Carl Hanser Verlag.
- Hampton, Christopher 1986. *Vaarallisia suhteita. Perustuu Choderlos de Laclosin romaaniin*. (*Les liaisons dangereuses*, 1985.) Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Suomen Teatteriliitto.
- Kundera, Milan 1986. *Jacques and His Master. A Play*. (*Jacques et son maître*, 1981.) Trans. Simon Callow. New York: Harper Perennial.
- Kundera, Milan 1987. *Jäähyväisvalssi*. (*Valčík na rozloučenou*, 1970.) Suom. Kirsti Siraste. Helsinki: WSOY.
- Laclos, Choderlos de 1989. *Vaarallisia suhteita*. (*Les liaisons dangereuses*, 1782.) Suom. Leena Kekomäki. Helsinki: Otava.
- Lampela, Jarmo 2013. *Nuoren Wertherin jäljillä. Perustuu Ulrich Plenzdorfin näytelmään ”Nuoren Wertherin [sic] uudet kärsimykset”*. Helsinki: Vegetarian Films.
- Méliès, Georges 1902. *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*. France: Georges Méliès & Star-Film.
- Müller, Heiner 1987. *Quartett-Material. Herzstück*. Berlin: Rotbuch, 118–127.
- Müller, Heiner 1992a. *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Müller, Heiner 1992b. *Kvartetto. Laclos'n mukaan*. (*Quartett. Nach Laclos*, 1982.) *Germania. Kuolema Berliinissä. Näytelmiä ja muita tekstejä*. Toim. Riitta Pohjola. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, N:O 15. Helsinki: VAPK-kustannus, 191–202.
- Plenzdorf, Ulrich 1972. Die neuen Leiden des jungen W. *Sinn und Form* 2/1972, 254–310.

- Plenzdorf, Ulrich 1973. *Nuoren W:n uudet kärsimyksen.* (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 1972.) Suom. Outi ja Kalevi Nyytäjä. Helsinki: Työväen Näyttämöiden Liitto.
- Plenzdorf, Ulrich 1976. *Die neuen Leiden des jungen W.* Rostock: Hinstorff.
- Richardson, Tony 1963/2009. *Tom Jones.* Futurefilm.
- Rowson, Martin 1997. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.* Woodstock, New York: The Overlook Press.
- Swift, Jonathan 1988. *Gulliverin matkat.* (*Gulliver's Travels*, 1726.) Suom. J. A. Hollo. Helsinki: WSOY.
- Swift, Jonathan 2012. *Gulliver's Travels. The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift* 16. Ed. David Womersley. Cambridge: Cambridge University Press.

Sekundaarilähteet

- Barnett, David 1995. "Ich erfinde gerne Zitate". Ein Interview mit Heiner Müller. *GDR Bulletin* 22(2). <http://dx.doi.org/10.4148/gdrb.v22i2.1174> (1.11.2014).
- Brewer, David A. 2005. *The Afterlife of Character, 1726–1825.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bruhn, Jorgen, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (eds.) 2013. *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions.* London: Bloomsbury Academic.
- Coulet, Henri 1992. *Remodelages romanesques. Retouches et revisions dans quelques romans français du dix-huitième siècle. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 304, 1293–1296.
- Cox, Philip 2000. *Reading Adaptations. Novels and Verse Narratives on the Stage, 1790–1840.* Manchester: Manchester University Press.
- Doležel, Lubomír 1988. Literary Transduction. A Prague School Approach. Yishai Tobin (ed.), *The Prague School and Its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts.* Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 165–176.
- Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil.
- Genette, Gérard 1987. *Seuils.* Paris: Seuil.
- Genette, Gérard 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction.* Paris: Seuil.
- Hutcheon, Linda (with Siobhan O'Flynn) 2013. *A Theory of Adaptation.* Second edition. London & New York: Routledge.
- Jahn, Manfred 2001. Narrative Voice and Agency in Drama. *New Literary History* 32(3), 659–680.
- Jäger, Georg (Hrsg.) 1984. *Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethes "Leiden des jungen Werther" und Plenzdorfs "Neuen Leiden des jungen W."*. München: Hanser.
- Kalb, Jonathan 1998. *The Theater of Heiner Müller.* Cambridge: Cambridge University Press.

- Keskinen, Mikko 1993. Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. Pirjo Ahokas & Lea Rojola (toim.) *Toiseuden politiikat*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47. Helsinki: KTS, 146–162.
- Kiebusinska, Christine 1992. *Jacques and His Master*. Kundera's Dialogue with Diderot. *Comparative Literature Studies* 29(1), 54–76.
- Klein, Christian 1989. Müller lecteur des "Liaisons dangereuses" de Choderlos de Laclos. Lucien Calvié & Christian Klein (éds.), *Réécritures. Heine, Kafka, Celan, Heiner Müller*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 159–186.
- Krebs, Katja (ed.) 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York & London: Routledge.
- Laera, Margherita (ed.) 2014. *Theatre and Adaptation. Return, Rewrite, Repeat*. London et al.: Bloomsbury Methuen Drama.
- Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri. (Postdramatisches Theater, 1999.)* Suom. Ritva Virkkunen. Helsinki: Like & Teatterikorkeakoulu.
- Lehmann, Hans-Thies & Patrick Primavesi (Hrsg.) 2005. *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.
- Magun, Artemy 2010. The Birth of Terrorism out of the Spirit of the Enlightenment. Ari Hirvonen & Janne Porttikivi (eds.), *Law and Evil. Philosophy, Politics, Psychoanalysis*. London: Routledge, 148–168.
- Mews, Siegfried 1984. *Ulrich Plenzdorf*. Autorenbücher 41. München: C.H. Beck.
- Miller, Judith Graves 1981. From Novel to Theatre. Contemporary Adaptations of Narrative to the French Stage. *Theatre Journal* 33(4), 431–452.
- Pyrhönen, Heta 2014. *Jane Austen aikalaisemme*. Helsinki: Avain.
- Reid, J. H. 1988. Homburg-Machine. Heiner Müller in the Shadow of Nuclear War. W. G. Sebald (ed.), *A Radical Stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*. New York et al.: Berg.
- Richardson, Brian 2007. Drama and Narrative. David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 142–155.
- Saariluoma, Liisa 2005. *Milan Kundera. Viimeinen modernisti*. Turku: Faros.
- Sommer, Roy 2005. Drama and Narrative. David Herman et al. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge, 119–124.
- Voigts-Virchow, Eckart 2009. Metadaptation. Adaptation and Intermediality Cock and Bull. *Journal of Adaptation in Film & Performance* 2(2), 137–152.

Katja Vuokko

Klassikosta lukuromaaniksi: käännösstrategioiden vertailu Dickensin *David Copperfield* -suomennoksissa

Käännökset ovat osa sitä kohdekuultuuria, johon ja jota varten ne tuotetaan.¹ Tavalliselle lukijalle käännös edustaa itse teosta ja alkuperäisen kirjailijan ääntä, eikä käännöksen ja alkutekstin suhdetta välttämättä mietitä, ellei käännöksessä koeta olevan selkeitä puutteita kirjallisena tuotteena. Kääntäjä taas toimii välittäjänä alkutekstin ja kohdekielen sekä -kulttuurin välillä ja joutuu tasapainoilemaan näiden kahden välillä: toisaalta käännöksen tulee olla mahdollisimman uskollinen alkutekstille, toisaalta taas kääntäjän on otettava huomioon kohdeyleisönsä odotukset ja tietämys sekä kohdekuulttuurissa vallitsevat käsitykset ja normit siitä, millainen on hyvä käännös. Tämä tasapainoilu aktualisoituu varsinkin silloin, kun nämä kaksi vaatimusta ovat ristiriidassa keskenään. Paikallisella tasolla yksi tavallisimmista käännösongelmista ovat kulttuurisidonnaiset elementit, kuten käsitteet, idiomit tai alluusiot, jotka ovat vieraita kohdekielessä ja -kulttuurissa. Tällaisten ongelmien ratkaisemiseen kääntäjät voivat käyttää erilaisia vaihtoehtoisia strategioita. Käännösstrategiat valitaan tarkoituksenmukaisesti ratkaisuksi kulloiseenkin käännösongelmaan, mutta valintojen taustalla vaikuttavat aina myös käsitykset käännettävästä teoksesta, kohdeyleisöstä ja siitä, miten ja missä määrin alkutekstissä esiintyvät vieraat kulttuuriset elementit tulisi välittää lukijoille.

Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, miten Charles Dickensin romaanista *David Copperfield* (1849–1850) julkaistuissa suomennoksissa on ratkaistu teoksen kulttuurisidonnaisiin elementteihin liittyviä käännösongelmia, ja millaisia käännösstrategioita suomentajat ovat eri aikoina käyttäneet. *David Copperfield* on yksi ensimmäisistä suomen kielelle käännettyistä englantilaisen kirjallisuuden klassikoksi luokitelluista romaaneista, ja se on suomennettu kolme kertaa, vuosina 1879–1880, 1924 ja 1971. Suomennosten ilmestymisen välillä kuluneiden lähes sadan vuoden aikana on tapahtunut suuria muutoksia niin suomalaisessa käännös- ja kustannustoiminnassa, englannin kielen ja kulttuurin asemassa Suomessa kuin myös Dickensin arvostuksessa. Tarkastelen sitä, miten nämä muutokset näkyvät romaanin eri suomentajien käyttämissä käännösstrategioissa. Selvitän, onko englannin kielen ja englantilaisen kulttuurin muuttuminen suomalaisille tutummaksi 1900-luvun aikana vaikuttanut siihen, miten suomentajat ovat eri aikoina ratkaisseet tekstissä esiintyviin kulttuurisidonnaisuuksiin liittyviä käännösongelmia; toisaalta pohdin myös, mitä käytetyt käännösstrategiat voivat kertoa siitä, miten suomentajat kulloinkin hahmottivat kohdeyleisönsä, käännöksensä tehtävän sekä oman roolinsa ja tehtävänsä välittäjänä, ja mikä vaikutus teosten kustantajalla ja julkaisukontekstilla on saattanut olla suomennoksessa tehtyihin ratkaisuihin.

Dickensin vaiheista Suomessa

Angloamerikkalainen kirjallisuus nousi keskeiseen asemaan kirjallisuussuomennosten lähteenä vasta 1900-luvulla. 1800-luvulla Suomen suhteet Britanniaan olivat ensisijaisesti taloudellisia, kun taas kulttuuriset siteet vahvistuivat suhteellisen myöhään. Ensimmäisiä suomalaisen porvarillisen lukijakunnan parissa laajempaa suosiota saaneita englantilaisia kirjailijoita olivat Dickens ja Walter Scott, joita myös suomennettiin 1870-luvulta lähtien (Eneberg 1960, 332). Englannista suomennetun kirjallisuuden osuus lisääntyi hitaasti 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa, ja 1910-luvulla englanninkielisestä kirjallisuudesta tuli suurin suomennoskirjallisuuden ryhmä (Kovala 1992, 35).

Voidaan todeta, että Dickens kuului 1800-luvun Suomen kirjallisuuskanooniin jo ennen kuin yhtäkään hänen romaaniaan oli suomennettu. Hänen teoksensa, kuten suurin osa tuon ajan kirjallisuudesta, olivat jo saavuttaneet Suomen etupäässä ruotsinkielisen lukijakunnan ruotsalaisten ja saksalaisten käännösten muodossa vuosisadan puolivälissä. Dickens oli suosittu ja arvostettu kirjailija 1800-luvun Suomessa myös kirjallisen eliitin keskuudessa. Osasyynä on varmasti ollut keskeisten vaikuttajien osoittama arvostus: esimerkiksi J. V. Snellman julkaisi *Litteraturblad*-lehdessään positiivisia arvioita Dickensistä ja suositteli hänen teoksiaan käännettäviksi (Riikonen 2013, 388–389). Ensimmäinen Dickens-suomennos, novellikokoelma *Mugbyn rautatiehaara*, julkaistiin vuonna 1869, mutta *David Copperfield* oli ensimmäinen Dickensiltä suomennettu pitkä romaani. 1800-luvun aikana ilmestyi yhteensä kymmenen Dickens-suomennosta, lähinnä lyhyempiä kertomuksia, ja vuonna 1883 kirjallisuuslehti *Valvojassa* (13–14, 413) todettiin, että Dickens oli kenties rakastetuin ja suosituin kirjailija Suomessa.

Englannissa ja muuallakin Euroopassa Dickensin arvostus laski 1800-luvun jälkipuoliskolla uusien kirjallisten suuntausten myötä, ja kriitikot ja kirjallinen eliitti suhtautuivat hänen tuotantoonsa pääasiassa ylenkatseellisesti aina 1920-luvulle asti (ks. esim. Hollington 2013, 2–5). Suhtautuminen Dickensiin muuttui vähitellen myös Suomessa: 1900-luvun alkupuolella Dickensia pidettiin täkäläisissäkin kirjallisuuspöytäkirjoissa viihdyttävänä mutta hieman lapsellisena luettavana (Rantavaara 1965, 272; Kovala 1992, 54–56). Toisaalta Dickensin teosten vilkkain suomennosvaihe oli juuri 1920- ja 30-luvuilla, jolloin häneltä käännettiin suomeksi yhteensä 14 teosta. Asennemuutoksen huomaa silti suomennosten esipuheissa, joissa yhtäältä kehuaan Dickensin humoristista kerrontatapaa, toisaalta anteeksipyyttävästi todetaan hänen teoksiaan vaivaavat viat, kuten monisanaisuus, sentimentaalisuus ja liioittelu.

Sodan jälkeen Dickensin teoksia on julkaistu Suomessa harvakseltaan. Uusintapainoksia vanhoista suomennoksista on otettu tasaisesti, mutta ensikäännöksiä on ilmestynyt 30-luvun jälkeen vain kolme: *Edwin Droodin arvoitus* (suom. Risto Lehmusoksa, 1973) ja Kersti Juvan suomennokset romaaneista *Nicholas Nicklebyn elämä ja seikkailut* (1992) ja *Kolea talo* (2006). Myös viimeisimmät uudelleensuomennokset Dickensin

pitkistä romaaneista ovat 1970-luvulta. Poikkeuksen muodostaa kesto-suosikiksi noussut Dickensin joulutarina *A Christmas Carol*, joka on Churbergin tekemän vuonna 1878 ilmestyneen ensimmäisen suomennoksen jälkeen uudelleensuomennettu eri nimillä ainakin seitsemän kertaa. Tähän ei varmastikaan ole syynä suomennosten poikkeuksellisen nopea vanheneminen, vaan todennäköisemmin kaupalliset syyt ja kustantajien kilpailu joulukirjamarkkinoista.

Dickensin pitkistä romaaneista viisi on edelleen suomentamatta; tästä huolimatta hänen teoksistaan on julkaistu suomennoksia ja niiden uusintapainoksia enemmän kuin kenenkään muun brittiläisen 1800-luvun kirjailijan tuotannosta (Riikonen 2013, 397). Dickensiin erikoistuneita akateemisia tutkijoita Suomessa on edustanut lähinnä Irma Rantavaara, mutta Dickensin ja hänen tuotantoonsa liittyviä pro gradu -töitä on tehty tasaisesti 50-luvulta lähtien, yhteensä yli 70 tutkielmaa (ks. Riikonen 2013, 394–397). Tälläkin perusteella Dickensin voi siis katsoa säilyttäneen asemansa englantilaisen romaanikirjallisuuden klassikkona Suomessa.

David Copperfieldin suomentajat ja julkaisukontekstit

Uudelleenkäännöksiä perustellaan usein käännösten vanhentumisella, mutta taustalla vaikuttavat monet muutkin tekijät, kuten kustantamojen välinen kilpailu. Uusin käännös ei välttämättä ole myöskään se, joka jää uusien painosten myötä elämään. Lisäksi käännösten korjaaminen on merkittävä uudelleenkääntämisen kanssa rinnakkainen ja osin kilpaileva ilmiö. (Paloposki & Koskinen 2010, 29–49.) Nämä tekijät käyvät ilmi myös omissa tarkastelussani.

David Copperfieldin ensimmäinen suomennos ilmestyi vuosina 1879–1880, aikana, joka lasketaan vielä suomenkielisen kaunokirjallisuuden käännösvaiheeksi ennen omakielisen kirjallisuuden esiinmarssia (ks. Kovala 1992, 29). Suomen kirjakielen intensiivisin kehitysvaihe alkoi tässä vaiheessa olla ohi ja kaupallinen suomenkielinen kustannustoiminta oli aluillaan, vaikka suomenkielisen kaunokirjallisuuden julkaiseminen ei välttämättä ollutkaan vielä taloudellisesti kannattavaa. Suomennos- ja kustannustoiminnan taustalla vaikuttivatkin usein vielä ideologiset motiivit: fennomania ja pyrkimys kehittää suomenkielistä kulttuuria ja kirjallisuutta. (Ks. esim. Häggman 2008, 189–191.) Nämä tekijät vaikuttivat myös ensimmäisen *David Copperfield*-suomennoksen syntyyn.

Teoksen suomentanut Waldemar Churberg (1848–1924) oli 1870–1880-luvuilla merkittävä kaunokirjallisuuden suomentaja ja kustantaja. Hän oli lähtöisin ruotsinkielisestä perheestä, mutta voimakkaan fennomaanisen herätyksen myötä opiskeli suomen kielen ja ryhtyi toimimaan suomalaisuusaatteen hyväksi. Vuosina 1874–1884 Churberg toimitti kahta romaanisarjaa, joissa julkaistuista yhteensä kuudestatoista teoksesta seitsemän hän suomensi itse englanninkielisistä alkuteoksista. Churbergin voidaan sanoa olleen edellä aikaansa suosiessaan englanninkielistä kaunokirjallisuutta aikana, jolloin Pohjoismaat ja Saksa olivat vielä ensisijaisia kulttuuristen ja kirjallisten vaikutteiden lähteitä Suomessa.²

”W. Churberg’in Romani-kirjasto” -sarjassaan Churberg ilmoitti kustantavansa ”ainoastaan klassillisia teoksia, niinmuodoin semmoisia, joitten suuresta ja pysyväisestä arvosta mailman kirjallisuudessa kaikki pitävät yhtä mieltä ja joita sen vuoksi kaikki sivistyneet kansat ovat kiiruhtaneet käännösten kautta omaan kirjallisuuteensa yhdistämään” (ilmoitus *David Copperfieldin* takakannen sisäsivulla, 1879). Tässä sarjassa vuosina 1879–1880 ilmestynyt *David Copperfield* oli Churbergin laajamittaisin suomennostyö ja omana aikanaan kulttuuriteko: yhteensä 1023-sivuisena se oli pisin siihen mennessä suomen kielellä julkaistu kaunokirjallinen teos. Lisäksi *David Copperfield* oli ollut mukana Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) vuonna 1872 julkaisemalla listalla käännettäväksi suositeltavista klassikkoteoksista (*Uusi Suometar* 13.3.1872).³ Nämä seikat huomioitiin myös aikalaisarvosteluissa (*Uusi Suometar* 15.12.1879, *Morgonbladet* 19.12.1879, *Kirjallinen Kuukauslehti* 11/1880), ja teoksen valintaa pidettiin niissä erinomaisena. Myös suomennosta arvioitiin pääosin kiittävästi, vaikka sitä myös moitittiin liiankin sananmukaisesta alkutekstin noudattamisesta (*Kirjallinen Kuukauslehti* 11/1880).

Vuosisadan vaihteen molemmin puolin tapahtuneen kielellisen ja kirjallisen kehityksen myötä Churbergin suomennos koettiin ilmeisesti vanhahtavaksi jo 1900-luvun alussa.⁴ Vuonna 1924, 44 vuotta Churbergin suomennoksen jälkeen, Karisto julkaisikin teoksesta uudelleensuomennoksen J. A. Hollon kääntämänä. Hollo (1885–1967) oli merkittävä ja tuottelias suomentaja, joka käänsi uransa aikana yli 200 kirjaa. Hollon suomennoksia on pääosin pidetty erittäin laadukkaina ja monet niistä vaikuttavat kesäneen aikaa huomattavasti paremmin kuin muut aikaissuomennokset; joistain on otettu uusintapainoksia vielä 2000-luvullakin. (Kovala 2007, 589–590.)

Hollon suomennos ilmestyi ”Kariston klassillinen kirjasto” -sarjassa, jossa julkaistiin myöhemmin myös kolmen muun Dickensin romaanin suomennokset. Sarja oli kirjallisesti kunnianhimoinen ja siinä julkaistiin nimekkäiden romaanien lisäksi muun muassa antiikin ja filosofian klassikkoteoksia. Vaikka Dickensin arvostus kirjallisuuspiireissä oli tässä vaiheessa jo heikentynyt, kustantaja näyttää luokitelleen hänen teoksensa edelleen klassiseksi arvokirjallisuudeksi. Suomennokseen kirjoittamassaan esipuheessa Hollo (1924, 10) kuvaa Dickensia erityisesti oman aikansa ja ”vanhan Englannin idyllin” edustajana – nykylukijalle osin vanhahtavana, mutta edelleen nautittavana kirjailijana.

Siinä missä *David Copperfieldin* ensimmäinen suomennos toimi esimerkkinä kaupallisen kustannustoiminnan ideologisesti motivoituneesta alkuvaiheesta 1800-luvun jälkipuoliskolla, teoksen vuonna 1971 julkaistun kolmannen suomennoksen synty liittyy sek in yhteen suomalaisen kustannustoiminnan murrosvaiheeseen. Kolmannen suomennoksen kustantaja, Ex Libris -kirjakerho, aloitti toimintansa vuonna 1968 ja oli ensimmäinen kansainvälisen mallin mukainen, postimyyntiin perustuva kirjakerho Suomessa (Paketteja 2012). Ex Libris julkaisi kaunokirjallisuussuomennoksia vuoteen 1975 asti, ja sen valikoimaan kuului paljon klassikkoja, muun muassa *David Copper-*

field ja kaksi muuta Dickensin romaania. Suuri osa julkaisuista oli uusia painoksia jo olemassa olevista suomennoksista – joukossa myös useampi Hollon tekemä suomennos – mutta *David Copperfieldista* teetettiin poikkeuksellisesti uusi käännös. Hollon suomennoksen ilmestymisestä oli toki ehtinyt kulu jo 47 vuotta, mutta suomennospäätökseen ovat saattaneet vaikuttaa myös käännöksen julkaisu-oikeuksiin liittyvät syyt.

Joka tapauksessa Hollon suomennos ilmeisesti koettiin tässä vaiheessa vanhentuneeksi, sillä Karisto teetti siitä korjatun version vuonna 1974 julkaistua kolmatta painosta varten. Suurin osa korjauksista on kielenhuoltoon liittyviä: sanavalintoja, sanajärjestyksen korjaamista inversiosta suoraksi ja oikeinkirjoituksen ajanmukaistamista. Osa korjauksista kuitenkin liittyy myös teoksessa esiintyviin kulttuurisidonnaisiin käsitteisiin ja ilmauksiin; käsittelen näitä tarkemmin jäljempänä.

David Copperfieldin kolmannelta suomentajasta, Heidi Järvenpäästä (synt. 1924), löytyy niukasti tietoa, mutta Fennica-tietokannan perusteella hän oli tuottelias suomentaja, joka aloitti uransa 1950-luvulla ja suomensi muun muassa Doris Lessingin teoksia sekä Enid Blytonin *Viisikko*-sarjaa. Järvenpään suomennoksen esipuheeksi on kopioitu Rafael Koskimiehen *Maailman kirjallisuus* -sarjaan (1965, 69–73) kirjoittama Dickens-esittely, jossa Dickens kuvataan suureksi kertojaksi, kaikkine puutteineenkin, sekä korostetaan hänen saavuttamaansa suosiota ”koko Euroopan kansankertojana”, siis populaarina klassikkona.

Järvenpään *David Copperfield* -suomennos on käännöksistä uusin, mutta myöhemmän julkaisuhistorian perusteella se ei ole jäänyt elämään: siitä ei ole otettu uusintapainoksia, ja sen levinneisyys näyttää rajoittuneen Ex Libris -kirjakerhon tilaajiin. Hollon suomennoksesta taas on otettu uusintapainos (7. painos) viimeksi vuonna 1991. Tämä lopputulos ei kuitenkaan välttämättä kerro mitään suomennosten keskinäisestä paremmuudesta; on mahdollista, että Järvenpään suomennoksellakin olisi ollut toisenlainen kohtalo jonkin vakiintuneemman kustantajan julkaisemana.

Käännösstrategioiden käyttö *David Copperfieldin* suomennoksissa

Dickensin teos sijoittuu 1800-luvun puolivälin Englantiin ja kuvaa oman aikansa englantilaista yhteiskuntaa. Suomentajien on siis pitänyt ratkaista, miten välittää suomennoksessa lähtötekstin kulttuurisidonnaiset ilmiöt ja viittaukset, jotka olivat todennäköisesti suurelta osin vieraita varsinkin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suomalaisille lukijoille.

Kulttuurisidonnaiset käsitteet, ilmaukset ja alluusiot ovat käännöstutkimuksessa mielenkiintoisia, koska niitä ei pysty kääntämään suoraan. Kääntäjälle ne muodostavat paikallisen käännösongelman, jonka ratkaisemiseen hän voi käyttää erilaisia strategioita. Tällaisia ovat esimerkiksi vieraan käsitteen korvaaminen käännöksen lukijoille tutumalla käsitteellä tai vähemmän kulttuurisidonnaisella yläkäsitteellä, tekstinsisäinen selvennys, tekstinulkoinen selvennys ala- tai loppuviitteessä tai poisto (Leppihalme

2001, 141). Yksittäisten, paikallisten käännösongelmien ratkaisemisessa käytetyt strategiat heijastavat laajempaa, koko tekstiä koskevaa globaalia strategiaa, jonka kääntäjä on valinnut. Käännöstutkimuksessa puhutaan usein kotouttavista ja vieraannuttavista käännöksistä: kotouttava käännöstapa pyrkii tuomaan teoksen lukijan lähelle mukautamalla sen kohdekulttuurin kirjallisiin konventioihin ja poistamalla tai korvaamalla tekstissä esiintyvät vieraat kulttuurisidonnaiset elementit. Vieraannuttava käännöstapa taas pyrkii säilyttämään alkuteoksessa esiintyvät vieraat elementit myös käännöksessä ja korkeintaan lisäämään niihin selityksiä; uskollisuus alkutekstille on tärkeämpää kuin mahdollisimman sujuva lukukokemus.

Valittujen globaalien ja paikallisten strategioiden taustalla vaikuttaa monia tekijöitä, kuten ajan yleiset käännösnormit ja -käytännöt, kääntäjän ja kustantajan käsitykset käännettävästä teoksesta, kohdeyleisöstä sekä siitä, miten tiettyjä lajityyppejä tai tietyille kohdeyleisölle suunnattuja tekstejä tulisi kääntää, kääntäjän suhde lähtö- ja kohdekulttuuriin, sekä tietysti myös kääntäjän oma kielellinen ja kääntämiseen liittyvä kompetenssi. Käännösratkaisujen pohjalta voidaan näin tarkastella laajemminkin kääntäjän käännösprosessissa käyttämiä strategioita ja periaatteita. Tällä tavalla ne tekevät kääntäjän ja käännösprosessin ikään kuin näkyväksi itse käännöksessä.

Churbergin käyttämistä käännösstrategioista huomiota herättää erityisesti alaviitteiden käyttö: suomennoksessa on yhteensä 41 alaviitettä, joissa Churberg selittää tekstissä esiintyviä sanoja, ilmauksia ja viittauksia, joiden olettaa olevan suomalaisille lukijoille vieraita. Alaviitteiden käyttö oli yleistä 1800-luvun ja 1900-luvun alun suomennoksissa, varsinkin arvokkaammassa kirjallisuudessa (Paloposki 2010, 86–107). Aikalaisarvoselujen perusteella voi päätellä, että kyseessä oli hyväksytty ja jopa suositeltu käännösstrategia.⁵ Suomen lisäksi alaviitteiden käyttö näyttää olleen 1800-luvulla yleistä ainakin ruotsalaisessa ja saksalaisessa käännöskirjallisuudessa.⁶ Churbergin käännösten ilmestymisaikaan porvarillinen lukijakunta tutustui ulkomaiseen kaunokirjallisuuteen vielä suurimmaksi osaksi ruotsinkielisten käännösten kautta, joten on luonnollista, että suomentajien käyttämät käännösstrategiat ja -normit vastasivat ruotsalaisista käännöksistä saatua mallia. Esimerkiksi vuonna 1872 julkaistuissa kahdessa *David Copperfieldin* ruotsinnoksessa (kääntäjinä Gustaf Thomée ja C. J. Backman) on kääntäjän alaviitteitä lähes samassa suhteessa kuin Churbergin suomennoksessa.

Churbergille juuri alaviitteiden käyttö näyttää olleen ensisijainen strategia selvittää kulttuurisidonnaisia käännösongelmia. Viitteissä hän selittää pääasiassa erisnimiä, englantilaisia titteleitä ja puhuttelutapoja, mittayksiköitä ja rahoja, yhteiskuntaan ja kulttuuriin liittyviä ilmiöitä kuten pelejä tai juomia, sanaleikkejä sekä historiaan tai kirjallisuuteen liittyviä viittauksia. Churbergin antamat selitykset ovat pääasiassa lyhyitä, esimerkiksi ”Gin = katajaviina” (Dickens 1879–1880, I 274). Englantilaisen kulttuurin vierautta 1800-luvun Suomessa kuvastaa se, että Churbergin alaviitteet lähtevät liikkeelle perusasioista: suomennoksessa on säilytetty lähes kaikki englantilaiset tittelit

nimien edellä alkuperäisessä muodossaan (Mr, Mrs, Master jne.), ja suurin osa näistä on selitetty lyhyesti alaviitteessä ensiesiintymisen yhteydessä (esim. ”Mr. = Mister (herra)” (Dickens 1879–1880, I 6). Tässä on myös selkein ero suomennoksen ja ruotsinnosten alaviitteiden välillä: ruotsinnoksissa käytetään samalla tavoin englantilaisia titteleitä, mutta ilmeisesti ne olivat ajan ruotsalaislukijoille jo tuttuja monista edeltävistä käännöksistä eivätkä vaatineet enää selityksiä.⁷

Vaikka Churberg käyttää runsaasti alaviitteitä, yleisvaikutelma on, että paljon kulttuurisidonnaisia, lähtökieleen ja -kulttuuriin liittyviä käsitteitä jätetään selittämättä. Useimpien kulttuurisidonnaisten käännösongelmien käsittelyssä uskollisuus lähtötekstille näyttää olleen ensisijainen periaate ja tekstin sovittaminen kohdeyleisölle toisijaista. Churbergin käännöstapaa voikin kutsua vieraannuttavaksi: alaviitteisiin lisätyt selitteet auttavat lukijaa ymmärtämään vieraita elementtejä, mutta samalla ne myös korostavat tekstin sijoittumista lukijalle vieraaseen maailmaan (Leppihalme 2007, 372).

Kun verrataan Churbergin suomennosta Holloon, on mielenkiintoista havaita selvä muutos käännösstrategioissa. Monet kulttuurisidonnaiset ilmaisut ja viittaukset, jotka Churberg selittää alaviitteissä, on Hollon suomennoksessa joko selvennetty itse tekstissä, korvattu yläkäsitteellä tai suomalaisille tutummalla vastineella tai jätetty kokonaan pois. Esimerkiksi ’cricket’ on Hollon suomennoksessa ’pallopelejä’ ja ’gin’ ’paloviina’. Muutos ei siis tässä vaiheessa ole tapahtunut siinä, mitä kääntäjä on olettanut lukijan tietävän, vaan siinä, miten toinen kääntäjä on ratkaissut saman ongelman. Hollon globaali käännösstrategia on selvästi kotouttavampi kuin Churbergin: teksti tuodaan lähemmäksi lukijaa häivyttämällä siitä sellaisia lähtökulttuuriin liittyviä tekijöitä, jotka eivät välttämättä avaudu lukijalle.

Joissain tapauksissa Hollo on päätenyt samaan käännösratkaisuun kuin Churberg, mutta ilman selittäviä alaviitteitä. Esimerkiksi titteleiden kohdalla Hollo on säilyttänyt alkuperäiset puhuttelumuodot, mutta toisin kuin Churberg, hän saattoi luottaa siihen, että suomennoskirjallisuuden lisääntymisen myötä nämä olivat jo käyneet lukijakunnalle riittävän tutuiksi. Sekä Churberg että Hollo ovat myös kääntäneet englantilaisen mittayksikön ’mile’ peninkulmaksi, mutta vain Churberg on katsonut tarpeelliseksi huomauttaa alaviitteessä, että kyse on englantilaisista peninkulmista ”joita menee lähes 7 Suomen peninkulmaan” (Dickens 1879–1880, I 85). Siinä missä Churberg kiinnittää alaviitteissään huomiota yksityiskohtiin ja siihen, että lukija ymmärtää ne oikein, Hollo vaikuttaa painottaneen tarkkuuden sijaan käännöksen yleistä sujuvuutta.

Järvenpään suomennos ja Hollon suomennoksen tarkistettu painos tarjoavat ajallisen läheisyytensä ja poikkeavien ratkaisujensa vuoksi toisen hedelmällisen tarkasteluparin. Järvenpään suomennos vaikuttaa ainakin kulttuurisidonnaisten elementtien osalta pysyttelevän hieman lähempänä alkutekstiä kuin Hollon 47 vuotta varhaisempi suomennos. Tähän on varmasti vaikuttanut se, että englantilainen kulttuuri ja yhteiskunta olivat 1970-luvulla jo huomattavasti tutumpia suomalaisille lukijoille: esimerkiksi

'cricket' on Järvenpään suomennoksessa 'kriketti' ja 'gin' on 'gini', ja matkat ilmaistaan alkuteoksen mukaisesti maileina. Jotkin teoksen elementit ovat toisaalta muuttuneet vieraammiksi ajallisen etäisyyden myötä, minkä seurauksena suomennoksesta löytyy ajallisesti kotouttavia käännostratkaisuja: alkuteoksen kulkuneuvo, jota kuvaillaan sanoin "half chaise-cart, half pianoforte van" (Dickens 1992, 122), on Hollon suomennoksessa vielä "jonkinlainen rillain ja huonekaluvaunujen välimuoto" (Dickens 1924, I 181), Järvenpään suomennoksessa taas todetaan yksinkertaisesti "vaunut olivat pitkät ja neli-pyöräiset" (Dickens 1971, I 149).⁸

Hollon suomennoksen tarkistetussa laitoksessa sen sijaan siirrytään kauemmas alkuteoksesta, sillä siihen on kielellisten korjausten lisäksi tehty entistä enemmän kotouttavia muutoksia. Välimatkat on muunnettu Hollon käyttämistä peninkulmista kilometreiksi, ja esimerkiksi "oikea ruutisalaliitto" on muutettu muotoon "todellinen salaliitto", jolloin Hollon suomennoksessaan säilyttämä kulttuurisidonnainen viittaus katoaa (Dickens 1924, I 211; 1974, I 183). Selvin muutos on titteleiden suomentamisessa: Hollo käytti suomennoksessaan alkuperäisiä englantilaisia titteleitä, mutta korjatussa laitoksessa, samoin kuin Järvenpään käännoksessä, ne on muutettu suomenkieliseksi (herra, rouva, nuoriherra jne.). Vielä 1900-luvun alkupuolen Dickens-suomennoksissa titteleihin ja puhutteluihin liittyvät ratkaisut vaihtelivat teoksesta ja suomentajasta toiseen, mutta mahdollisesti 1970-luvulle tultaessa oli jo olemassa selkeä käytäntö tai normi niiden suomentamisesta. Titteleiden järjestelmällinen muuttaminen korjatussa painoksessa kertoo, että ainakin kustannustoimittaja on katsonut asian vaativan korjaamista.

Yleinen käännostrategioiden muutos 1800-luvulta 1900-luvun jälkipuoliskolle näkyy selkeimmin alaviitteiden käytössä. Hollon suomennoksessa on vain yksi alaviite, ja siinä selitetään viittaus, jota ei ole selitetty Churbergin käännoksessä. Alaviitteen olemassaolo kuitenkin kertoo siitä, että myös Hollolle käsitteen tai viittauksen selittäminen alaviitteessä oli yksi mahdollinen käännostrategia, alaviitteet ikään kuin kuuluivat hänen suomentajan "työkalupakkiinsa".⁹ Sen sijaan 1900-luvun jälkipuoliskolla alaviitteet näyttävät poistuneen lähes kokonaan käytöstä. Hollon suomennoksen yksinäinen alaviite onkin siivottu pois vuoden 1974 korjatusta painoksesta, eikä Järvenpään suomennoksessa ole myöskään käytetty alaviitteitä – tässä vaiheessa niiden käyttö käännostrategiana ei välttämättä ollut enää edes todellinen vaihtoehto suomentajalle.

Käännostrategioiden suhde teoksen asemaan ja kohdeyleisöön

Mitä suomennoksissa käytetyt käännostrategiat ja kulttuurisidonnaisten käännosongelmien kohdalla tehdyt ratkaisut sitten kertovat laajemmin näistä suomennoksista ja siitä, miten Dickensin teosta ja sen kontekstia pyrittiin välittämään suomalaisille lukijoille? Entä keitä olivat ne suomalaiset lukijat, joille suomennokset oli osoitettu? Kuten johdannossa totesin, kääntäjältä edellytetään kahdensuuntaista uskollisuutta:

toisaalta uskollisuutta alkutekstille, toisaalta taas käännöksen lukijoiden palvelemista. *David Copperfieldin* suomentajat ovat ottaneet molemmat vaatimukset huomioon, mutta keskenään eri tavoin.

Churbergin *David Copperfield* -suomennoksessa alkuperäisen teoksen kunnioitus vaikuttaa välillä olleen tärkeämpää kuin vieraiden kulttuurisidonnaisten elementtien selvittäminen suomalaislukijoille. Suomennoksessa on alaviitteiden selityksistä huolimatta runsaasti sellaisia vierassanoja ja alluusioita, jotka on jätetty lukijan tietämyksen varaan. Tämä vastaa André Lefeveren (1992, 31) väittämää, jonka mukaan käännös pysyttelee todennäköisesti mahdollisimman lähellä lähtötekstiä, jos alkuteoksella on hyvin positiivinen maine kohdekuulttuurissa. Churbergin suomennostapa korosti siis teoksen asemaa arvokkaana kirjallisuuden klassikkona. On jopa perusteltua kysyä, kumpi oli Churbergin ensisijainen tavoite: saattaa Dickensin teos suomalaisille lukijoille, vai saattaa se suomen kielelle ja yhdistää se näin osaksi suomenkielistä kirjallisuutta, koska kyseessä oli ajan määritelmän mukaan klassillinen teos, joka kuului osaksi kaikkien sivistyneiden kansojen kirjallisuusvarantoa, kuten Churberg toteaa ilmoituksessaan kirjasarjansa tavoitteista.

Toinen Churbergin suomennostapaan vaikuttanut tekijä oli hänen kohdeyleisönsä: teosvalinnan, romaanisarjan ilmoitettujen tavoitteiden ja jopa käytetyn kirjainlajin, antiikvan, perusteella suomennosta ei ollut suunnattu niinkään tavalliselle kansalle vaan ensisijaisesti sivistyneistölle.¹⁰ Tämä yleisö oli todennäköisesti jo tutustunut Dickensiin ruotsinkielisten käännösten kautta. Niinpä lukijoiden saattoi olettaa tuntevan ennestään Dickensin teosten maailmaa, jota oli selitetty ruotsinnosten alaviitteissä. Tämä voi olla yksi selitys sille, miksi Churbergin suomennos on vähemmän kotouttava kuin Hollon myöhempi uudelleenäännös. Churberg pyrki silti ottamaan huomioon myös uudet lukijat selittämällä esimerkiksi tittelit, jotka ovat teoksessa yleisimmin toistuvia kulttuurisidonnaisia elementtejä.

Hollon kotouttavamman globaalin strategian taustalla taas vaikutti mahdollisesti Dickensin arvostuksen heikkeneminen, yleisemmät muutokset käännösstrategioissa ja hyvää käännöstä koskeissa käsityksissä (esimerkiksi alaviitteiden käytön vähentyminen), sekä kääntäminen selkeästi suomenkieliselle yleisölle, jolle englannin kieli ja kulttuuri oli yhä jokseenkin vieras. Tärkeä tekijä oli myös Hollon oma suomennostyyli, joka pysyi varsin samanlaisena teoksesta ja kirjailijasta toiseen (Kovala 2007, 591). Lisäksi kustantajan toiveet ja odotukset ovat saattaneet vaikuttaa käännösratkaisuihin: siinä missä Churberg kustansi omat käännöksensä, Hollon toimeksiantajana oli vakiintunut kaupallinen kustantamo Karisto. Vaikka suomennos julkaistiin klassikkosarjassa, teoksen epäilemättä toivottiin saavuttavan laajan lukijakunnan eikä pelkästään sivistynyttä eliittiä.

On huomattava, että Hollon suomennoksen kotouttavuus koskee ainakin kulttuurisidonnaisten elementtien osalta lähinnä yksittäisiä käsitteitä tai viittauksia, joilla

ei ole laajempaa merkitystä kertomuksen kannalta. Esimerkiksi Dickensin kuvaama englantilainen oikeuslaitosjärjestelmä esitetään kaikissa suomennoksissa yhtä kryptisenä ja monopolvisenä kuin alkuteoksessa (tähän kuvaukseen ei Churbergkaan ole liittänyt alaviitteitä). Kulttuurisidonnaisten elementtien korvaaminen esimerkiksi kulttuurineutraaleilla yläkäsitteillä lähinnä vähentää teoksen englantilaista paikallisuutta. Vastaavasti Järvenpään suomennoksessa on häivytetty joitain 1800-luvun materiaalisesta kulttuuriin liittyviä käsitteitä, tällä kertaa ajallisen eikä kulttuurisen etäisyyden vuoksi. Erot kulttuurisidonnaisten elementtien käsittelyssä Hollon ja Järvenpään suomennosten välillä näyttävätkin vastaavan suomalaisen lukijakunnan kulttuurisessa tietämyksessä tapahtunutta muutosta, eli toisaalta englannin kieleen ja kulttuuriin liittyvän tietämyksen kasvua, toisaalta taas etäätymistä 1800-luvun materiaalisesta kulttuurista.

Juuri tästä syystä Hollon suomennoksen tarkistettu laitos toimii mielenkiintoisena kontrastina Järvenpään suomennokselle. Samoin kuin Churbergin tarkasti alkutekstiä noudattava suomennos, se osoittaa, että kotouttamista tai vieraannuttamista koskevat ratkaisut eivät riipu pelkästään yleisestä lähdekulttuuria koskevasta tietämyksestä kohdekulttuurissa, vaan myös siitä, kenelle ja mihin tarkoitukseen käänös on suunnattu. Vaikuttaa siltä, että Hollon suomennokseen tehtyjen kotouttavien korjausten tavoitteena oli muokata teoksesta entistä selkeämmin helposti sulava lukuromaani. Sarjat, joissa Hollon suomennos 1900-luvun jälkipuoliskolla julkaistiin, kertovat osaltaan muutoksesta teoksen asemassa ja siihen liitetyissä mielikuvissa: kolmas, korjattu painos ilmestyi ”Kotien suurromaanit” -sarjassa, ja myöhemmin se on julkaistu sarjoissa ”Suuri lukukirjasto” ja ”Suuri kotikirjasto”. Teos on siis myös sarjakontekstinsa perusteella pyritty esittämään ensisijaisesti joka kodin lukuromaanina eikä klassikkona, kuten 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella. Tarkistettu laitos on lisäksi hyvä esimerkki siitä, miten kustantajat ja kustannustoimittajat voivat osaltaan vaikuttaa käänökseen.

Tittleiden suomentaminen 1970-luvulla julkaistuissa *David Copperfieldin* suomennoksissa tuo esiin toisen mielenkiintoisen ristiriidan. Voisi olettaa, että sitä mukaa kun vieraaseen kieleen ja kulttuuriin liittyvät ilmiöt tulevat tutummiksi, myös tarve kotouttaa tällaisia kulttuurisidonnaisia elementtejä vähenee. Mahdollisesti asia onkin niin, että vieraannuttavia piirteitä siedetään vähemmän lähikulttuureista peräisin olevissa käänöksissä. 1800-luvun ja 1900-luvun alun käänösten alaviitteet ja alkutekstin puhuttelumuodot korostivat tekstin sijoittumista lukijan kannalta vieraaseen maailmaan, kun taas kulttuurisidonnaisten piirteiden häivyttäminen palvelee läheisiin kulttuureihin liitettyä tuttuuden ja samuuden illuusiota.

Lopuksi

Suomentajan käänösstrategiat vaikuttavat olennaisesti siihen, millaisen kuvan suomalaiset lukijat saavat teoksesta. Sekä paikalliset että globaalit käänösstrategiat ovat ratkaisuja, joita kääntäjät ja kustantajat tekevät teoksen kokonaisuuden ja aiotun kohde-

yleisön perusteella: mikä on olennaista teokselle, mikä taas lukijoille, ja miten nämä kaksi saadaan parhaiten kohtaamaan. Pelkästään kulttuurisidonnaisia elementtejä koskevien käännösratkaisujen perusteella ei pysty tekemään johtopäätöksiä siitä, miten hyvin kukin suomentaja on onnistunut välittämään esimerkiksi Dickensin kerrontatavan tai huumorin, tai miten toimiva suomennos ylipäänsä on. Sen sijaan käännösratkaisut tarjoavat ikkunan siihen, miten kukin kääntäjä on hahmottanut yleisönsä sekä tehtävänsä välittäjänä alkutekstin ja lähtökulttuurin sekä kohdekielen ja -kulttuurin välillä.

David Copperfieldin suomennokset ja niissä käytetyt käännösstrategiat kuvastavat oman aikansa käytäntöjä ja käsityksiä hyvästä käännöksestä sekä sitä, millaisena Dickens on kulloinkin tahdottu välittää suomalaisille lukijoille: onko kyseessä ulkomainen mestariteos, jonka suomennos jo olemassaolollaan rikastuttaa suomenkielistä kirjallisuutta, vai viihdyttävä lukuromaani mahdollisimman laajalle yleisölle. Teosta koskevat mielikuvat ja käännöksessä käytetyt strategiat ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja myös vahvistavat toisiaan – on mahdollista, että sama teos on yhdellä kielellä monitulkintainen klassikko ja toisella kielellä viihdyttävää ajanvietettä. *David Copperfieldin* tapauksessa suomentajien ja kustantajien ratkaisut ovat sekä heijastaneet että tukeneet teoksen muuntumista klassikosta lukuromaaniksi suomalaisessa kirjallisuuskontekstissa.

Viitteet

¹ Käännöstutkimuksessa usein lainattu Gideon Touryn (1995, 29) toteamus: “[T]ranslations are facts of target cultures”.

² Waldemar Churbergin toiminnasta suomentajana ja kustantajana, ks. Vuokko (2013); Churbergin myöhemmistä värikkäistä vaiheista, ks. Keskiarja (2010).

³ *David Copperfieldin* lisäksi englantilaista kaunokirjallisuutta edustivat listalla William Shakespeare, Walter Scott, Jonathan Swiftin *Gulliverin retket*, ja Laurence Sternin *Tristram Shandy*.

⁴ Tämä käy ilmi esimerkiksi O. A. Joutsenen *Pickwick-klubin muistelmat* -suomennoksen (1907) esipuheesta, jossa hän luettelee Dickensin siihen mennessä suomennetut romaanit ja toteaa *David Copperfieldin* kohdalla: ”valitettavasti jo vanhentuneessa asussa”.

⁵ Esimerkiksi Antti Jalavan suomennosta Jókain romaanista *Uusi tilanhaltia* koskevassa *Uuden Suomettaren* arvostelussa alaviitteiden käyttö mainitaan hyväksyvästi: ”Tekstin alle on suomentaja pannut koko joukon tarpeellisia ja valaisevia selityksiä yksityisistä sanoista, valtiollisista seikoista y. m.” (9.12.1878). *Kirjallisen Kuukauslehden* samaa teosta koskevassa arvostelussa sen sijaan kritisoidaan suomennosta liiallisesta vierassanojen käytöstä ja luetellaan latinankielisiä termejä, ”joita ainakin olisi pitänyt tekstin alla selittää” (KKI 4/1879). Jalavan suomennoksessa on yhteensä 70 alaviitettä.

⁶ Olen ottanut vertailuaineistoksi Turun yliopiston kirjaston kokoelmista viisikymmentä 1800-luvulla ilmestynyttä ruotsinnettua ja saksannettua romaania ja novellikokoelmaa, ja näistä noin 80 prosenttia sisälsi alaviitteitä.

⁷ Churbergin alaviitteet eroavat ytimekkyydessään teoksen 1800-luvun ruotsinosten alaviitteistä: erityisesti Backman pyrkii viitteissään tarjoamaan lukijoille enemmän taustatietoa englantilaisesta yhteiskunnasta ja tavoista. Churberg selittää laveammin lähinnä historiallista viittausta Guy Fawkesiin ja ruutisaliittoon.

⁸ Churberg (Dickens 1879–1890, I 147) on kääntänyt kohdan hyvin kirjaimellisesti ”puoli-

kääsykärryiksi ja puoli-pianovankkureiksi”.

⁹ Hollo ei vaikuta olleen erityisen innokas alaviitteiden käyttäjä: esimerkiksi Hollon suomennoksessa Goethen *Vaaliheimolaiset* -romaanista (1923) on siinäkin vain yksi alaviite. Toisaalta ainakin *Gulliverin retkien* ja *Don Quijoten* suomennoksiin Hollo on lisännyt runsaasti selityksiä ja taustatietoa loppuviitteisiin.

¹⁰ Fraktuura säilyi hallitsevana kirjasinlajina kansalle tarkoitettussa kirjallisuudessa vielä 1900-luvun alkupuolelle asti, kun taas koulutetulle väestölle tarkoitettu kirjallisuus painettiin jo 1800-luvulla yleisimmin antiikvalla (Havu 1988, 129).

Lähteet

Primäärlähteet

- Dickens, Charles 1992 (1850). *David Copperfield*. Ware: Wordsworth.
- Dickens, Charles 1872. *David Copperfield den yngre från Blunderstone Rookery, hans lefnad, äfventyr, hågkomster och iakttagelser I–II*. 2. genomsedda uppl. Övers. Gustaf Thomée. Stockholm: Bonniers.
- Dickens, Charles 1872. *David Copperfield den yngres lefnadshistoria och erfarenhet af lifvet I–II*. Övers. C. J. Backman. Stockholm: F. & G. Beijers.
- Dickens, Charles 1879–1880. *David Copperfield nuoremman elämäkertomus ja kokemukset I–II*. Suom. W. Churberg. Helsinki: Churberg.
- Dickens, Charles 1907. *Pickwick-klubin muistelmat*. Suom. O. A. Joutsen. Porvoo: O. Räisänen ja Kumpp.
- Dickens, Charles 1924. *David Copperfield I–II*. Suom. J. Hollo. Hämeenlinna: Karisto.
- Dickens, Charles 1971. *David Copperfield I–III*. Suom. Heidi Järvenpää. Helsinki: Ex Libris.
- Dickens, Charles 1974 (1924). *David Copperfield I–II*. Suom. J. Hollo. Neljäs [korjattu] painos. Hämeenlinna: Karisto.

Aikalaisarvostelut

- Kirjallinen Kuukauslehti* (KKL) 4/1879, 11/1880.
- Morgonbladet* 19.12.1879.
- Uusi Suometar* 13.3.1872, 9.12.1878, 15.12.1879.
- Valvoja* 13–14/1883.

Sekundäärlähteet

- Eneberg, Märta 1960. Charles Dickens i sin samtids Finland. Torsten Steinby (red.), *Historiska och litteraturhistoriska studier* 35. Helsingfors: SLS, 332–356.
- Havu, Sirkka 1988. Suomalaisen kirjan tyylhistoriaa. Esko Häkli (toim.), *Kirja Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto, 119–136.
- Hollington, Michael 2013. Introduction. Michael Hollington (ed.), *The Reception of Charles Dickens in Europe I*. London: Bloomsbury, 1–15.

- Hollo, J. 1924. Charles Dickens. Esipuhe Dickensin romaaniin *David Copperfield I–II* (1924), 5–10.
- Häggman, Kai 2008. *Paras tawara maailmassa. Suomalainen kustannustoiminta 1800-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Otava.
- Keskisarja, Teemu 2010. *Vääpeli T:n tapaus ja muita kertomuksia suomalaisesta terrorista*. Jyväskylä: Atena.
- Koskimies, Rafael 1965. Dickens. *Maailman kirjallisuus IV*. Helsinki: Otava, 69–53. Uudelleenjulkaistu Dickensin romaanissa *David Copperfield I–III* (1971), 5–8.
- Kovala, Urpo 1992. *Väliin lankeaa varjo. Angloamerikkalaisen kaunokirjallisuuden välittyminen Suomeen 1890–1939*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 29. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kovala, Urpo 2007. J. A. Hollo (1885–1967). H. K. Riikonen et al. (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. Helsinki: SKS, 587–591.
- Lefevere, André 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Leppihalme, Ritva 2001. Translation Strategies for Realia. Pirjo Kukkonen & Ritva Hartama-Heinonen (eds.), *Mission, Vision, Strategies, and Values. A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. Helsinki: Helsinki University Press, 139–147.
- Leppihalme, Ritva 2007. Kääntäjän strategiat. H. K. Riikonen et al. (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Helsinki: SKS, 365–373.
- Paketteja, postimyyntiä ja verkkokauppaa – Hobby Hall 50 vuotta suomalaisten arjessa. Lehdistöiedote 19.6.2012. <http://www.stockmanngroup.fi/hobby-hall-50-vuotta> (19.9.2014).
- Paloposki, Outi 2010. The Translator's Footprints. Tuija Kinnunen & Kaisa Koskinen (eds.), *Translators' Agency*. Tampere Studies in Language, Translation and Culture, Series B4. Tampere: Tampere University Press, 86–107. urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8082-9 (19.9.2014).
- Paloposki, Outi & Kaisa Koskinen 2010. Reprocessing Texts. The Fine Line between Retranslating and Revising. *Across Languages and Cultures* 11(1), 29–49.
- Rantavaara, Irma 1965. *Suurennuslasi. Tutkielmia ja esseitä kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava.
- Riikonen, H. K. 2013. Dickens's Reception in Finland. Hollington, Michael (ed.), *The Reception of Charles Dickens in Europe II*. London: Bloomsbury, 388–398.
- Toury, Gideon 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins.
- Vuokko, Katja 2013. ”Suoranainen ja välitön työ ja toimi suomalaisuuden ja suomen kielten hyväksi”. *Waldemar Churberg (1848–1924) suomentajana ja kustantajana sekä hänen David Copperfield -suomennoksensa*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.

Vappu Kannas

Kuka lyhensi Runotytön? L. M. Montgomeryn *Pieni runotyttö* -kirjan käännöshistoriaa

”Laakson taloon oli ’joka paikasta pari kilometriä””, alkaa L. M. Montgomeryn (1983, 5) *Pieni runotyttö* -kirja mustatukkaisesta Emilia-tytöstä. Vai alkaako? Monelle lukijalle tutumpi on lause, jossa laakso onkin alho ja kilometrit maileja: ”Alhon taloon oli ’mailin matka kaikkialta”” (Montgomery 1955, 5).¹ Tämä lause on I. K. Inhan vuonna 1928 ilmestyneestä suomennoksesta, joka WSOY:n kustantamana käännettiin suhteellisen nopeasti alkuperäisteoksesta *Emily of New Moon* (1923). Inhan alkuperäiskäännös kului suomalaisten lukijoiden käsissä uusintapainoksina aina vuoteen 1961 saakka. Sen jälkeen jännitys kuitenkin tiivistyy, ja on vaikeaa sanoa, kuka on muuttanut Inhan alhot ja mailit eli kenen käsialaa ensimmäiseksi mainittu lause ja uudistettu suomennos oikeastaan on.

Haluan tässä artikkelissa paitsi löytää vastauksen yllä olevaan kysymykseen, myös tarkastella yleisemmin *Pienen runotytön* käännöshistoriaa ja näin ollen laajemmin lasten- ja nuortenkirjallisuuden kääntämisen kulttuurisia merkityksiä. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden käännöksien tutkimiseen liittyy nimittäin usein sama arvolutaus kuin tämän genren kirjoihin yleensä: nuorille lukijoille suunnattua tai markkinoitua kirjallisuutta ei pidetä lähtökohtaisesti yhtä arvostettuna ja korkealaatuisena kuin aikuisten kirjallisuutta, eikä näin ollen ole tärkeää, mitä versiota kirjasta luetaan.

Outi Paloposken (2010, 32) uudelleenkäännöksiä käsittelevän tutkimuksen perusteella vaikuttaa kuitenkin myös siltä, että uudelleenkääntämistä – saati uudistamista – on ylipäätään tutkittu melko vähän. Ilmiön tarkastelu on kuitenkin tärkeää, sillä kuten Paloposki (2010, 32) toteaa, uudelleenkäännösten ja uusintapainosten tutkiminen tuo esiin sen näkymättömän ”toimitus-, korjaus- ja uusimistyön, mikä usein jää piiloon” sekä kertoo laajemmin ”suhteestamme teoksiin, kieleen, kirjailijaan ja kääntämiseen”. Toisin sanoen lasten- ja nuortenkirjojen käännöshistoria saattaa paljastaa, miten niiden genre ja kohdeyleisö on muuttunut käännösten myötä, sekä kertoo kirjojen yleisestä arvostuksesta – tai arvostuksen puutteesta.

Vaikka kanadalaisen L. M. Montgomeryn (1874–1942) kenties omaelämäkerrallisin romaani aloittaa trilogian, johon kuuluvat myös jatko-osat *Runotyttö maineen polulla* (1948) (*Emily Climbs*, 1925) ja *Runotyttö etsii tähtään* (1949) (*Emily’s Quest*, 1927), keskityn pääasiassa vain sarjan ensimmäiseen osaan. Kirjoja on kuitenkin mahdotonta tarkastella täysin erillään toisistaan, ja niiden käännöshistoriassa on paljon yhteneväisyyttä. Inha suomensi alun perin kaksi ensimmäistä osaa – toisen juuri

ennen kuolemaansa vuonna 1930 (WSOY:n arkistot) – mutta kuten suomennosten ilmestymisajankohdasta voi päätellä, vain *Pieni runotyttö* ilmestyi heti kun se oli käännetty. *Runotyttö maineen polulla* -suomennos joutui odottamaan lähes kaksikymmentä vuotta ennen kuin näki päivänvalon. Inha ei ollut tuolloin enää elossa, joten sarjan viimeisen osan suomensi Laine Järventaus-Aav.

Vanhoiden suomennosten uudistaminen varsinkin lasten- ja nuortenkirjallisuudessa on yleistä, eikä *Pieni runotyttö* ole poikkeus. Vaikka Inhan käänнос on kielellisesti rikas ja alkuperäistekstille uskollinen, se myös kuvastaa aikaansa, ja sen kieli on lähes sadassa vuodessa auttamatta vanhentunut. *Pieni runotyttö* päätettiin kuitenkin uudistaa vain kolmekymmentä vuotta Inhan alkuperäissuomennoksen ilmestymisen jälkeen 1960-luvun alussa, jolloin 1920-luvun lopun suomen kieli ei varmasti vaikuttanut aivan niin arkaaiselta kuin 2000-luvun näkökulmasta. Kuten Paloposki (2010, 32) toteaa, ”[v]äitteet käänноksen vanhentuneisuudesta ja uuden, ajanmukaisen käänноksen tarpeesta eivät tunnu läheskään aina vastaavan uudelleenkäänноstilannetta, vaan taustalla on paljon monimutkaisempia syitä”. Näitä monimutkaisempia syitä Montgomeryn kirjojen muokkaamiselle ovat esimerkiksi kohdeyleisöön ja markkinointiin liittyvät seikat, joita tarkastelen artikkelissani.

Montgomeryn kirjojen käänноshistoriaa ei ole tutkittu kovinkaan paljon. Kirjojen suomennokset ovat kiinnostaneet useitakin graduntekijöitä, mutta vain harvoja tutkijoita.² Montgomeryn kohdalla suomennosten ja niiden käänноshistorian tutkiminen on kuitenkin erityisen tähdellistä, koska hänen teoksensa eivät alun perin olleet lapsille suunnattuja. Vaikka Montgomeryn tunnetuin romaani *Annan nuoruusvuodet* (1920) (*Anne of Green Gables*, 1908), samoin kuin *Pieni runotyttökin*, kertoo 11-vuotiaasta tytöstä, kuului Montgomeryn elinaikana hänen lukijoihinsa ja ihailijoihinsa muun muassa Mark Twain, Englannin pääministeri Stanley Baldwin sekä Kanadan kenraalikuvernööri Earl Grey (Rubio 2008, 2). Kirjoja markkinoitiin etenkin naislukijoille, mutta ei varsinaisesti lapsille, kuten vanhojen englanninkielisten painosten kansikuvia tutkimalla voi havaita. Suomessa Montgomeryn kirjoja on alusta asti markkinoitu ”tyttöromaaneina”, mutta vasta myöhemmät 1960-luvun painokset korostavat romaanien tyttökirjamaisuutta yhteneväisellä ulkoasulla.

Runotyttö-kirjojen käänноshistorian tutkiminen on ollut paitsi mielenkiintoista salapoliisintyötä, myös yllättävän hankalaa. Kirjojen uudistetun suomennoksen tekijän nimeä ei uusissa painoksissa mainita. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden käänноksistä ei ole kovin runsaasti arkistodokumentteja, eivätkä esimerkiksi WSOY:n omat kirjallisuusarkistot juurikaan kerro Montgomeryn kirjojen käänноshistorian vaiheista. Mitään vedenpitävää kirjallista todistusaineistoa ei uudistettujen suomennosten tekijästä ole löytynyt, mutta joitain johtopäätöksiä on mahdollista vetää tutkimalla käänноksien eroja ja arkistolähteitä.

Mitä *Pienelle runotyölle* on sitten 1960-luvulla tehty? Uusien painosten sisälehdillä suomentajaksi mainitaan yhä Inha (”I. K. Inhan uudistettu suomennos”, Montgomery 1983), mikä kertoo siitä, ettei kirjaa ole suomennettu uudelleen, vaan vanhaa suomennosta on vain muokattu. Toisaalta, kuten Paloposkikin (2010, 44) huomauttaa, kustantajat eivät aina käytä termejä johdonmukaisesti ja ”kirjojen etulehdillä saatetaan puhua korjatusta, tarkistetusta, uudistetusta tai toimitetusta käännöksestä”. ”Tarkistaminen” voi tarkoittaa joko vertaamista alkuperäisteokseen tai pelkästään kielenhuollollista putsaamista (Paloposki 2010, 44). Kustantajien merkinnät vaihtelevat ”hieman lyhentäen suomennetusta” ”uudistettuun ja tarkistettuun suomennokseen” (ks. esim. *Fennica*, ”Nuorten toivekirjasto”). Selvää on, että *Pienen runotyön* tapauksessa ”uudistaminen” on tarkoittanut myös lyhentämistä, mikä sekin on tyyppillistä monille lasten- ja nuorten klassikkoromaanien suomennoksille ja herättää kiinnostavia tekijänoikeudellisia kysymyksiä. Kirjasarjan kaikkia kolmea osaa on 1960-luvulla lyhennetty huomattavasti ilman eri kommenttia.³ Niinpä vanhojen painosten lukijat tuntevat kirjat kokonaisuudessaan, lyhentämättöminä versioina, kun taas nuoremmat lukijasukupolvet ovat saaneet käsiinsä lyhennetyt ja muokatut suomennokset, jossa Montgomeryn alkuperäistekstiä on muunneltu nuoremmille lukijoille sopivampaan suuntaan.

Se, miten Montgomeryn teokset ovat suomeksi kääntyneet ja mitkä prosessit käännösten taustalla ovat vaikuttaneet, selittää siis osaltaan, miksi Montgomery tunnetaan nykyään Suomessa lähinnä lasten- ja tyttökirjailijana. On tärkeää huomata, että kirjoista ei koskaan passiivisesti vain ”tule” tyttökirjoja tai lastenkirjoja, vaan niistä aktiivisesti tehdään sellaisia – oli asialla sitten kustantaja, kustannustoimittaja, suomentaja tai kirjailija.

Vanha ja uusi Runotyttö: käännöksiä eroista

En keskity tässä artikkelissa vertailemaan *Pienen runotyön* vanhaa ja uudistettua käännöstä tarkasti, koska esimerkiksi Laura Leden (2011) on pro gradu -työssään eritellyt uudistettujen suomennosten suhdetta sekä ruotsinnoksiin että alkuperäisteoksiin. Jotain käännöksiä eroista on kuitenkin syytä mainita, jotta Inhan ensimmäisen suomennoksen ja uudistetun suomennoksen erityispiirteet tulisivat näkyviin. Erojen avulla on myös mahdollista yrittää selvittää, onko uudistettu suomennos vuodelta 1961 todellakin uudistettu (*revised translation*) vai kokonaan uusi suomennos (*retranslation*). Kuten esimerkiksi Taru Karonen (2007, 20) huomauttaa, ”uudelleenkäännöksellä [retranslation] on alkuperäisen käännöksen kanssa sama lähdeteksti sekä sama kohdekieli [--] kun taas uudistettu käännös [revised translation] nimensä mukaisesti nojaa alkuperäiseen käännökseen”. Montgomeryn suomennosten kohdalla määrittelemisen on kuitenkin usein vaikeampaa, koska, kuten Karonenkin (2007, 24) toteaa, lähdeteoksia voi olla useampia. Alkuperäisessä suomennoksessa lähdetekstinä on saatettu käyttää ruotsinnosta eikä englanninkielistä alkuperäisteosta, ja vastaavasti uudistetussa

suomennoksessa on voitu nojata alkuteoksen sijaan sekä alkuperäiseen suomennokseen että ruotsinnokseen.

Eri käännösten vertaileminen on siis olennaisen tärkeää, jotta erilaiset tekstuaaliset kerrostumat tulevat näkyviin. Esimerkiksi Anna-kirjojen suomennoksissa alkuperäiset suomennokset toistavat ruotsinnosten virheet, lisäykset ja poistot, koska englanninkielisiä alkuperäisteoksia ei ole käytetty käännösprosessissa lainkaan (ks. esim. Leden 2011, Hiivala 2005, Karonen 2007, Suominen 2011). *Pienen runotyön* käännöshistoria poikkeaa Anna-kirjoista siinä, että Inhan suomennos pohjaa suoraan englanninkieliseen alkuteokseen (WSOY:n arkistot), kun taas *Pienen runotyön* käännöksen uudistustyössä on käytetty apuna ruotsinnosta, mikä näkyy sellaisina käännösvirheinä ja poistoina, joita Inhan alkuperäissuomennos ei sisällä.⁴

Voitaisiinko *Pienen runotyön* uudistettua suomennosta sitten kutsua kokonaan uudeksi suomennokseksi? Vaikka rajan vetäminen on vaikeaa, kutsuisin jatkossakin *Pienen runotyön* 1960-luvun suomennosta uudistetuksi. Teksti mukaillee huomattavasti Inhan käännöstä, ja poistoja lukuun ottamatta se muuttaa tekstiä melko hillitysti, lähinnä korjaamalla kieliasua modernimpaan suuntaan ja muokkaamalla joitain erisnimiä. Muutokset eivät kuitenkaan aina ole täysin johdonmukaisia tai noudata käännöstieteen oletusta, että vanhat lastenkirjojen suomennokset olisivat aina kotouttavampia kuin uudemmat (Koskinen & Paloposki 2003). Vanhemmassa lasten- ja nuorten käännöskirjallisuudessa on ollut tapana kotouttaa erityisesti erisnimet suomenkieliseen asuun, mutta Inha sen sijaan säilyttää joitakin erisnimiä englanninkielisinä, kuten esimerkiksi Emilian Nancy-tädin talon nimen ”Wyther Grange” (uud. suom. ”Suvikartano”) tai Emilian ystävän Dean Priestin koiran nimen ”Tweed” (uud. suom. ”Karri”). Toisaalta suurimman osan henkilöhahmojen nimistä on Inha muuttanut suomalaisempaan kirjoitusasuun (esim. ”Emily”, ”Emilia”; ”Ellen Greene”, ”Elli Greene”; ”Aunt Elizabeth”, ”Elisabet-täti”). Uudistettu suomennos muuttaa näistä osan, mutta ei kaikkia (esim. ”Ruut Dutton”, ”Ruth Dutton” uud. suom.).

Inhan roolia *Pienen runotyön* kääntäjänä on syytä tarkastella tarkemmin, koska Runotyttö-suomennokset eroavat Annojen käännöshistoriasta juuri hänen ansiostaan. Kuten Suvi Ahola ja Satu Koskimies (2007, 45–49) ovat tuoneet ilmi, Inha ehdotti itse *Pienen runotyön* kääntämistä WSOY:lle. Inha mainitsee kirjeessään kustantajalle vuodelta 1927, että Montgomeryn kirjan ”[h]enkilöiden sielunelämä [on] gaelilaista, siis kiihkeätä ja usein jyrkkää, meille monessa suhteessa outoa, mutta affektaatiosta se on vapaata” (Ahola ja Koskimies 2007, 49). Inha jatkaa pohdiskellen mahdollista kohdeyleisöä: ”En osaa sanoa, missä määrin kirja herrasmiehiä huvittaa, mutta naisten kesken sen luulisi saavan lukijoita. Mikään chef d’oeuvre se ehkä ei ole [mu]tta kuvastaa kuitenkin melkoisia sielunvoimia” (Ahola ja Koskimies 2007, 49). Huomattavaa Inhan kirjeessä on se, ettei hän liitä Montgomeryn romaaniin siihen usein yhdistettyä termiä ”sentimentaalinen” vaan päinvastoin toteaa, etteivät henkilöt tunteile liikaa. Lisäksi

Inha ei miellä kirjaa lastenkirjaksi, vaan viittaa sen mahdollisiin lukijoihin ”herrasmiehinä” ja ”naisina”. Tämä lähestymistapa on vaikuttanut hänen käännökseensä, joka säilyttää Montgomerylle tyypillisen kaksoistason, samanlaisen kuin vaikkapa Tove Janssonin Muumi-kirjoissa: vaikka päähenkilö on nuori tyttö, jonka kautta tapahtumia usein kuvataan, on tekstissä myös aikuislukijoille tarkoitettu taso, joka tuo siihen paitsi huumoria myös usein ironisen sävyn.

Toisin kuin Anna-kirjojen suomentajista (Hilja Vesala, myöh. Walldén, Toini Kalima, Alli Wiherheimo, Kerttu Piskonen), tiedetään Inhan elämästä enemmän, koska hänet tunnetaan ensisijaisesti valokuvaajana ja matkakirjailijana. Yleensä lasten- ja nuortenkirjojen varhaisista suomentajista ei löydy juuri mitään informaatiota, ja näin ollen käännösprosesseista ja -valinnoista ei ole mahdollista saada tekstin ulkopuolista tietoa. Inha, alkuperäiseltä nimeltään Konrad Into Nyström (1865–1930), erikoistui käännöstyössään luonto- ja eräkirjallisuuteen (Leikola 2007, 575). Vaikka *Pieni runotyttö* saattaakin vaikuttaa kummalliselta valinnalta tätä taustaa vasten, on se myös looginen: kirjoittamisen ohella Runotyttö-kirjoissa korostuu luonnon merkitys. Inhan käännöksestä viehättävätkin huumorin ja rikkaan kielen lisäksi luontokuvausten tarkat käännökset.

Inhan erottaa muista Montgomeryn kääntäjistä myös se, että hän osasi englantia hyvin. Kuten Anto Leikola (2007, 575) toteaa, Inha käänsi 1910- ja 1920-luvuilla etupäässä englannin kielestä, jota ei tuohon aikaan vielä opetettu kouluissa ja jonka taito oli Suomessa harvinainen. Aamu Nyström (haast. 6.5.2010) kertoo, että Inha oli ”Hämeenlinnan kouluaikana opiskellut englantia vapaaehtoisesti” ja tarvitsi sitä myöhemmin paitsi käännöstyössään myös reportterin matkoillaan. Nyströmin (2011, 6) mukaan Inha lähetettiin lehtensä *Uuden Suomettaren* toimesta ainakin kahdesti Englantiin, ensin vuonna 1899 seuraamaan buurisodan lehtikirjoittelua, ja vuonna 1901 raportoimaan kuningatar Viktorian hautajaisista. Inha siis tunsikin kielen myös englanninkielisen kulttuurin hyvin, eikä Montgomeryn kuvailema maailma ollut hänelle liian vieras, olihan Kanada vahvasti kytköksissä emämaahansa Isoon-Britanniaan.

Inha oli kuitenkin myös tietoinen omista rajoituksistaan, ja kirjeessään kustantajalle 8. helmikuuta 1925 hän viittaa niihin vaikeuksiin, joita kääntäjät ennen internetiä kohtasivat: ”Lentämistä käsittelevissä kirjoituksissa on paljon aivan uusia sanoja joista Webster ei mitään tiedä ja joitten merkitystä olen koittanut vain arvailla. Semmoisia ovat kaikki nuo lentotemput” (WSOY:n arkistot). Katkelmasta käy ilmi, että Inha käytti apuvälineenä Noah Websterin klassista amerikanenglannin sanakirjaa, mutta erityisen kiinnostavaa on se, miten hän avoimesti myöntää, että kääntäjän on joskus turvaututtava pelkkään arvailuun.

Inhan *Pieni runotyttö* -käännöksestä on joitain käännösvirheitä, jotka kertovat ennen kaikkea siitä, että Inha ei täysin tuntenut englanninkielisiä idiomeja, mutta kyse on myös kulttuurieroista, joita hän ei voinut tarkistaa mistään. Muun muassa ilmaisun

”a good sport” (Montgomery 1989, 169) Inha on virheellisesti kääntänyt termillä ”hyvä urheilija” (Montgomery 1955, 210; 1983, 146), vaikka oikea käännös olisi vaikkapa ”reilu kaveri” tai ”hyvä häviöjä”. Toisaalta Inhan käännös toimii edelleen hyvin myös nykylukijan käsissä juuri siksi, että suurin osa kulttuurisidonnaisista asioista on käännetty alkuteokselle uskollisesti. Esimerkiksi ilmauksen ”pot-bellied bottle filled with West Indian shells” (Montgomery 1989, 300) on Inha suomentanut suoraan: ”pallomainen pullo täynnä Länsi-Intian simpukoita” (Montgomery 1955, 378), mutta uudistettu suomennos sen sijaan välttää viittaamasta liian eksoottiseen Länsi-Intian saaristoon: ”jännittävän näköinen ruukku, joka oli täynnä kuivattuja ruusunlehtiä” (Montgomery 1983, 256–257).

Inhan alkuperäiseen käännökseen verrattuna uudistetun suomennoksen erityispiirteitä ovatkin juuri yllä olevan kaltaiset muutokset, joissa liian tarkkoja kulttuurisidonnaisia viittauksia on muokattu ja lapsille sopimattomia kohtia poistettu. Kuten muiden muassa Zohar Shavit (1986, 113) toteaa, lapsille suunnattujen teosten kääntämisessä tyypillisiä ovat didaktiset ja pedagogiset periaatteet, jotka vaihtelevat aikojen saatossa. Sekä Ledenin (2011, 43, 74) että Hiivalan (2005, 31) tutkimusten mukaan Montgomeryn kirjoihin 1960-luvulla tehdyt poistot noudattelevatkin linjaa, jonka mukaan kirjoja on muokattu nuoremmalle yleisölle. Uudistetussa suomennoksessa on poistettu muun muassa kohtia, joissa Emilia on näsäviisas aikuisia kohtaan tai kyselee, miksi Saucy Sal eli Tuhma Töpö -kissa ei voi saada pentuja. Myös viittaukset John Bunyanin *Kristityn vaellukseen* tai Tennysonin runoihin on uudistuksessa poistettu, koska nämä kulttuuriset viittaukset olisivat suomalaisille lapsilukijoille tuntemattomia.

Erityisesti luvuista, joissa kuvataan Emilian vierailua Nancy-tätinsä kartanoon, on poistettu kohtia, joissa Nancyn ja hänen palvelijansa Carolinen (’Karoliina’, vanh. suom.) kaksimielinen tarinointi tuo kirjaan tason, jota eivät nuori Emilia tai lapsilukija kumpikaan ymmärrä. Uudistettu suomennos poistaa esimerkiksi viittauksen Emilian silmiin, joita eräs sivuhenkilö kutsuu termillä ”come-hither eyes” (Montgomery 1989, 249) ja jonka merkityksestä Emilia seuraavassa luvussa kysyy Nancy-tädiltään: ”Old Mr. Kelly said I had come-hither eyes, Aunt Nancy. Have I? And *what* are come-hither eyes?” (Montgomery 1989, 257). Inha kääntää molemmat kohdat uskollisesti termillä ”tul’ätänne-silmät” (Montgomery 1955, 312, 322), mutta uudistettu suomennos välttää viittaamasta koko ilmaisuun ja poistaa Emilian kysymyksen sekä Nancy-tädin vastauksen, oletettavasti sen suoran eroottisen sävyn takia: ”[S]ometimes eyes like that – combined with certain other points – are quite as effective as come-hither eyes. Men go by contraries oftener than not – if you tell them to keep off they’ll come on” (Montgomery 1989, 257).

Uudistetun suomennoksen poistot ovatkin siis yleensä joko juonen kannalta epäolennaisia kohtia tai niin sanottuja purifikaatio-poistoja, eli jollain tasolla lapsilukijalle sopimattomien kohtien poistamista. *Pienen runotyön* uudistettu suomennos on näin

ollen pyrkinyt muuttamaan kirjan kohdeyleisöä sekä sen genreä, aikuisista tai nuorista lukijoista lapsiin, ja nuortenkirjasta lastenkirjaksi. Ledenin (2011, 37) mukaan *Pienessä runotyössä* on kirjasarjan kolmesta osasta eniten poistoja, mikä kertoo mielestäni siitä, että uudistettujen suomennosten tekijä on kohdellut erityisesti sitä lapsille suunnattuna kirjana. Toisessa ja kolmannessa osassa kuvataan vanhemman Emilian vaiheita pitkälle aikuisuuteen, joten ne asettuvat luontevammin nuorten ja nuorten aikuisten kirjoiksi.⁵

Kiinnostavaa uudistetussa suomennoksessa on myös siihen ilmestyneet virheet, joita Inhan käännöksessä ei ole. Yksi esimerkki tällaisesta lapsuksesta on sana ”buttercup” (Montgomery 1989, 119), jonka Inha kääntää oikein nimellä ”leinikkö” (Montgomery 1955, 147), kun taas uudistettu suomennos muuttaa leinikin voikukaksi (Montgomery 1983, 103). Virhe saattaa selittyä sillä, että uudistetun suomennoksen tekijä on käyttänyt ruotsinkielistä käännöstä apunaan, sillä suomenruotsissa ”smörblomma” viittaa voikukkaan, vaikka riikinruotsissa se tarkoittaaakin leinikkiä eikä voikukkaa (”maskros”). Se, että uudistettu suomennos nojaa myös ruotsinnokseen, kuten Leden (2011, 104) havaitsee, kertoo mielenkiintoisella tavalla Montgomeryn kirjojen suomennoshistorian monimutkaisuudesta, mutta auttaa myös sen selvittämisessä kuka uudistetusta suomennoksesta onkaan vastuussa.⁶

WSOY:n lasten- ja nuortenkirjaosaston kuningatar Inka Makkonen

Kuten Päivi Heikkilä-Halttunen (2000, 150–151) tutkimuksessaan toteaa, suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden kehityksessä merkittävä hetki oli vuosi 1952, jolloin perustettiin WSOY:n lasten- ja nuortenkirjallisuuden osasto. Osaston johtoon nimettiin mainososaston päällikön paikalta siirtyvä Inka Makkonen (1909–2008), joka käytännössä yksin pisti sodanjälkeisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden uuteen uskoon, ainakin WSOY:n sisällä (Heikkilä-Halttunen 2000, 151–152). Vuosikymmen oli yleisemminkin käänteentekevä suomalaisen kirjallisuuden kentällä, kun sodasta toivuttua katse kääntyi Suomen ulkopuolelle ja vieraskielistä kirjallisuutta alettiin kääntää yhä enemmän. Lasten- ja nuortenkirjamarkkinat laajenivat kattamaan entistä enemmän käännöskirjallisuutta ja samalla alkoi ilmestyä kotimaisia uutuuksia, joiden pääsanoma ei ollut enää pelkästään kasvatuksellinen. (Ks. esim. Heikkilä-Halttunen 2003, 166–167.)

Makkosella oli tärkeä rooli tässä kehityksessä. Hän alkoi markkinoida uudelle kuluttajaryhmälle – nuorille – tarkemmin räätälöityä kirjallisuutta ja varmisti, että lasten- ja nuortenkirjallisuuden taso oli korkea rekrytoimalla ”työtovereidensa ja kirjailijattaviensa joukosta uusia lasten- ja nuortenkirjailijoita”, kuten Kirsi Kunnaksen ja Aila Meriluodon (Heikkilä-Halttunen 2000, 152). Lisäksi Makkonen värväsi kirjailijoita kääntämään lapsille suunnattua kirjallisuutta ja suomensi itsekin lastenkirjallisuutta nimimerkillä L. Aro (Heikkilä-Halttunen 2000, 152). Hänen kääntämiensä teosten

joukkoon kuuluu lähinnä ranskan ja ruotsinkielisiä kirjoja, kuten Jean de Brunhoffin *Babar*-kirjat (*Fennica*, ”L. Aro”).

Se, mitä Makkosen työurasta tiedetään ja mitä hän on itse haastattelussa kertonut, viittaa vahvasti siihen, että juuri hän oli vastuussa *Pienen runotyön* uudistetusta suomennoksesta. Kaikki joilta asiaa tiedustelin, totesivat, että ”’epäilykset’ [uudistetun suomennoksen tekijästä] kohdistuvat [--] Inka Makkoseen” (Heikkilä-Halttunen 17.2.2011). Sekä Heikkilä-Halttunen että WSOY:n Alice Martin toteavat, että ”1950–1960-luvuilla käännösten muokkaamiseen suhtauduttiin todennäköisesti paljon nykyistä ylimalkaisemmin ja siksi Makkonenkaan ei pitänyt asiasta sen suurempaa meteliä” (Heikkilä-Halttunen 17.2.2011) ja että ”tuolloin ei [--] pidetty kovin paljon lukua jos toimittaja uudisti kieliasua” (Martin 16.2.2011). Lisäksi Makkosen kanssa työskennellyt Päivö Taubert (haast. 16.3.2011) ja Makkosen veljentytär Marja Makkonen (haast. 2.3.2011) pitivät mahdollisena, että Makkonen olisi tehnyt uudistukset.

Makkonen itse kertoo Heikkilä-Halttusen haastattelussa ”Kummi, kättilö, kasvattaja” (1992, 18), miten ryhtyi toimeen siirryttyään uunituoreen lasten- ja nuortenosaston johtajaksi: ”Otin alkuvuosina urakakseni käydä läpi kustantamon backlistat [vanhemmaa varastokirjallisuutta]. Poimin listoilta koko joukon kirjoja, joista otettiin uudet tarkistetut painokset. Kirjojen uudelleenlämmittelyssä oli suuri työ, joka kuitenkin palkitsi tekijänsä”. Se, että Makkonen viittaa johdonmukaisesti vain itseensä projektista puhuessaan, tuntuisi kertovan siitä, että hän oli yksin vastuussa kirjojen ”uudelleenlämmittelystä” ja teki todennäköisesti myös suomennosten tarkistustyön. Huomattavaa on myös, että Makkonen teki yllämainitun kaltaisen uudistustyön lähes kaikille WSOY:n julkaisemille klassisille lasten- ja nuortenkirjoille, ei pelkästään Montgomeryn kirjoille.

Haastattelussa Makkonen puhuu myös tarkemmin nimenomaan kääntämiseen liittyvistä ongelmista: ”Ihmisten elämänpiiri oli [1950-luvulla] suppeampi, kun ei ollut vielä televisiota, ja siksi ulkomaiset miljööt saattoivat tuntua liian vierailta. Jouduin usein muuttamaan kirjan henkilöiden nimiä helpommiksi omaksua ja ääntää” (Heikkilä-Halttunen 1992, 18). Vaikka Makkonen ei mainitsekaan suoraan, että miljööt saattoivat olla liian vieraita lapsilukijoille, on selvää, että hänellä on ollut selkeä kohderyhmä mielessään vanhoja suomennoksia uudistaessaan ja että hän on ottanut tehtäväkseen lukemisen helpottamisen. *Pienen runotyön* uudistetun suomennoksen poistot ja kulttuurisidonnaisten viittausten häivyttäminen seuraavat Makkosen mainitsemää linjaa.

Uudistetun suomennoksen edellä mainitut ominaispiirteet vahvistavat epäilyjä, että juuri Makkonen olisi siitä vastuussa. Kuten todettu, uudistetun suomennoksen lähteenä on käytetty paitsi Inhan alkuperäistä suomennosta myös ruotsinnosta, joka oli suhteellisen tuore Makkosen aloittaessaan työurakkaansa. Ruotsinkielinen versio *Emily of New Moon* -kirjasta ilmestyi vuonna 1955 Gleerupin kustantamana ja Stina Hegrinin kääntämänä nimellä *Emily*, ja se oli epäilemättä Makkosen mielestä ajanmukaisempi

käännös kirjasta kuin Inhan silloin parikymmentä vuotta vanha suomennos. Makkosen lyseon päättötodistuksen mukaan vuodelta 1928 hän ei opiskellut englantia lainkaan – mutta oli sen sijaan opiskellut ruotsia, saksaa ja ranskaa (WSOY:n arkistot) – joten suomennoksen uudistaminen vertaamalla Inhan käännöstä Montgomeryn alkuperäis-tekstiin olisi kenties ollut hänelle vaikeaa tai ainakin hitaampaa.

Makkonen toteaa myös Heikkilä-Halttusen (1992, 15) haastattelussa, että lasten- ja nuortenkirjaosastolle siirtyessään hänellä oli edessään ”melko avoin ja viljelemätön kenttä. Ensimmäiseksi lähdin kiertueelle pohjoismaisiin kustantamoihin”. Heikkilä-Halttunen (2000, 156) tarkentaa tutkimuksessaan, että opintomatka kohdistui nimenomaan ruotsalaisiin ja norjalaisiin kustantamoihin. Esimerkiksi Norjassa julkaistiin 1950-luvulla Montgomeryn Anna-kirjoja uudessa Aschenhougs utvalgte for piker [Aschenhougin valitut kirjat tytöille] -sarjassa, jossa julkaistiin myös muita nuorten klassikkokirjoja yhdenmukaisessa asussa. Kirjojen punaisella rajatut kannet ja identtiset fonttivalinnat korostivat niiden sarjamaisuutta ja näin ollen niiden keräilyominaisuutta. Myös ruotsalaisella Rabén & Sjögren -kustantamolla oli vastaavanlaisia halpasarjoja (Heikkilä-Halttunen 2000, 156). Heikkilä-Halttunen (2000, 156) toteaa, että Makkonen ”kotiutti Suomeen [...] Ruotsin mallin mukaista lasten- ja nuortenkirjallisuuden markkinointi-ideologiaa”, ja samoilla linjoilla on Kai Häggman WSOY:n historiikissa (2003, 194): ”Makkosen strategiana oli vedota lasten ja nuorten keräilyviettiin ja tehdä sarjasta [Lasten toivekirjasto, perustettu 1954] lyhyessä ajassa tunnettu ja taattu tavaramerkki”.

Kuten Leden (julkaisematon artikkeli, 7) on todennut, sekä ruotsalaiset että norjalaiset käännökset Montgomeryn kirjoista lyhentävät alkuperäistä tekstiä huomattavasti, erityisesti norjalaiset Aschenhoug-sarjaan kuuluvat versiot, jotka ovat kaikki vain 130 sivua pitkiä. Makkonen tuntuu ottaneen pohjoismaiset versiot Montgomeryn kirjoista esikuvikseen uudistettuja suomennoksia tehdessään. Niitä on kaikkia lyhennetty ja kirjat on 1960-luvulla koottu osaksi Kuolemattomia tyttökirjoja -sarjaa (myöh. Kuolemattomia nuortenkirjoja ja Ikivihreitä nuortenkirjoja), jolla on yhteneväinen ulkoasu valkoisine kansineen ja punaisine raitoineen.

Huomattavaa *Pienen runotyön* tapauksessa on, että kirjaa lyhennettäessä rikottiin selvästi käännössopimusta. Esimerkiksi *Pienen runotyön* jatko-osien kustannussopimuksissa todetaan selvästi, että ”[m]ainitun teoksen käännös tulee tehdä tarkasti ja täsmällisesti. Lyhennyksiä tai muutoksia saa tehdä tekstiin vain sen omistajien kirjallisella luvalla” (WSOY:n arkistot; suom. VK).⁷ Kirjojen lyhentäminen ilman mainintaa siitä kirjan sisälehdellä rikkoi myös Suomen tekijänoikeuslakia (ks. vanha tekijänoikeuslaki 1927 ja uusi 1961). Käytäntö oli kuitenkin yleinen, ja monet 1960- ja 1970-luvuilla ilmestyneistä lasten ja nuorten käännöskirjoista ovat lyhennelmiä. Vaikkakaan *Pienen runotyön* tapauksessa tekstiä ei ole karsittu yhtä ra’alla kädellä kuin vaikkapa niin sanotussa Kynäbaarin tapauksessa (ks. Sagulin 2010, 220–228), kirjan lyhentäminen

ilman mainintaa siitä kertoo silti lasten- ja nuortenkirjallisuuden arvostuksesta karua kieltä. Lyhentäminen tuo esiin myös ne pragmaattiset periaatteet, joita lastenkirjallisuuden käännöksiin tuolloin sovellettiin: tekstiä oli sallittua muokata vapaammin kuin aikuistenkirjallisuuden kohdalla, eikä uskollisuus alkutekstillemme ollut ensisijainen kääntämistä määräävä tekijä.

Koska Makkosen tekemän uudistustyön vaikutukset ovat laajat ja ajalleen tyypilliset, on syytä tarkastella, miten se on vaikuttanut erityisesti *Pienen runotyön* vastaanottoon Suomessa. Kustannustoimittajan rooliin portinvartijana ja kirjallisuuden muokkaajana kiinnitetään yleensä varsin vähän huomiota, ja kuten Heikkilä-Halttunen (1992, 12) toteaa, kustannustoimittajat ”jäävät pimentoon silloinkin, kun he suoranaisesti vaikuttavat kirjallisuuden kehitykseen”. Makkosen rooli sekä Montgomeryn että monen muun suositun ulkomaisen nuortenkirjailijan, esimerkiksi Louisa M. Alcottin, teosten muokkaajana on vaikuttanut merkittävästi käsitykseen siitä, kenelle kirjat on suunnattu, kenen niitä kuuluisi lukea ja jopa siihen, mistä ne oikeastaan kertovat. On perusteltua sanoa, että esimerkiksi *Pienen runotyön* uudistettu suomennos, joka elää yhä uusissa painoksissa, ei ole vain lyhennetty versio kirjasta vaan adaptaatio alkuperäisyleisöä nuoremmalle kohderyhmälle.

Kun *Pieni runotyttö* vuonna 1928 ilmestyi ensimmäisen kerran suomeksi, se kuului WSOY:n Koululaiskirjasto-sarjaan ja sitä markkinoitiin muun muassa näin: ”Tytttö-romaanin. [...] Tekijä on kuuluisan *Anna*-sarjan kirjoittaja ja kotimaansa Amerikan [sic] täränykyä [sic] suosituin nuorisokirjailija” (WSOY:n arkistot). Vaikka myös tämä 1920-luvun Koululaiskirjasto on sarjamainen, se eroaa huomattavasti 1960-luvun ”sarjakirjan” käsitteestä, joka oli vahvasti sukupuolittunut ja viihteellinen (ks. Häggman 2003, 201; Heikkilä-Halttunen 2006, 184). Koululaiskirjastoon kuuluu valikoima kirjoja, jotka on valittu sekä poikia että tyttöjä silmällä pitäen, mutta koska niitä ei eritellä eri sarjoiksi, oletuksena on, että kohderyhmänä on nuoriso yleensä, ei tytöt tai pojat erikseen saati lapset. Kirjoja mainostavan listan oheen poimitut aikalaisarvostelut eivät tee suurta eroa siinä, kumman sukupuolen kuuluisi kirjoja lukea, tai onko sarja osoitettu erityisesti pojille vai tytöille (WSOY:n arkistot).

Vaikka jo 1920-luvulla *Pientä runotyttöä* markkinoitiin ”tyttöromaanina” niin kuin muitakin Montgomeryn teoksia, väittäisin että vasta Makkosen muokkaamana kirjat muuttuivat tyttökirjoiksi sanan varsinaisessa merkityksessä. Lähinnä Suomessa ja muissa pohjoismaissa paljon käytetty termi ”tyttökirja”, joka kuitenkin syntyi Pohjois-Amerikassa, viittaa nuorille tytöille suunnattuun sarjamaiseen kirjallisuuteen, joka kuvaa nuoren tytön kasvua ja elämää ja päättyy usein avioliittoon (ks. esim. Ørvig, 1988, 15; Westin 1994, 10). Englannin kielessä vastaavaa käsitettä (*girls' fiction*) ei enää juurikaan käytetä, ja Montgomeryn kirjat kategorisoidaan nykyään lähinnä lastenkirjallisuudeksi (*children's literature*). Se, että 1960-luvulla Montgomeryn kirjat, *Pieni runotyttö* mukaan luettuna, julkaistiin ulkoasultaan yhdenmukaisessa sarjassa, joka painotti sukupuolit-

tuneesti erityisesti kirjojen kohderyhmää (Kuolemattomia *tyttökirjoja*) ja häivytti erityisesti *Pienen runotyttö*n tapauksessa teoksen aikuislukijoille suunnattuja piirteitä on vaikuttanut siihen, että Montgomery tunnetaan Suomessakin ensisijaisesti lasten- ja tyttökirjailijana.⁸

Näkymättömästä näkyväksi

Vaikka yleisesti on todettu, että 1960-luvulla suomenkielinen lasten- ja nuortenkirjallisuus sai uutta väriä ja anarkistisuutta ja sodanjälkeisestä opettavaisuudesta osittain luovuttiin (ks. esim. Häggman 2003, 200), tämä kehitys ei näy samalla tavalla käänno- kirjallisuudessa, ainakaan jos tarkastellaan WSOY:ltä 1950–1970-luvuilla ilmestyneitä klassikkojen uudistettuja suomennoksia, erityisesti *Pientä runotyttöä*. Ero voidaan tietenkin selittää myös sillä, että kirjat olivat alun perin 1800-luvun loppupuolelta ja 1900-luvun alkupuolelta, mutta käännohistorian näkökulmasta on mielenkiintoista, että 1960-luvulla tehty uudistettu suomennos voikin itse asiassa olla konservatiivisempi ja näiden suomennosten markkinointi sukupuolittuneempaa kuin esimerkiksi 1920-luvulla.

Käännohistorian ja uudistettujen suomennosten tutkimuksen ulottaminen myös lasten- ja nuortenkirjoihin on erittäin tähdellistä, koska se voi paljastaa suomenkielisestä kirjallisuudesta olennaisesti poikkeavia tendenssejä. Heikkilä-Halttunen (2000, 56) toteaa tutkimuksessaan, että ”[l]asten ja nuorten käänno- kirjallisuuden kartoittaminen ja sen suhteet kirjallisuusinstituutioon vaatisivat aivan oman tutkimuksensa”. Hänen mukaansa käännetyllä lasten- ja nuortenkirjallisuudella oli ”erityisesti sotavuosien jälkeen keskeinen osa kirjallisen elämän uudelleenmuotoutumisessa” (Heikkilä-Halttunen 2000, 56). Jos esimerkiksi alkuperäisen teoksen genre ja kohdeyleisö muuttuvat käänno- noksen myötä huomattavasti, kuten *Pienen runotyttö*n tapauksessa on käynyt, se vaikuttaa paitsi kirjojen arvostukseen myös niiden lukijoihin ja mahdollisesti myös kirjojen elinikään. Toisaalta voidaan sanoa, että juuri Makkosen ansiosta Montgomeryn kirjat elävät uusien lukijoiden käsissä edelleen. Tämä osoittaa, miten olennaista olisi tuoda näkyville kustannustoimittajien tekemä näkymätön suomennosten muokkaustyö ja tutkia sen vaikutuksia osana käänno- ja kirjallisuustiedettä, myös silloin, kun tutkimuskohteena on lasten- ja nuortenkirjallisuus.

Vaikka uudet suomennokset eivät aina olekaan lähtökohtaisesti parempia kuin vanhat, ja vaikka oletus käänno- noksen vanhenemisesta on usein hätiköity, Montgomeryn Runotyttö-kirjoista tarvittaisiin uudet, täydelliset suomennokset. Tämä palvelisi sekä lukijoiden oikeuksia lyhentämättömiin käänno-ksiin että kirjailijan tekijänoikeuksia. Montgomeryn tapauksessa tyttökirjallisuus-termin avulla liian tiukaksi rajattu kohdeyleisö ja uudistettuihin suomennoksiin tehdyt muutokset rajoittavat valitettavalla tavalla alkuperäisteosten monipuolisuutta.

Viitteet

- ¹ Alkuperäisteos alkaa näin: ”The house in the hollow was ‘a mile from anywhere’ – so Maywood people said” (Montgomery 1989, 9).
- ² Montgomeryn teosten alkuperäisistä ja uudistetuista suomennoksista on viime vuosina tehty useita pro gradu -tutkielmia, ks. Hannariikka Hiivala (2005), Taru Karonen (2007), Laura Leden (2011) ja Anna Suominen (2011).
- ³ *Pienen runotyön* ensimmäinen uudistettu painos on vuodelta 1961, *Runotyttö maineen polulla* vuodelta 1964 ja *Runotyttö etsii tähteään* vuodelta 1965. *Pienestä runotyöstä* poiketen toisen ja kolmannen osan 1960-luvun painoksissa suomentajiksi mainitaan vain I. K. Inha ja Laine Järventaus-Aav, eikä uudistamisesta puhuta mitään. Kaikista kolmesta osasta on poistettu 90–142 sivua tekstiä eli 25–30 prosenttia alkuperäisestä.
- ⁴ WSOY:n arkistoista löytyvät Montgomeryn kirjojen käännössopimukset. Kahden ensimmäisen Anna-kirjan sopimuksissa alkuteokseksi mainitaan ruotsinnos, Runotyttö-kirjojen sopimuksissa sen sijaan englanninkieliset alkuperäisteokset (WSOY:n arkistot).
- ⁵ Toisaalta voidaan myös väittää, että jo Inhan suomenkielinen nimi kirjalle (*Pieni runotyttö*) korostaa sen lastenkirjamaista puolta. Nimi saattaa tosin olla myös kustantajan keksimä.
- ⁶ Leinikistä puhutaan kohdassa, missä siteerataan Emilian runoa: ”Buttercup, flower of the yellow dye, / I see thy cheerful face” (Montgomery 1989, 119). Ruotsinnos kääntää runon alun näin: ”Smörblomma, strålande solblomma, / jag ser ditt glada ansikte” (Montgomery 1993, 144), mikä on selvästi toiminut esikuvana uudistetun suomennoksen versiolle: ”Voikukka, auringon kukkanen, / näen keltaisuutes iloisen” (Montgomery 1983, 103). Inha puolestaan kääntää saman kohdan näin: ”Kukka kullankeltainen, / leinikkö sä iloinen” (Montgomery 1955, 147). Toisaalta myös Inha kääntää ”buttercup”-sanan voikukaksi myöhemmässä luvussa, joten aina käännösten väliset erot eivät ole johdonmukaisia (Montgomery 1955, 443).
- ⁷ ”The translation of the said work shall be made faithfully and accurately. Abbreviations or alterations shall only be made in the text thereof with the written consent of the Proprietors” (WSOY:n arkistot).
- ⁸ Vaikkakin on uskaliaasta väittää, että esimerkiksi Timo K. Mukka olisi lukenut *Pienen runotyön* lapsuudessaan 1950-luvulla (Lahtinen 2012, 11) vain siksi, että kirjaa ei vielä silloin markkinoitu varsinaisena tyttökirjana, on kuitenkin selvää, että kirjoihin liittyvät sosiaaliset viitekehukset vaikuttavat siihen, mitä kirjoja erityisesti nuoret lukijat lukevat. Montgomery julkaisi myös kaksi aikuistenromaanin, *The Blue Castle* (1926; suom. *Sininen linna*, 1930) ja *A Tangled Web* (1931; suom. *Perinnönjakajat*, 2012), joiden kohdeyleisönä on selvästi vanhemmat lukijat, sillä kirjojen päähenkilöt ovat nuoria aikuisia.

Lähteet

Primaarilähteet

- Montgomery, L. M. 1955 (1928). *Pieni runotyttö*. (*Emily of New Moon*, 1923.) Suom. I. K. Inha. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Montgomery, L. M. 1983 (1961). *Pieni runotyttö*. ”I. K. Inhan uudistettu suomennos”. Helsinki et al.: WSOY.

- Montgomery, L. M. 1989 (1923). *Emily of New Moon*. Toronto: McClelland & Stewart Inc.
- Montgomery, L. M. 1993 (1955). *Emily*. Övs. Stina Hegrin, omslag Elisabeth Nyman. Stockholm: Norstedts Förlag.

Sekundaarilähteet

- Ahola, Suvi & Satu Koskimies 2007. *Runotyttöjen vuosi*. Helsinki: WSOY.
- Fennica. Suomen kansallisbibliografia. https://fennica.linneanet.fi/vwebv/searchBasic?sk=fi_FI (19.9.2014).
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 1992. Kummi, kättilö, kasvattaja. *Onnimanni* 4, 12–19.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2000. *Kuokkavieraasta oman talon haltijaksi. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden institutionalisoituminen ja kanonisoituminen 1940–50-luvulla*. Helsinki: SKS.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2003. 1940- ja 1950-luvun klassikot. Liisi Huhtala, Karl Grönn, Ismo Loivamaa & Maria Laukka (toim.), *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Tammi.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2006. Nuortenkirjallisuuden kiihkeä murrosikä. Kai Häggman (toim.), *Täältä tulee nuoriso! 1950–79*. Porvoo: WSOY.
- Hiivala, Hannariikka 2005. *The Untranslated Anne. On the Translation of Children's Literature with an Emphasis on Omissions in the Finnish Translations of Some of the Novels in L. M. Montgomery's Anne of Green Gables Series*. Kouvolan käännöslaitoksen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Häggman, Kai 2003. *Avarammille aloille, väljemmille vesille. Werner Söderström Osakeyhtiö 1940–2003*. Helsinki: WSOY.
- Karonen, Taru 2007. *Vihervaaran Anna ajan hampaissa. Anne of Avonlea -romaanin alkuperäinen ja uudistettu suomennos*. Käännöstieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/78061/gradu01846.pdf?sequence=1> (21.11.2014).
- Koskinen, Kaisa & Outi Paloposki 2003. Retranslations in the Age of Digital Reproduction. *Cadernos de Tradução* 1/2003, 19–38.
- Lahtinen, Toni 2012. Kirjallisuushistorialliset kuoret Timo K. Mukan kirjeisiin. Timo K. Mukka, *Annan sinun lukea tämänkin. Kirjeitä 1958–1973*. Toim. Toni Lahtinen. Helsinki: WSOY, 7–48.
- Leden, Laura 2011. *Klassiska flickböcker i purifierad och förkortad översättning. Utelämningar i den svenska och finska översättningen av L. M. Montgomery Emily-trilogi*. Ruotsin kääntämisen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201202271459> (21.11.2014).

- Leden, Laura 2014. War Commentary in *Rilla of Ingleside* Adapted for Nordic Audiences. Julkaisematon artikkeli.
- Leikola, Anto 2007. I. K. Inha (1865-1930). H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia I*. Helsinki: SKS.
- Nyström, Aamu 2011. *I. K. Inha. Valokuvaaja, kirjailija, kulttuurin löytöretkeilijä*. Helsinki: Minerva.
- Paloposki, Outi 2010. Suomentaminen, korjailu, toimittaminen. Esimerkkinä *Les Misérables* -romaanin suomennotokset. *Avain* 3/2010, 32–48.
- Rubio, Mary 2008. *Lucy Maud Montgomery. The Gift of Wings*. Toronto: Doubleday Canada.
- Sagulin, Merja 2010. *Jälkiä ajan hiekassa. Kontekstuaalinen tutkimus Daniel Defoen Robinson Crusoen suomenkielisten adaptaatioiden aatteellisista ja kirjallisista traditioista sekä subjektikäsitteistä*. Dissertations in Education, Humanities and Theology 6. Joensuu: University of Eastern Finland.
- Shavit, Zohar 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Laki tekijänoikeudesta henkisiin tuotteisiin. No 174 1928. *Suomen asetuskokoelma. Vuodelta 1927*. Helsinki: Valtion julkaisutoimisto, 484–495.
- Suominen, Anna 2011. *New Time, New Readers, New Rilla. Changes in the Finnish and Swedish Translations of Rilla of Ingleside by L. M. Montgomery*. Englannin kääntämisen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201203161568> (21.11.2014).
- Tekijänoikeuslaki 1961. <http://www.fnlex.fi/> (21.11.2014).
- Westin, Bodil 1994. Flickboken som genre. Ying Toijer-Nilsson & Bodil Westin (red.), *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 10–14.
- Ørvig, Mary 1988. *Flickboken och dess författare. Ur flickläsningens historia*. Hedemora: Gidlund.

Arkistolähteet ja haastattelut

Kansallisarkisto, Helsinki.

WSOY:n arkistot.

Heikkilä-Halttunen, Päivi. 17.2.2011 (Vappu Kannas, sähköposti).

Makkonen, Marja. 2.3.2011 (Vappu Kannas, puhelinhaastattelu).

Martin, Alice. 16.2.2011 (Vappu Kannas, sähköposti).

Nyström, Aamu. 6.5.2010 (Vappu Kannas, puhelinhaastattelu).

Taubert, Päivö. 16.3.2011 (Vappu Kannas, puhelinhaastattelu).

Kaisa Kaakinen

“What are you comparing?”

Kun opiskelin Yhdysvalloissa vertailevaa kirjallisuudentutkimusta (”comparative literature”), jouduin usein selittelemään oppiaineen nimessä kylluvää sanaa ”comparative”. Tämä tuntui hiukan kiusalliselta, sillä en mielestäni useinkaan osannut vastata tyhjentävästi siihen, mitä ”vertaamisella” oikein tässä yhteydessä tarkoitettiin. Kyselijöille oli toki ensin kerrottava, että vertaileva kirjallisuustiede pyrki ylittämään filologia-aineiden rajat. Samassa kuitenkin halusin korostaa, ettei vertaaminen suinkaan enää tarkoittanut sitä, että otettiin vaikkapa ranskalainen ja saksalainen romaani ja verrattiin niitä toisiinsa. Vertaileva kirjallisuustiede pikemminkin tarjoaa vaihtoehtoja sille, että selkeästi rajatut kansalliskirjallisuudet oletetaan aina järkeviksi analyysin lähtökohdiksi.

Toisinaan päädyin eräänlaiseen epävastaukseen ja kuvailin vertailevaa kirjallisuustiedettä alueeksi, jolla kirjallisuustieteen vakiintuneita käytäntöjä tutkitaan, puretaan ja määritetään uudelleen. En kuitenkaan kyennyt karkottamaan ajatusta siitä, että oppiala kaipaisi lisää metodologista ja tieteenfilosofista pohdintaa. Oliko se menettänyt täysin koherenssinsa, koska se ei enää tutkinut pelkästään ”kirjallisuutta”? Olivatko vertailun perusteet olemassa tuolla jossakin, vai luotiinko ne itse vertaamisen toiminnassa? Tuntemieni komparatistien tutkimuskohteet erosivat toisistaan rajusti: yksi kirjoitti paikan roolista karibialaisessa nykykirjallisuudessa, toinen Derridasta ja ateismista, kolmas 1900-luvun alun mykkäelokuvista. Jos näiden aiheiden välinen yhteinen nimittäjä lausuttaisiin julki, se kuulostaisi suorastaan naurettavan epämääräiseltä.

Toisaalta innostuin itse eniten lähestymistavoista, jotka tarkastelivat kirjallisuutta erilaisten kontekstien kohostamia kysymyksenasetteluita vasten – lähestymistavoista, jotka tutkivat sekä tulkinnan ehtoja eli kirjallisuuden sisäisiä rakenteita että sitä, miten nämä rakenteet suhteutuivat erityisiin historiallisiin tilanteisiin. Huomasin esimerkiksi kirjoittavani samanaikaisesti kahta erillistä esseetä kirjallisuuden ja yhteiskunnallisen osallistumisen suhteesta Peter Weissin ja J. M. Coetzee’n kirjoituksissa, ja vaikka en suoraan liittänyt näitä kirjailijoita yhteen, esseet vaikuttivat silti toisiinsa. Vertailevan kirjallisuustieteen piirissä oli mahdollista esittää perustavanlaatuisia kysymyksiä vaikkapa kirjallisuuden ja historian suhteista. Niinpä en myöskään ollut varauksettoman innostunut vaatimuksista selkeyttä oppiaineen identiteettiä jättämällä kulttuurintutkimuksellisemmat ja ”maailmallisemmat” näkökulmat *area studies* -laitosten huoleksi. Vertaileva kirjallisuustiede ei mielestäni tutki pelkästään poetiikkaa sinänsä, niin kuin esimerkiksi Jonathan Culler on ehdottanut, vaan myös kirjallisuuden (tai toisinaan

”kirjallisuudellisuuden”) ilmenemistä maailmassa. Globalisaation vaikutukset kirjallisuuteen ja kirjallisuudentutkimukseen ovat nykyään keskeinen osa vertailevan kirjallisuustieteen tutkimuskenttää, suorastaan sen merkittävimpiä tutkimuskysymyksiä. Tässä ehkä piilee ”yleiseksi kirjallisuustieteeksi” kutsutun lähestymistavan ja vertailevan kirjallisuustieteen merkittävin painotusero. Voidaankin ehkä sanoa, että oppiaineen sisällä vaikuttaa jännite ”yleisyyttä” ja ”eroja” korostavien lähestymistapojen välillä.

Vertailevasta tai yleisestä kirjallisuustieteestä ei siis ole aivan lähiaikoina tulossa selkeästi ja puhtaasti rajattua oppiainetta, jonka kaikilla edustajilla olisi sama käsitys siitä, mitä tuon oppiaineen piirissä tulisi tehdä. Alan monimuotoisuus hahmottuu selvästi, kun katsoo American Comparative Literature Associationin (ACLA) kymmenen vuoden välein julkaisemia ”State of the Discipline” -raportteja. Nimellä ”Bernheimer report” kulkeva vuoden 1993 raportti (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*) yritti vielä asettaa oppialalle jonkinlaisia standardeja (esimerkiksi antamalla suosituksia vieraiden kielten opiskelusta, monikulttuurisuuden lisäämisestä ja medioidenvälisyydestä). Raportti heijasteli poetiikkaan ja teoriaan keskittyvien tutkijoiden ja kulttuurintutkimuksellisten lähestymistapojen jännitettä ja jälkimmäisten nousua. Vuoden 2004 raportin (*Comparative Literature in an Age of Globalization*) toimittaja Haun Saussy puolestaan korosti sitä, että vertaileva kirjallisuustiede on ”voittanut taistelunsa” ja onnistunut hyväksyttämään oletuksensa ja tavoitteensa myös kielten laitoksilla, joilla työskentelevät kirjallisuudentutkijat ehkä aiemmin epäilivät komparatisteja oppineisuuden puutteesta. Monitieteisyys, yllirajaisuus ja kiinnostus teoriaan on hyväksytty keskeisiksi lähtökohdiksi myös vertailevan kirjallisuustieteen ulkopuolella. Saussy kysyikin artikkelissaan, mikä vielä jää vertailevan kirjallisuustieteen erityiseksi tehtäväksi. Hän tarjoaa vastaukseksi, että vertailevat projektit ovat aina jollakin tapaa kokeellisia, ja parhaat niistä osoittavat lukijoilleen, miksi muutoin erillisinä tarkasteltuja asioita onkin kiinnostavaa tarkastella yhdessä. Vertaileva kirjallisuustiede on siis tässä katsannossa suhteiden ja yhteyksien asiantuntija, ja näitä linkkejä voidaan hahmottaa lukemattomien eri objektien välillä. (Saussy 2006, 3-42.)

Kevään 2014 raportilla ei ainakaan vielä ole yhtä alaotsikkoa, mutta sen lausumaton otsikko voisi olla vaikkapa ”in an Age of Digitalization”. Raportti ilmestyi internetissä (<http://stateofthediscipline.acla.org/>), ja siihen on lisätty tekstejä ensimmäisen julkaisujakson jälkeenkin (on myös mahdollista, että raportti julkaistaan jossakin vaiheessa myös kirjamuodossa). Digitalisaatio nähdään artikkeleissa komparatismia edistäväksi tai sen merkitystä korostavaksi ilmiöksi. Teemojen moninaisuudesta nousee myös muita toistuvia aiheita: monitieteisyys, kiinnostus komparatismiin materiaaliin perusteisiin (esim. ekokritiikin näkökulmasta), maailmankirjallisuuden käsite, ajankohtaiset poliittiset kysymykset (ilmastonmuutos, öljy, uusliberalismi, fundamentalismi) ja kääntämiin ja kieliin liittyvät teemat. Oikeastaan vain yhdessä artikkelissa (Brigitte Le Juez:

”Creative Reception: Reviving a Comparative Method”) puhutaan vertailusta metodina. Tämäkään esse ei tosin käsittele vertailua suoraan vaan tarkastelee pikemminkin reseptiotutkimusta yleensä, jossa Le Juezin mukaan pitäisi pohtia enemmän vastaanoton eettisiä ulottuvuuksia. Vertailua käsitellään kyllä epäsuoremmin digitaalisuuteen liittyvissä teksteissä, esimerkiksi Jacob Edmondin esseessä ”Archive of the Now”, joka käsittelee internetin hypertextimuodon muuttumista normatiiviseksi käytännöksi ja komparatistien kiinnostusta hyvin laajoihin näkökulmiin (esimerkkeinä mainittakoon Gayatri Spivakin planetaarisuus, Wai Chee Dimockin *deep time* ja käsite *Anthropocene*).

Haun Saussy kirjoittaa tuoreimmassakin raportissa komparatistien tulevaisuudesta, mutta hänen artikkelinsa ”Comparative Literature: The Next Ten Years” (2014) ei asetu selkeästi pääkirjoitukseksi, joka esittäisi koottuja toimintaohjeita. Saussy kuitenkin tarttuu olennaiseen ristiriitaan, joka on syytä muistaa, kun puhutaan vertailevan kirjallisuustieteen tulevaisuudennäkymistä. Samaan aikaan kun oppiaineen piirissä pohditaan, miten alan tutkimuskohteena voisi olla koko maailman kirjallisuus, budjettileikkauksien luoma epävarmuus ajaa sekä opetusta että tutkimusta totutuille urille. Saussin mukaan valtaosa vertailevan kirjallisuudentutkimuksen piirissä tehdyistä väitöskirjoista käsittelee yhä länsieurooppalaista kanonista kirjallisuutta. Samalla vertaileva kirjallisuustiede on vaarassa supistua oppiaineeksi, joka opettaa ”maailmankirjallisuutta” käännoksinä. Myös Gayatri Spivak kirjoittaa esseessään ”The End of Languages?” (2014) vieraiden kielten merkityksen vähentymisestä yliopistojen opetuksessa ja toteaa, ettei tällä hetkellä näe keinoja vastustaa tätä kehitystä. Spivakin jo kirjassaan *Death of a Discipline* (2003) visioima oppiaine, jonka perustana olisivat vankka ja monipuolinen kielitaito sekä kirjallisuustieteen ja yhteiskuntatieteiden metodit, ei voi toteutua tässä tilanteessa.

Kirjallisuuden tutkiminen maailmanlaajuisena ilmiönä on toki haasteellinen projekti myös muista syistä kuin resurssipulan vuoksi, ja tämän projektin pulmallisuuden pohtiminen kuuluuakin olennaisesti vertailevan kirjallisuustieteen itseymmärrykseen. Jos halutaan pureutua tarkemmin siihen, miksi sana ”vertaileva” esiintyy oppiaineen amerikkalaisen version nimessä, täytyy palata alan alkuvaiheisiin 1800-luvulla. Tätä aihetta on käsitelty kiinnostavasti Cornellin yliopiston vertailevan kirjallisuustieteen professori Natalie Melas kirjassaan *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison* (2007) sekä *PMLA*:ssa ilmestyneessä esseessä ”Merely Comparative” (2013). Melas toteaa, että amerikkalaisen vertailevan kirjallisuustieteen historiasta puhuttaessa unohdetaan usein oppiaineen alkujuuret 1800-luvulla. On tavallista aloittaa alan historiikki puhumalla emigranttitutkijoista, jotka saapuivat toisen maailmansodan aikana Yhdysvaltoihin ja toivat mukanaan laajan tietämyksensä suurimmista eurooppalaisista kielistä ja antiikin kulttuureista. Melas korostaa, että on syytä myös muistaa 1800-luvun vertaileva tutkimus, joka pyrki muodostamaan systemaattisia malleja koko maailman ja kaikkien aikakausien kirjallisuuksista. Esimerkkinä tämän huiman projektin hahmottelijoista voidaan mainita Charles Mills Gayley, jonka

taksonominen esitys lyriikan kehityksestä sisältää yhtenä kategoriana myös luokan ”Lyric Poetry of the Lapps and Finns” (ks. Melas 2007, 16). Vertaaminen perustui ajatukseen kulttuurievoluutiosta, ja eri maiden ja kulttuurien kirjallisuudet asetettiin sivilisaatioprosessin eri vaiheisiin siten, että Länsi-Euroopalla oli johtava asema. Laadulliset erot nähtiin siten suhteessa kehitysajatukseen, ja länsimaiden ulkopuoliset kirjallisuudet edustivat länsimaiden menneisyyttä.

Onkin kiinnostavaa, että vuosikymmenien tauon jälkeen systematisoiva vertaileva tutkimus on palannut ja alkanut hyödyntää nykyaikaisia digitaalisia työkaluja, joiden avulla uuden systemaattisen tutkimuksen metodit ovat tarkempia ja perustellumpia kuin 1800-luvulla. Melas kuitenkin varoittaa, että 1800-luvun edeltäjien unohtaminen saattaa myös merkitä sitä, ettei systematisoivan tutkimuksen suhdetta imperialismiin perintöön reflektoida tarpeeksi. Franco Morettin luotsaama Literary Lab Stanfordin yliopistossa (litlab.stanford.edu) on tunnetuin esimerkki projektista, joka käyttää kvantitatiivisia menetelmiä ja pyrkii analysoimaan kirjallisuutta maailmanlaajuisena systeeminä. Tunnetussa esseessään ”Conjectures on World Literature” (2000) Moretti käyttää omia romaanimuotoa koskevia tutkimuksiaan esimerkkinä uudesta vertailevasta kirjallisuustieteestä, ”globaalista formalismista”, joka perustuisi eri kielillä lukevien tutkijoiden empiiristen havaintojen systematisoimiseen ja selvittäisi kirjallisuuden kehityksen lakeja. Tällaista vertailevaa tutkimusta tekevä komparatisti luopuisi lähiluvusta, joka Morettin mukaan on nojannut hyvin pieneen länsieurooppalaiseen kaanoniin. Moretti esittää, että kirjallisuutta olisi tutkittava yhtenäisenä ja epätasa-arvoisena systeeminä, jossa marginaali yleensä omaksuu keskuksessa syntyneen kirjallisen mallin (vaikkapa romaanimuodon) ja tuottaa siitä lukemattomia paikallisia versioita. Morettin mallissa marginaalia ei siis marginalisoida jättämällä se tutkimuksen ulkopuolelle, kuten usein 1900-luvun komparatismeissa, sillä marginaalissa tuotettu kirjallisuus nähdään tyyppillisemmäksi kuin ne harvat tekstit, jotka on sisällytetty perinteiseen kirjallisuuden kaanoniin.

Morettin ympärillä käyty keskustelu havainnollistaa hyvin Natalie Melasin väitettä siitä, että alan tutkijat jakautuvat nykyään karkeasti ”systeemin rakentajiin” ja niihin, jotka suhtautuvat varauksellisesti systematisoimiseen, ja että tämä jako merkitsee toisinaan myös jakoa empiirisen ja eettisen painotuksen välillä (Melas 2013, 656). Morettia on kritisoitu eritoten siitä, että hänen lähestymistapansa sulkee pois marginaalin mahdollisuuden tuottaa omaehtoisia kirjallisia ilmiöitä. Esimerkiksi Spivakin kirjoituksissa näkyy oletus siitä, ettei vertailevan kirjallisuustieteen tulisi niinkään kuvailla maailmassa vallitsevaa ja kirjallisuudessa ilmenevää eriarvoisuutta vaan vastustaa hierarkioita, jotka vaikuttavat siihen, miten eri kulttuurien, kielialueiden ja kontekstien kirjallista tuotantoa jäsennetään. Tutkimuksen tulisi siis osaltaan pyrkiä muuttamaan maailmaa – emansipoida marginaali, tai purkaa koko marginaalin käsite.

Jälkikolonialistisesta perinteestä ammentava Melas kuuluu itse jälkimmäiseen haaraan, joskin emansipaation projekti hahmottuu hänen (ja myöskin Spivakin) kirjoituksissa monisyiseksi ja epäsuoraksi. Melasilla kirjallisuustiede kirjoittaa auki kirjallisen mielikuvituksen avaamia vastarinnan ja toisin ajattelemisen mahdollisuuksia ja tunnistaa sen, että kirjallisuuden suhde aikaan ja kontekstiin on moninainen ja alati muuttuva. Melasin edustama lähestymistapa etsii mahdollisuutta harjoittaa vertailevaa tutkimusta ilman ajatusta siitä, että tutkimuksen tulisi tuottaa selkeä *tertium comparationis* – vaikkapa taksonominen esitys maailmankirjallisuuden kehityksestä. Melas muistuttaa, että vaikka yhteismitattomuutta ajatellaan usein maksimaalisessa epistemologisessa mielessä, jolloin vertaaminen vaikuttaa mahdottomalta tai jopa väkivaltaiselta, vertaaminen voi myös nojata ”minimaaliseen” yhteismitattomuuteen, joka ”tuottaa hedelmällisiä siirtymiä vaientamatta keskustelua” (Melas 2007, 31). Melas itse esittää, että ”comparative” voi merkitä myös sitä, että jokainen luettava teksti tai tutkittava aihe nähdään alati suhteessa jaettuun maailmaan, joka antaa vertaamiselle materiaalsen perustan ilman oletusta universaaleista vastaavuuksista. (Melas 2013, 654–655.)

Spivak esitti jo kirjassaan *Death of a Discipline*, että vertailevan kirjallisuustieteen piirissä tulisi harjoittaa monipuolisempaa ja ennakkoluulottomampaa tutkimusta, joka yhdistelisi aineistoja yli totuttujen kielirajojen. Jokainen hallitsee vain osan kokonaisuudesta, minkä vuoksi on omituista, jos kaikki pyrkivät hallitsemaan saman osan. Eurooppalaisessa kontekstissa tämä voisi tarkoittaa sitä, että yhä useampi tutkija tai tutkimusprojekti ylittäisi vaikkapa Itä- ja Länsi-Euroopan tai eri kieliperheiden rajat. Vaikka vertailevan kirjallisuustieteen vähäiset resurssit eivät tee uusia avauksia helpoiksi Euroopassakaan, tšekäläinen komparatismi voisi yrittää yhdistää syvällisen kielitaidon ja aiempaa moninaisemmat aineistot. Tämän projektin kannalta olisi olennaista, että erilaisten institutionaalisten perinteiden muovaamilla laitoksilla työskentelevät kirjallisuudentutkijat tekisivät runsaasti yhteistyötä, sekä paikallisesti että yli valtiorajojen. On myös syytä muistaa, ettei vertailevan kirjallisuustieteen uudistaminen globalisaation (ja digitalisaation) aikakaudella tarkoita pelkästään uusien tekstien sisällyttämistä opetussuunnitelmiin ja tutkimusprojekteihin. Globaalimpi näkökulma kirjallisuuteen voi pakottaa käsitteiden ja teoreettisten lähtökohtien uudelleenarviointiin myös silloin, kun puhutaan vaikkapa länsieurooppalaisesta tai suomenkielisestä kirjallisuudesta.

Lähteet

- Bernheimer, Charles (ed.) 1995 (1993). *The Bernheimer Report*. Charles Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Parallax. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 39–48.
- Edmond, Jared 2014. *Archive of the Now*.
<http://stateofthediscipline.acla.org/entry/archive-now> (12.11.2014).

- Le Juez, Brigitte 2014. Creative Reception. Reviving the Comparative Method. <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/creative-reception-reviving-comparative-method> (12.11.2014).
- Melas, Natalie 2006. *All the Difference in the World. Postcoloniality and the Ends of Comparison*. Stanford: Stanford University Press.
- Melas, Natalie 2013. Merely Comparative. *PMLA* 128(3), 652–659.
- Moretti, Franco 2000. Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1/2000, 54–68.
- Saussy, Haun (ed.) 2006 (2004). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Saussy, Haun 2014. Comparative Literature. The Next Ten Years. <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparative-literature-next-ten-years> (12.11.2014).
- Spivak, Gayatri 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Spivak, Gayatri 2014. The End of Languages? <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/end-languages> (12.11.2014).

Vertailevia näkökulmia eurooppalaisiin kirjallisuuksiin ja kirjallisuudentutkimukseen

Harri Veivo

Vieraileva professori, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Yleistä ja vertailevaa kirjallisuustiedettä Ranskassa

Kirjallisuudentutkimuksen historian perusteella saattaisi olettaa, että yleinen ja vertaileva kirjallisuustiede (*littérature générale et comparée*) on vahva ala Ranskassa. Ovathan Ferdinand Brunetière, Gustave Lanson, Roland Barthes, A. J. Greimas, Julia Kristeva ja Gérard Genette esimerkiksi merkittäviä tutkijoita, joiden vaikutus on aikanaan ylettänyt tai edelleenkin ylettää kauas Ranskan rajojen ulkopuolelle ja jotka ovat osanneet uudistaa oppialaa metodien ja teorian tasolla.

Yleinen ja vertaileva kirjallisuustiede on kuitenkin varsin pieni oppiaine, jos asiaa tarkastellaan virkojen ja opiskelijamäärien kannalta. Suuri osa Ranskassa tehtävästä kirjallisuudentutkimuksesta sijoittuu ranskan kielen ja kirjallisuuden laitoksille tai eri kieli- ja kulttuurialueisiin keskittyviin laitoksiin, jotka ovat kooltaan suuria opettajan ammattiin valmistavan luonteensa vuoksi. Lähestymistavat näillä laitoksilla eroavat yleensä siten, että edellä mainituissa tutkimus perustuu varsin syvälliseen mutta samalla suppeahkoon asiantuntemukseen: yhdestä kirjailijasta tai teoksesta tiedetään kaikki, mutta ei välttämättä sitten kovin paljon muusta. Erikoistuminen on valttia ja tuottaa tämän tyyppistä tutkimusta. Jälkimmäisissä lähtökohtana on puolestaan usein vanha *civilisation*-opiskelu, jossa kirjallisuutta luetaan ensisijaisesti tietyn kulttuurin edustajana. Asiantuntemus on laajaa, mutta ei välttämättä syvällistä. Kosketuskohdat nykyaikaiseen kirjallisuudentutkimukseen saattavat olla köykäisiä.

Tällaiset luonnehdinnat ovat tietenkin tyypittelyjä, joiden kantama on rajattu. Joka tapauksessa yleisen kirjallisuustieteen kannalta tilanne on jokseenkin ongelmallinen. Sen pohtimat ongelmat ja kysymykset eivät oikein löydä kaikupohjaa oman kentän ulkopuolelta eikä sen tarjoamalla asiantuntemuksella ole juuri käyttöä muualla – ranskalaisen kirjallisuuden suhteen kun se on liian yleistä ja muiden kielialuiden suhteen liian spesifiä. Mutta toisaalta, vaikka yleinen ja vertaileva kirjallisuustiede on Ranskassa suhteellisesti pieni oppiala, on kyse kuitenkin melkoisesta joukosta tutkijoita. Tämä näkyy positiivisesti siinä, että yllättävän monen alueen ja aikakauden asiantuntemusta löytyy, ja negatiivisesti siinä, että ranskalaiset tutkijat eivät aina hae kovin hanakasti kontaktia muualla tehtävään tutkimukseen. Kotimaassakin riittää luettavaa.

Oppiaineen asemaan vaikuttaa myös ns. *qualification*-järjestelmä ja sitä ohjaava Conseil National des Universités (C.N.U.). Periaatteessa jokaisen Ranskasta virkaa hakevan tutkijan pitäisi anoa tältä neuvostolta oman alansa pätevyyttä. Tämä järjestelmä, jonka tavoitteena on periaatteessa taata hakijoiden asiantuntemus, on tuottanut myös erilaisia tieteenalojen määritelmiä, karsinoita ja mandariineja. Yleisen ja vertailuvan kirjallisuustieteen kohdalla se näkyy vertailevien metodien ja kielitaidon korostamisena: tutkimuksen pitää kohdistua eri kulttuuri- tai kielialueilta tuleviin teoksiin, ne pitää lukea alkuperäiskielellä ja saattaa järjestelmällisen metodin avulla vertailuun keskenään – ja julkaisut on parasta kirjoittaa ranskaksi. Vaatimukset ovat siis varsin toisenlaiset kuin esimerkiksi Suomessa, jossa yleisen kirjallisuustieteen puitteissa on voitu tehdä myös yhteen kirjailemaan tai teokseen ja suomalaiseen kirjallisuuteen kohdistuvaa tutkimusta. Vertailun perustana voidaan käyttää esimerkiksi myyttejä ja teemoja, mutta myös teoreettisia näkökulmia. Kenttä on tässä suhteessa melko avoin; itse vertailun käsitettäkin on kyseenalaistettu ja teoretisoitu. Viime aikoina tutkimuksen piiriin on tuotu myös audiovisuaalisia medioita.

Mutta maassa maan tavalla. Yleisen ja vertailevan kirjallisuustieteen opettaminen on Ranskassa monella tavalla erilaista kuin Suomessa. Opiskelijat tulevat usein varsin erilaisista lähtökohdista ja jopa aivan eri puolilta maailmaa. Tämä on rikkaus esimerkiksi siinä mielessä, että omilla modernismia ja *avant-gardea* käsittelevillä kurseillani olen oppinut paljon arabimaiden nykykirjallisuuden ja -taiteen taustoista keskustellessani sieltä kotoisin olevien opiskelijoiden kanssa. Toisaalta lähtökohtien erilaisuus tuottaa myös lisätyötä: kontekstualisointia on tehtävä paljon – etenkin vähemmän tunnettuja tapauksia kuten suomalaista kirjallisuutta opettaessa tuntuu kuin koko työ olisi yhtä tuskallisen pitkää johdantoa. Tieto- ja oppimiskäsitykset ovat myös varsin erilaisia. Toisinaan opiskelijoita on usutettava kriittiseen ajatteluun ja kyseenalaistamaan luennoijan ajatuksia, heille kun auktoriteetti saattaa olla järkeä tutumpi maailman perusta ja ulkoa toistaminen tiedon korkein muoto.

Opettamisen kannalta Ranskan yksi merkittävä etu on se, että niin vanhaa kuin uuttakin kirjallisuutta ranskannetaan varsin paljon. Englannin- ja saksankielisen kirjallisuuden suuret ja pienet klassikot ovat tietenkin saatavilla, mutta niin ovat myös esimerkiksi puolan-, tsekin-, unkarin- ja ruotsinkieliset. Suomenkielistäkin löytyy aina Ahosta ja Leinosta Saarikosken ja Aronpuron kautta Oksaseen ja Kettuun. Tämän avoimuuden rinnalla sulkeutuneisuutta tuottaa ranskalaiselle humanistiselle tutkimukselle ominainen diskurssi, jossa tyyli on merkittävässä asemassa ja metodologiset ja teoreettiset kysymykset – yllämainitun CNU:n vaatimuksista huolimatta – huomattavasti toisijaisempia kuin Suomessa. Väitöskirjan on oltava hyvin kirjoitettu; sillä saa puutteita anteeksi. Väitöskirjan on myös ensisijaisesti keskusteltava ranskalaisen tutkimuksen kanssa. Perehtymistä muualla tehtyihin töihin ei pidetä oleellisena.

Ranska on tavallaan oma aikavyöhykkeensä Euroopan laidalla. Osallistuin taanoin postmodernismia käsittelevään kollokvioon Pariisissa. Muiden ulkomaalaisten puhujien kanssa ihmettelimme, miksi aiheesta järjestetään kollokvio nyt, 20–30 vuotta kiinnostuksen aallonharjan jälkeen. Mutta Ranskassa aihe on ajankohtainen. Tämä ei johdu niinkään siitä, etteikö postmodernista käytyä keskustelua olisi seurattu jo 70- ja 80-luvuilla – onhan aiheen klassikoiden joukossa Lyotardin *La condition postmoderne* – vaan pikemminkin siitä, että ranskalaisen yhteiskunnan modernisaatio on nyt edennyt sellaiseen epäilyksen, huolestumisen ja etsinnän tilaan, jossa tämä keskustelu vasta alkaa näyttää mielenkiintoiselta. Myöhästymisen tai jälkijättöisyyden asemesta kyse on siis ennemminkin modernisaation erilaisista rytmeistä ja ajallisuuksista. Tämä taas johtaa ainakin allekirjoittaneen näkemään koko modernin maailman paljon fragmentaariseppana, läpinäkymättömämpänä ja oikullisempänä kuin aiemmin on tullut ajatelleeksi. Sitä kautta myös yleisen ja vertailevan kirjallisuustieteen ”edistys” ja ”nykytila” saavat varsin suhteellisen valaistuksen. Ranska opettaa, omalla ärsyttävällä mutta myös ihailtavalla itseriittoisuudellaan, että englantilaisen kielialueen sanelema edistyksen rytmi ei ole ainoa totuus.

Kristina Malmio

Vastuullinen tutkija, Senmodern spatialitet i finlandssvensk prosa 1990–2010, Helsingin yliopisto/Svenska litteratursällskapet i Finland

Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,

työskentelin Suomen kirjallisuuden vierailevana professorina Wienin yliopistossa puolen vuoden ajan keväällä 2014. Pestini oli Cimon ja Wienin yliopiston rahoittama, ja se oli sijoitettu fennougriistiikan oppiaineen yhteyteen. Fennougriistiikka taas kuuluu skandinavian- ja alankomaidentutkimuksen sekä vertailevan kirjallisuudentutkimuksen kanssa Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft -laitokseen. Suomi, Viro ja Unkari sijaitsevat samoissa tiloissa ja lähimmät kollegani olivat kielitieteilijöitä tai kirjallisuudentutkijoita fennougriistiikan, vertailevan kirjallisuudentutkimuksen tai Unkarin kirjallisuuden alalta. Lisäksi tein yhteistyötä skandinavistien kanssa.

Puitteet olivat hienot: Wienissä kaikki on suurta ja vanhaa. Yliopisto perustettiin 1365. Se on saksankielisen alueen vanhin, yksi Keski-Euroopan suurimpia ja Itävallan suurin yliopisto. Palast der Wissenschaft, Tieteen palatsi, on osuva nimitys vuonna 1884 rakennetulle, korttelin kokoiselle kertaustyylliselle päärakennukselle. Talosta saisi Fredric Jameson hyvän empirisen aineiston pohdintoihinsa siitä, kuinka tila vaikuttaa ihmiseen ja ilmentää taloudellisia megatrendejä. Rakennuksen ylenpalttinen arkkitehtuuri ja kymmeniin eri suuntiin lähtevät portaat ja rappukäytävät saattavat funktionaaliseen

suoraviivaisuuteen tottuneen suomalaisen hämmennyksen ja hilpeyden valtaan. Hiljaisiksi vetää sen sijaan lattiassa sijaitseva laatta, jossa muistetaan paikalla 1933 murhattua juutalaista opiskelijaa.

Wien on paikka, jossa Helsingin sijainti alkaa vaikuttaa epätodellisen syrjäiseltä. Budapest on tunnin matkan päässä, Prahaan pääsee nopeasti eikä Italiakaan ole kaukana. Wieniläinen on oman arvonsa tunteva, hitaasti muuttuva ja itseironinen. Miksi tämä pitäisi tehdä toisella tavalla kun se on tehty tällä (skandinaavin mielestä epäkäytännöllisellä) tavalla viimeiset kaksisataa vuotta, sanoo wieniläinen ja nauraa. Sekä kaupunki että yliopisto ovat yhdistelmä vanhaa ja uutta, konservatiivista hidastelua ja uusimpia virtauksia. Yhtäältä tietyt konventiot kuten esimerkiksi puhuttelu, ”Sehr geehrte Frau Professor”, hymyilyttivät, toisaalta digitaalisuus ja kansainvälisyys olivat kova sana ja yliopiston nettipalvelut olivat kattavat ja sujuvat.

Fennoungriittikan tutkimuksen painopisteet ovat monikielisyys, unkarilaisen kirjallisuuden ja kulttuurin historia sekä suomalais-ugrialaisten kielten historia, kontaktit ja typologia. Oppiaineen tutkijoiden tutkimusintressit olivat hyvin vaihtelevia. Hungarologia oli käytännössä Unkarin kirjallisuuden tutkimusta, komparatiivisen kirjallisuudentutkimuksen edustajista osa oli kulttuurintutkijoita, osa henkilökunnasta tutki uralilaisten vähemmistökielten typologiaa.

Käynnissä on 1700- ja 1800-luvuilla ilmestyneiden unkarilaisten lehtien digitointihanke ja marin kielen sanakirjaprojekti. Viime vuonna päättyi EU:n rahoittama kansainvälinen Eldia-projekti (European Language Diversity for All), jossa tutkittiin eurooppalaisten vähemmistökielten monimuotoisuutta ja monikielisyyttä. Laitoksen professori Johanna Laakso oli yksi projektin johtajista. Nuorten ja vähän vanhempienkin tutkijoiden asema on tukala samalla tavalla kuin Suomessa. Rahoitusta on vähän ja sen saanti on kiven takana. Wien on kansainvälinen paikka, laitoksen tutkijat olivat milloin Intiassa, milloin Kroatiassa, ja vierailuluentoja oli runsaasti. Kevään aikana yliopistolla kävivät puhumassa muun muassa Judith Butler sekä narratologit Ansgar ja Vera Nünning.

Suomi Euroopassa, Eurooppa Suomessa

Wienissä fennoungriittikan opiskelijat valitsevat pääaineekseen hungarologian tai fennistiikan. Fennistiikan kandidaatin tutkintoon tähtäävät suorittavat opintojensa alussa Steop-kokonaisuuden (15 opintopistettä), johon kuuluvat kirjallisuudentutkimuksen ja kielitieteen johdantokurssit, Suomen kirjallisuushistorian peruskurssi sekä Landeskunde eli maantuntemus.

Kaikille yhteisellä kirjallisuudentutkimuksen johdantokurssilla opetetaan kirjallisuudentutkimuksen perusteet. Kurssin yhteydessä tentittävä, netissä oleva opintomateriaali Einführung in die Literaturwissenschaft (Johdatus kirjallisuudentutkimukseen, 84

sivua) muistuttaa paljon suomalaisia vastaavia. Suurimman eron muodostavat hermeneutiikan historian ja käsitteiden iso osuus johdannossa sekä retoriikan ja poetiikan perusteellinen käsittely. Käytetyt esimerkit ovat voittopuolisesti saksankielisestä kaudokirjallisuudesta.

Ensimmäisen vuoden aikana fennistiikan opiskelijat suorittavat kaksi kirjallisuushistorian kurssia, joilla laitoksen suomen kielen lehtori Mikko Kajander käsittelee suomalaisen kirjallisuuden keskeiset vaiheet ja teokset Agricolaasta nykypäiviin. Vieraillevan professorin tehtävänä on opettaa opiskelijoille Suomen kirjallisuutta ja kirjallisuustiedettä ja syventää aiemmilla kursseilla hankittuja tietoja. Itse vedin kevään aikana neljä kurssia: Suomen nykykirjallisuus 1990–2010, suomenruotsalaisen kirjallisuuden historia ja kehitys, kirjallisuudentutkimuksen teoriat ja metodit -harjoituskurssi ja Literaturwissenschaftliche Übung 2 -kurssi, jolla opiskelijat kirjoittavat toisen kahdesta kandidaatintutkielmastaan. Opiskelijat olivat voittopuolisesti fennougriistiikan ja skandinavistiikan opiskelijoita ja ryhmät pieniä: luentokursseilla oli 15–20 henkeä, ja tutkielman kirjoitti kevään aikana viisi opiskelijaa.

Opiskelijoiden kielitaito ei (välttämättä) riitä tekstien lukemiseen suomen kielellä vaan opetusmateriaalin piti olla saatavilla myös saksaksi. Kurkseistani tuli varsin monikielisiä: opetuskielenä oli englanti ja opiskelijat lukivat suomalaista kirjallisuutta saksankielisinä käännöksinä. Tenteissä ja tehtävissä he saivat käyttää englantia, saksaa, suomea tai ruotsia. Oi, jospa olisin työskennellyt Wienissä Frankfurtin kirjamesujen jälkeen, ajattelin useasti kevään aikana. Messujen yhteydessä kun julkaistiin 130 uutta saksankielistä suomalaisen kirjallisuuden käännöstä. Opetuksessa käyttökelpoisten, saksankielisten tekstien puuttuminen rajoitti opettavien kurssien sisältöjä. Esimerkiksi uutta suomalaista runoutta ei ole käännetty saksaksi juuri lainkaan.

Suomalaisen kirjallisuuden opettaminen ulkomailla on käytännössä jatkuvaa vertailevaa kirjallisuudentutkimusta. Yhtäältä olen opiskelijoille Suomi Euroopassa, opettamani kulttuurin ruumiillistuma. Opiskelijoille on tärkeää se, mitä he oppivat Suomen historiasta, yhteiskunnasta ja kulttuurista lukemalla suomalaista kirjallisuutta. Toisaalta minun täytyy kyetä ankkuroimaan uusi tieto siihen, mitä opiskelijat tietävät ennestään. Käyttämäni strategia oli Eurooppa Suomessa, eli Suomen kirjallisuuden liittäminen erilaisiin eurooppalaisiin poliittisiin ja kirjallisiin virtauksiin. Opetuksen kielitieteellisestä painotuksesta johtuen jouduin kuitenkin ensin syventämään opiskelijoiden tietoja esimerkiksi symbolismista tai postmodernismista.

Oma kulttuuri muuttuu uudessa ympäristössä vieraaksi virkistävällä tavalla. Anteeksi, mutta mikä on Muumilaakso, kysyi mediatutkimusta pääaineenaan lukeva poika suomenruotsalaisen kirjallisuuden luennolla. Suomen- ja saksankielisten tekstien vertailu oli kiinnostavaa: esimerkiksi Maria Jotunin ”Matami Röhelin” -novelin saksankielisen käännöksen nimi on ”Madame Röhelin”, mistä seuraa kiinnostavia

väärintulkintoja, kun tarkastelee yhteiskuntaluokkien representaatiota tuossa novellissa. Opetuksessa oli usein kyse sen välittämisestä, mitä jokin asia tarkoittaa Suomessa, esimerkiksi mitkä ovat sanan ”matami” sosiaaliset vivahteet. Opiskelijat olivat kiinnostuneita Suomen nykykirjallisuudesta ja erityisesti dekkareista: viidestä BA-tutkielmasta kaksi käsitteli suomalaisia salapoliisiromaaneja, muut työt Sofi Oksasta, Leena Landeria ja Minna Canthia.

Opetukseni kolmas ulottuvuus oli Suomi osana pohjoismaita. Järjestin yhdessä skandinavistiikan oppiaineen lehtoreiden kanssa Der kleine Nobelpreis – Nordic Council literature prize 2014 -seminaarin, jonka tarkoituksena oli tutustuttaa fennougristiikan ja skandinavistiikan opiskelijat Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkintoon, pohjoismaiseen nykykirjallisuuteen ja toisiinsa. Tapahtumassa pohjoismaiset opettajat puhuivat omien maidensa nykykirjallisuuden trendeistä, ja opiskelijat esittelivät työpajoissa toisilleen vuoden 2014 palkintoehdokkaita. Kjell Westön ja Henriikka Tavin teosten esittelyt olivat osa Suomen nykykirjallisuuskurssin ohjelmaa. Seminaarissa oli 80 osanottajaa, ja opiskelijat kiittelivät erityisesti sitä, että Suomen kirjallisuus esiteltiin pohjoismaisessa kontekstissa.

Käytännöt opiskelijapalautteen keräämisessä poikkesivat suomalaisista melkoisesti. Arviointikaavakkeet toimitettiin minulle kirjekuoressa. Tunnilla opiskelijat valitsivat keskuudestaan edustajan, jonka tehtävänä oli kerätä täytetyt kaavakkeet kirjekuoreen, sulkea kuori ja omalla allekirjoituksellaan todistaa, että minä en ollut missään vaiheessa nähnyt vastauslomakkeita. Sen jälkeen vastaukset toimitettiin keskushallinnon yhteydessä toimivaan arviointiyksikköön, josta sain sähköisesti kuusisivuisen (!) analyysin kurssini palautteesta.

Aika Wienissä oli ”vaeltavan” tutkijanurani synteesi: olen opiskellut Åbo Akademiassa yleistä kirjallisuustiedettä, työskennellyt pohjoismaisen kirjallisuuden oppiaineessa ja tutkinut suomenruotsalaista ja suomenkielistä kirjallisuutta. Sain yhdistää nämä eri ulottuvuudet niin opetuksessa kuin pitämälläni vierailuluennoilla. Oli kiinnostavaa tutustua ulkomaisen yliopiston opetukseen, tutkimukseen ja hallintoon.

Monet asiat olivat Wienin yliopistossa kuin kymmenen vuotta sitten Helsingissä: fennougristiikalla on pätevä kanslisti, oma monipuolinen kirjasto ja työlleen omistautunut kirjastonhoitaja. Näiden tutkimusta ja opetusta monella tavalla tukevien toimintojen tärkeys muistui hyvin mieleen, kun sain ne puoleksi vuodeksi takaisin. Ne vapauttavat tutkijan tutkimaan, opettajan opettamaan. Miksi tämä pitäisi tehdä toisella tavalla kun se on tehty tällä, käytännöllisellä tavalla viimeiset kaksisataa vuotta, sanoo wieniläinen ja nauraa.

PS. Wienissä humanistisen tiedekunnan opiskelijoiden tutkintoon kuuluu yhä pakollinen latina.

Mika Hallila

Vieraileva professori, Uniwersytet Warszawski

Monimutkaiset asiat

”Asia on monimutkainen, ja sillä on pitkä historia”, vitsailivat varsovalaiset ystävät ja kollegat, kun minä ja vaimoni – me kaksi emigranttia – ihmettelimme puolalaisjunien penkkien numerojärjestyksen oudolta tuntuvaan logiikkaan. Vitsin idea oli selittää tyhjentävästi junanpenkit ja kaikki muutkin puolalaisessa kulttuurissa vieraalta tuntuvat piirteet. Niissä oli toisinaan ihmeteltävää.

Nyt kun asuminen Varsovassa on kestänyt vuoden, paikalliset kulttuuripiirteet tuntuvat arkisilta. Puolalainen kulttuuri on tullut sen verran tutuksi, että tuo toteamus asioiden monimutkaisuudesta ja pitkästä historiasta riittää hyvin selitykseksi ongelmatapauksissa. Vuodessa oppii paljon. Nykyisin Varsova, tämä lempeä metropoli, on koti.

Kun minulta pyydettiin *Avaimien* vertailevaa kirjoitusta Puolan ja Suomen kirjallisuudesta, kirjallisuudentutkimuksesta ja -opetuksesta, vastasin heti myöntävästi. Mieleen tuli kuitenkin epäily, tiedänpö riittävästi, mitä oman oppiaineeni ulkopuolella tapahtuu. Siitä en ole varma, mutta mielelläni esitän pohdintoja pyydetystä aiheesta. Aloitan siitä, kuinka Varsovassa kummittelee:

Opiskelin psykologiaa isossa, synkeässä kommunistisessa kaupungissa; laitos sijaitsi talossa, jossa sodan aikaan oli ollut SS-osaston päämaja. Kaupunginosa oli rakennettu juutalaisgeton raunioille – asia oli helppo havaita, kunhan katseli vähän tarkemmin: koko alue oli metrin muuta kaupunkia korkeammalla. En koskaan viihtynyt siellä, uusien elementtitalojen välissä ja ankeilla auki-oilla tuuli aina ja pakkanen tuntui aivan erityisen hyytävältä, se poltti kasvoja. Paikka oli uusista taloistaan huolimatta yhä kuolleiden valtakuntaa. (Olga Tokarczuk: *Vaeltajat* 2007/2012, 14; suom. Tapani Kärkkäinen)

Olga Tokarczuk, puolalainen nykykirjailija, kuvaa katkelmassa tunnistettavasti joskaan ei nimeltä mainiten Varsovaa. Kuvauksessa kaupunki elää aikaa ennen reaalisozialismin ja Neuvostoliiton romahdusta. Nykyisin, kaksikymmentäviisi vuotta sosialistisen ajan jälkeen, Varsova ei ole synkeä Tokarczukin kuvaamalla tavalla. Nyky-Puola on ajatuksiltaan länttä, NATOa ja EU:ta. Silti sen modernin pääkaupungin ytimessä ovat edelleen läsnä Tokarczukin kuvaamat historialliset kerrostumat: natsimiehityksen ja geton jäljet, kommunismin ajan elementtitalot, ”kuolleiden valtakunnan” aavemaiset muistot. Kaupungin identiteettiin kuuluu jatkuva vastarinnan ja tuhon muistelu. Varsovan kadut ovat eloisia ja hyväntuulisia, mutta pimeä menneisyys kummittelee niiden keskellä ja alla.

Varsovassa menneisyyden kummittelun voi kohdata eri tavoin. Konkreettisissa maamerkeissä: rakennuksissa, muistomerkeissä, museoesineissä, patsaissa. Henkisissä kulttuurin tuotteissa: musiikissa, elokuvissa, teatterissa, kirjallisuudessa. Kollektiivinen

kulttuurinen muisti kertaa lähihistorian merkityksellisiä tapahtumia, ja niistä syntyy uusia tulkintoja.

Kansallista identiteettiä vahvistaa suuri kansallinen kertomus. Kuinka sankarillinen oli Varsovan kansannousu saksalaismiehitystä vastaan 1944. Kuinka totaalinen ja järkyttävä oli kaupungin tuho, kun Hitler sen viimeisimpinä tihutöinään pommitti maan tasalle. Kuinka tästäkin täydellisestä tuhosta noustiin uudelleen kukoistukseen. Näistä Varsovan vaiheista kertovat monet kansainvälisesti tunnetut elokuvat, kuten Roman Polanskin *Pianisti* (2002) ja Andrzej Wajdan *Kanal – kirottujen tie* (1957) ja *Tuhkaa ja timantteja* (1958).

On olemassa teemoja ja motiiveja, jotka eri tavoin toistuvat ja monistuvat Puolan kulttuurissa ja kirjallisuudessa. Kansallinen näky toisen maailmansodan ja sosialismin traumojen lisäksi vahvassa katolisen uskonnollisuuden perinteessä ja kansakunnan kunniaakkaan menneisyyden kertomisessa. Tämä perinne on puolalaiskaupungeissa nostettu jalustoille kansalliskirjailija Adam Mickiewiczin (1798–1855) patsaiden muodossa. Varsovassa patsas löytyy keskeiseltä Krakowskie przedmieście -kadulta. Mickiewiczin *Pan Tadeusz* (1834) on koulujen pakollista luettavaa ja konservatiivisessa katsantokannassa puolalaisuuden peruskiveä.

Kansallisen identiteetin vahvistamisella suuren kansallisen kertomuksen kautta on aina varjopuolensa. Suomen ja Puolan välillä on voimakkuuseroja, mutta onhan kansallinen eetos kulttuurissa ja kirjallisuudessa yhtä tuttua suomalaisille. Meillä Mickiewiczia vastaa Runeberg, kansannousua, holokaustia ja pommitusta vastaavat sisällis-, talvi- ja jatkosodat. Niitä on käsiteltävä yhtä pakkomielteisesti ajasta toiseen, tosin näkökulmat ja asenteet vuosikymmenten kuluessa (onneksi) vaihtelevat. Molempien maiden kirjallisuudet versovat perinnejuuristaan; molempien erityislaatuisuutta on kyky käsitellä kansallisia traumoja kirjallisuuden keinoin. Olisi kuitenkin yksinkertaistavaa jättää vertailu tähän. Erotkin ovat merkityksellisiä, varsinkin jos ajatellaan kirjallisuutta väylänä tavoittaa yleisinhimillinen ja nykyaika.

Puola on maa, joka on kaikkialla ja ei-missä. Tämä oli ainakin ranskalaisen Alfred Jarryn näkemys, kun hän sijoitti absurdin näytelmänsä *Kuningas Ubu, eli Puolalaiset* (1900) veriset ja häikäilemättömät tapahtumat Puolaan. Jarryn vitsi on oivaltava, kun ajatellaan sitä, mikä on ollut Puolan historiallinen paikka Euroopassa. Kannattaa myös huomata, miten sen asema toisen maailmansodan perspektiivistä on paljon muutakin kuin nationalistisen ajattelun kimmoke. Ehkä juuri siksi Puola on kirjallisten suuruuksien maa. Se on napannut neljä kirjallisuuden Nobel-palkintoa, mitä voi pitää aika hyvänä saaliina Keski-Euroopan maalle. Tätä siis selittänee omalaatuinen paikka itäisen ja läntisen reunalla ja erityisasema sodan ja rauhan symbolina.

Puolan kohtalo on Euroopan asia. Oleminen kaikkialla ja ei-missä voi tarkoittaa, että pitäytymällä puolalaisuudessa, puhumalla Puolasta ja sen kohtalosta, voidaan tavoitella yleisinhimillistä. Tällaisessa eurooppalaisen kosmopoliittisuuden perinteessä olivat

runoudessaan kiinni kaksi modernia puolalaisnobelistia Czesław Miłosz (1911–2004) ja Wisława Szymborska (1923–2013). Puola on Euroopan sydänmaa, sodan kauheuksien ja valtapiirijakojen koettelema. Puolan kirjallisuus on kiinni omassa kansallisessaan, mutta samaan aikaan tämä kansallinen on yhteistä eurooppalaista toivoa, rauhan ja humanismin asiaa: ei koskaan enää Hitleriä, ei koskaan enää Auschwitzia, ei toisen valtion pakkovaltaa. Traummat kertautuvat ja kerrotaan taas, uusin keinoin ja näkökulmin.

Näin on tietenkin myös suomalaisessa kirjallisuudessa: sodat ja koettelemukset kerrotaan aina uudelleen. Suomen kirjallisuus varioi kansallista perintöä ja jatkaa kansallisten kipupisteiden muisteluja. Tradition läpitunkemat aiheet, teemat ja motiivit juuri tekevät kirjallisuudestamme niin erityislaatuisen. *Suomen nykykirjallisuus 1–2* -antologiassa (2013) tulee läpi teoksen esiin, kuinka nykyinen Suomen kirjallisuus säilyttää yhteytensä perinteeseen, mutta kuinka suhde siihen on muuttunut, komplisoitunut. Kansallinen on nyt esimerkiksi mikrohistorioinnin, kokemuksellisuuden, ironian, parodian ja moniulotteisen uudelleenkirjoittamisen kohde. ”Vanhan” kansallisen kautta ja läpi puhutaan nykyajasta, sen moneudesta ja moniäänisyydestä, kritikoidaan eriarvoisuutta ja talouden ylivaltaa. Nykyajan ongelmat ja teemat tuodaan esiin uudistamalla perinnettä, kertomalla ja katsomalla sitä toisin – esimerkkeinä viimeisimmät klassikoiden uudelleenkerronnat kuten Kristian Smedsin *Tuntematon sotilas* (2007), Jari Halosen *Kalevala. Uusi aika* (2013), Johanna Sinisalon *Sankarit* (2003) ja Riina Katjavuoren *Wenla Männistö* (2014).

Suomen ja Puolan kirjallisuuden nykytilanne näyttää ainakin äkkiseltään katsoen eroavan siinä, miten omaa kirjallista perinnettä käsitellään, mihin sitä ”käytetään”. Suomi on moniäänisempi yhteiskunta, jossa traditiota on nyt tapana ravistella rajuil-lakin otteilla – ilman skandaaleja. Perinne on prisma, jonka läpi näytetään nykyajan ulottuvuuksia. Puolassa kirjallisuus ja taide voivat vielä provosoida, koska on paljon niitä, jotka provosoituvat. On perinnettä, on sitä uudistavaa, on rohkeaa kokeilevuutta. Toisinaan kärjistyy kulttuurisia kiistoja, joissa arvokonservatismi kohtaa liberaalimman ajattelun. Kansallinen oikea on oikeasti oikealla, ja siksi radikaali erottuu. Löytyy vastakkainasetteluja. Löytyy myös merkittäviä kansainvälisiä kirjallisen elämän huomionosoituksia: vuonna 2013 monien kirjallisuustapahtumien Krakova valittiin UNESCO:n kirjallisuuskaupungiksi. Näin kirjallisuudella on – monessakin mielessä – vahvasti yhteiskunnallista merkitystä.

Eroa suhteessa kirjallisuuteen tulee välillämme esiin myös opetuksessa ja tutkimuksessa. On kiinnostavaa, kuinka suomalaisesta kirjallisuudesta opinnäytteitä tekevät puolalaisopiskelijat suhtautuvat klassiseen suomalaiseen kirjallisuuteen: *Kalevala* on yksi suosituimpia kohteita Suomen kirjallisuuden opinnäytteille niin Varsovan kuin Poznanin yliopistoissa. Vaikka Tove Janssonin muumiromaaneja ja muuta tuotantoa arvostetaan ja opinnäytteitä ja väitöskirjoja on tulossa nykykirjallisuudesta, monia

opiskelijoita kiehtoo edelleen kansalliseepoksemme. Useimmissa Suomen yliopistojen kirjallisuuden oppiaineissahan se on monesti jäänyt muun varjoon. Täällä siitä tuntuu löytyvän koko ajan uutta kaiveltavaa niin kuin suomalaisessa folkloristiikassa konsanaan.

Tove Jansson saa tänä juhluvuonna Puolassa paljon huomiota. Tieteellisestä kiinnostuksesta kertoo se, että Varsovan yliopiston kulttuuritutkijat järjestivät keväällä 2014 kansainvälisen *Tove Jansson: Creative Landscapes* -konferenssin. Konferenssia seuraa lähiaikoina tutkimusantologia. Kannattaa siis huomata, että Puolassa julkaistaan myös suomalaisittain kiinnostavaa kirjallisuudentutkimusta. Maineikkaiden kirjailijoiden lisäksi Puolasta löytyy todellisia suuruuksia myös kirjallisuuden tutkimuksen ja teorian alueella. Oma suosikkiteoreetikoni Roman Ingarden (1893–1970) vaikutti Krakovan yliopistossa. Siellä toimii nyt hänen nimeään kantava filosofian tutkimuskeskus. Puolassa, toisin kuin Suomessa, kirjallisuudentutkimuksen perinne on vahvasti filologinen. Tutkimuskenttä on monipuolinen, ja nykyiset tutkimussuuntaukset posthumanismista queeriin ovat hyvin esillä keskusteluissa, konferenssien teemoina ja esimerkiksi Puolan tiedeakatemian tutustumisen arvoisen *Teksty Drugie* -aikakausjulkaisun artikkeleissa (<http://www.tekstydrugie.pl>).

Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa Puolaa kannattaa pitää silmällä nyt ja jatkossa. Maa on lähellä kuin naapuri, se on vanhaa sivistynyttä Eurooppaa, kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen merkkimaita. Se on myös maa, jossa suomalaisuus ja tutkimusyhteistyö kiinnostavat. Itse jatkan Varsovassa suomalaisen kirjallisuuden tutkimusta ja opetusta vielä muutaman vuoden ajan. Jatkan myös tutustumista Puolan kirjallisuuteen, sen tutkimukseen ja opetukseen tämän kirjoituksen ulkopuolella. Kenties vielä palaamme tarkemmin asiaan. Voin jo nyt luvata, että se asia on monimutkainen, ja sillä on pitkä historia.

Vertailevan kirjallisuudentutkimuksen kansainvälisiä verkostoja

Pirjo Lyytikäinen

International Comparative Literature Association (ICLA)

Vertailevan kirjallisuustieteen maailmanlaajuinen kattojärjestö International Comparative Literature Association (ICLA) tai ranskaksi Association internationale de littérature comparée (AILC) yhdistää komparatisteja kaikista maanosista. Järjestö on perustettu vuonna 1954 Ranskassa, ja sen viralliset toimintakielet ovat englantia ja ranska. Sääntöjensä mukaan yhdistys edistää sellaista kirjallisuudentutkimusta, jossa kirjallisuutta tarkastellaan kansainvälisestä näkökulmasta. Tavoitteen toteutumiseksi se harjoittaa kansainvälistä yhteistyötä järjestämällä kansainvälisen konferenssin joka kolmas vuosi. ICLA:n konferenssit ovat maailman suurimpia kirjallisuudentutkijoiden tieteellisiä kokouksia. Viimeisimpään konferenssiin Pariisissa 2013 osallistui yli 700 osanottajaa. Väljästi teemoitetut konferenssit tarjoavat mahdollisuuden monenlaisiin lähestymistapoihin ja aihekirjoon, mutta keskiössä on aina myös vertailevan kirjallisuudentutkimuksen alan, tavoitteiden, teorioiden ja käsitteiden pohdinta. Vuosien saatossa konferensseja on järjestetty eri puolilla maailmaa: edellinen konferenssi oli Soulessa Etelä-Koreassa ja sitä edeltävä Rio de Janeirossa. Vuoden 2016 konferenssi on kuitenkin jälleen Euroopassa, Wienissä.

Konferensseihin voi tarjota omia yksittäisiä esitelmiä tai ehdottaa työryhmiä – esimerkiksi tutkimusprojekti voi järjestää omasta aiheestaan laajemman, kansainvälisen session. Konferenssien järjestämisen lisäksi ICLA:n keskeistä toimintaa edustavat tieteelliset komiteat, joissa eri maiden tutkijat keskittyvät tiettyyn teemaan. Yksittäiset tutkijat voivat koota kansainvälisen tieteellisen komitean omalta erikoisalaltaan ja ehdottaa sitä ICLA:lle, mikäli vastaavaa komiteaa ei jo ole. Komiteoiden työskentely voi esimerkiksi tähdätä julkaisuun, konferenssiin tai muuhun syvempään tutkimusyhteistyöhön.

ICLA julkaisee myös tieteellistä aikakauslehteä *Recherche Littéraire/Literary Research* sekä kirjoja ja kirjasarjoja, esimerkiksi vuodesta 1967 ilmestynyttä eurooppalaisten kirjallisuuksien vertailevaa historiaa, joka tarjoaa vaihtoehdoisen näkökulman kansallisiin tai kielikohtaisiin kirjallisuushistorioihin.

Kirjallisuudentutkijain Seuran jäsenet kuuluvat automaattisesti ICLA:an, koska seura on ICLA:n jäsen. KTS:n jäsenet saavat kotiinsa *Recherche Littéraire/Literary Research* -lehden ja alennuksen ICLA:n konferenssien osallistumismaksuista.

<http://www.aile-icla.org/site/>

Sanna Nyqvist

European Network for Comparative Literary Studies (ENCLS)

ENCLS tai REELC (ranskankielisen nimensä Réseau européen d'études littéraires comparées mukaan) on vuonna 2001 perustettu eurooppalaisen vertailevan kirjallisuudentutkimuksen verkosto. Sen tarkoituksena on edistää eurooppalaista tieteidenvälistä keskustelua kulttuurista, kirjallisuudesta ja kirjallisuudentutkimuksesta. Se tuo yhteen yleisen ja vertailevan kirjallisuudentutkimuksen tutkijoita ja opettajia eri Euroopan maista. Verkoston alueellinen kattavuus on hyvä, mikä näkyy myös verkoston kahden vuoden välein järjestettävän kongressin pitopaikoissa: Firenze (2005), Clermont-Ferrand (2007), Vilna (2009), Skopje (2011) ja Madeiran pääkaupunki Funchal (2013). Seuraava kongressi järjestetään vuonna 2015 Irlannissa, Dublinin ja Galwayn yliopistojen yhteistyönä. Kongressien anti julkaistaan muhkeina artikkelikokoelmina, joista viimeisin julkaisu *Literary Dislocations* (2011) on ladattavissa järjestön verkkosivuilta.

Amerikkalaiseen serkkuunsa ACLA:an verrattuna ENCLS:n toiminta on vaatimatonta, mutta järjestöjen lähtökohta on erilainen. ENCLS on kaikille avoin jäsenmaksuton verkosto. Siihen voi kuka tahansa liittyä täyttämällä tietonsa verkkosivujen lomakkeeseen. Varallisuuden puuttuminen rajoittaa kuitenkin verkoston toimintamahdollisuuksia. Verkosto suunnittelee *open access* -julkaisun perustamista ja tiiviimpää tutkimusyhteistyötä, mutta toistaiseksi siihen ei ole ollut käytännön resursseja. Verkoston tärkeä sponsori on Slovenian kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen instituutti, joka rahoittaa verkkosivujen ylläpitoa.

Tällä hetkellä verkoston keskeisin anti sen jäsenille on mahdollisuus tutustua kongresseissa muihin alan tutkijoihin ja ryhtyä yhteishankkeisiin heidän kanssaan. Verkoston sisältä onkin syntynyt useita tutkimusprojekteja ja yhteiseurooppalaisia rahoitushakemuksia. Verkosto järjestää myös omia sessioitaan ja kokoontumisiaan ICLA:n sekä kansallisten kirjallisuudentutkimuksen seurojen konferenssien yhteydessä.

ENCLS julkaisee kaikille jäsenilleen lähetettävää sähköistä uutiskirjettä *REELC/ENCLS Newsletter*, jossa jäsenet voivat mm. tiedottaa järjestämistään konferensseista tai omista tuoreista julkaisuistaan.

<http://encls.net>

Anna Hollsten

Nordic Association for Comparative Literature (NorLit)

The Nordic Association for Comparative Literature tunnetaan parhaiten nimellä NorLit. NorLit on pohjoismaista yhteistyötä harjoittava seura, joka perustettiin vuodenvaihteessa 1993–1994 edistämään kirjallisuustieteessä, kieliaineissa ja kulttuuritieteissä tehtävää kirjallisuudentutkimusta. Seuran englanninkielinen nimi saattaa johtaa harhaan, sillä NorLit ei keskity pelkästään vertailevaan kirjallisuudentutkimukseen. Sen ruotsinkielinen nimi onkin kattavampi: Nordisk förening för litteraturforskning. Suomeksi nimestä käytetään muotoa Pohjoismainen kirjallisuudentutkimuksen seura.

NorLitin tärkein toimintamuoto on kahden vuoden välein järjestettävät konferenssit, joista ensimmäinen pidettiin vuonna 1995 Osllossa. Konferenssien järjestämisvastuu kiertää pohjoismaisesta yliopistosta toiseen. Vuonna 2007 konferenssi järjestettiin Helsingissä, jolloin teemana oli kirjallisuudenhistorian kirjoittaminen. Viimeisin eli vuoden 2013 konferenssi oli Trondheimissa teemanaan *Literature and Terror: Violence, Politics, Aesthetics*. Seuraava konferenssi järjestetään kesällä 2015 Göteborgissa. Konferenssi keskittyy kirjan tulevaisuuteen unohtamatta kuitenkin historiallista perspektiiviä ja kirjan esteettisiä, poliittisia ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia.

Seuralla ei valitettavasti ole vielä omia verkkosivuja, mutta verkossa on materiaalia eri vuosien konferensseista. Konferenssiesitelmät on vuodesta 2001 julkaistu joko kirjana tai verkossa elektronisena julkaisuna. Toistaiseksi viimeinen painettu konferenssijulkaisu on toimitettu Helsingin konferenssista nimikkeellä *The Angel of History: Literature, History and Culture* (ed. Vesa Haapala & al., 2009).

NorLitin hallituksen jäsenet edustavat eri Pohjoismaita. Kaudella 2013–2015 Suomea edustavat Anna Hollsten (hallituksen jäsen) ja Kristina Malmio (varajäsen) Helsingin yliopistosta. Seuran toimintaan pääsee mukaan osallistumalla NorLit-konferensseihin, joista tiedotetaan muun muassa Kirjallisuudentutkijain Seuran sähköpostilistalla.

Tiina Käkelä-Puumala

Kirjallisuudentutkimuksen yhteinen termitietokanta kaikkien ulottuville

”Humanistien käyttämät käsitteet eivät ole mitään käsitteitä, vaan metaforia.” ”Jokaisen käsitteitä löysästi käyttävän humanistin pitäisi rangaistukseksi osallistua loputtomalle biologian johdantokurssille.” Tällaisia sutkauksia kuulee toisinaan luonnontieteiden edustajien suusta. Humanistina voin todeta että kyllä, kirjallisuudentutkimuksen termit ovat metaforia ainakin siinä mielessä että kieli itsessään on metaforista ja että jonkin käsitteen avoimuus saattaa vaikuttaa alaa tuntemattomasta kielenkäytön löysyydeltä, vaikka sillä pyritään kuvaamaan jotakin kompleksista ilmiötä – kuten vaikkapa lukemista – tavalla joka ei typistä ja redusoi sitä. Silti jokin noissa kommentteissa jää vaivamaan. Onko kyse muustakin kuin ennakkoluuloista, siitä kuuluisasta kahden kulttuurin välisestä kuilusta?

Kirjallisuudentutkimuksen käyttämissä käsitteissä on monia piirteitä, joita voi näkökulmasta riippuen pitää joko ongelmina tai mahdollisuuksina. Ensinnäkin käsitteistö on ajallisesti huomattavan laaja: siihen mahtuvat niin Aristoteleen *Runousopin* keskeiset käsitteet yli 2000 vuoden takaa kuin vaikkapa *aseeminen kirjoitus*, josta alettiin puhua Suomessa vasta vuonna 2013. Toiseksi, kirjallisuudentutkimuksessa on alueita, joissa on systemaattista omaa terminologianmuodostusta – kuten esimerkiksi kertomusteoria tai retoriikka – mutta monet käsitteet ovat usein jo lähtökohtaisesti lainaa muista tieteistä: filosofiasta, kielitieteestä, historia- ja perinnetieteistä, sosiologiasta tai taiteen ja viestinnän tutkimuksesta. Tällaiset käsitelainat, jotka ovat humanistisissa tieteissä varsin yleisiä, eivät kuitenkaan ole ongelmattomia: käsitteet kantavat mukanaan merkityskerrostumia, joista toisenlaisesta kontekstista tuleva käyttäjä ei välttämättä ole lainkaan tietoinen. Lisäksi humanistisissa tieteissä käsitteet usein henkilöityvät: ne voivat olla peräisin yksittäisen tutkijan tuotannosta, joskus jopa yksittäisestä tekstistä. Tällöin kirjallisuudentutkijan voi olla hankala arvioida, kuinka vakiintunut esimerkiksi jonkun kielitieteilijän tai filosofin käyttämä termi tosiasiaassa on. Kolmanneksi, monia kirjallisuudentutkimuksen keskeisiä käsitteitä – sellaisia kuten *kertoja*, *kertomus*, *tekijä*, *juoni*, *motiivi*, *teema*, *näkökulma*, *ääni*, *pubuja*, *henkilö* tai *yleisö* – käytetään myös yleiskielessä ja usein merkityksessä, joka poikkeaa selvästi tieteellisestä käytöstä. Tämä on omiaan hämäämään kirjallisuuden opiskelijoita: ei ole välttämättä kovin yksinkertaista hahmottaa esimerkiksi sitä, miten strukturalismin, tekijänoikeuslain tai kirjallisen mediajulkisuuden tapa käyttää termiä *tekijä* eroavat toisistaan. Neljänneksi,

kirjallisuudentutkimuksen määrällisesti ehkä suurin käsiteryhmä, lajitermit, syntyvät harvoin tutkimuksen tuloksena: niitä ovat luoneet ja luovat edelleen erilaiset kirjallisen kentän toimijat kuten kirjailijat, lukijat, kriitikot ja kustantajat, jotka pyrkivät nimeämään uusia ilmiöitä.

Kirjallisuudentutkijana ja opettajana olin luonnollisesti ollut käsitteiden ja niiden määrittelyn – ja määrittelyn ongelmien – kanssa tekemisissä toistuvasti, mutta nämä kysymykset laajenivat yleisemmälle tasolle syksyllä 2013, kun sain tehtäväkseni kirjallisuudentutkimuksen aihealueen perustamisen Tieteen termipankissa. Tieteen termipankki on Helsingin yliopiston ja Suomen Akatemian rahoittama tutkimusinfrastruktuuri, jonka tavoitteena on rakentaa kaikkien Suomessa harjoitettavien tieteenalojen yhteinen, avoin ja jatkuvasti päivitettävä termitietokanta tiedeyhteisön ja kansalaisten käyttöön. Termipankin termit sijaitsevat MediaWiki-alustalla, jota hallinnoidaan ja ylläpidetään Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitoksella. Alustalle eri tieteenalojen asiantuntijat tuovat talkootyönä tietoa oman alansa erikoissanastosta: termien suomenkielisiä nimityksiä, määritelmiä ja kuvauksia, käännösvastineita ja linkkejä tekstiesimerkkeihin. Tieteen termipankki perustettiin vuonna 2011, ja kuluneen kolmen ja puolen vuoden aikana siinä tehdyn asiantuntijatyön ja termisivujen käyttäjien määrä on kasvanut jatkuvasti. Tunnusluvut antavat kuvaa tehdyn työn laajuudesta: Termipankissa on tätä kirjoitettaessa yli 30 000 termisivua, 19 eri tieteenalan aihealueet sekä neljä rinnakkaiskielistä aihealuetta. Vuoteen 2014 mennessä Termipankissa on ollut yli kolme miljoonaa käyntiä ja päivittäinen kävijämäärä on noin 1200 käyntiä. Google-hakukoneen tuloksissa Termipankin sivut nousevat säännönmukaisesti suomenkielisen hakulistan kärkeen. Kyseessä on siis tavoitettavuudessaan merkittävä näyteikkuna mille tahansa tieteenalalle.

Aloitin työn ottamalla yhteyttä kaikkiin maamme yliopistojen kirjallisuusoppiaineisiin ja ehdotin yhteistä tapaamista, jossa kertoisin termisivujen tekemisestä ja voisimme sopia joitakin yhteisiä pelisääntöjä toiminnalle. Ilahduttavasti miltei kaikista oppiaineista saapuikin edustajia ensimmäiseen tapaamiseen marraskuussa 2013. Yhteisen, ajantasaisen ja jatkuvasti päivittyvän termisanaston tarve tuntui olevan kaikkialla ilmeinen. Tapaamisessa sovittiin myös, että Termipankissa kirjallisuudentutkimuksen alueen termien lisäämis- ja muokkausoikeudet eli niin kutsutut asiantuntijaoikeudet voitiin myöntää asiasta kiinnostuneille tutkijoille tohtorikouluvaiheesta alkaen. Kirjallisuudentutkijoiden toinen yhteistapaaminen oli huhtikuussa 2014, ja kolmas olisi tarkoitus järjestää keväällä 2015.

Seuraava vaihe oli olemassa olevien sanastojen hyödyntäminen kirjallisuudentutkimuksen termistön rakentamisessa. Tässä käytin hyväkseni alan viimeisimmän ja laajimman julkaistun hakuteoksen, Yrjö Hosiailuoman *Kirjallisuuden sanakirjan* (2003) sanastoa. Julkaisuoikeudet saatiin tekijältä, koska painos oli loppunut eikä

kustantaja WSOY ollut halukas ottamaan uutta painosta. Tekijä antoi myös luvan termikuvausten päivittämiseen ja muokkaamiseen sekä siihen, että kuvauksia voitiin integroida jo olemassa oleviin sisältöihin lähde mainiten. *Kirjallisuuden sanakirjan* digitalisoiminen, editoiminen, tietojen päivittäminen sekä linkittäminen muiden termisivujen kanssa alkoi tammikuussa 2014 ja kun päätin työni kesäkuun 2014 lopussa noin 1000 sanakirjan 1400 hakusanasta oli siirretty Termipankin tietokantaan. Tällä välin olin saanut perikunnalta luvat myös toisen mittavan sanaston eli professori Aatos Ojalan Jyväskylän yliopiston kirjallisuus-oppiaineeseen tekemän digitaalisen sanakirjan käyttämiseen. Sanakirjassa on parisataa sellaista termiä, jotka ovat samoja kuin *Kirjallisuuden sanakirjassa* ja tämän lisäksi noin 2000 uutta termiä, jotka odottavat editointia, päivittämistä ja viemistä tietokantaan. Toinen keskeneräinen työsarja on kirjallisuudentutkimuksen termien luokittelu: mielestäni termien liittäminen yleisempiin käsiteluookiin vaatii keskustelua ja jonkinlaista konsensusta asiantuntijaryhmältä, joten olen toistaiseksi liittänyt luokan vain ilmeisiin tapauksiin.

Syksyn 2013 ja kevään 2014 aikana tiedotin Termipankin olemassaolosta ja keskustelin termityöstä lukuisien eri ihmisten kanssa. Ajatus kirjallisuudentutkimuksen yhteisestä kansallisesta termitietokannasta herätti innostusta mutta myös kriittisiä reaktioita. Minulta kysyttiin, tarvitaanko kirjallisuudentutkimuksessa luonnontieteille ominaista teknistä sanastoa, kun käsitteitä pitäisi avata nimenomaan niiden historian kautta. Edelleen kysyttiin, miksi termisanastoa ei voisi laatia tietosanakirja-artikkelien tapaan, jolloin kuvauksen kirjoittajan nimi näkyisi termisivulla – samaan tapaan kuin esimerkiksi filosofian LOGOS-verkkoensyklopediassa. Joitakin huolestutti ajatus, että kaikilla asiantuntijaoikeudet saaneilla tutkijoilla on mahdollisuus muokata myös olemassa olevia termikuvauksia. Entä jos kaksi tutkijaa ajautuu kiistaan siitä, mikä on jonkin termin oikea määritelmä? Ja ennen kaikkea: kenellä on aikaa ja resursseja tällaiseen työhön, niin hyödyllistä kuin se ehkä olisikin?

Oman kokemukseni perusteella voin sanoa, että viimeistä kysymystä lukuun ottamatta kaikki edeltävät ovat ratkaistavissa. Humanistille voi tuottaa kauhun tunteita ajatus, että jokin *katharsis*, *ylevä* tai *affekti* pitäisi kuvata muutamalla rivillä, ja onneksi tähän ei ole mitään tarvetta eikä pakkoa. Tieteen termipankki ei sanele sitä, kuinka laajoja termien kuvaukset voivat olla. Toisien termien – kuten esimerkiksi retoriset figuurit – kohdalla voi riittää lyhyt muutaman rivin kuvaus ja tekstiesimerkki. Toiset taas vaativat laajan ja yksityiskohtaisen kuvauksen, johon sisältyy myös käsittehistoriaa. Tällöin pidemmän kuvauksen voi lisätä –kirjoittajan nimellä varustettuna – erillisenä linkkinä termisivulle. Luontevinta tällaisessa tapauksessa olisi, että kirjoittaja(t) käyttää lähteenä omaa julkaisuaan: Termipankin näkyvyyden vuoksi tämä on myös erinomainen tapa tiedottaa esimerkiksi uusista julkaisusta. Filosofian aihealueen liittyttä Termipankkiin toukokuussa 2014 LOGOS-ensyklopedian artikkelit linkitettiin filo-

sofian termisivuille juuri siten, että artikkelin lyhennelmä toimi termin kuvauksena; tällöin lisätietoja kaipaava löysi sivun lähdetiedoista linkin pitempään artikkeliin. Entä ne kiistat? Tieteen termipankin työntekijät eivät muista hankkeen historiasta yhtään kiistaan päätynyttä erimielisyyttä jonkin termin kuvauksesta. Syy tähän on yksinkertainen: mikäli jollakin termillä on perustellusti kaksi tai useampia täysin erilaisia merkityksiä, ne voidaan kirjoittaa näkyviin kuvaussivulle. Lisäksi jokaisella termillä on myös omat keskustelusivut, joissa kaikki rekisteröityneet Termipankin käyttäjät – niin maallikot kuin asiantuntijatkin – voivat keskustella ja esittää lisäkysymyksiä.

Työ kirjallisuudentutkimuksen aihealueella Termipankissa on vasta alussa, mutta jo nyt on helppo nähdä, mihin kaikkeen tietokanta tarjoaa mahdollisuuden. Se mahdollistaa ensinnäkin tieteen itsensä korjaavuuden, joka digiaikana on paljon nopeampaa kuin mihin edeltävinä vuosikymmeninä on totuttu. Se mahdollistaa tieteenalan näkyvyyden ja tuo esiin käsitteiden monitieteiset yhteydet tavalla joka ei aiemmin olisi ollut mahdollista. Se muodostaa tietovaraston, johon voidaan tarvittaessa soveltaa erilaisia datalouhinnan menetelmiä. Ja vielä: se mahdollistaa myös jotain sellaista, joka on humanistisissa tieteissä edelleen varsin harvinaista – kollektiivisen kirjoittamisen ja jaetun asiantuntijuuden, jossa yksittäisen tutkijan tekemä työpanos, vaikka pienikin, hyödyttää kaikkia. Hyöty ei koske pelkästään kirjallisuudentutkimuksen omaa aluetta, vaan myös lähitieteitä, tieteen yleistajuistamista, kirjallisuuden opetusta kaikilla asteilla – laajassa mitassa koko kirjallisuuden kenttää.

Mikään tällainen ei tietenkään synny ilman aikaa ja rahaa, ja yliopistojen nykyisessä kurimuksessa ei ole realistista olettaa, että oppiaineiden henkilökunta voisi käyttää työaikaansa termityöhön kuin satunnaisesti. Tarvitaan siis projektituonnoista, ulkopuolista rahoitusta ja tutkijoita, joilla on aikaa ja kiinnostusta. Ja yhteistyötä, myös lähitieteiden kanssa. Jokainen kirjallisuudentutkija joutuu toistuvasti laatimaan termien selityksiä ja määritelmiä osana tutkimustaan ja opetustaan. Termityö ei välttämättä vaadi muuta kuin jo tehdyn työn saattamista kaikkien ulottuville.

Olen tällä hetkellä kirjallisuudentutkimuksen aihealueen yhteyshenkilö, joten jos kiinnostuit termityöstä niin ota yhteyttä (tkakela@mappi.helsinki.fi).

Lisätietoja Tieteen termipankista osoitteessa tieteentermipankki.fi

Juha Rikama

Selitysvomaisesta kontekstoinnista

Liisa Steinby käsittelee *Avaimessa* 2/2014 julkaistussa artikkelissaan ”Elliptinen synteesi: (sosiaalishistoriallisen) kirjallisuushistorian kirjoittamisen vaikeudesta” saksalaisen kirjallisuushistorian vaiheita. Hänen mukaansa niistä ilmenee siirtymä tekstiautonomisesta historiasta kohti kontekstoivaa historiankirjoitusta mutta samalla myös jatkuvaa huojuntaa näiden lähestymistapojen välillä. Sama on hänen mukaansa havaittavissa myös suomalaisten kirjallisuushistorioiden kehityksessä. Pyrkimys kohti yhä laajempaa kontekstointia perustuu jatkuvasti voimistuneeseen ajatukseen, että tutkittavan asian voi ymmärtää paremmin kontekstoimalla sen ympäröivään todellisuuteen.

Tämä olettaus muistuttaa vapaamielistä käsitystä, että maailmassa kaikki vaikuttaa kaikkeen, että kaikki maailman osat ovat yhteydessä toisiinsa. Tämä visio ei kuitenkaan paljoa auta selittämään ja ymmärtämään pyrkivää tutkimusta: juuri sen pohjalta syntyy usein vain löysää mieleenjohtumista, essehtimistä. Järkevän, uskottaviin tuloksiin johtavan kontekstoinnin perimmäisiä ehtoja ei ole vielä pohdittu tarpeeksi. Tämän toteaa Steinbykin moittiessaan uusia suomalaisia kirjallisuushistorioita vain riittävän perusteellisen reflektoinnin puutteesta.

Kontekstoija joutuu tosiasiaa aina suorittamaan valintaa päästäkseen johonkin uskottavaan lopputulokseen. Reflektointia on juuri se, että etsii ja esittää riittävät perusteet valinnalle: mihin teksti *kannattaa* kontekstoida, jotta kontekstointi tuottaisi todellista tietoa tekstistä. On liian ylimalkaista sanoa, että kaunokirjallisuuden kontekstointi täytyy kohdistaa tekstiä ympäröivään yhteiskunnalliseen elämään. Seuraavassa esitän tähän määrittelyyn täsmennyksen, joka mielestäni lisää olennaisesti kontekstointimenettelyn selitysvoimaa.

Akateemikot George Henrik von Wright (1968) ja Erik Allardt (1968) pohtivat jo 1960-luvulla erilaisia selittämisen lajeja ja siinä yhteydessä myös järkevän kontekstoinnin ehtoja. Yhtenä selittämisen lajina he pitivät finalistista selittämistä, joka ei tutki kausaalisia vaan loogisia yhteyksiä ilmiötä ja sen semanttista ympäristöä koskevien lausumien välillä. Syy-seuraus-suhteen asemesta sen selitysmallina on peruste ja siitä loogisesti seuraava johtopäätös. Perusteiden kokonaisuutta mallissa kutsutaan motiivitaustaksi.

Samoihin aikoihin alettiin korostaa finalistisen mallin soveltuvuutta aatehistorialliseen kirjallisuudentutkimukseen. Mallia oli esimerkiksi kirjallisuushistoriassa käytetty iät ja ajat, mutta mallin täsmällinen analyysi, siis reflektointi, puuttui. 1960-luvun

lopussa kirjoitin *Kirjallisuudentutkijoiden Seuran vuosikirjaan* artikkelin ”Finalistinen selittäminen kirjallisuustieteessä” (Rikama 1969). Siinä esitin seuraavaa. Finalistisiin selityksiin pyrkivässä kirjallisuudentutkimuksessa, jonka kohteena on yksittäinen teos, voidaan erottaa seuraavat kolme tutkimusvaihetta, jotka nähdäkseni vastaavat melko hyvin myös käytännön työvaiheita: 1) teoksen identifiointi, so. sen oman merkitysjärjestelmän selvittäminen ja kuvaaminen, 2) teosta varhaisempaan kirjailijan semanttiseen ympäristöön perehtyminen, ja 3) kirjailijan semanttisen ympäristön ja teoksen merkitysjärjestelmän välisten käsitteellisten yhteyksien paljastaminen. Finalistisen selityksen antaminen edellyttää siis tietoa toisaalta selitettävästä teoksesta, toisaalta kirjailijan semanttisesta ympäristöstä. Lisäksi se edellyttää analyttistä suoritusta: selittävän ja selitettävän välisten käsitteellisten riippuvuussuhteiden paljastamista loogisen analyysin ja päättelyn avulla.

Artikkelini reflektoinnin päätulos oli siis se, että kontekstointi kannattaa suorittaa vain sellaisiin todellisuuden osiin eli niitä koskeviin lausumiin, joilla on käsiteanalyysillä todistettava merkitysyhteys kontekstoitavaan tekstiin. Tällaisen merkitysyhteyden osoittaminen vaatii huolellista ja monivaiheista kaunokirjallisen tekstin ja sen kontekstointikohteen merkitysanalyysiä.

Kirjailijan semanttinen ympäristö koostuu hänen tuntemistaan merkityksistä ja merkitysjärjestelmistä. Koska ennakolta on mahdotonta sanoa, mitkä niistä motivoivat loogisesti teoksen merkityksiä, ne olisi teoksen motiivitaustaa etsittäessä periaatteessa tunnettava kaikki. Käytännössä kirjailijan tajunnan ja piilotajunnan historian kirjoittaminen on mahdoton tehtävä. Siksi onkin tyydyttävä vaatimattomampaan tavoitteeseen, nimittäin niiden merkitysten tutkimiseen, jotka ennen teoksen kirjoittamista ovat todennäköisesti olleet kirjailijan tuntemia ja joista on saatavissa luotettavaa tietoa. Tällaista merkitysaineistoa on ainakin kaikki se, mitä kirjailija on lukenut, kuullut, kirjoittanut tai sanonut.

Se käsitys kirjallisuustieteellisestä selittämisestä, jota edelleen haluan puolustaa, perustuu näkemykseen, että kirjailijan kokemuspöyriin ja hänen teoksiinsa sisältyvät merkitykset muodostavat semanttisen kokonaisuuden, jonka osia voidaan tarkastella suhteessa kokonaisuuden muihin osiin sen seikan selvittämiseksi, mitkä osat ovat käsitteellisesti riippuvaisia toisistaan. Se, mikä tässä kokonaisuudessa valitaan selityksen kohteeksi, määräytyy tutkimuksen yleisemmistä, selitystavasta riippumattomista tavoitteista. Jos pyritään selittämään kirjailijan yksityistä teosta, on etsittävä sen yhteyksiä hänen semanttisen todellisuutensa teoksen kirjoittamista varhaisempiin osiin, esimerkiksi hänen kirjeisiinsä ja aikaisempiin teoksiinsa; ne osat, joihin yhteyksiä löytyy, muodostavat teosta selittävän motiivitaustan. Selityksen kohteeksi voidaan puolestaan valita myös jokin tämän motiivitaustan osa, esimerkiksi kirjailijan kirjeet, ja yrittää etsiä motiivitaustaa sille. Samaa selitysmallia voidaan käyttää myös selitettäessä kirjailijan

koko tuotantoa tai jonkin ajanjakson kirjallisuutta yleensä, motiivitausta muodostuu näissä tapauksissa vain laajemmaksi.

Finalistista mallia käytetään ehkä eniten historian tutkimuksessa. Pohtiessaan, miten kirjallisuudentutkimusta voitaisiin yleistä juistaa Leena Kaakinen (2014, 72) on ottanut vertailukohdaksi uudet, suurta yleisöäkin kiinnostavat historian tutkimukset, kuten Mirkka Lappalaisen, Markku Jokisipilän, Ville Kivimäen ja Teemu Keskisarjan teokset. Hänen mukaansa kiinnostus sekä historian- että kirjallisuudentutkimusta kohtaan lisääntyy sitä mukaa, kuin ne pystyvät osoittamaan uusia, ennen huomaamattomia yhteyksiä todellisuuden eri osien välillä.

Historian- ja kirjallisuudentutkimus ovat tässä suhteessa samassa asemassa. Ne molemmat toimivat sellaisessa todellisuudessa, jota voi kutsua *semiosfääriksi* eli maailman semanttiseksi kokonaisuudeksi, ja molemmat paljastavat uusia merkitysyhteyksiä semanttisen kentän eri osien välillä.

Suuren yleisön kiinnostus myös kirjallisuudentutkimusta kohtaan lisääntyy sitä mukaa, kun tutkimus pystyy osoittamaan merkitysyhteyksiä historiallis-yhteiskunnallisen todellisuuden ja kirjailijoiden teosten ilmaisemien elämäkokemusten ja -käsitysten välillä. Jotta tämä tulkintatehtävä onnistuisi, kirjallisuudentutkijalta (ja kirjallisuuskriitikolta) vaaditaan laajaa semanttisen kokonaisuuden tuntemusta ja siinä vallitsevien merkitysyhteyksien ymmärtämiskykyä.

Voidaan väittää, että kaunokirjallisuudelle teokselle ei ole mahdollista koskaan löytää niin laajaa motiivitaustaa, että sen avulla annetut selitykset kattaisivat koko teoksen. Tämä saattaa pitää paikkansa, mutta ei merkitse periaatteellista estettä finalistisen selitystavan soveltamiselle käytännössä niin pitkälle kuin mahdollista. Vaihtoehtoksi jää: se selitetään mikä voidaan.

Jälkistrukturalismi yrittää torjua intersubjektiivisesti pätevän merkitysanalyysin mahdollisuuden väittämällä, että tutkijan konteksti määrää kokonaan sen, millaisia merkitysyhteyksiä hän pystyy havaitsemaan. Tämä tieteellistä realismia vastaan sotiva väite johtaa loppuun vietyinä tutkimuksen anarkiaan ja samalla yhteisen maailman katoamiseen. Kaikkeaa tuloksellista tutkimusta, myös kirjallisuudentutkimusta, yhdistävä tekijä on nähdäkseni se, että se toimii sen pääolettamuksen pohjalta, että havaintojen ja merkitysanalyysien paljastamat seikat eivät ole olemassa tutkijan kontekstissa vaan tutkijasta riippumattomassa intersubjektiivisessä todellisuudessa, mikä seikka voidaan varmistaa vertaisryhmien kontrollilla.

Lähteet

Allardt, Erik 1968. *Sosiologisista selityksistä*. Helsingin yliopiston sosiologian laitoksen tutkimuksia 117. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Kaakinen, Leena 2014. Kirjallisuudentutkimuksen yleistajuistaminen – miten ja kenelle? *Avain* 1/2014, 69–73.
- Rikama, Juha 1969. Finalistinen selittäminen kirjallisuustieteessä. Pertti Hallikainen (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 24*. Helsinki: KTS, 21–34.
- Steinby, Liisa 2014. Elliptinen synteesi. (Sosiaalihistoriallisen) kirjallisuushistorian kirjoittamisen vaikeudesta. *Avain* 2/2014, 8–20.
- von Wright, Georg Henrik 1968. Historiallisista selityksistä. Suom. Tauno Nyberg. *Suomen Akatemia puhuu*. Helsinki: WSOY, 179–200.

Johdatus vähän kaikkeen

Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby (toim.): *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Tietolipas 238. Helsinki: SKS 2013. 418 s.

Tänä kirjallisuudentutkimuksen oppikirjatuotannon rutikuivana aikana on eräänlainen merkkitapaus kun ilmestyy uusi yleisteos, joka pyrkii vastaamaan perusopetuksen tarpeisiin. Myös odotukset ovat korkealla. Moniin edeltäjiinsä verrattuna Aino Mäkikallin ja Liisa Steinbyn toimittama *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* on poikkeuksellisen laaja-alainen oppikirja, koska se kattaa niin kertomakirjallisuuden, lyriikan kuin draaman analyysin.

Teoksen toimittajien ohella tekstistä vastaa seitsemän muuta kirjoittajaa, jotka edustavat varsin laajasti maamme eri yliopistojen kirjallisuusaineita. Vastaavat yhteistyökuviot ovat olleet hämmästyttävän harvinaisia alallamme. Kirjoittajien määrä on kuitenkin jossain määrin myös vaikuttanut teoksen yhdenmukaisuuteen. Painotuserot ilmenevät esimerkiksi siinä miten kirjallisuusanalyysi ymmärretään tai miten teoksen oletettu yleisö hahmotuu. Liisa Steinbyn asema teoksessa on hallitseva. Hän on toimittamisen ohella osallistunut kaikkien osien kirjoittamiseen ja myös laatinut teoksen ensimmäiset sata sivua sekä loppusanat. Kirjallisuusanalyysin peruskäsitteitä esitellään tarkemmin Steinbyn ja Markku Lehtimäen yhteisessä johdannossa narratologian peruskäsitteisiin, Vesa Haapalan ja osin Katja Seudun laatimissa lyriikkaa koskeissa jaksoissa sekä Liisa Steinbyn ja Katri Tanskanen

draaman analyysin käsitteitä tarkastelevassa osuudessa.

Kirja on jäsennetty kolmen kirjallisuuden suurlajin mukaisesti kolmeen osaan. Näitä edeltävä, kirjallisuuden lajeja yleensä käsittelevä luku on luonteeltaan katsaus, joka esittelee erilaisia lajeja ja intertekstuaalisuuden tyyppejä. Valittua lähestymistapaa kutsutaan kronologisten lajihistoriallisten pitkittäisleikkauksien hahmottamiseksi (yleisellä lajiteorialla on vähäinen rooli). Määritelmä on hämmentävä varsinkin kun kirjallisen lajin ja kirjallisuusanalyysin yhteyttä ei avata riittävästi. Koska määriteltäviä ja kuvattavia lajeja on runsaasti, lajien käsittely ja kirjallisten aikakausien esittely jää pakosta hyvin yleiselle tasolle. Kysymys siitä, miten lajiominaisuuksia ja -odotuksia voi tutkia myös tekstejä analysoimalla, saattaisi olla yksi tapa yhdistää eri painotuksia.

Proosaosiossa käsitellään ensin kertomakirjallisuuden sisällön elementtejä, sen jälkeen hyvin tiiviisti narratologisen analyysin peruskategorioita. Narratologinen osuus ei juuri tuo uutta jo olemassaoleviin aiheen suomenkielisiin kuvauksiin. Lyriikkaosuuden johdannossa esitellään lyriikan lajeja meillä ja muualla sekä luodaan lyhyt katsaus runon historiallisiin muutoksiin ilmiönä. Lyriikan modernismia koskeva koulukuntaesittely jää kuitenkin irralleen siitä, miten koulukunta voi olla merkityksellinen runojen analyysin kannalta. Asetelma voi jopa johtaa ajattelemaan, että runoanalyysiä on se, että osaa nimetä runon jonkin esitellyn ismin avulla. Haapalan kirjoittaman lyriikkaosuuden

painopiste on runon keinovarojen määritelmässä ja erittelytavoissa. Osuus on selkeä ja yhdenmukainen, vaikka se ei vastaa lyriikka-osion johdannossa ja teoksen alussa esille tuotua tavoitetta runouden yhteiskunnallisen aseman ja käyttötavan tarkastelusta. Muotopiirteiden kuten rytmien tarkastelun merkitys runon kokonaisanalyysissä jää melko avoimeksi. Myös draamaosion alussa draaman historiaa tarkastellaan vahvasti lajimääritelmien, -ismien ja tekijöiden esittelyn kautta ilman selkeää yhteyttä draama-analyysin käsiteläksäukseen. Esiteltävien asioiden määrä on ilmeisesti johtanut siihen, ettei lukijalle tarjota kuin harvoin konkreettisia malleja siitä miten analysoida kirjallisuuden keinovaroja ja vielä harvemmin miten yhdistää toisiinsa muotopiirteiden analyysi ja teosten kokonaistulkinta. Pieni poikkeus on draaman dialogia koskevan jakson viimeinen kappale, jossa esitetään joukko konkreettisia kysymyksiä siitä miten dialogia voi tutkia.

Miten määritellä kirjallisuus-analyysi

Teoksen otsikko antaa olettaa, että *analyysin* kysymys on sen keskiössä, mutta kirjallisuusanalyysin merkitys hahmottuu teoksessa kuitenkin yllättävän epämääräisesti. Liisa Steinbyn laaja johdatus keskittyy esittelemään kirjallisuuden käsitettä, kirjallisuudentutkimuksen alaa sekä analyysin peruskäsitteitä kuten aihe, teema, motiivi, henkilöhahmo ja juoni. Osio jättää kuitenkin avoimeksi sen kuinka kyseisiä sisältöä kuvaavia asioita voidaan analysoida.

Steinby nostaa kuitenkin esille tärkeitä kirjallisuudentutkimusta yleisesti ohjaavia periaatteita. Tällainen on esimerkiksi vaatimus tutkimuksen kokonaisvaltaisuudesta eli tarve yhdistää kirjallisuushistoriaa, kirjallisuuden teoriaa ja teostulkintaa. Kokonaisvaltaisuuden periaate pätee Steinbyn mukaan myös teoksen yksittäisten elementtien analyysiin: esimerkiksi kertomuksen ajallisuuden tai juonen tarkastelu on syytä suhteuttaa teoksen kokonaiskompositioon ja -tulkintaan. Lisäksi hän tähdentää, että kirjallisuudentutkimuksen suuntaukset eroavat toisistaan käsityksissään siitä, mitä kirjallisuus oikeastaan on.

Johdatus kirjallisuusanalyysiin määrittelee kirjallisuuden kirjoitetuksi kielelliseksi esitykseksi, mutta rajaus jää puutteellisesti perustelluksi. Steinby toteaa, että elokuvakäsikirjoituksia ei yleensä tarjota luettaviksi, kun taas näytelmätekstien kohdalla tämä on varsin yleistä. Käsitteen rajaus tällä tavoin on kuitenkin ontuva. Suurta osaa näytelmiä ei julkaista kirjoitettuna teoksina, toisaalta tietyistä elokuvista ja tv-sarjoista tehdään kirjallisia versioita. Sen ohella monissa muissa esitysmuodoissa kuten kuvakirjoissa, sarjakuvissa, hyperteksteissä tai oopperassa kirjoitetulla kielellä voi olla tärkeä tehtävä teoksen kokonaisuudessa. Kirjallisuuden käsitteen käyttöön vahvemmin sidottu määritelmä voisi toimia paremmin kuin vetoaminen tiettyihin teosten ominaisuuksiin.

Kirjallisuuden ”tavanomaisiksi” kriteereiksi nostetut kolme ominaisuutta – kirjoitettu muoto, fiktiivisyys ja esteet-

tava soveltamaan tekstianalyysin käsitteitä kohteen ehdoilla: sama käsite voi eri konteksteissa kohdistua eri asioihin. Tämä on hyödyllistä pitää mielessä, mutta lukijan kannalta voisi olla kiinnostavaa kuulla myös miten moninaiset lajikategoriat ovat yhteydessä kirjallisuuden päälajeja ylittävään analyysin käsitteisiin.

Yksi painotusongelma teoksessa liittyy sen oletettuun yleisöön. Käsitteiden millaisia tietoja oletetulla yleisöllä on vaihtelee huomattavasti eri osien ja kirjoittajien välillä, toisinaan jopa yksittäisen luvun sisällä. Kirjan lukijan oletetaan kykenevän hallitsemaan esimerkiksi diskurssi-käsitteen neljä tai viisi erilaista määritelmää, ymmärtävän vieraskäsitteitä kuten ”retorinen deklamointi” tai ”autonominen subjekti” tai kykenevän erottamaan ”subjekti” ”luonteesta” ja henkilöahmosta ilman kyseisten käsitteiden määritelmiä. Toisinaan taas lukijan kirjallisuuden tuntemuksen oletetaan olevan lähellä nollaa. Kertomakirjallisuuden aiheiden kerrotaan esimerkiksi voivan olla kokonaan keksittyjä. Draamaosion kirjoittajat informoivat lukijaa siitä, että Shakespearen tragediat ”käsittelevät usein valtaa, ja ne ovat täynnä murhia ja muita veritekoja” (268) sekä huomauttavat, että samainen kirjailija kirjoitti myös komedioita. Hämmäntäviä ovat myös irralliset historiatiedot, kuten että ”naturalismin oppi-isiin kuuluva Émile Zola toi vuonna 1873 näyttämölle dramatisoinnin romaanistaan *Thérèse Raquin*” (279). Tällaiset tietopalaset ovat yksi osoitus teosta paikoin vaivaavasta pyrkimyksestä kuvittaa

kirjallisuuden historiaa ilman yhteyksiä analyysiin.

Historiallisen kontekstualisoinnin ongelmallisuus

Johdatus kirjallisuusanalyysiin esittää kirjallisuudentutkimuksen teoriapohjan pluralistisena, mutta teoksesta hahmottuu näkemys, että yksi lähestymistapa on silti ylivoimainen. Kirjallisuuden diskurssien ja kulttuuristen käytänteiden tutkimuksen nähdään ylittävän niin positivismin ja hermeneutiikan kuin yleisten lakien ja yksilöllisen ilmauksen tutkimuksen vastakkainasettelut.

Kirjan keskeisenä johtoaikutuksena on, että kirjallisuusanalyysin peruskäsitteet ovat historiallisesti määrittäneitä ja että niiden käytössä on otettava huomioon käsitteiden historiallinen konteksti. Tälle näkemykselle vastakkaisina esitetään normatiiviset määritelmät, puhtaasti määritelmistä lähtevä lajien esittely sekä ajatus kirjallisuustieteellisten käsitteiden yhdestä yhtenäisestä käsittejärjestelmästä. Jää epäselväksi, miksi juuri nämä käsitykset on valittu kritiikin kohteiksi. Taustalla vaikuttaa ilmeisesti pyrkimys ottaa selkeää etäisyyttä 1900-luvun puolivälin tekstilähtöisiin näkemyksiin, jotka erottivat kirjallisuushistorian yleispäteväksi ajatellusta kirjallisuuden teoriasta. Koska uskriteiikkiä ja muita tuon ajan suuntauksia ei kirjassa juuri käsitellä, uhkakuva jää varsin hämäräksi. Jokaisen käsitteen kohdalla toistuva huomio, että käsite on historiallinen kategoria, ei vielä tee esitystavasta kovin historiallista.

Korostettu tekstianalyysin epä-historiallisuuden kritiikki ei ole täysin uskottavaa myöskään siksi, että kirjallisuutta koskevien käsitysten ja kirjallisten ilmiöiden historiaa kuvataan teoksessa varsin yksiulotteisena lineaarisena kehityskulkuna. Historiallistaminen nojaa tältä osin melko massiivisiin periodikategorioihin. Klassismia seuraa realismi ja realismia modernistinen avantgarde: uusi vaihe kumoo aina edellisen. Kirjoittajat eivät tuo esille sitä, miten monet samanaikaiset kehityskulut ja aiemman perinteen jatkuva uudelleenkirjoittaminen ovat tyypillisiä niin kirjallisuudelle kuin sen tutkimukselle. Tämän ohella teoksen näkökulmaa luonnehtii eräänlainen paradoksaalinen yliaikaisuus. Tarkastelussa on periaatteessa koko länsimainen kirjallisuus antiikista nykypäivään mahdollisimman yleisten käsitteiden valossa. Steinbyn esittämä vaatimus, että kirjallisuuden teoria pohtisi oman pätevyysalueensa historiallisia rajoja, on välttämättä osoitettava myös tälle teokselle.

Esitystapaa rasittavat toisinaan hyvin pitkät ja vaikeaselkoiset lauseet tyyliin ”Kaikentietävästä kertojasta voidaan puhua vielä myös sellaisen kertojan yhteydessä, joka pidättäytyy luonnehtimasta henkilöitä ja tapahtumia yli sen, mitä henkilöt itse näkevät ja kokevat mutta joka ei kerrottujen tapahtumien suhteen ole fokalisoitunut eli yhden henkilön näkökulmaan rajoittunutta” (123). Poimuileva lause sisältää niin laajan määritelmän kaikkitietävyydestä, että kategorian analyyttinen voima on hävittä tyystin.

Kaikki kerronnan tapaukset, joissa näkökulmaa ei ole sidottu yhteen henkilöön, voivat siis tämän mukaan olla kaikkitietäviä. Lähempi tarkastelu kaikkitietävyyden muodoista olisi voinut havainnollistaa näin laajaa käsitteen määritelmää.

Teoksen päälajeja käsittelevissä osioissa on kiitettävästi kirjallisuusesimerkkejä, mutta kirjan sisältöä olisi voinut vielä havainnollistaa keskeiset teemat, väitteet ja tutkimuskysymykset kokoavien listoin ja tietolaatikoin. Lähdeluettelo ei ole kovin kattava suomenkielisen kirjallisuudentutkimuksen teorian ja keskustelun osalta. Loppuviitteitä ja kirjallisuusvinkkejä on kaiken kaikkiaan niukasti ottaen huomioon aiheen laajuuden.

Laaja-alaisuutensa, epätasaisuutensa ja tavoitteidensa moninaisuuden vuoksi *Jobdatus kirjallisuusanalyysiin* ei korvaa kovin kätevästi aiemmin käytössä olleita suomenkielisiä alan oppikirjoja. Teokseen sisältyviä kirjallisuuden päälajien tarkasteluita voisi kuitenkin ajatella käytettävän perusopinnoissa muun kirjallisuuden ohessa. Koska yliopisto-opetukseen tarkoitetut kirjallisuudentutkimuksen yleisesitykset ovat tuiki harvinaisia ja kuluvalle vuosituhannella niiden julkaiseminen näyttää edelleen vähentyneen, tarjoaa teos pitkästä ajasta edes yhden uuden vaihtoehdon, jonka käytettävyyttä voi pohtia.

Kai Mikkonen

Suomalais-puolalainen kohtaaminen

Katarzyna Szal, *Finnish Literature in Poland, Polish Literature in Finland: Comparative Reception Study from a Hermeneutic Perspective*. Joensuu: University of Eastern Finland 2013. 263 s.

Katarzyna Szalin väitöskirja *Finnish Literature in Poland, Polish Literature in Finland* (Itä-Suomen yliopisto, 2013) käsittelee suomenkielisen kirjallisuuden vastaanottoa Puolassa ja puolankielisen kirjallisuuden vastaanottoa Suomessa. Vertailevan kirjallisuudentutkimuksen, vastaanottotutkimuksen ja käännöstieteen aloille sijoittuva tutkimus selvittää saksalaista reseptiteoriaa hyödyntäen kahden kielialueen kirjallisuuksien vaihtosuhteita 1800-luvun lopulta vuoteen 2006.

Szalin väitöskirja jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäinen kartoittaa julkaisuhistoriaa, toinen teosten vastaanottoa. Ennen toista maailmansotaa keskeisimmät suomenkielisen kirjallisuuden puolankieliset olivat realistisia maaseutukuvauksia ja otteita *Kalevalasta*. Toisen maailmansodan aikana suomenkielisen kirjallisuuden puolantaminen lakkasi kokonaan, ja sota seuranneella stalinistikaudella suhtauduttiin epäillen länsimaiseen kirjallisuuteen. Kirjallisuuden, myös käännöskirjallisuuden elinmahdollisuuksille keskeinen oli Puolassa vuonna 1956 tapahtunut poliittinen käänne, jolloin Neuvostoliitto höllensi maan suoraa kontrollia.

Puolassa vuoden 1989 murros merkitsi pienestä Suomesta tulevien korkea-

kirjallisten kirjojen siirtymistä marginaaliin, koska julkaisutoimintaa alkoivat sanella markkinavoimien lait. Sodanjälkeisinä vuosikymmeninä Mika Waltari oli noussut suureksi myyntimenestykseksi, ja vuoden 1989 jälkeen kustantajat tarttuivat jälleen kesto-suosikkiin: huomattava osa Puolassa 1990-luvulla julkaistusta suomalaisesta kirjallisuudesta oli uusintapainoksia Waltarin teoksista tai saman kirjailijan aiemmin kääntämättömiä teoksia. Waltarin vanavedessä myös toinen historiallisten romaanien taitaja, Kaari Utrio, menestyi Puolan markkinoilla.

Szalin tutkimus osoittaa, miten suomalainen kirjallisuus yhdistetään Puolassa ennen kaikkea skandinaaviseen kirjallisuuteen, joskin sitä tunnetaan huonommin kuin ruotsalaista ja norjalaista kirjallisuutta. Tarpeen vaatiessa suomalainen käy vaikka itämaisestä: Ranya Paasosen ja Daniel Katzin teokset on Puolassa suunnattu Lähi-idän kulttuureista kiinnostuneille lukijoille.

Waltarin historialliset romaanit haastoivat lähinnä *Kalevalan* perusteella muodostunutta ja realististen maaseutukuvausten vahvistamaa kuvaa suomalaisesta kirjallisuudesta. Jos Waltari saavutti paikan puolalaisten sydämissä, nousivat Suomessa keskeisiksi nobelisti Henryk Sienkiewiczin historialliset romaanit. Myöhemmin suosiota saivat myös tieteklassikko Stanisław Lemnin teokset.

Puolalaisen kirjallisuuden varhaisen suomennoshistorian kannalta täysin ratkaisevassa asemassa oli professori J. J. Mikkolan lähipiiri. Suuresta osasta suomennoksia vastasi ensimmäiseen

maailmansotaan asti professorin puoliso Maila Talvio, ja sen jälkeen muutaman vuosikymmenen ajan Mikkolan entiset oppilaat. He ihailivat ennen kaikkea puolalaista patriotismia ja halusivat suomennostoiminnalla aikaansaada vastaanvanlaisen isänmaallisen hengen nousua Suomessa.

Väitöskirjan vastaanottoa koskevassa osuudessa Szal käy läpi valittujen käännösten saamia arvosteluita. Szal soveltaa Hans Robert Jaussin odotushorisontin käsitettä ja tulkitsee vastaanoton jääneen melko kaavamaiselle tasolle molemmissa maissa. Niin suomalainen kuin puolalainenkin kirjallisuus on vastaanottavassa maassa marginaalissa, ja sitä lähestytään kansallisten stereotyyppien valossa. Väitöskirjassa käsiteltyjen arvostelujen ja Szalin omienkin havaintojen perusteella tilannetta on kuitenkin mahdollista tulkita toisin: ainakin Suomessa puolalaisen kirjallisuuden tuntemus lisääntyi vuoden 1960 jälkeen. Vaikka suomalaiskritiikot esimerkiksi lukivat länteen loikanneen, syrjäytyneitä hahmoja pessimistisesti kuvanneen Marek Hłaskon teoksia omaelämäkerrallisina, kriitikkokunnassa näkyi selkeää halua yrittää ymmärtää 1960-luvun puolalaiskirjailijoita, eikä poliittinen tulkintakehys noussut mielestäni liian hallitsevaksi.

Koska suomennettava puolalainen kirjallisuus oli pitkään nimenomaan korkeakirjallisuutta, vahvistui kuva puolalaisten kirjallisesta sivistyksestä ja kirjojen laadusta Suomessa. Mikkolan piirissä lähdettiin siitä, että suomennettavaksi valitaan sellaisia kirjoja, jotka nostavat täkäläistä

sivistystasoa ja auttavat suomenkielistä kirjallisuutta rakentamaan sen varaan omaa korkeakirjallista tuotantoa. 1960-luvulta lähtien niin suomentajien kuin puolantajien joukko monipuolistui, mutta kääntäjien omat intressit vaikuttavat yhä siihen, mitä kirjallisuutta käännetään. Esimerkiksi Kirsti Sirasteen kiinnostus Liettuun kulttuuriin näkyy siinä, että *Issan laakso* valikoitui ensimmäiseksi suomennettavaksi Czesław Miłoszin teoksista, kun kirjailija sai Nobelin vuonna 1980.

Puolalaisten Suomi-kuvassa Szal näkee rajoitteena kalevalaisen eksotiikan ja luonnon korostumisen. Vaikka suomennosten joukossa on ollut paljon korkeakirjallisuutta, koetaan suomalainen kirjallisuus puolalaista yksinkertaisemmaksi. Vaikutelmaa korostaa nuoren suomalaisen kirjallisuuden vertaaminen puolalaisen kirjallisuuden pitkään traditioon.

Szalin tutkimus perustuu kahden kielialueen kirjallisuuksien vertailuun ja siltä pohjalta tehtyyn vertailuun kahden maan välillä. Lähtökohta ei ole ongelmaton. Käännöstieteellinen tutkimusote rajoittaa vertailun kahdella kielellä kirjoitettujen teosten välille, mikä usein pelkistyy Szalin väitöskirjassa Suomen ja Puolan vertailuksi. Suomi-kuvaa ovat kuitenkin luoneet Puolassa muutkin kuin suomenkieliset kirjailijat, vaikkapa Tove Jansson. Miten erilaiselta Suomi näyttäisi, jos otettaisiin huomioon muutkin kuin suomeksi kirjoittaneet kirjailijat? Puola-kuvaa on vastaavasti luonut jiddišiksi kirjoittanut Isaac Bashevis Singer.

Kvantitatiivisia ja kvalitatiivisia menetelmiä yhdistävä väitöskirja kertoo puut-

teistaan huolimatta mielenkiintoisen tarinan kahden kielialueen kohtaamisesta kaunokirjallisten käännosten kautta. Szal korostaa vilkkaamman kulttuurivaihdon tarvetta, jotta päästäisiin syvempään ymmärrykseen toisen kielialueen kirjallisuudesta. Hänen mukaansa sekä Suomessa että Puolassa varhaisten käännosten aikaan vakiintunut odotushorisontti kansallisine stereotyyppioineen määrittää vielä nykykirjallisuudenkin vastaanottoa. Väitöskirjan aineistoa voi kuitenkin lukea toisin: vastaanotossa on erilaisia syvenemisen ja etäännyttämisen vaiheita. Jokaisen sukupolven on löydettävä toinen kulttuuri aina uudestaan, omista lähtökohdistaan.

Topi Lappalainen

Kaksi elämäkertaa Paavolaisesta

Panu Rajala: *Tulisoihutu pimeään. Olavi Paavolaisen elämä*. Helsinki: WSOY 2014. 624 s.

H. K. Riikonen: *Nukuin vasta aamuyöstä. Olavi Paavolainen 1903–1964*. Helsinki: Gummerus 2014. 584 s.

Kirjailijaelämäkertojen kirjoittaminen sopii kaikenikäisille, mutta erinomaisen hyvin varttuneille tutkijoille, joilla on kypsyttä ja kokemusta tarkastella elämää pitkässä perspektiivissä. Panu Rajala (s. 1945) ja H. K. (Hannu Kalevi) Riikonen (s. 1948) kuuluvat ns. suuriin ikä-

luokkiin ja ovat periaatteessa jo eläkeiässä. Kumpikaan ei näytä hellittävän vauhtia: 2010-luvulla heiltä on ilmestynyt kasaan uusia julkaisuja.

F. E. Sillanpäästä vuonna 1988 väitelleen Panu Rajalan intensiivinen biografia-buumi alkoi J. H. Erkosta vuonna 2006, ja sitä ovat seuranneet nopeasti syntyneet elämäkerrat Mika Waltarista (2008), Yrjö Jylhästä (yhdessä Vesa Karosen kanssa, 2009), Aila Meriluodosta (2010), Juhani Ahosta (2011) ja Veikko Huovisesta (2012). Nyt vuorossa on kirjailijakuva Olavi Paavolaisesta.

Historiallisista romaaneista vuonna 1978 väitellyt H. K. Riikonen on kirjallisuudentutkijana monitaitaja, myös suurten hankkeiden (suomennoskirjallisuuden historia, Pentti Saarikosken kootut teokset) organisoiija. Viimeksi hän on tutkinut mm. suomalaisen satiirin historiaa. Paavolaiseen hän on perehtynyt pitämällä ajalla ja julkaissut kirjailijasta aiemmin artikkeleita sekä teoksen *Sota ja maisema* (1995), tutkimuksen Paavolaisen 1940-luvun tuotannosta.

”Biografina tiedän, että maailma haluaa ehjän tarinan, jossa kulkee jonkinlainen selityksen ja merkityksen lanka”, pohdiskelee Juha Seppälän romaanin *Matka aurinkoon* (2014) kertoja, eläkkeelle jäänyt kirjallisuuden professori. Metodisesti tämä lausuma soveltuu erityisesti Rajalan intentioihin biografina. Paavolaisesta – kuten aiemmistakin kohteistaan – hän etsii elämänmakuista tarinaa, ”punaista lankaa”, mutta pyrkii myös selityksiin ja jopa väittelemään kuvattavansa kanssa. Riikosen ote on tässä suh-

teessa objektiivisempi: elämäkerturina hän ei ole niinkään tarinankertoja vaan positivistinen tutkija, joka tekee päätelmiä keräämästään aineistosta ja pyrkii rakentamaan siitä synteesin.

Kummankin lähestymistapaa voi kuvata lähdekeskeiseksi. Kirjoittajina he mielellään siteeraavat alkuperäisaineistoa, joskus liiankin ahkerasti. Rajalassa on annos kohureportteria; kauniimmin hänen metodologiaan voisi nimittää tutkivaksi journalismiksi. Riikonenkin kertoo välillä anekdootteja, mutta periaatteessa hän haluaa kirjoittaa faktapohjaisen, lähdekritiikkiin perustuvan tieteellisen esityksen kohdekirjailijasta ilman sensaatioiden tavoittelua. Lähdekritiikkiä Rajalakin harastaa, mutta lähdeviitteiden merkintään hän suhtautuu huolettomasti verrattuna pedanttiseen Riikoseen.

Kirjallisuuden- ja teatterintutkijan työnsä ohella Rajala on tullut tunnetuksi dramaturgina ja näytelmäkirjailijana. Paavolaisen elämäkertaa hän muotoilee dramaturgina kiinnittäen huomiota kirjailijan elämän lavasteisiin ja sijoittaen tämän näyttelemään erilaisia rooleja vaihtuvilla näyttämöillä. Kuvaan sopii, että Paavolaisen profiilissa on jo aiemminkin korostunut se, millaisen vaikutuksen hän teki aikalaisiinsa. Kirjailijana Paavolainen oli jonkinlainen varhainen performanssitaiteilija.

Panu Rajala seuraa empaattisesti Paavolaisen esiintymisiä Tulenkantajien vihellyskonserteista radioteatterin päällikön harveneviin kohtaamisiin julkisuuden kanssa. Viimeisenä roolisuorituksena kirjailija järjesti 50-vuotispäivänsä Käm-

pin peilisaliin, jossa hänen vanha kiistakumppaninsa Mika Waltari ylisti juhlittavan säteilyvoimaa. Samalla hän tarjosi tuleville elämäkerran kirjoittajille ”kanustavan viestin” Paavolaisen naissuhteiden selvittämiseksi! Tätä neuvoa Rajala noudattaa perinpohjaisesti ja tuottaa uutta yksityiskohtaista tietoa esimerkiksi Paavolaisen ja Helvi Hämäläisen repivästä suhteesta.

H. K. Riikosen metodi on teoskeskeisempi. Biografisen tutkimuksen kentällä hän luonnehtii tuotostaan ”kirjalliseksi elämäkerraksi” (engl. *literary life*). Rajalasta poiketen Riikonen ei halua tarkastella Paavolaista ensisijaisesti yksityiselämän kannalta, *human interest*-näkökulmasta, vaikka myöntääkin houkutuksen syventyä kohdehenkilön persoonallisuuden monisärmäisyyteen. Riikonen korostaa myös laativansa Paavolaisen elämäkertaa temaattisesti painottaen, vaikka seuraakin pääosin kronologiaa. Ratkaisu toimii hyvin ja johtaa selkeään tuotannon profilointiin ja periodisointiin.

Riikosen lähdepohja on osin erilainen kuin Rajalan ja johtopäätökset yleisesti ottaen varovaisempia. Tuloksena on joka tapauksessa luotettava näköiskuva Paavolaisesta kirjailijana ja aikansa keskeisenä vaikuttajana. Rajalaan verrattuna Riikonen pystyy laajemmin ja tarkemmin sijoittamaan Paavolaisen niin kotimaisen kirjallisuuden kuin maailmankirjallisuudenkin aikalaisvirtauksiin. Tutkijana hän pysähtyy perusteellisesti detaljeihin ja siksi esitystä raskauttaa paikoin luettelomaisuus.

Oppineena ja kielitaitoisena Riikonen lukee suvereenisti auki Paavolaisen teosten lähdepohjaa ja osoittaa muun muassa, miten runsaasti kirjailija on varsinkin matkakirjoissaan käyttänyt toisten kirjoittamaa ilman asianmukaisia viittauksia. Kuten ennestään tiedetään, Paavolainen oli innokas lehtien lukija ja varastoi kaikkea lukemaansa hyödyntääkseen sitä myöhemmin. Riikosella on ollut käytössään Paavolaisen lehtileikkeitä, joitten avulla hän onnistuu rekonstruoimaan teosten syntyvaiheita ja analysoimaan sitä, mitä ne ovat syöneet.

Tuhansien ja taas tuhansien yksityiskohtien paljoudessa viisaskin voi mennä vipuun. Kiireen piikkiin lienee laskettava muutamat lapsukset, joita Riikosen teokseen on jäänyt. Miksi Larin-Kyösti (s. 1873) on liitetty Tulenkantajien järjestämässä vihellyskonsertissa 1920-luvun nuorten kirjailijoiden joukkoon? Joel Lehtosen ”Lintukoto” on elämäkerrassa siirtynyt Keski-Suomeen, vaikka se sijaitisi sydänhämäläisessä saassa. Akseli Koskela esiintyy teoksessa *Tuntemattoman sotilaan* sankarihahmona poikansa Vilhon sijaan! Miten on mahdollista, että radioteatterin ohjaaja Markus Rautio on jakautunut kahtia ja muuttunut monesti Markus Raitioksi?

Elämäkerrat täydentävät toisiaan

Mitä uutta nämä kaksi tuoretta elämäkertaa Paavolaisesta kertovat? Paavolaisestahan on tehty aiemmin kaksi kirjailijakuva, Matti Kurjensaaren *Loistava Olavi Paavolainen. Henkilö- ja ajankuva* (Tammi 1975) ja Jaakko Paavolaisen

Olavi Paavolainen. Keulakuva (Tammi 1991). Kurjensaaren aikalaisnäkökulmasta kirjoittama ”muotokuva muistista” on edelleen lukukelpoinen, joskin siinä häiritsee palvova asenne. Historiantutkija Jaakko Paavolaisen henkilökuva serkustaan tuo puolestaan esille paljon sellaista aineistoa, joka Kurjensaarelta omaisten sensuroidessa jäi kielletyksi.

Rajala ja Riikonen ovat voineet lähestyä Paavolaista enimmäkseen piittaamatta rajoituksista, joskin monet detaljit kirjailijan elämästä ovat jääneet ikuisesti piiloon aineistojen tuhoutumisen tai tietoisien hävittämisen takia. Katvealueista huolimatta 2000-luvun biografit ovat pystyneet kartoittamaan Paavolaisen monille tahoille haarautuvia polkuja entistä tiheämmin maastomerkinöin.

Uusien aineistojen perusteella syntyy entistä vivahteikkaampi kuva erityisesti Paavolaisen 1930-luvun matkakirjoista, ja tutkijat pystyvät aiempaa tarkemmin analysoimaan myös *Synkän yksinpuhelun* syntyä ja vastaanottoa. Paavolaisen matkoista kumpikin elämäkerran kirjoittaja on saanut materiaaliapua Ville Laamasen tuoreesta väitöskirjasta *Suuri levottomuus. Olavi Paavolaisen kulttuurinen katse ja matkat 1936–1939*.

Paavolaisen sotapäiväkirjan tulkinnoissa Rajalan ja Riikosen näkemykset poikkeavat ratkaisevasti toisistaan. Rajala argumentoi sen puolesta, että *Synkkä yksinpuhelu* on keskeisesti muokattu sodan jälkeen eikä vastaa alkuperäisiä merkintöjä. Tutkivana journalistina Rajala pyrkii osoittamaan erilaisten ristiinlentojen avulla, että kirjailija editoi päiväkirjoja

enemmän kuin aiemmassa tutkimuksessa on uskottu. Tässä suhteessa Rajala tulee hyvin lähelle niitä aikalaiskriitikoita, jotka teoksen ilmestyttyä syyttivät Paavolaista jälkiviisaudesta ja suoranaisestä vääriste-lystä.

Sen sijaan Riikonen puolustaa kantaa, jonka mukaan painettua teosta on kyllä editoitu ja stilisoitu, mutta minkäänlaisesta väärennöksestä ei voi puhua. Riikosella on argumentoinnin tukena ollut käytössään *Synkän yksinpuhelun* koneella kirjoitettu käsikirjoitus, jota hän on käynyt huolellisesti läpi. Riikonen vertailee myös teoksen eri painoksia ottaen huomioon lyhennetyt ruotsinnoksen ja *Valittujen teosten* myöhemmän version. Kriittistä lukijaa Riikosen perustelut vakuuttavat enemmän kuin Rajalan paikoin lennokkaat letkaukset Paavolaista maksimaalisen hyödyn tavoittelijana ”kunkin vallitsevan konjektuurin aikana”.

Elämäkerran kirjoittajien näkemyserot suhteessa Paavolaisen tekemisiin käyvät ilmi muuallakin kuin *Synkän yksinpuhelun* kohdalla. Kun Rajala ottaa paikoin reippaasti etäisyyttä Paavolaisen sanomisiin, Riikonen objektiivisuutta tavoittelevana humanistina ymmärtää paremmin kohdettaan, olematta kuitenkaan Paavolaisen apologeetta.

Uudet elämäkerrat osoittavat, että Paavolaisessa on yhä kirjallista energiaa ja että hänen keskeinen tuotantonsa on pysyvä elävänä kansalliskirjallisuutena. Biografioina Rajalan ja Riikosen teokset täydentävät sopivasti toisiaan, ja niiden varassa lukijan on mahdollista hahmot-

taa täyteläinen kuva Paavolaisen tuotannosta ja persoonallisuudesta. Varsinkin Riikonen onnistuu kokoamaan kirjailijan moneen suuntaan tempoilevista pyrkimyksistä olennaisen ja tiivistämään sen erinomaisesti loppuluvussa, joka tosin on hieman hämäävästi otsikoitu ”Valvojaksi” (viitaten elämäkerran otsikkoon).

Silti Paavolaisen arvoitus ei kahden paksun kirjan sivuilla suinkaan ratkea. Kirjailijan elämä oli jatkuvaa ristiriitosen sovittamista, paradoksien sävyttämää kaksoiselämää. Hän oli porvarillisesta elämänpiiristä kasvanut esteetti ja individualisti, joka tunsi vetoa erilaisten kollektiivien turvaan. Näihin kuuluihin ja halkeamiin hän lopulta kompastui niin, ettei elämänsä viimeisinä vuosikymmeninä saanut enää aikaan sitä, mihin hän alusta lähtien pyrki: suurta synteesiä ajataan ja ympäristöstään.

Juhani Niemi

Yleisesitys monikulttuurisesta lasten- ja nuortenkirjallisuuden tutkimuksesta

Anna Rastas (toim.): *Kaikille lapsille. Lastenkirjallisuus liikkuvassa, monikulttuurisessa maailmassa*. Tietolipas 240. Helsinki: SKS 2013. 318 s.

2010-luvun Suomi on aiempaa monikulttuurisempi. Väestörekisterikeskuksen mukaan Suomessa oli vuoden 2012 lopussa vieraskielisiä 267 000 eli 4,9 prosenttia väestöstä. Vaikka lukua ei voi

tulkita suoraviivaisesti, vihjaa se siitä, että Suomessa monikielisyys ja -kulttuurisuus ovat vähitellen tulemassa arkisiksi ilmiöiksi. YTT Anna Rastan toimittama monitieteinen *Kaikille lapsille. Lastenkirjallisuus liikkeuvassa, monikulttuurisessa maailmassa* -artikkelikokoelma vastaa yhteiskunnassa olevaan tarpeeseen. Kokoelmassa yksitoista kirjoittajaa valaisee monesta näkökulmasta sitä, mikälainen monikulttuurisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden rooli voi olla nykymaailmassa, jossa yhä useammat elävät kulttuurisesti yhä monimuotoisempaa elämää.

Antologia perustuu vuonna 2010 Tampereen yliopistossa järjestettyyn seminaariin *Kirjoja kaikille lapsille! Lastenkirjallisuus monikulttuurisessa Suomessa*. Sen tekstit on suunnattu erityisesti lasten ja nuorten parissa työskenteleville tutkijoille, kirjastonhoitajille, opettajille sekä vanhemmille, jotka etsivät monikulttuurista kirjallisuutta esimerkiksi pedagogisiin tarpeisiin. Ehkä juuri halu palvella monia erilaisia kohderyhmiä näkyy siinä, että jotkut artikkelit ovat korostetun akateemisia, kun taas esimerkiksi Routledge-kustantamon kustannustoimittajan Sharmilla Beezmohun ja sveitsiläis-haitilaisen kuvataiteilija Sasha Huberin tekstit ovat omakohtaisia ja välttelevät akateemista jargonia.

Monitieteisen artikkelikokoelman kirjoittajaryhmään kuuluu monikulttuurisuuskysymyksiin perehtyneitä kulttuurin-, taiteen-, kielen- ja kirjallisuudentutkijoita, yhteiskunta- ja kasvatustieteilijöitä sekä taiteilijoita. Kirjallisuustieteen ja kir-

jallisuuskasvatuksen näkökulmaa edustavat vahvimmin Juli-Anna Aerilan, Päivi Heikkilä-Halttusen, Anna Rastan, Jaana Pesosen ja Raisa Simolan tekstit. Kielitieteellinen ja kirjallisuuskasvatuksellinen näkökulma yhdistyy erityisesti Sirkku Latomaan tekstissä, kun taas politiikan tutkimus nousee esille ruotsalaisen Mai Palmbergin tekstissä. Helena Oikarinen-Jabain näkökulma on taiteentutkimuksellinen. Anna Rastas toisessa tekstissään ja Ulla Vuorela edustavat puolestaan ehkä eniten sosiaaliantropologiaa tai kansainvälisyyskasvatusta. Antologian lopussa on Päivi Heikkilä-Halttusen koostama laaja luettelo suomeksi julkaistuista monikulttuurisuutta käsittelevistä lasten kuvakirjoista.

Kokoomateoksen lähtökohtana voinee pitää ajatusta, jonka myös Jaana Pesonen suoraan eksplikoi 2000-luvun lastenkirjojen monikulttuurisuutta eritellessään: ”Lasten lukemilla tarinoilla on merkitystä heidän maailmankuvansa ja minäkuvansa rakentumiselle. Kirjojen kautta lapsi voi oppia ymmärtämään itseään ja ympäröivää yhteiskuntaa.” Lähtökohtana on siis se ajatus, että kaunokirjallisuus auttaa ihmistä kasvamaan empaattiseksi ja suvaitsevaksi maailmankansalaiseksi. Toisena tarkoituksena on ilmiselvästi ollut tehdä tunnetuksi erityisesti suomeksi julkaistua lasten- ja nuortenkirjallisuutta, jossa käsitellään esimerkiksi rasismia, kulttuurieroja, siirtolaisuutta, kulttuurisia vähemmistöjä, monikielisyyttä ja ylijäisiä yhteisöjä. Kokoelma tarjoaa myös välineitä tulkita ja lukea näitä aiheita käsittelevää lasten- ja nuortenkirjallisuutta.

Artikkelikokoelmasta erottuvat populaarilla otteellaan kaksi tekstiä. Sharmilla Beezmohun ja Sasha Huber ovat kirjoittaneet kokoelmaan omista elämän- ja lukijankokemuksistaan sekä omien kulttuuristen juuriensa löytämisen merkityksestä. Huber käsittelee taustaansa sveitsiläis-haitilais-lähtöisenä taiteilijana, joka nyt asuu suomalaisen miehensä ja lapsensa kanssa Suomessa. Beezmohun puolestaan heijastelee omia luku- ja muita kokemuksiaan institutionaalisen rasismien arjessa Britanniassa. Omakohtaisuutta Beezmohunin ja Huberin lisäksi on erityisesti sosiaaliantropologian professori Ulla Vuorelan tekstissä, jossa hän palaa lapsuutensa lukukokemuksiin ja työstää aikuisen tutkijan näkökulmasta Frances Hodgson Burnettin *Pikku prinsessaa* (1905), Astrid Lindgrenin *Peppi Pitkätossu* -kirjoja sekä keskusteluttaa niiden kanssa tansanialaisten satujen maailmankuvaa. Samalla hän osoittaa, kuinka konteksti- ja aikasidonnaisia lastenkirjat ovat.

Juli-Anna Aerilan teksti ponnistaa hänen kirjallisuuskasvatuksellisesta väitöskirjastaan, jossa tutkitaan yläkoululaisille suunnattuja, vuosina 1990–2007 ilmestyneitä suomalaisia nuortenkirjoja ja selvitetään, miten ne kuvaavat suomalaisen yhteiskunnan monikulttuurisuutta. Aerila luo ensin katsauksen monikulttuurisuutta käsittelevän nuortenkirjallisuuden historiaan, jonka jälkeen esittelee väitöskirjastaan tuttuja nuortenkirjoja ja pohdii, millainen merkitys monikulttuurisilla nuortenkirjoilla voisi olla monikulttuurisuuskasvatuksessa. Aerilan ohella myös Sirkku Latomaan teksti esittelee moni-

kulttuurisia lasten- ja nuortenkirjoja. Hän erittelee sitä, kuinka monikielistä kirjojen maailma on ja miten monikielisyteen ja kieliin yleensä kirjoissa suhtaudutaan ja missä valossa uuden kielen oppiminen ja suomenoppijan kielimuoto esitellään. Esittelevässä artikkelissaan Latomaa rinnastaa jatkuvasti peruskoulun opetussuunnitelmaan perusteiden tavoitteisiin.

Esittelevä ote on Aerilan ja Latomaan tapaan tyypillistä myös Päivi Heikkilä-Halttusen tekstille ”Lasten kuvakirjojen pitkä tie tasa-arvoisiin esitystapoihin”, jossa hän esittelee viime vuosikymmenten aikana monikulttuurisuusaiheesta suomeksi julkaistua tai suomennettua lasten kuvakirjallisuutta. Heikkilä-Halttusella korostuu Aerilasta ja Latomaasta poiketen kirjallisuushistoriallinen näkökulma.

Mai Palmberg käsittelee käytännönläheisessä artikkelissaan ruotsalaisten oppikirjojen Afrikka-kuvaa ja osoittaa, kuinka ennakkoluulot hallitsevat oppikirjojen käsitystä Afrikasta ja afrikkalaisuudesta. Vanhojen ennakkoluulojen rinnalle on noussut joitakin uusia. Palmbergin mukaan tärkeää olisi käsitellä oppikirjoissa ennakkoluulojen aatehistoriallista taustaa. Halu murtaa yksiselitteistä käsitystä isosta mantereesta on kuitenkin johtanut siihen, että 2000-lukua kohti tultaessa moniarvoisuus on lisääntynyt. Palmbergin mukaan yksi hyvä keino parantaa oppikirjoja on esimerkiksi se, että kuvissa oleville ihmisille annetaan nimet ja kerrotaan tarkasti, mistä kuvat on otettu. Lisäksi tärkeää olisi esittää tarinoita ja tietoa erilaisista Afrikan historian toimijoista, joiden juuret ovat Afrikassa.

Kaikille lapsille -antologia antaa lukijalle monipuolisen käsityksen siitä, minkälaista suomeksi julkaistu (joko suomenkielinen tai suomennettu) monikulttuurinen kirjallisuus saattaa olla. Artikkelikokoelma harottaa kuitenkin turhan moneen suuntaan. Esimerkiksi Raisa Simolan sinänsä oivaltava luenta Yrjö Kokon *Pessistä ja Illusiasta* sisältää loppujen lopuksi aika vähän monikulttuurisuus pohdintaa. Helena Oikarinen-Jabain teksti ”Kuvakulmia Helsinkiin ja Suomeen somalinuorten silmin” on hiukan omituinen valinta kirjaan, jonka alaotsikkona on ”Lastenkirjallisuus liikkuvassa, monikulttuurisessa maailmassa”. Teksti näet esittelee somalialaistaustaisten nuorten taideprojektia Helsingissä, ja tekstilajiltaan erityisesti artikkelin alku vaikuttaa pikemminkin jatkotutkimushankkeen esittelyltä kuin tieteelliseltä tai popularisoivalta tietokirja-artikkelilta.

Vaikka *Kaikille lapsille* -antologia on pääosin hyvin toimitettu, kirjaan on jäänyt muutamia lapsuksia. Esimerkiksi Liisi Huhtala esiintyy yhden artikkelin lähde luettelossa välillä Liisana, välillä Liisinä. Mikko Lehtosen nimiin on puolestaan pantu Maija Lehtosen vuonna 1983 kirjoittama artikkeli ”Huomioita suomalaisesta teiniromaanista”. Nämä pienet lapset eivät kuitenkaan estä toteamasta, että antologia on hyvä osoitus siitä, kuinka yliopistollinen tutkimus voi suuntautua maailmaa ja yhteiskuntaa kohti.

Outi Oja

Tiheätä tekstiä dialogisuudesta

Aino Koivisto & Elise Nykänen (toim.): *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Tietolipas 242. Helsinki: SKS 2013. 337 s.

Kiinnostoi katsoa mitä dialogisuudelle on viime aikoina tapahtunut kielen- ja kirjallisuudentutkimuksessa. Sain mitä hain: tukevan ja huolellisesti muotoillun tietopakettin dialogisuudesta teoriassa ja erilaisissa tekstikäytännöissä. Lisämausteena Aino Koiviston ja Elise Nykäsen toimittaman teoksen artikkeleissa tuntuu affektiivisuus: nyt analysoidaan ja tulkitaan tunteiden esittämistä. Mikäs siinä. Kafkan kirveelle on meillä kyllä töitä.

Dialogi kaunokirjallisuudessa keskittyy nimensä mukaisesti kaunokirjalliseen dialogiin, sen esittämisen tapoihin ja funktioihin. Kirjallisuustieteilijän kannalta aiheen käsittely ei onneksi jää morfosyntaktisten mikroratkaisujen erittelyyn, vaan niveltyy laajempaan dialogisuuden ymmärrykseen, ajatukseen kielestä kommunikaationa, aina jonkun puheena tai sanana jollekin toiselle.

Johdannossa toimittajat niveltävät oman dialogisuuden ymmärryksensä Mihail Bahtinin teoriaan: ”Dialogismin periaate ei siis koske kaunokirjallisuudessa ainoastaan vuoropuhelua. Se näyttäytyy paitsi teoksen sisäisenä moniäänisyytenä myös suhteissa toisiin teoksiin sekä teoksen kytköksissä historiallis-sosiaaliseen taustaansa ja sen vallitseviin kielenkäytön tapoihin” (s. 19–20). Itse artikkeleissa

Bahtin ei kuitenkaan ole niin keskeinen kuin johdannon perusteella voisi ajatella. Toisaalta riittää, että dialogisuuden henki vallitsee: kaikki kirjoittajat ovat selvästi sisäistäneet keskustelullisen, lukijan sanaa ja vastaanottoa ennakoivan esitystavan. Artikkelit on siis kirjoitettu asiantuntevasti ja yleistajuisesti.

Dialogisuudesta näyttää tulleen ihmistieteiden avainkäsitteitä. Siitä on saattanut tulla jopa keskeisempi kuin erosta (*difference*). Ehkä dialogisuuden salaisuus on siinä, että se tosiaan yhdistää eri tieteen alueita, vaikka Bahtinia käytetäänkin hyvin erilaisiin tarkoituksiin eri oppialoilla, kieli- ja kirjallisuustieteen piirissä, sosiaalitieteissä tai vaikkapa dialogiseen asiakastyöhön ohjaavissa ratkaisukeskeisen työnohjauksen tai psykoterapian oppikirjoissa. Voihan tosin olla niinkin, että Bahtinin elävän sanan merkitysteoria yhdistää dialogisuuden teoriaa kirjoittavia ihmisiä ja luo sitä kautta uusia yhteyksiä – eikä eroja.

Joka tapauksessa dialogisuuden teoria on joustava ja soveltuu moneen: sana ei ole yksi eikä kenenkään yksin, vaan aina toisen sanan lävistämä ja toiselle suunnattu. Merkitys syntyy vuorovaikutuksessa, kommunikaatiossa, jossain välissä ja joidenkin välillä. Periaatteessa yksinkertaista, käytännössä vaikeaa.

Kaunokirjallisuuden dialogisuudessa ollaan merkityksellistymisen monenkermaisissa kiertymisissä ja kerroksissa, kuten Nykänen ja Koivisto osoittavat. Johdanto (56 sivua) muodostaa tukevan tietopakettin dialogisuuden merkitysavaruudesta.

Johdannon aluksi pohditaan, mikä on dialogi ja miten se ilmenee tekstissä. Dialogi esitellään tekstityyppinä ja kirjallisuuden lajina. Sitten pohditaan kaunokirjallisen dialogin tehtäviä ja avataan dialogin todenkaltaisuuden historiaa. Kuntästä koukataan vielä tyylintutkimukseen ja kertomuksen tutkimukseen, pohditaan tovi aidon ja fiktiivisen dialogin suhdetta, ollaan paikoin liiankin tiiviissä, ellen sanoisi monologisissa tunnelmissa. Monista asioista haluaisi lukea lisää, ei niinkään enää uutta asiaa tai lisäperustelua, vaan toistoa, saman asian sanomista ja asian kuljettamista hengittävämmässä tekstissä, että ehtisi sisäistää asiantuntevan tietopakettin, joka yksin riittäisi kirjaksi.

Artikkelit puolestaan ovat taitavasti argumentoituja kokonaisuuksia jonkun erityisen kysymyksen äärellä, eikä niistä oikeastaan löydy siltoja ja vastauksia johdannon esittämiin kysymyksiin. Niissä käsitellään suomalaista kirjallisuutta, vanhempaa proosaa (Aino Koiviston artikkeli Juhani Ahon pienoismaaneista) ja nykykirjallisuutta (Tuomas Juntusen artikkeli Juha Seppälästä, Markku Haakana Joonas Konstigin novellista). Fokukseen on ymmärrettävästi valittu teoksia, joissa dialogi asettaa erityisen tulkinnallisen haasteen. Kirjallisuuden päälaajat on edustettu: proosa, lyriikka (Katja Seutu kirjoittaa runouden dialogisuudesta) ja draama (Laura Visapään artikkeli näyttämöohjeista ja Lea Laitisen artikkeli näytelmädialogeista).

Marja-Liisa Vartion teosten dialogi tarjoaa ilmeisen puhuttelevan haasteen,

sillä siitä kirjoittavat sekä Elise Nykänen että Auli Hakulinen. Elise Nykänen tarjoaa *Hänen olivat linnut* -romaanin käsittelyssä artikkelissaan napakan ja tuoreen tulkinnan Vartion naisten löpöttelystä ja sen moninaisista merkityksistä. Tekee mieli tarttua heti Vartioon uudestaan. Auli Hakulinen nostaa puolestaan esiin *Tunteet* ja Vartion hienovaraisen tunteiden esittämisen paletin. Näin kuva Vartiosta ensiluokkaisena suomalaisena modernistina vahvistuu – ja varmaan aiheesta.

Artikkeleiden hienous on niiden metodisessa ja analyttisessä tarkkuudessa: taidossa kiinnittää huomiota pieniin ja merkityksellisiin yksityiskohtiin ja kyvyssä niveltää nämä pienet ja merkitykselliset yksityiskohdat suurempiin merkityskuvioihin, viime kädessä paljon puhuttuun maailmallisuuteen. Aina paikoin itseäni tosin häiritsee tässäkin kokonaisuudessa suomalaisen kielen- ja kirjallisuudentutkimuksen ylтиörationaalisuus, ajatus siitä, että kirjailijat niin tietoisesti (muka) ohjaavat tekstillään lukijaa. Kaiketi kirjailijoilla on vastaavanlainen pimeä puoli kuin meillä kuolevaisillakin.

Päivi Kosonen

Sanna Nyqvist

Avaimen vuosi 2014: julkaisukynnys, tekstityypit ja katsaus tulevaan

Kirjallisuuden aikakauslehti Avain on tärkein ja laaja-alaisin kirjallisuudentutkimuksen julkaisufoorumi Suomessa. Se jatkaa vuonna 1929 perustetun *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirjan* perinteitä. Julkaisufoorumin luokituksessa se on määritelty tasolle kaksi, jolle kuuluvat korkeatasoisimmat ja laaja-alaisimmat suomen- ja ruotsinkieliset julkaisukanavat. Samalta tasolta löytyvät Svenska litteratursällskapetin ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran tieteelliset julkaisusarjat. *Avaimen* painosmäärä oli vuonna 2014 300 kappaletta, ja se leviää etupäässä Kirjallisuudentutkijain Seuran jäsenille sekä tieteellisiin kirjastoihin.

Avaimessa on jo pidempään sovellettu kahden portaan julkaisukynnystä. Toimittajat valitsevat kirjoittajien tarjoamista ehdotuksista (abstrakteista tai jo valmiista artikkeleista) refereekierrokselle otettavat tieteelliset artikkelit (”hyväksytyt artikkeliehdotukset” tilastossa seuraavalla sivulla). Käytännössä kaikki kirjoittajat eivät hyväksymisen jälkeen ole ehtineet viimeistellä artikkeleitaan, joten refereekierrokselle on lähetetty hieman pienempi määrä tekstejä.

Avaimen vertaisarviointi on anonymia kumpaankin suuntaan, ja jokaisen artikkelin lukee kaksi asiantuntevaa referenttiä. Noin puolet artikkeleista saa hylkäyksen joko yhdeltä tai molemmilta referentteiltä, eikä hylätty artikkeli näin ollen tule julkaistuksi siinä numerossa, mihin sitä on ensimmäisen kerran tarjottu. Pieni osa *Avaimen* tarjottuista artikkeleista on sellaisia, jotka kirjoittaja on muokannut kriittisten refereelausuntojen jälkeen uuteen uskoon. Kertaalleen hylätty ja uudelleen tarjottu artikkeli lähetetään uudelle refereekierrokselle.

Kun vuoden 2014 numerot ynnätään yhteen, *Avaimen* keskimääräiseksi julkaisuprosentiksi tulee 45 % tarjottuista ja 54 % refereekierrokselle päässeistä tieteellisistä artikkeleista. Onko se paljon vai vähän? Korkeaa hylkäysprosenttia pidetään yleensä lehden laadun takeena. Syitä korkeaan hylkäysprosenttiin voi olla muitakin. Esimerkiksi lehden ”brändi” ja cfp-käytännöt vaikuttavat suoraan siihen, miten paljon ne saavat artikkelitarjouksia suhteessa käytettävissä olevaan julkaisutilaan.

Avaimen tarjottavien artikkelien määrään vaikuttaa muun muassa numeron teema ja pääkieli. Kovin kapeasti määritelty teema ymmärrettävästi rajoittaa tarjottavien artikkelien määrää. Numerossa 2/2014 teemana oli kirjallisuushistoria, mikä osoittautui jopa teematonta numeroa 1/2014 suosittumaksi. Houkutteleva teema voi siis lisätä lehteen tarjottavien artikkelien määrää.

Vertaisarvioidut artikkelit *Avaimessa* vuonna 2014

	1/2014	2/2014	3/2014	4/2014	yhteensä
Tarjotut artikkelit	11	16	3	8	38
Hyväksytyt artikkeliehdotukset	10	13	3	8	34
Refereekierrokselle lähteneet artikkelit	7	11	3	7	28
Julkaistut artikkelit	4	4	2	4	15
% tarjotuista	36%	25%	67%	50%	45%
% referoiduista	57%	36%	67%	57%	54%

Numerojen teemat ja toimittajat:

1/2014 teematon yleisnumero; Sanna Nyqvist ja Merja Polvinen

2/2014 kirjallisuushistoria; Sari Kivistö ja Merja Polvinen

3/2014 litteratur i marginalen, Anna Biström ja Hanna Lahdenperä

4/2014 vertaileva kirjallisuudentutkimus; Sanna Nyqvist ja Merja Polvinen

Toimittajan näkökulmasta *Avaimen* julkaisuprosentti tuntuu sopivalta. Toistaiseksi kaikki positiiviset refereerausunnnot saaneet artikkelit on voitu julkaista, eikä julkaisemispäätöksessä ole tarvinnut soveltaa muita kriteerejä. Kirjoittajien saamat refereeerausunnnot ovat olleet perusteellisia, kriittisiä ja meidän toimittajien mielestä myös varsin tasapuolisia. Koska anonyymien vertaisarvioijien työ jää tavallisesti lehdessä näkymättömäksi, käytän tässä tilaisuuden kiittää *Avaimen* vuoden 2014 refereeitä arvokkaasta työstä kirjallisuudentutkimuksen hyväksi.

Avaimen julkaisuprosentti on sopiva myös siltä kantilta, että tutkijoiden on yhä mielekästä tarjota tekstejään *Avaimen*. Huolellisesti viimeistelty ja aiheeltaan relevantti artikkeli saa melko varmasti paikan lehdestä. Hylätyt artikkelit eivät välttämättä ole paljon hyväksytyjä heikompia: usein hylkäyksen perimmäinen syy on argumentaation keskeneräisyydessä tai aiheen rajauksen ongelmassa. *Avaimessa* julkaiseminen ei silti ole mikään läpihuutojuttu: numerosta riippuen artikkelien hylkäysprosentti vaihteli tänä vuonna välillä 33–75 %.

Toinen lehtivertailuissa käytetty mittari on vertaisarvioitujen artikkelien ja muiden tekstien suhde. *Avain* julkaisee vertaisarvioitujen artikkelien (Opetus- ja kulttuuriministeriön luokituksessa A1) lisäksi pääkirjoituksia, vertaisarvioimattomia katsauksia, puheenvuoroja ja arvosteluja, jotka kuuluvat Opetus- ja kulttuuriministeriön luokituksessa ryhmään B1. Lehden sivumäärästä vertaisarvioidut artikkelit vievät yleensä vähintään puolet. Loppu jakautuu melko tasan kirja-arvostelujen ja muiden tekstien välillä. B1-kategorian teksteissä syvennyttään ajankohtaisiin tieteenalan kysymyksiin tavalla, joka on vaikutuksiltaan välittömämpää ja joskus myös merkittävämpää kuin vertaisarvioituissa artikkeleissa esitetty, tarkan seulan läpi käynyt tieteellinen argumentointi.

Vuoden loppuksi pieni silmäys tulevaan. Paine vertaisarvioitujen artikkelien julkaisemiseen tulee pitämään *Avaimen* tarjottujen artikkelien määrän korkeana myös jatkossa, vaikka kuluvana vuonna lanseerattu, verkossa ilmestyvä kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja *Joutsen/Svanen* tarjoaakin kotimaisia kirjallisuuksia tutkiville uuden julkaisukanavan. Tulevaisuus näyttää, millaiseksi työnjako näiden kahden, pääosin suomenkielisen julkaisun välillä asettuu. *Avainta* julkaiseva Kirjallisuudentutkijain Seura pohtii myös jatkuvasti mahdollisuutta siirtyä kokonaan verkkojulkaisemiseen. Tällä hetkellä *Avaimen* numerot ilmestyvät verkkoon kaikkien saataville (*open access*) noin vuoden viiveellä. Paperilehden julkaisemisen korkeat kustannukset ja sen tavoittaman yleisön rajallisuus ovat vahva argumentti kokonaan sähköiseen julkaisemiseen siirtymiselle.

Avaimen lehtiarkisto verkossa: <http://pro.tsv.fi/skts/lehtiarkisto.html>

Against Cultural Imperialism: Comparative Literature as Research on World Literature

In contrast to what is commonly thought, modern, historical literary studies were not originally restricted to a national – even less, nationalist – perspective, but already in Johann Gottfried Herder and Johann Wolfgang von Goethe we find the idea of a world community of literatures. Nevertheless, in the course of the nineteenth century literary studies narrowed to the study of literature in national frames. This approach was contested only after WWII, when some seminal works, such as those of Erich Auerbach and Ernst Robert Curtius, established the unity of European literature. In the end-of-the-twentieth-century discussion concerning the globalisation of culture, the Eurocentrism of comparative literature was criticized and a study of world literature in the broad sense of the word called for. However, the approaches emphasizing globalisation, (post)colonialism, multiculturalism, marginalization etc. are themselves criticized for a cultural imperialism because of their way of imposing theoretical concepts on the subject of study. The question of how to face world literature as a whole is given different answers, of which Franco Moretti's and David Damrosch' are here briefly discussed. At the end of the article, an approach is proposed which stresses the necessity of developing theoretical concepts in close contact with the subject of study. The synthetic view on the subject enabled by such concepts results however in a merely elliptic presentation of the whole.

Liisa Steinby

"The eighteenth century as we imagine it today." Adaptation as a Way of Giving Shape to History in Three Novel Dramatizations from the 1970s

Eighteenth-century novels often present themselves as texts between past and future texts, as being based on supposedly authentic documents and likely to be rewritten. This article focuses on three twentieth-century dramatizations which transpose the two-way adaptability in novels by Denis Diderot, Johann Wolfgang von Goethe and Choderlos de Laclos. The analyses of dramatic texts by Milan Kundera, Ulrich Plenzdorf and Heiner Müller contribute to the on-going debate on the nature of adaptation by showing how the transposition of metadaptative features not only (re)produce a story but foreground the historical status of the work as well. In addition to change of focus in adaptation studies the article calls forth a wider view of the history of literature as changes on the boundaries between literature and its various others, theatre and film being but two examples of them.

Teemu Ikonen

From a Classic to a Popular Classic: Comparison of Translation Strategies in the Finnish translations of *David Copperfield*

The novel *David Copperfield* by Charles Dickens has been translated into Finnish three times, in 1879–80, 1924 (revised edition in 1974) and 1971. In this article, I compare the strategies used in these translations to solve translation problems related to culture-bound elements. My aim is to show that the strategies employed can give us clues on how the translators and publishers perceived their target audience and the nature and purpose of the translation, and how translation practices have changed over time.

During the almost one hundred years spanned by the translations, there have been significant changes in Finnish publishing and translating practices, a shift in the status and reception of Dickens, and a considerable increase in Finnish readers' familiarity with the English language and culture. All these changes are reflected in the translations. Contrary to expectations, the first translation stays very close to the original and uses footnotes to explain culture-bound items, whereas the latest version in print, the revised edition of the second translation, has many of the culture-bound items replaced or omitted. It seems that the cultural knowledge of the target audience has not been the primary factor behind the choice of strategies. Instead, the translations appear to reflect and contribute to a shift in the status of the work from a highly regarded classic to an entertaining novel aimed at a more general reading public.

Katja Vuokko

Who abridged *Emily*? Translation history of L.M. Montgomery's *Emily of New Moon* in Finnish.

L.M. Montgomery's *Emily of New Moon* (1923) was first translated into Finnish by I. K. Inha in 1928 and it has remained a popular book in Finland ever since. This article examines the translation history of *Pieni runotyttö*, the Finnish rendition of *Emily of New Moon*. Inha's original translation was revised in 1961, as were the sequels, *Emily Climbs* (revised 1964) and *Emily's Quest* (revised 1965). Who made the revised translations is not known, but I suggest that it was most likely Inka Makkonen, the then head of the children's literature department of WSOY, one of the biggest publishing houses in Finland.

In addition to looking at a specific translation and its history, the article problematises the cultural significance of translating children's and young adult literature. Lack of prestige might be seen in the fact that the revised and abridged Finnish translations of *Emily of New Moon*, for instance, have not been previously studied. However, retranslations and revised translations should in general be analysed more critically, also when it comes to children's literature, because they reveal historical translation tendencies, tell about our attitudes toward a particular genre and also shed light on how books change in translation. The article suggests that the genre and target audience of *Emily of New Moon* changed significantly with the revised Finnish editions, from a (young) adult novel to a children's book and from adult readers to children, especially girls.

Vappu Kannas



Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

Jäsenenä saat seuran julkaiseman Avain-lehden neljästi vuodessa sekä oikeuden osallistua seuran järjestämiin seminaareihin ja muihin tilaisuuksiin.

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain on tapa päästä sisään kirjallisuudentutkimuksen maailmaan. Se tarjoaa tieteellisten artikkelien, tutkimus- ja kirja-arviointien lisäksi erilaisia puheenvuoroja kotimaisesta ja ulkomaisesta kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta. Lisäksi se pyrkii herättämään keskustelua kirjallisuudentutkimukseen liittyvistä ajankohtaisista aiheista.

Uusi aikakauslehti jatkaa kirjallisuudentutkimuksen ainoana äänitorvena maassamme seuransa yli 80 vuoden kokemuksella.

Neljästi vuodessa ilmestyvä Avain on Kirjallisuudentutkijain seuran lehti, jonka saa seuran jäsenetuna maksamalla jäsenmaksun 40 euroa (opiskelijat ja apurahatutkijat 25 euroa) Seuran tilille 800012-1473445. Viestikenttään merkitään jäsenen nimi ja osoite lehden postitusta varten.

Ilmoittamalla sähköpostiosoitteesi seuran sihteerille Hanna Samolalle (hanna.samola@uta.fi) pääset mukaan myös seuran postilistalle **kts@uta.fi**, jolla tiedotetaan alaan liittyvistä tapahtumista. Listaa käytetään myös tiedonhankintaan, sekä keskusteluun kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevista ajankohtaisista aiheista.

Lisätietoja seurasta: <http://pro.tsv.fi/skts/>