

Jenny Ranta

GIUKAISEN SSKO POROJESI LYPSÄJÄKSI

Kulttuurisidonnaisuus ja sen vaikutus Elena Primicerion
Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi -teoksessa

TIIVISTELMÄ

Jenny Ranta: Giukaisen sisko porojesi lypsäjäksi – Kulttuurisidonnaisuus ja sen vaikutus Elena Primicerion *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi* -teoksessa

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Kirjallisuustieteen maisteriohjelma

Lokakuu 2020

Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee italiankielistä *Kalevala*-versiota, Elena Primicerion vuonna 1941 julkaistua *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi* -teosta kulttuurisidonnaisuuden näkökulmasta. Kyseessä on nuorille suunnattu proosamuotoinen ja kuvitettu lyhennelmä, josta on julkaistu useita eri painoksia. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan vuosien 1941, 1961 ja 2008 painoksia. Kuvitukset ovat italialaisten taiteilijoiden Ezio Anichinin (1941) ja Alessandro Baldanzin (2008) tekemiä. Kolmannen kuvituksen (1961) tekijä tai tekijät jäävät anonyymeiksi. Tutkielmassani käytän sekä kirjallisuustieteen että käännöstieteen teorioita. Vaikka kyseinen teos ei ole suora *Kalevala*-käännös, voidaan sen analysoinnissa silti hyödyntää käännöstieteen teorioita, kuten vieraannuttamista ja kotouttamista.

Tutkimuksen tavoitteena on kartoittaa, millaisena Suomen kansalliseepos esitetään italialaiselle nuorisolle Primicerion teoksessa, ja miten se käsittelee kulttuurisidonnaisia elementtejä. Vertailen Primicerion teosta Lönnrotin koostamaan runomuotoiseen *Kalevalaan*, vaikka Primicerio on käyttänyt teoksensa lähdeaineistona myös italiankielisiä *Kalevala*-käännöksiä kuten Igin Cocchin teosta. Tarkoituksena ei siis ole arvioida Primicerion version käännöksen laatua tai oikeakielisyyttä. Italiankielisen tekstin lisäksi analysoin kolmen eri painoksen kuvitusta ja sitä, vahvistavatko ne teoksen kotouttavaa tai vieraannuttavaa vaikutusta. Myös se, ovatko nämä teoksen muutokset alkuperäiseen tekstiin verrattuna kiinni juuri kulttuurin muutoksesta vai kohdeyleisön iästä, on tämän tutkimuksen kannalta huomionarvoista.

Analyysin tukena käytän muun muassa Lawrence Venutin teoriaa vieraannuttamisesta ja kotouttamisesta. Vieraannuttaminen ja kotouttaminen ovat käännöstieteen keskeisiä termejä, joiden avulla tarkastellaan sitä, miten käännöksessä vieras kulttuuri ja sen ominaispiirteet on käännetty kohdekulttuurin lukijayleisölle. Lisäksi tarkastelen suomalaisten käännöstutkijoiden teorioita manipulaatioteorian ja käyttäjäkeskeisen käännöstieteen näkökulmasta. Tutkimuskysymyksilleni on aiheellista tarkastella lähdekielen yksittäisiä kulttuurispesifisiä elementtejä eli realioita, joilla ei ole suoraa vastinetta kohdekieleessä tai -kulttuurissa. Näitä realioita käännöstieteessä on tutkinut muun muassa Ritva Leppihalme. Kuvien analysoinnin tukena käytän kuvittaja ja kääntäjä Riitta Oittisen tutkimuksia. Koska tarkastelen hypoteettista nuorta kohdeyleisöä, otan tarkasteluuni myös kirjallisuustieteen käsitteitä, kuten sisäislukijan.

Tutkielman keskeisimpiä havaintoja olivat, ettei teos noudattanut kauttaaltaan samaa kotouttamisen tai vieraannuttamisen strategiaa, vaan yhdisteli näitä molempia. Sama koski niin tekstiä kuin kuvitusta. Realioiden kääntämisessä oli käytetty erilaisia tapoja: niin kotouttavaa korvaamistakin kuin vieraan elementin muokkaamistakin. Lisäksi erilaiset poistot, kuten Kullervon tarinan lyhentäminen, kotouttivat tekstiä ja ottivat nuoren kohdeyleisön huomioon. Toisinaan poistoilla saatettiin korostaa vierasta kulttuuria, kuten poistamalla *Kalevalan* tarinan lopun kristillinen symboliikka. Poistojen lisäksi myös erilaisilla lisäyksillä oli tekstiin vieraannuttava ja kotouttava vaikutus. Niillä vahvistettiin stereotyyppioita tai korostettiin eksoottista luontoa ja sen eläimistöä. Nämä muutokset myös kommentoivat Suomen sen hetkistä poliittista tilannetta. Tämä huomio nosti teoksen aikasidonnaisuuden tärkeäksi ja mielenkiintoiseksi vaikuttajaksi.

Tutkielma ottaa huomioon niin kääntäjän kuin oletetun lukijan vaikutuksen teoksen syntyprosessissa. Myös kontekstia pyritään huomioimaan, mutta sen laajempaan tarkasteluun kuten aikasidonnaisuuden vaikutuksiin, tarvittaisiin jatkotutkimuksia. Tutkimus toimiikin hyvänä pohjana mahdollisille jatkotutkimuksille ja suunnille, jotka koskevat kääntämistä, kulttuurisidonnaisuutta, käännöskuvitusten tutkimista tai *Kalevalaa* italialaisessa kulttuurissa.

Avainsanat: *Kalevala*, kääntäminen, kulttuurisidonnaisuus, vieraannuttaminen, kotouttaminen, lukijamallit, kuvitus, realiat

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Monimuotoinen <i>Kalevala</i>	7
	2.1 <i>Kalevala</i> meillä ja maailmalla – muunnelmia ja käännöksiä	7
	2.2 <i>Kalevalan</i> kääntäminen ja uudelleenkiääntäminen.....	10
	2.3 Proosaa ja runomittaa myös italiaksi – <i>Kalevala</i> Italiassa	17
3	Kääntäminen kulttuurista toiseen	24
	3.1 Vieraannuttaminen ja kotouttaminen	25
	3.1.1 Mitä sujuvampi käännös, sitä näkymättömämpi kääntäjä	26
	3.1.2 Vieraannuttaminen voi olla valinnasta kiinni	28
	3.2 Manipulaatioteorian näkökulma käännösten tutkimukseen	30
	3.3 Käännöksen vastaanottaja keskiössä.....	35
	3.3.1 Käyttäjakeskeisyys käännöstieteessä	37
	3.3.2 Lukijamalleista todellisiin vastaanottajiin	40
	3.4 Realiat lasten ja nuortenkirjallisuuden käännöksissä	42
4	Kulttuurisidonnaisuus <i>Kalevalassa</i> – korostaa vai kotouttaa?	46
	4.1 Elena Primicerion <i>II Kalevala – Finlandia, terra di eroi</i>	46
	4.2 Realiat <i>II Kalevalassa</i>	49
	4.2.1 Henkilöiden nimet.....	49
	4.2.2 Maantieteelliset realiat	53
	4.2.3 Etnografiset realiat	56
	4.3 Poistot, lisäykset ja muokkaukset kerronnassa	62
	4.3.1 Poistoja ja muutoksia	62
	4.3.2 Lisäykset kerronnassa	65
	4.3.3 Vertaaminen antiikin myytteihin – myyttien kotoutus	69
5	Kuvat kulttuurin välittäjinä	72
	5.1 Eläimet ja luonto kuvituksessa.....	74
	5.2 Ihmiset ja kulttuuri kuvituksessa	82
6	Johtopäätökset	93
	Lähteet	97
	Luettelo kuvioista ja taulukoista	103
	Liitteet	105

1 Johdanto

Tarkastelen tässä tutkielmassa Suomen kansalliseepoksena tunnetun *Kalevalan* kulttuurisidonnaisuuksien kääntämistä sekä kohdeyleisön huomioimista käännösprosessissa. Analysoin lähemmin Elena Primicerion (1941) *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi* (jatkossa vain *Il Kalevala*) teosta, joka on italiankielinen proosamuotoinen *Kalevala*-versio. Ensimmäisen ilmestymisvuotensa jälkeen teoksesta on julkaistu monia uusia painoksia, itse käytän tässä tutkimuksessa vuosien 1941, 1961 ja 2008 painoksia, joissa kaikissa on eri taiteilijoiden kuvitus. Kyseessä ei ole kokonainen tai suora *Kalevala*-käännös, vaan tekstiä on muokattu monella tavalla, kuten lyhentämällä tarinaa, poistamalla tiettyjä runoja ja muuttamalla runot proosamuotoon. Tutkielmani yhdistelee sekä käännöstieteen että kirjallisuustieteen teorioita ja menetelmiä.

Kalevalaa ja siitä tehtyjä mukaelmia on tutkittu paljon. Siitä on julkaistu tietokirjoja hyvin pian teoksen ilmestymisen jälkeen, ja uusia tutkimuksia aiheeseen liittyen julkaistaan edelleen, vaikka *Kalevalan* ilmestymisestä on 185 vuotta. Varsinaisen *Kalevalan* lisäksi siitä tehdyt versioinnit ovat olleet lukuisten tutkimusten aiheina. Tunnetuimmat ja tutkituimmat *Kalevala*-versiot ovat Suomessa pitkälti kotimaisten kirjoittajien ja taiteilijoiden tuotoksia. Muun muassa pro gradu -tutkielmia Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalasta* (1992) on tehty useampia. Mirva Nurmi (2000) on tutkinut *Koirien Kalevalaa* uudelleenkirjoituksena, Tarja Virtanen (2007) on tutkinut *Koirien Kalevalan* vastaanottoa, kun taas Riitta Oittinen on tutkinut samaa teosta käännöstieteen näkökulmasta. Elena Virtanen (2011) on puolestaan tarkastellut kohderyhmän merkitystä teoksissa *Kalevala berättad för ungdom*, *Kalevala kerrottuna nuorisolle* ja *Lasten Satu-Kalevala*. Käännöksiä puolestaan käsitellään Kalevalaseuran julkaisuissa kuten Petja Aarnipuun (2012) toimittamassa *Kalevala maailmalla – Kalevalan käännösten kulttuurihistoria* -teoksessa.

Lista tutkimuksista on pitkä, ja näkökulmiakin tuntuisi riittävän, mutta vaikuttaisi kuitenkin siltä, että yksittäisten ulkomaisten *Kalevala*-versioiden tarkastelu on jäänyt kotimaisia teoksia vähäisemmäksi. Näihin harvoihin teoksiin kuuluu muun muassa Aku Ankka-sarjakuvan piirtäjän Don Rosan mukaelma *The Quest for Kalevala* (1999), joka yhdistää perinteisen sarjakuvankkojen maailman ja *Kalevalan* mytologian.

On kuitenkin hyvä huomioida, että kieltenopiskelijoiden tekemistä pro gradu -tutkielmista löytyy jokunen *Kalevalan* käännöistä käsittelevä tutkimus. Yhtenä esimerkkinä on Elina Normmanin (2006) tutkielma ”*Nelle lande di Kaleva*”. *Aspetti traduttivi delle versioni integrali del Kalevala di Iginò Cocchi (Kalevala: poema finnico, 1909) e di P.E. Pavolini (Kalevala poema nazionale finnico, 1909–1910)*, joka käsittelee kahta kokonaista italiankielistä *Kalevala*-käännöstä. Muutenkin *Kalevalan* käännöksiä kartoittavat tutkimukset tai artikkelit – kuten Petja Aarnipuun teos – lähinnä vain mainitsevat Primicerion version, ja se on jäänyt hyvin vähäiselle huomiolle.

Tutkimukseni pyrkii paikkaamaan tätä aukkoa nostamalla huomion kohteeksi muun kuin suomen- tai englanninkielisen *Kalevala*-version, joka on vieläpä lapsille ja nuorille suunnattu, kolmesti kuvitettu teos. Tämä kohdeyleisö tekee käännöksen tutkimisesta erityisen. Etenkin kielen ja kulttuurisidonnaisuuksien tutkiminen on oleellista. Kääntäminen ei nimittäin ole vain kielestä toiseen kääntämistä, vaan hyvin usein myös kulttuurista toiseen kääntämistä. Tutkimukseni keskeisimpiä kysymyksiä ovatkin: Miten suomalainen kansalliseepos esitetään italialaiselle nuorisolle Primicerion versiossa, ja miten kulttuurisidonnaiset elementit on tuotu *Il Kalevalaan*? Tämän lisäksi pyrin myös selvittämään, ovatko tekstiin tuodut käännösmuutokset kiinni kohdekulttuurista vai kohdeyleisön iästä vai kenties molemmista.

Vaikka en väitäkään kaikkien suomalaistaustaisten lasten lukeneen *Kalevalaa* tai tuntevan sen tarinaa yksityiskohtaisesti, on heillä esimerkiksi koulun ja muun kulttuurin kautta siihen jonkinlainen kosketuspinta, sillä *Kalevalalla* on ollut suuri vaikutus kaikenlaiseen suomalaiseen taiteeseen, niin musiikkiin kuin kuvataiteeseenkin. Italiassa näin ei ole, vaan muilla myyteillä ja eepoksilla, kuten antiikin Kreikan Homeroksen tai italialaisen Danten teksteillä, on siellä kulttuurisesti suurempi merkitys. Primicerion proosaversio saattaa jäädä monelle sen lukijalle ainoaksi kosketukseksi *Kalevalan* maailmaan tai ylipäänsä suomalaiseen kulttuuriin. On siis mielenkiintoista tutkia, millaisen kuvan se siitä antaa.

Primicerion teos on yksi harvoista italialaiselle nuorisolle suunnatuista *Kalevala*-aiheisista teoksista, jonka kirjoittajana ja kuvittajana on toiminut nimenomaan italialainen kirjailija ja taiteilija. Tällä on merkitystä siihen, millaisena suomalainen kulttuuri näytetään. On aivan eri asia tutkia esimerkiksi Mauri Kunnaksen kuvakirjasta tehtyä käännöstä, sillä siinä suomalaisen kulttuurin edustajilla on ollut suuri vaikutus siihen, millaisena kotikulttuuri esitetään vieraille kulttuureille.

Se, millaisena lähtökulttuuri näyttäytyy käännoksessä, on pitkälti kääntäjän käsissä. Esimerkiksi käännostrategian valinta ja sen noudattaminen ovat usein kääntäjän päätös. Tosin voidaan todeta, ettei asia ole aivan näin yksinkertainen, vaan myös yleisesti vallitsevat käytännöt, kuten vallitsevat käännosnormit ja kustannusalan käytännöt, vaikuttavat kääntäjään. Muuttaako vieraat kulttuurin piirteet kotoisiksi vai jättääkö ne sellaisenaan uuteen versioon tarkoituksena etäännyttää tekstin kulttuuri kohdekulttuurista? Vieraannuttaminen ja kotouttaminen ovat tutkimukseni kannalta keskeisiä käsitteitä. Tarkastelen tätä teoriakehystä Lawrence Venutin tutkimusta hyödyntäen ja syvennän sitä käyttäjäkeskeisen käännosteorian malleilla, jotka esittävät Venutin teorialle vastakkaisen näkemyksen.

Vieraannuttaminen ja kotouttaminen saattavat kuulostaa tutuilta käsitteiltä esimerkiksi maahanmuuttajista puhuttaessa. Niiden merkitys on kuitenkin hieman toisenlainen, kun puhutaan käännökirjallisuudesta ja sen kääntämisestä. Päivi Pasanen avaa termejä sanastotyön näkökulmasta. Kotouttavalla käännostrategialla tarkoitetaan, että lähdekielinen teksti muutetaan tulokielen ja kulttuurin tottumusten ja odotusten mukaiseksi. Vieraannuttavassa käännostrategiassa kohdekulttuurille vieraat elementit jätetään näkyviin. (Pasanen 2011.) Liisa Tiittula (2007) nostaa muutaman konkreettisen esimerkin näistä strategioista (tarkemmin palaan näihin tutkielmani luvussa 3):

Vieraannuttaminen: käännokseseen jätetään vieras alkuperä näkyviin, ja tekstistä näkyy, että se on käänno. Esimerkiksi puhuttelut saatetaan jättää vieraaseen muotoon (*Mr. Smith*) tai kieli voi noudattaa vieraan kielen ilmaisutapaa (esim. *Sataa kissoja ja koiria* ← *It's raining cats and dogs*. Vrt. *Sataa saavista kaataen*). Vieraannuttavan käännoismenetelmän vastakohta on **kotouttaminen**.

Kotouttaminen tarkoittaa käännettävän tekstin sopeuttamista kohdekulttuuriin ja -kieleen niin, että se noudattaa näiden normeja. Kotouttamista on eriasteista. Se voi merkitä esimerkiksi kielen rakenteiden ja ilmaisutapojen muuttamista, myös nimien suomentamista (esim. Alice → Liisa) tai vaikkapa lähdekulttuurissa tutun runon muuttamista tekstissä suomalaisille tutuksi runoksi. Kotouttamisen vastakohta on **vieraannuttaminen**. (Tiittula 2007, Opetushallitus.)

Vaikka Tiittulan esimerkit käsittelevät vain yksittäisiä sanoja, sanontoja tai runoja, kotouttaminen ja vieraannuttaminen käsittävät laajemmat kokonaisuudet – jopa käännettävän kulttuurin valinta voi olla tietyn strategian mukainen. Aionkin analyysissäni käsitellä sekä yksittäisiä sanatason käännovalintoja, mutta myös laajempia esimerkkejä, kuten poistoja, lisäyksiä ja kerontaa. Yksittäisten kulttuurisidonnaisten elementtien kohdalla tarkastelen *Kalevalan realioita*

eli kulttuurisidonnaisia asioita, joille ei ole kohdekielellä suoraa vastinetta. Suomalaisista tutkijoista muun muassa Ritva Leppihalme on tutkinut kulttuurisidonnaisuutta ja sitä kautta realioita käännöstieteessä. Realioita voidaan kääntää eri menetelmin ja analyysissäni tarkastelen, miten Primicerio on realioita omassa tekstissään käsitellyt.

Käännöstiede ei ole kuitenkaan ainoa tieteenala, jonka teoriat ovat tutkielmani kannalta keskeisiä. Muun muassa kirjallisuustieteen *sisäislukijan* käsite on hyödyllinen kohdeyleisöä tutkittaessa. On kuitenkin tärkeää pitää hypoteettiset lukijamallit erillään todellista lukijoista, joita tutkitaankin verrattain vähän. Primicerion teoksen sisäislukija nimittäin poikkeaa kotimaisiin vastineihinsa verrattuna, ja havaittavissa onkin, ettei *Il Kalevalan* sisäislukijalla ole niin paljon tietoa *Kalevalasta*, kulttuurista, jota siinä esitetään tai sen kulttuurisesta vaikutuksesta kuin suomalaisten versioiden sisäislukijoilla.

Koska lähestyn aihetta pitkälti käännöstutkimuksen näkökulmasta, kulkee suomenkielinen runo-*Kalevala* Primicerion teoksen rinnalla. Vertailen alkuperäistä Lönnrotin kokoamaa eeposta *Il Kalevalan* proosaan, vaikka Primicerio on käyttänyt aiempia italiainkielisiä käännöksiä tekstinsä pohjana. Primicerion teosta voitaisiin tarkastella myös adaptaationa, vaikka kyseessä ei olekaan mediumista toiseen tapahtuvaa muutosta. Tosin adaptaation käsite itsessään on hyvin monitulkintainen. Osa teorioista, kuten Geralt Genetten hypertekstuaalisuuden teoria, on sitä mieltä, että Primicerion teoksen kohdalla adaptaatiotutkimusta ei voida suoraan laajasti hyödyntää.

Tiedämme Primicerion teoksen syntyhistoriasta varsin vähän. Ainoana lähteenä toimii hänen oma lyhyt esipuheensa, jossa hän mainitsee suhteen aikaisempiin *Kalevalan* italiannoksiin. Siksi on hyvä taustoittaa *Kalevalaa* ja sen käännöshistoriaa juuri Italiassa (tästä enemmän luvussa 2). Toisinaan nostan Primicerion teoksen rinnalle myös suomalaisia lapsille suunnattuja *Kalevala*-versioita. Tämän näkökulman kautta voidaan tehdä tulkintoja siitä, ovatko muutokset juuri kulttuurisidonnaisia vai kohdeyleisön ikään sidottuja.

Vaikka *Kalevalalla* on pitkä historia, sen tutkiminen on edelleen ajankohtaista. Vielä vuonna 2020 mediassa puhutaan siitä, kuinka kotimaiset metalliyhtyeet ammentavat *Kalevalasta* ja suomalaisesta mytologiasta kappaleidensa lyriikkaan ja niittävät samalla mainetta ulkomailla. Myös uudet kansainväliset sukupolvet ovat löytäneet eepoksesta inspiraatiota tutustua suoma-

laiseen kulttuuriin ja kieleen. Näin kävi uusimman, vuonna 2010 julkaistun, italiantielisen *Kalevalan* käännöksen tekijälle Marcello Ganassinille, joka oppi suomen kielen kansalliseepoksen runojen avulla (Mikkonen 2019). Nykyään Ganassini kääntää muita suomalaisia klassikoita italian kielelle. *Kalevalalla* on siis ollut laajempikin merkitys suomalaisen kirjallisuuden asemalle 2000-luvun Italiassa.

Kulttuurisidonnaisuuden vaikutuksia käännöksissä tutkittaessa on tärkeää, että tutkijalla on molempien kyseisten kielten taito, mutta myös tietoa molemmista kulttuureista. Omalla kohdallani nämä kriteerit täyttyvät kohtuullisen hyvin, sillä olen opiskellut vuoden Italiassa ja olen täydentänyt tietojani Turun yliopiston Italian yksikön sivuaineopiskelijana. Oman haasteensa tutkimukselle tuo kulttuurierojen lisäksi myös teoksen aikasidonnaisuus, jonka tutkimiseen tarvitsiin laaja historiantuntemus.

Tutkimukseni etenee niin, että lähdän liikkeelle *Kalevalan* matkasta maailmalle eli taustoitan sen käännöshistoriaa yleisesti ja siirryn sen jälkeen selvittämään tarkemmin sen merkitystä italialaisessa kulttuurissa ja kirjallisuudessa. En aio kuvata *Kalevalan* syntyä Suomessa, enkä kertoa tarkemmin esimerkiksi runonlauluperinteestä tai *Kalevalan* juonesta henkilöineen, sillä kyseessä on nimenomaan kansalliseepos, joka on jo peruskouluopetuksesta tuttu teos.

Kolmannessa luvussa tarkastelen kotouttamista ja vieraannuttamista lähemmin yhdysvaltalais-tutkija Lawrence Venutin avulla. Siirryn sen jälkeen manipulaatioteoriaan, joka ammentaa Venutinkin teoriasta, ja tuon tämän teorian näkökulman käännöksiin. Käsittelen kolmannessa luvussa vielä käännösteoriaa lukijan tai käyttäjän näkökulmasta, sillä se on oleellinen osa tutkimuskysymyksiäni ja vaikuttaa siihen, millaiseksi Primicerion teos on muotoutunut. Tämän teeman alle kuuluvat läheisesti myös realiat eli kulttuurisidonnaiset elementit, joita käsittelen viimeisenä teorialuvussa.

Teorian jälkeen tarkastelen analyysissäni vieraannuttamisen ja kotouttamisen näkökulmasta realioiden kääntämistä, tekstissä tehtyjä laajoja poistoja ja lisäyksiä sekä muita kulttuurin kannalta merkittäviä muutoksia. Viidennessä luvussa otan käsittelyyni vielä *Il Kalevalan* eri vuosien painosten kuvituksia, jotka ovat olennainen osa teosta. Kuvitus saattaa joko myötäillä kääntäjän kotouttavaa tai vieraannuttavaa linjaa, ja kuvittajalla on vaikutus siihen, mitkä elementit kuvitukseen pääsevät ja mitkä puolestaan suljetaan sen ulkopuolelle. Jo pelkästään tämä valinta voi olla vieraannuttava tai kotouttava.

Lopuksi nivon yhteen tutkimuksen keskeisimmät havainnot ja tulokset, joiden toivon antavan uutta tietoa *Kalevalan* kulttuurimerkityksestä. Tutkimusta tehdessä sain huomata, että aihe on oikeastaan varsin hedelmällinen ja jatkotutkimuksille löytyi useitakin eri suuntia. Toivon, että tämä tutkielma toimii niille hyvänä pohjana tai ainakin innoittaa tulevia *Kalevalan* tai sen käännösten tutkijoita jatkamaan aiheen parissa.

2 Monimuotoinen *Kalevala*

”Omituinen tunne valtaa mielen, kun tarkastaa niiden henkilöiden pitkää sarjaa, jotka ovat tulkinneet *Kalevalaa* muille kielille. Monet heistä ovat tehneet työnsä perin vähäisin, heikoin apuneuvoin, useat ovat omistaneet monta pitkää vuotta elämästään tähän työhön. Kaikille heille, olivatpa he lähtöisin mistä maasta tai mistä kansasta tahansa, on ominainen harras kiintymys *Kalevalaan*, siinä ilmenevän runouden ihailu. Sen mikä heidän sydäntään liikutti, sen he ovat tahtoneet tulkita muille. Heidän työnsä kautta, miltei yksin heidän työnsä kautta on *Kalevala* tullut merkitsemään jotakin muulle maailmalle.” (E. N. Setälä 1909, 264.)

Ote Eemil Nestor Setälän aikakauskirjasta *Valvojan Kalevalavihkosta* (1909) kertoo sen, mitä emme ehkä tule ajatelleeksi ensimmäisenä, kun puhumme *Kalevalasta* ja sen tunnettavuudesta – nimittäin vähäiselle huomiolle jääneistä kääntäjistä. Tässä luvussa taustoitan *Kalevalaa* ja siitä tehtyjä suomalaisia sekä ulkomaalaisia uudelleenkirjoituksia, versioita ja painoksia sekä niiden kulttuurihistoriaa. Vaikka teos on varmasti yksi käsitellyimpiä suomalaisessa kirjallisuudessa, on hyvä tehdä pieni katsaus siihen, miten laajalle alueelle teos on levinnyt ja millaisia yleisöjä se on tavoittanut. Kun olen kertonut ympärilläni toimiville henkilöille, että tutkin *Kalevalan* italiankielisiä käännöksiä, monelle on ollut yllättävää ylipäänsä se, että *Kalevala* on käännetty italian kielelle – saati se, että näitä italiankielisiä versioita on useampia.

Suomalaisten kansalliseeposta on julkaistu moneen tarkoitukseen ja monenlaiselle kohdeyleisölle. Näitä ovat olleet niin lapset, koululaiset, nuoriso kuin aikuisetkin. *Kalevalaa* löytyy erilaisilla kuvituksilla ja siitä on moni taiteilija ammentanut aiheita teoksiinsa. Kuvataiteilijoiden kuvittamia *Kalevala*-versioita on niitäkin julkaistu useampia. (Anttonen & Kuusi 1999, 131–133.) Käännöksiä tarkasteltaessa huomataan jossakin määrin sama ilmiö kuin kotimaisen *Kalevalan* versioiden kohdalla. Runomuotoisten käännösten lisäksi teosta on käännetty lyhennelminä, proosana ja erilaisina mukaelmina niin opetustarkoitukseen kuin taiteenkin vuoksi sekä aikuisille että lapsille. Toisessa alaluvussa keskityn siihen, miten *Kalevala* on päätenyt juuri Italiaan ja miten sitä on siellä tutkittu ja käännetty.

2.1 *Kalevala* meillä ja maailmalla – muunnelmia ja käännöksiä

Ensimmäinen *Kalevala* ilmestyi vuosina 1835–1836. Tämä ensimmäinen painos sisältää 12 078 säettä ja 32 runoa. Toinen painos eli niin kutsuttu *Uusi Kalevala*, joka ilmestyi vuonna 1849, on laajempi ja sisältää 22 795 säettä ja 50 runoa. (Anttonen & Kuusi 1999, 131–135.) Tämä

niin kutsuttu *Uusi Kalevala* on tällä hetkellä se tunnetuin Suomessa ja muun muassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seura julkaisi siitä uuden painoksen vuonna 2015 nimellä *Kalevala ja opas sen lukemiseen*. Itse käytän juuri tätä painosta, kun viitataan niin sanottuun alkuperäiseen tekstiin. Tästä kyseisestä teoksesta löytyy runosisällön lisäksi muun muassa sanasto ja nimi- sekä paikkahakemisto. Kuvia siinä ei kuitenkaan ole käytetty. *Runo-Kalevala* on kuitenkin kiinnostanut myös taiteilijoita. Luultavasti tunnetuin kuvitettu *Kalevala* on Akseli Gallen-Kallelan maalauksin koristeltu ns. *Koru-Kalevala*. Monet muutkin taiteilijat ovat kuvittaneet teoksen maailmaa vaihtelevilla tyyleillään. *Kalevala* löytyy myös äänitettynä ja digitaalisena. (Mt., 131–135.)

Kouluissa *Kalevalaa* on luettu siitä asti, kun vuoden 1843 koulujärjestyksessä suomen kieli määrättiin oppiaineeksi. Tämä nosti esiin kysymyksen siitä, pitäisikö teos saada helppolukuisempaan muotoon. Tämä puolestaan herätti keskustelua siitä, saiko Lönnrotin tekstiin ylipäänsä puuttua. *Kalevalasta* on kuitenkin tehty kymmeniä erilaisia lyhennelmiä ja mukaelmia. Myös Elias Lönnrot itse lyhensi teoksestaan kouluopetukseen suunnatun version. (Anttonen & Kuusi 1999, 136.) Hän ei kuitenkaan koskaan itse kääntänyt teostaan.

Kalevala on luonnollisesti sovitettu kotimaassa useaan otteeseen myös lapsille. Ensimmäinen tällainen versio on jo vuodelta 1910. Pienille lapsille tehtiin mukaelma *Lasten Satu-Kalevala*, joka julkaistiin vuonna 1946. Lapsille suunnattuja versioita yhdistää suorasanaisuus ja helppotajuisuus (tai ainakin pyrkimys siihen). Myös erilaiset kuvakirjat ovat olleet osa lapsille suunnattua kulttuuria. Tunnetuimpina ehkä Riitta Nelimarkan kuvakirja *Sammon ryöstö* ja Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevala*. Lapset ovat jopa itse saaneet kuvittaa *Kalevalan* tapahtumia. (Anttonen & Kuusi 1999, 142–143.) Humoristisen sarjakuvan *Kalevalasta* on tehnyt Marko Raassina (*Kalevala* 2015) ja synkemmän sarjakuvan on puolestaan taiteillut Sami Makkonen (*Kalevala* 2019).

Kalevala on Suomen kansalliseepos, mikä tekee siitä yhden tärkeimmistä suomalaisen kirjallisuuden teoksista, mutta sen lisäksi se on levinnyt käännöksinä kaikille mantereille. Petja Aarnipuun (2012) mukaan sitä voidaan pitää osana maailmankirjallisuutta. Se, mitkä teokset katsotaan osaksi maailmakirjallisuutta ja sen kaanonia, on toki määrittelystä kiinni, enkä itse aio tässä ottaa siihen sen enempää kantaa. *Kalevalaa* oli käännetty vuoden 1998 loppuun mennessä ainakin 46 eri kielelle. Kokonaisuudessaan ja runomuodossaan teos on käännetty ainakin 35 eri kielelle ja lyhennelminä tai proosamuotoisena 11 kielelle. (Anttonen & Kuusi 1999, 151.) Tuo

sama luku on vuonna 2012 ollut 51 eri kieltä, joilla *Kalevasta* on kirjoitettu ainakin 225 versiota. Reilussa kymmenessä vuodessa kokonaan uusien kielten luettelo *Kalevalan* käännöksissä on siis noussut viidellä. Luku voi kuulostaa pieneltä, mutta kertoo mielestäni eepoksen kiinnostuksesta vielä nykyaikanakin. Ensimmäinen kattava raakakäännös tunnetaan jo vuodelta 1836 eli samoihin aikoihin *Kalevalan* ilmestymisen kanssa. (Aarnipuu 2012a, 8–9.)

Kalevalan käännösprosessissa tärkeimmässä roolissa on henkilö, joka kääntää teoksen. *Kalevala*-käännöksiä tilataan harvoin, eikä käännöstyölle ole helppoa löytää rahoitusta sen enempää Suomesta kuin kääntäjänkään kotimaasta. (Aarnipuu 2012a, 9.) Usein kääntämisen taustalla onkin käännöksen tekijän oma kiinnostus suomalaista kieltä ja kulttuuria kohtaan. Eeposta on kuitenkin käännetty niin monen henkilön toimesta, että se saa väkisininkin hämmästelemään, mistä tekijät saavat motivaationsa niinkin monimutkaisen ja vaikean teoksen työstämiseksi. Usein kääntäjät jäävät myös varsin tuntemattomiksi, varsinaisen eepoksen ja sen tekijän varjoon. Monikohan suomalainenkaan osaa nimetä edes yhtä ainutta *Kalevalan* kääntäjää nimeltä?

Sekä käännöksiä että kääntäjiä on seurattu ja tutkittu jonkin verran Suomessa. Ensimmäisenä *Kalevalan* käännöksille ja kääntäjille omistettua teosta voidaan pitää aikakauskirja *Valvojan Kalevalavihkoa*. E. N. Setälä listaa siinä yhdessä toimituskunnan kanssa erilaisia käännöksiä ja katkelmia, joita oli 62 kappaletta 14 eri kielellä. Setälän jälkeen käännöksiä ja niiden tekijöitä on tutkittu muun muassa *The Kalevala Abroad* -bibliografiassa (1985), Kalevalaseuran vuosikirjassa: *Kalevala ja maailman eepokset* (1987) ja *Kalevala maailmalla* -teoksessa (2012). Tuorein versio käännösten luettelosta löytyy kuitenkin Kalevalaseuran internetsivustolta. *Kalevalan* kääntäjiä kutsuttiin myös suureen Kääntäjäsymposiumiin, joka järjestettiin vuonna 1999. Symposiumiin kokoontui suurin piirtein kaksikymmentä kääntäjää eri puolilta maailmaa keskustelemaan *Kalevalaa* koskevista kysymyksistä. (Aarnipuu 2012a, 9–12.)

Kalevalaa on alettu kääntää hyvin samoihin aikoihin, kun itse teos ilmestyi. Syy tähän löytyy Aarnipuun mukaan Suomen sen aikaisen kielipoliittisen tilanteen historiasta. Suomalaisuudesta, suomen kielestä ja suomenkielisestä kansanrunoudesta on ollut keskustelua jo 1800-luvun alussa ruotsiksi, joka oli valtakielenä yliopistoissa ja viroissa. Suomeen oli perustettu vuonna 1828 ensimmäinen suomen kielen lehtorin virka, mutta vielä 1830-luvulla suomen virkasanasto ei riittänyt edes Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran pöytäkirjojen kirjoittamiseen ja vain harva osasi kirjoittaa suomea. Jotta korkeakouluissa olisi ymmärretty miten merkittävä asia *Kalevalan* kaltainen eepos oli, oli tarjottava tekstinäytteitä jollakin muulla kielellä kuin

suomen kielellä. Ensimmäiset ruotsinkieliset näytteet *Kalevalasta* julkaistiin lehdessä jo ennen kuin teos oli ehtinyt kirjakauppoihin. Kun *Kalevalan* ensimmäinen versio ilmestyi vuonna 1835 alettiin sitä pian jo käyttää opetuksessa. Esimerkiksi Carl Niclas Keckman opetti sitä opiskelijoilleen, jotka olivat suurelta osin ruotsinkielisiä. Näin ollen hän käänsi *Kalevalan* kannesta kanteen ruotsiksi. Tätä kyseistä käännöstä ei kuitenkaan koskaan julkaistu, vaan siitä on säilynyt vain osa muistiinpanojen muodossa. Keckmanin käännös on myös todennäköisesti toiminut pohjana J. L. Runebergin ruotsinnoksille. (Aarnipuu 2012b, 84–87.)

Ottaen huomioon ilmestymisen aikaisen historiallisen kontekstin, ei ole ollenkaan ihme, että ensimmäisenä *Kalevala* käännettiin juuri ruotsin kielelle. Aarnipuun mukaan kokonaisuudessaan vanhempi versio eepoksesta julkaistiin ruotsin kielelle vuonna 1841. Tämän käännöksen myötä *Kalevalan* todellinen matka maailmalle sai alkunsa, sillä se saavutti laajemman lukijakunnan kotimaan rajojen ulkopuolella Skandinaviassa. Skandinavian lisäksi käännökseen tutustui Jacob Grimm, joka oli toinen ”Grimmin veljeksinä” tunnetuista kielitieteilijöistä. Parhaiten miehet muistetaan todennäköisesti heidän saduistaan. Grimm puolestaan avasi *Kalevalan* maailman eurooppalaisten tietoisuuteen vuonna 1845 artikkelillaan, joka sisälsi saksankieliset runonäytteet. Tämän jälkeen käännöksiä alkoi ilmestyä muillakin kielillä kuten proosamuotoinen tulkinta ranskaksi. Elias Lönnrot ehti elinaikaan todistaa teoksensa kääntämisen jossakin muodossa ainakin kahdeksalle eri kielelle. Ne, jotka käänsivät *Kalevalaa* 1800-luvun puolivälin tiennoilla, pystyivät konsultoimaan suoraan Lönnrotia, ja näin osa tekikin. (Aarnipuu 2012b, 88–89.)

2.2 *Kalevalan* kääntäminen ja uudelleenikäntäminen

Miksi *Kalevalaa* käännetään uudelleen samalle kielelle yhä uudestaan ja uudestaan? Miksi esimerkiksi italiankielisiä käännöksiä on julkaistu enemmän kuin yksi? Pohjateksti ei kuitenkaan ole vaihtunut mihinkään vuosien varrella. Miltei vuosittain julkaistaan uusia erikielisiä *Kalevalan* tulkintoja. Miksi alkuteksti on toimiva kokonaisuus, mutta käännökset vanhenevat?

Henni Ilomäki (2012) kertoo yhdeksi perusteeksi ylipäänsä uudelleenikäntämiselle kielen muuttumisen. Myös *Kalevalan* käännös voidaan katsoa kieleltään vanhentuneeksi, jolloin teksti ei ole nykylukijalle nautittava tai välttämättä edes ymmärrettävä. Uusien käännösten esipuheissa työtä saatetaan perustella juuri aikaisemman käännöksen vaikeaselkoisuudella. Tosin osa

samalla kielellä tulkituista käännöksistä on julkaistu ajallisesti hyvin lähellä toisiaan, jolloin uudelleenkääntämistä ei voida ainakaan kokonaan perustella kielen vanhenemisella. (Ilomäki 2012, 185.) Vaikka tutkimukseni keskittyikin italialaiseen käännökseen ja sen tapaan käsitellä ja hahmottaa suomalaisen kansalliseepoksen kulttuuria, näitä haasteita voi olla yhtä lailla läheisimmissäkin kohdekuultuureissa, kuten Ruotsissa. Ilomäki sanookin, että maantieteellinen etäisyys ei ole ainoa asia, joka vaikeuttaa tulkintojen muodostamista, sillä aikasidonnaisuus on omalta osaltaan yksi vaikeuttavista elementeistä. *Kalevalan* sanasto saattaa tuottaa ongelmia ymmärtämisessä naapurikulttuureissakin. Vaikka aikaansa sidottu lähdeteksti voi toimia sellaisenaan, saattaa se käännöksessä kuitenkin tuntua tylsältä. Tämä on kenties myös yksi syy sille, miksi teos on usein käännetty ensin proosamuotoiseksi lyhennelmäksi ja vasta myöhemmin siitä on tehty runomittainen versio. (Ilomäki 2012, 186.)

Käännettäessä pelkkä kielellinen osaaminen ei riitä. On oltava myös kulttuurista tuntemusta ja tiedollista osaamista. Kääntäjällä on vastuu siitä, millainen käsitys toisenlaisen kulttuuritaustan lukijalle syntyy. (Ilomäki 2012, 187.) Voidaan siis hyvin ymmärtää, miksi pienien ja vähemmän tunnettujen kulttuurien on vaikeampi saada kirjallisuuttaan käännettäväksi ja tunnetuksi maailmalla kuin toisien. Jo suomalaisella kulttuuritaustalla varustettu nuori saattaa kohdata ymmärtämisvaikeuksia *Kalevalaa* lukiessaan, saati sitten vieraasta kulttuurista lähtöisin oleva kääntäjä. Ilomäki tosin huomauttaa, että monella *Kalevalaa* kääntäneellä on ollut suomalaisia tutkijoita apunaan. Muun muassa Otto Mannisen tiedetään toimineen italialaisen Paolo Emilio Pavolinin tukihenkilönä (mt., 189).

Mikä sitten on kannustanut tämän runoeepoksen kääntämiseen? Ilomäki katsoo, että varhaisin ajatus tästä motiivista näyttäisi olevan tieteellisessä hyödyssä. Toisinaan *Kalevalan* onkin ajateltu kiinnostavan vain tutkijoita. Sittemmin ajatus kansallisesta identiteetin rakentamisesta ja sen välittäminen muualle maailmaan ovat olleet kääntämisen tavoitteena. Kansainvälistyvässä maailmassa etninen identiteetti koetaan tärkeänä ja sen katsotaan olevan yksi edellytys sille, että kulttuurinen diversiteetti voidaan säilyttää. Eeposkäännös voi osaltaan vahvistaa kansallista käsitystä ja historian kuvaa. (Ilomäki 2012, 188, 191.)

Kalevala sisältää muiden eeposten tapaan paljon myyttisiä elementtejä, mutta myös arkisia asioita ja esineitä. Nämä elementit saattavat poiketa paljonkin siitä, johon käännöksen vastaanottaja on tottunut. Muun muassa luonto ja sääilmiöt poikkeavat paljon, jos verrataan lumista Poh-

jolaa ja Välimeren alueen Kreikkaa tai Italiaa. Kääntäjä voi korvata nämä vieraat termit tutumilla. Joskus näiden poikkeavuuksien ymmärrettäväksi tekemiseen on kuitenkin käytettävä sanaselityksiä. Esimerkiksi *reki* on tuntematon käsite monissa kulttuureissa. (Ilomäki 2012, 196–197.) Näihin käännösstrategioihin keskityn paremmin tutkielmani kolmannessa luvussa.

Mitä tulee eepin runokokoelman kääntämiseen, niin Ilomäki huomauttaa, että sanatarkka tulkinta ei aina ole se kaikkein paras ja toivotuin lopputulos. Usein ensisijaisena tavoitteena on ymmärrettävän ja nautittavan tekstin tuottaminen. Tämä ei luonnollisesti koske vain eeposten kääntämistä, vaan kääntämistä ylipäänsä. Kääntäjän tulee pyrkiä sujuvan käännöksen tuottamiseen turvautumatta huomautuksiin, alaviitteisiin tai kommentaareihin. (Ilomäki 2012, 196–197.) Tästäkin huolimatta tämänkaltaista käännösstrategiaa on nähtävissä myös *Kalevalan* kohdalla. Muun muassa Ganassini käyttää paljon alaviitteisiin turvautumista käännöksessään.

Kulttuuristen eroavaisuuksien lisäksi Ilomäki mainitsee, että oman haasteensa kääntämiseen tuo nelipolvinen trokee ja kalevalaiselle säkeelle ominainen alkusointu (esimerkiksi *mieleni minun tekevi* tai *vaka vanha Väinämöinen*). Mitta ja sen erikoispiirteet ovat osittain sidoksissa suomen kieleen niin, että käännös harvoin pystyy säilyttämään sen sellaisenaan. Kääntäjä joutuukin tekemään kompromisseja, mikäli hän haluaa säilyttää kalevalamitan. Tosin poikkeuksiakin on, sillä esimerkiksi viron kieli taipuu tähän mittaan kohtuullisen mutkattomasti. (Ilomäki 2012, 200.) Tämä mielestäni selittyy suomen ja viron kielen läheisellä sukulaissuhteella ja muutenkin kohtuullisena samanlaisuutena. Myös se, että Virossa on paljon samankaltaista kulttuurihistoriaa ja myyttejä auttaa käännöstyötä ylipäänsä.

Siihen, minkälaiseen runomittaan kääntäjät lopulta päätyvät, vaikuttavat monet seikat, kuten kieli, jolle teos tulkitaan ja se, haluaako kääntäjä esimerkiksi korostaa *Kalevalan* suullista perinnettä. Monissa kulttuureissa saattaa nimittäin olla oma perinteinen runomittansa, jota on tavallisesti käytetty runolaulannassa, ja kääntäjä saattaakin ottaa tämän mitan käännöksensä pohjaksi, jolloin painotus ja rytmi saattavat poiketa paljonkin alkuperäisestä. (Ilomäki 2012., 201–202.) Näin on myös italiankielisten käännösten kohdalla.

Varsinainen kääntäjän aineisto kostuu Ilomäen mukaan sanoista. Hän huomauttaa, että *Kalevalan* sanasto on osaltaan vaikeaa myös suomenkieliselle nykylukijalle. Avuksi onkin kehitetty erilaisia sanastoja, jotka tulkitsevat tätä vanhaa termistöä. Näitä arkaaiseen suomalaiseen kulttuuriin kuuluvia sanoja käännettäessä on olemassa lukuisia vaihtoehtoja. Termin voi jättää

kääntämättä ja sisällyttää sen tekstiin sellaisenaan, jolloin sille annetaan usein erillinen selitys. (Ilomäki 2012, 203.) Marcello Ganassini käyttää italiannoksessaan paljon alaviitteitä varsinkin henkilö- ja paikannimistön kohdalla. Hänen käännösstrategiansa on ollut säilyttää nimet sellaisinaan ja sen jälkeen selittää nimen merkitys alaviitteissä.

Jotkut kääntäjät ovat vaikean sanaston lisäksi nähneet valtaisan synonyymien määrän ongelmallisena (mt., 204). Esimerkiksi heti ensimmäinen runo alkaa sanoin, joista ainakin laulamislle esitetään kaksi synonyymia *sanelemahan* ja *suoltamahan*.

Mieleni minun tekevi,
 aivoni ajattelelevi,
 lähteäni laulamahan
 saa'ani sanelemahan,
 sukuvirttä suoltamahan,
 lajivirttä laulamahan. (*Kalevala* 2015, 3)

Primicerion on omassa versiossaan pystynyt ohittamaan tämänkaltaiset ongelmat, koska runomuodosta on poikettu proosaan.

Käännöksiä tutkittaessa on hyvä muistaa, että *Kalevalan* käännöksiä tehtäessä pohjatekstinä ei ole läheskään aina toiminut suomalainen alkuteksti, vaan jokin toinen vieraskielinen tulkinta. Joidenkin mielestä lähdekielen osaamista tärkeämpänä voidaan pitää kohdekielen hyvää taitoa. Kalevalalainen ilmaisu vaatii kuitenkin aivan omanlaistaan kielitaitoa ja sanaston hallintaa. Ongelmaksi tässä muodostuu se, ettei lähdeteksti ole aina pääteltävissä. Mallina on usein saattanut toimia saksannos tai englanninkielinen käännös. Vaarana tämänkaltaisessa käännöksen käyttämisessä pohjatekstinä on se, että ensikäännöksessä mahdollisesti esiintyvät virheet toistuvat helposti uusissa tulkinnoissa. (Ilomäki 2012, 205–206.)

Kalevalaa on käännetty nyt noin 180 vuoden ajan. Näiden vuosien aikana käännösten tavoitteet ja toteutus ovat vaihdelleet. Ilomäki toteaa, että tulkittujen teosten johdantoteksteissä ja saatesanoissa on kuitenkin edelleen samankaltainen taustoitus kuin reilut sata vuotta sitten. Niissä viitataan usein Suomen historiaan, kansallisen identiteetin nousuun ja aikansa kulttuuriseen heräämiseen unohtamatta eepoksen luonnehdintaa yleismaailmallisena.

Käännöksistä on myös kirjoitettu arvioita. Nykyään käännökset ovat saaneet julkisuutta lähinnä silloin, jos *Kalevalaa* on juhlittu tasavuosien merkeissä. Juhlavuosina on saatettu järjestää käännöstyötä koskevia seminaareja tai muita tapahtumia, jotka ovat koonneet kourallisen tutkijoita ja eepoksen kääntäjiä yhteen. *Kalevalan* kääntämistä koskevat ulkomaiset artikkelit ovat harvinaisia. *Kalevalan* tiedostamisessa on kuitenkin tapahtunut lukuisia muutoksia ja erilaiset variaatiot tekevät sitä tunnetummaksi maailmalla. Näin on käynyt esimerkiksi Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalan* kohdalla. (Ilomäki 2012, 207–208.)

Palataanpa vielä siihen, miksi *Kalevalaa* on uudelleen käännetty niin monta kertaa esimerkiksi juuri italiaksi. Eikö olisi luontevampaa keskittyä teksteihin, joista ei ole vielä kohdekielistä versiota? Tämän luvun alkupuolella Ilomäki mainitsi, että yksi syy uudelleenkääntämiselle on kielien muuttuminen ja niin sanottu vanheneminen. Tosin hän myös mainitsi, ettei tämä selitä kaikkia tapauksia, joissa teos tulkitaan uudestaan samalle kielelle. Mitä nämä muut syyt sitten voivat olla?

Outi Paloposki (2012) luettelee uudelleenkääntämisen syiksi muun muassa muutokset teosten vastaanotossa, kustannus- ja kielipolitiikassa, sensuurioloissa ja teoksen ympärillä vallitsevissa normeissa, rajoitteissa, toiveissa ja käytännön edellytyksissä. Myös kaupalliset- ja markkinointihyödyt katsotaan yhdeksi edistäväksi tekijäksi. Ajatus siitä, että ensimmäiset käännökset olisivat aina vaillinaisia, ja että vain uudelleen kertautuva käännös voi tuottaa niin sanotun suuren käännöksen, pyörii joidenkin käännöstutkijoiden mielessä. Ensimmäisen käännöksen ongelmaksi katsotaan se, että kääntäjän täytyy kääntää teksti niin, että se saisi suopean vastaanoton, koska kyseessä on ensi vilkaisu lukijoille. Vasta myöhemmät teokset voivat lähentyä alkutekstiä. (Paloposki 2012, 286–289.)

Tätä näkökulmaa siitä, että ensimmäinen käännös olisi aina automaattisesti seuraajiaan huonompi on kritisoitu. Kun uudelleenkäännöksiä on tutkittu (esimerkiksi viittä käännöstä samasta teoksesta) ei ole huomattu, että teoria käännöksen lähentymisestä kohti alkutekstiä ajansaatossa pitäisi kaikilta osilta paikkaansa. Toki näin on monen teoksen kohdalla, mikä johtuu toisinaan kotouttavasta ajanjaksosta käännöksien ilmestyessä. Tosin tätä on vaikea todentaa. (Paloposki 2012, 291.) Kotouttamista käsittelen enemmän teorian kohdalla tutkielman kolmannessa luvussa.

Uudelleenkäännöksiä on tutkittu jonkin verran niin Suomessa kuin muissakin maissa. Suomalaisen kirjallisuuden kohdalla Paloposken kutsumaa ”käännöslaahusta” eli yksittäisten teosten käännöshistoriaa on verrattain helpompi tutkia kuin monien muiden maiden tai kielialueiden kirjallisuuden kohdalla. Tämä selittyy kohtalaisen lyhyellä suomalaisen kirjallisuuden historialla, jossa pisinkin käännöslaahus on vain parinsadan vuoden mittainen. (Paloposki 2012, 287.) *Kalevala* onkin varmasti yksi harvoista suomalaisen kirjallisuuden teoksista, jonka käännöksiinkin on kiinnitetty näin paljon huomiota ja joita on tutkittu jo niiden ilmestymisen aikana.

Kuinka kauan käännös kestää aikaa? Milloin käännös vanhenee? Tästä ei ole yksittäistä mieltä pidettä kääntäjien ja tutkijoiden keskuudessa. Toiset sanovat sen olevan sukupolvi, toiset 50 vuotta ja jotkut sanovat sen kestävän vain noin 30 vuotta. Ajan ei katsota sopivan käännökselle, toisin kuin alkuperäiselle tekstille. (Paloposki 2012, 292–293.) Vaikka ajallisesti vanhemmat teokset näyttävät nykylukijalle jollakin lailla vieroksuttavina, voidaanko niitä silti arvioida toisia huonommiksi? Paloposken mukaan yksittäisen käännöksen paremmuutta ei tulisi arvioida vain vertaamalla sitä toisiin (aikaisempiin tai myöhempisiin) käännöksiin. Täytyy ottaa huomioon myös käännöksen paikka ja tehtävä kulloisessakin käännöstilanteessa. (Paloposki 2012, 291.) Tällä Paloposki mielestäni tarkoittaa sitä, ettei käännöksiä voida laittaa paremmuusjärjestykseen pelkästään kielen tai alkuperäiselle tekstille uskollisuuden mukaan. On otettava huomioon käännöksen julkistamisen aikainen konteksti ja se, minkälaiselle lukijayleisölle se on tarkoitettu.

Kieli elää ja muuttuu koko ajan. Paloposki huomauttaa, että se, mikä nykyään voi näyttytyä kielioppivirheeltä, onkin aikanaan ollut täysin hyväksyttävä tapa kirjoittaa. Tämä on aiheuttanut sen, että käännökset ”korjaavat” kieltä nykynormien mukaisesti, mutta tämä ilmiö ei koske vain käännöksiä. Myös vanhoja suomalaisten kirjailijoiden kieltä on myöhemmin korjailtu uusimpiin painoksiin. Joskus korjattu käännös saattaa kulkea täysin samalla nimellä kuin edeltäjänsäkin, mutta toisinaan korjattu käännös on saattanut muuttua niin paljon, ettei sitä enää tunnista samaksi teokseksi. Korjauksista ei välttämättä aina ole edes merkintää tai mainintaa. Mikäli korjauksesta on mainittu – esimerkiksi mainitsemalla, että kyseessä on uudistettu tai tarkistettu painos – harvoin kerrotaan kuitenkaan sitä, mitä painoksessa on muutettu. Onko kyseessä ollut juuri muuttuva kielinormisto vai onko sitä muunneltu alkutekstiin verraten? Korjailua pidetään usein kustannustehokkaampana tapana tuoda kirja uudestaan markkinoille kuin uudelleen kääntämistä. Todellisuus ei aina kuitenkaan vastaa tätä, vaan korjailu voi olla jopa työläämpää kuin teoksen kokonaan uudelleen kääntäminen. (Paloposki 2012, 296.)

Vaikka kieli muuttuu kovaakin vauhtia ja käännöksien katsotaan vanhenevan nopeasti, niin Paloposki huomauttaa, ettei se aina tarkoita, että tekstin vanhuus olisi negatiivinen asia. Joskus tekstille annetaan arvoa juuri sen vanhuuden vuoksi. Vanhahtavat sanat tuovat joillekin lukijoille aitouden tunteen tai muiston siitä, millaisena on teoksen aiemmin lukenut. Tekstin vanheneminen on siis osittain myös mielipidekysymys, joka varsin tunnesidonnainen. Paloposki käyttääkin tästä osuvasti vertausta: se mikä on toisille pölyä, on toisille patinaa. (Paloposki 2012, 297.)

Toisinaan on sellaisia käännöksiä, joiden teksti on kertakaikkisesti korjauskelvotonta. Silloin käännöksen kielen ”huonous” ei johdu vanhenemisestä. Miten tällaiseen tilanteeseen sitten päädytään? Miksi tällaisia teoksia pääsee syntymään? Paloposki luettelee useammankin mahdollisuuden. Yhtenä syynä voi olla, ettei kääntäjä osaa kunnolla lähdekieltä. On myös mahdollista, ettei kääntäjä osaa kunnolla omaa äidinkieltään, jolloin ymmärrettävän tekstin tuottaminen ylipäänsä on vaikeaa. Pelkkä innokkuus ja hyvä tarkoitus eivät korvaa puuttuvaa kielitajua. Joskus myös kääntämisen tarve on suuri tai työstä ei makseta kunnollista korvausta, mikä on omiaan synnyttämään kielellisesti huonoja käännöksiä. Tilanteeseen on pyritty puuttumaan muun muassa käännöskritiikkien avulla. (Paloposki 2012, 298.) Suomessa on arvosteltu suomennoksia, mutta kommentoitu myös kotimaisista teoksista tehtyjä käännöksiä. Näin esimerkiksi *Kalevalan* italiannosten kohdalla.

Paloposki on tutkinut nimenomaan suomennoksia ja suomennosten uudelleen­käännöksiä. Monet suomennoksia koskevat periaatteet ovat kuitenkin nähtävissä muunkin käännöskirjallisuuden ja kieliparien kohdalla. Muun muassa käännösmarkkinointi ja käännöskritiikit voivat vaihdella maittain, mutta uskon samojen peruseriaatteiden toteutuvan myös muualla maailmassa. Paloposki sanoo, että uudelleen­käännöstä markkinoidaan usein ajanmukaisuudella ja ennen kaikkea ajanmukaisella kielellä. Myös kritiikit esitetään usein niin, että uutta suomennosta on jo odotettukin. Moderni kieli ja ajantasaisuus ovat laaduntakeita, joilla pyritään vaikuttamaan lukijaan niin Suomessa kuin muuallakin. (Paloposki 2012, 299–300.) Seuraavaksi tarkastelen *Kalevalan* kääntämisen kulttuurihistoriaa Italiassa.

2.3 Proosaa ja runomittaa myös italiaksi – *Kalevala Italiassa*

Kansankirjailija, tutkimusmatkailija, geologi, filologi, muinaisten kielten professori, folkloristi... Muun muassa tällaisiin ammattikuntiin kuuluneita henkilöitä Vesa Matteo Piludu (2012) luettelee *Kalevalaa* italian kielelle tulkinneiden listaan. Kiinnostus Suomen kansalliseeposta kohtaan näkyy Italiassa läpi aikakausien ja historian vaiheiden. Vaikka kääntäjiä on ollut useita, eivät heistä kaikki ole kääntäneet koko teosta tai jääneet sen kummemmin niin italialaisten kuin suomalaistenkaan mieleen. Tunnetuimmat italiankieliset käännökset ovat kenties Iginio Cocchin (1909) ja Paolo Emilio Pavolinin (1910) tulkinnat *Kalevalasta*. Ne ovat pitkään olleet ainoat kokonaiset italiankieliset käännökset.

Mennäksemme italialaisille esitetyn kalevalalaisen kulttuurin juurille on kuitenkin mentävä kauemmaksi kuin ensimmäisiin varsinaisiin *Kalevalan* runokäännöksiin, nimittäin ensimmäinen italiankielinen kirjallinen maininta niin kalevalamittaisesta lauluperinteestä kuin suomalaisesta saunastakin on luettavissa Giuseppe Acerbin matkakirjasta *Il viaggio in Lapponia* (1799–1846). (Piludu 2012, 260.) Matkakirjan Acerbi kirjoitti englanniksi nimellä *Travels through Sweden, Finland, and Lapland, to the North Cape in the Years 1798 and 1799*, ja näitä muistiinpanoja tutkimalla Turun yliopiston professori Luigi de Anna ja Lauri Lindgren (2009) ovat tuoneet italiankielisen version suomalaisten lukijoiden tietoisuuteen.

Acerbi kuvaa kirjassaan yksityiskohtaisesti matkallaan tapaamia suomalaisia ja saamelaisia ihmisiä, näiden tapoja ja kulttuuria. Muistiinpanojen joukosta löytyy muun muassa Acerbin piirroksia lappalaisten asuista, veneistä ja asumuksista kuin myös pohjoismaisista kasveista ja eläimistä. Julkaisuun on otettu myös monia karttoja, joiden avulla Acerbi kuvaa kulkemiaan reittejä. Hän on lisäksi kirjoittanut muistiinpanoihinsa ylös nuotteja ja sävelkulkuja kuulemistaan lauluista ja tansseista. Myös Piludu (2012) mainitsee nämä laulut artikkelissaan ja kertoo, että näiden kansanlaulujen joukossa olivat muun muassa *Nuku, nuku nurmilintu* ja *Jos mun tuttuni tulisi*. Tallentamiensa melodioiden pohjalta Acerbi sävelsi maailman ensimmäisen kalevalamittaiseen runouteen perustuvan kamarimusiikkikappaleen. Kyseinen kappale on soinut Suomenkin radiokanavilla. (Piludu 2012, 260.) Piludu ei artikkelissaan tosin mainitse tuota kappaletta nimeltä.

Länsieurooppalaisessa kirjallisuudessa eepoksia verrataan aina Homeroksen epiikkaan, eikä *Kalevala* ole poikkeus. Piludu mainitsee, että näin on tehnyt ensimmäisten joukossa myös Carlo Cattaneo, joka kirjoitti artikkelin *Kalevalasta* vuonna 1854. Artikkelin julkaistiin lehdessä, joka tuki Italian yhdistymistä. Vaikka Cattaneo oli tietoinen *Kalevalan* koostuvan Elias Lönnrotin keräämistä kansanrunoista 1800-luvulta, hän katsoi eepoksen sisällön yhtä vanhaksi kuin Homeroksen tekstien. Tuonelan jokea hän vertaa Vergiliuksen Styks-virtaan, kun taas kalevalalaiset hahmot saavat esikuvansa antiikin jumalista. Lisäksi luonnonkuvauksen hän katsoi muistuttavan muinaiskreikan pastoraalirunoutta. (Piludu 2012, 260–261.)

Vaikka *Kalevalasta* on aikaisempia italiankielisiä kirjallisia mainintoja, ensimmäiset varsinaiset käännökset runoista ilmestyivät vuonna 1872 Antonio Lamin toimesta. Hän käänsi *Kalevalan* häärunoja, jotka julkaistiin nimellä *Dal Kalevala. Frammenti dagli Hää runot o Canti Nuziali. Prima versione italiana*. Samana vuonna ilmestyi ensimmäinen italiankielinen runokäännös, joka kattoi 52 säettä 26. runosta. Näiden säkeiden kääntäjänä toimi Ottaviano Targioni-Tozzetti, joka käytti pohjanaan saksan- ja ranskankielisiä proosakäännöksiä. Mitaksi hän valitsi hendekasyllabisen runomitan, jonka katsotaan olevan Italiassa eepiseen runouteen sopivin. (Piludu 2012, 261.)

Ensimmäinen italiankielinen tutkimus *Kalevalasta* julkaistiin jo ennen kuin koko teosta oli edes käännetty kyseiselle kielelle. Tämän tutkimuksen toteutti Domenico Comparetti (1891) nimellä *Il Kalevala, o la poesia tardizionale dei Finni: uno studio storico-critico delle grandi epopee*. Keskeiset ajatukset tässä tutkimuksessa ovat shamanismin korostaminen ja se, että Comparetti katsoi *Kalevalan* olevan nimenomaan loitsujen eepos. Nämä ajatusmallit kulkeutuivat käännösten myötä myös muualle Eurooppaan. (Piludu 2012, 262.)

Myös Iginio Cocchi yhtyi Comparettin näkemykseen siitä, että magialla ja shamanismilla on keskeinen asema *Kalevalassa*. Cocchi oli ensimmäinen, joka käänsi koko *Kalevalan* italiankielisenä runokäännöksenä. Teos julkaistiin vuonna 1909 eli lähes 75 vuotta alkuperäisen *Kalevalan* julkistamisen jälkeen. Tämän käännöksen kohdalla Piludu mainitsee yllättävänä tekijänä sen, että sen kirjoittaja Cocchi ei suinkaan ollut filologi eikä kirjallisuuden alan toimija, vaan geologi ja paleontologi, joka kiinnostui Suomesta lähes sattumalta Pietariin tekemän matkansa yhteydessä. Ennen *Kalevalan* kääntämistä hän kirjoitti ja kustansi kattavan teoksen *La Finlandia: ricordi e studi* (1902), joka kertoi Suomen maantieteestä, luonnosta, yhteiskunnasta ja kulttuurista.

Teoksen kirjoittamisen aikaan Cocchi alkoi opiskella suomen kieltä ja käänsikin teoksen loppuun osan *Kalevalan* runoista italiaksi. Tämä oli alkusysäys koko teoksen kääntämiselle. (Piludu 2012, 261–264.) Tässä kohtaa Cocchi käyttää Suomea esimerkkinä siitä, miten kansaa yhdistetään. Hän ei ole ainut, joka käyttää *Kalevalaa* esimerkkinä kansallisen identiteetin synnyttäjänä ja kielellisenä yhdistäjänä. Myös muiden maiden kääntäjät ottavat nämä seikat usein esille käännoistensä esipuheissaan ja *Kalevalaa* sekä Suomen kansanrunoutta koskevissa tutkimuksissaan.

Piludu haluaa huomauttaa Cocchin kohdalla sen historiallisen tosiseikan, että Italia oli yhdistynyt vasta vähän aikaa sitten (Piludun mukaan vuonna 1871, mutta Italia julistautui kuningaskunnaksi jo vuonna 1961) ja oli siis varsin nuori valtio, jossa kielikään ei ollut kaikissa valtion osissa samanlaista. Cocchi ihailikin suomalaisten kykyä järjestäytyä vaikeissa ilmasto-olosuhteissa ja samalla sivistää kansaa. Muun muassa suomalaisten lukutaito ja rikollisuuden vähäisyys olivat tuolloin paremmalla tolalla kuin italialaisilla. Suomalaisia hän kuvaa hyväksi työntekijöiksi sekä rauhallisiksi ja sinnikkäiksi. Myös suomalaista runoutta ja laulukulttuuria ylistetään hänen kirjoituksissaan (Piludu 2012, 263.)

Piludu antaa Cocchin kirjoituksista kovinkin suomalaisia ja suomalaista kulttuuria ylistävän sävyn. Olisi mielenkiintoista päästä itse tutkimaan, onko asia tosiaankin näin positiivisessa valossa esitetty. Esimerkiksi aiemmin mainittu Acerbikin kehuu vuolaasti matkallaan tapaamiaan suomalaisia, mutta ei puolestaan puhu kovinkaan kauniiseen sävyyn lappalaisista. Tosin Piludu kirjoittaa myös Cocchin uskoneen, että itsenäinen Suomi olisi ollut liian heikko ollakseen itsenäinen valtio (Piludu 2012, 267).

Vaikka Cocchi ihanoi Suomen tapaa olla yhtenäinen kansa, *Kalevalassa* hän korosti ennen kaikkea sen historiallisuutta. Muun muassa *Kalevalassa* esiintyneet taistelut Pohjolan kanssa hän rinnasti suomalaisten ja saamelaisten kamppailuun maa-alueista. Eepos antoi hänelle myös todisteet muinaissuomalaisesta muinaisuskosta, jossa palvottiin monia jumalia. Jo aiemmin mainittu antiikin myytteihin vertaaminen toistuu Cocchinkin kohdalla. Esimerkiksi Sammon ryöstöä hän vertaa *Iliaan* Palladionin veistoksen hankintayrityksiin ja Helenan palauttamista Spartaan Pohjan neidon tavoitteluun. (Piludu 2012, 265.)

Ennen koko teoksen kääntämistä Cocchi oli kääntänyt Kullervosta kertovia runoja ja päätenyt käyttämään kahdeksantavuista runomittaa. Kääntäessään koko *Kalevalan* hän kuitenkin päätyi käyttämään Targioni-Tozzettin tapaan hendekasyllabista runomittaa, sillä hän uskoi sen olevan italialaiselle lukijalle miellyttävämpi. Tästä valinnasta hän sai kuitenkin myös kritiikkiä, sillä kahdeksantavuisen mitan katsottiin olevan uskollisempi alkutekstille, ja että se säilyttäisi tekstin pohjoisen luonteen paremmin. (Piludu 2012, 266.) Samanlaista keskustelua on käyty muiden käännösten yhteydessä, ja runomitan valinta onkin aina hieman kääntäjän näkökulmasta ja tarkoitukselta kiinni. Halutaanko tekstin alkuperää korostaa vai tehdä käännöksestä mahdollisimman helposti lähestyttävä?

Seuraavaksi *Kalevalan* kokonaan kääntämiseen italiaksi tarttui filologi ja lingvisti Paolo Emilio Pavolini, joka toimi Firenzen yliopiston sanskritin professorina. Ennen *Kalevalaan* tarttumista Pavolinia kiinnosti eestiläisten kansalliseepos *Kalevpoeg*, josta hän kirjoittikin artikkelin. Samassa artikkelissa hän vertaa *Kalevpoegin* ja *Kalevalan* syntyä. Varsinainen *Kalevalan* käännöstyö alkoi vuonna 1903, kun hän harjoitteli suomen kieltä. (Piludu 2012, 267.) Pavolini matkustikin Suomeen ja tutustui professori Emil Nestor Setälään, joka toivotti vieraansa vastaan nostamalla lipputankoon Italian lipun. Isäntiensä kanssa Pavolini kommunikoi lähinnä saksan ja ranskan kielellä, mutta toisinaan myös lauseen pari suomeksi. (De Anna 2009, 6.)

Turun yliopiston emeritusprofessori Luigi de Anna kirjoittaa, että Pavolini oli yleisemminkin kiinnostunut suomalaisesta kulttuurista ja kirjallisuudesta. Hän käänsi muun muassa Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* -teoksen ja Eino Leinon *Helkavirsiä* sekä Aino Kallasta. Meriittiensä ansiosta Suomalaisen Kirjallisuuden Seura sekä Suomalais-ugrilainen seura pyysivät häntä jäsenekseen kirjeenvaihtajaksi. Pavolini sai paljon kiitoksia käännöstyöstään, mutta myös kritiikkiä. Hän teki joitakin valintoja kääntäessään (ehkä jopa virheellisiä), jotka muuttivat tekstiä liiaksikin italialaiseen suuntaan. Esimerkiksi nimen Paavo Ruotsalainen hän muunsi muotoon *Paolo svedese* muuttaen sukunimen tarkoittamaan kansallisuutta. *Kalevalan* käännöksessään häntä moitittiin liiallisesta loppusoinnun käyttämisestä, jolloin tekstistä tulee liian monotoniinen. Tähän kritiikkiin Pavolini vastasi kuitenkin, ettei hän katso loppusoinnun olevan negatiivinen asia, vaan perinteinen osa suomalaista kansanlaulu- ja runonlausuntaperinnettä. Perinteiseen ja alkuperäiseen tekstiin vedoten hän otti käyttöönsä myös kahdeksanpolvisen runomitan. (De Anna 2009, 10–13.)

Pavolinin näkemys *Kalevalasta* erosi paljonkin Cocchin historiallisesta painotuksesta. Hän tiedosti Lönnrotin muokanneen runoja esimerkiksi poistamalla niistä kristillistä sisältöä. Hän ei myöskään korostanut *Kalevalan* sotaisuutta vaan nosti tärkeiksi teemoiksi äidillisyyden ja perhesuhteet. Myös luontokuvaukset, ironia sekä muun muassa puhuvat linnut, veneet ja koti olivat Pavolinin mielestä *Kalevalan* parasta antia. Erogen useista kollegoistaan Pavolini piti *Kalevalan* ja klassisten myyttien vertailua epäluotettavana ja kirjoitti aiheesta artikkelin. *Kalevalan* 100-vuotisjuhlan aikaan hän kirjoitti toisen artikkelin, jossa hän kuvasi *Kalevalan* vaikutusta suomalaiseseen taiteeseen ja kulttuuriin. (Piludu 2012, 269–272.)

Edellä mainitut käännökset ovat olleet lähinnä aikuiselle yleisölle suunnattuja ”vakavamielisiä” käännöksiä. Italiassa on useita *Kalevalan* proosakäännöksiä ja lyhennelmiä. Ensimmäinen koko *Kalevalan* proosakäännös ilmestyi vuonna 1912 Silvestri-Falconierin kirjoittamana. Vuonna 1926 myös italialainen nuoriso sai tutustua *Kalevalan* lyhennelmään, kun ensimmäinen nuorille suunnattu versio ilmestyi. (Piludu 2012, 278.) Näiden teosten lisäksi *Kalevalan* maailmaa on tulkittu italiaksi satukirjan muodossa sekä kauniisti kuvitettuna laitoksina usean eri tekijän toimesta (Piludu 2012, 278). Tätä aineistoa on kuitenkin suhteellisen vaikea saada käsiinsä näin Suomessa. Mielenkiintoisena havaintona löysin näitä teoksia etsiessäni sen, että Giuseppe Penazzan satukirja *I racconti del mago* (1949), joka on ammentanut *Kalevalasta*, löytyy Tove Janssonin henkilökohtaisesta kirjastosta, joka sijaitsee nykyään Lastenkirjainstituutissa. Ensimmäisellä sivulla on omistuskirjoitus tekijältä. (Lastenkirjainstituutti 2018.)

Kalevala on siis ollut suhteellisen hyvin edustettuna Italiassa ainakin teoksen ensimmäiset sata vuotta. Miltä tilanne näyttää 2010-luvulla? Piludu kertoo lyhyesti artikkelinsa loppupuolella *Kalevalan* uusimmista kuulumisista. Hänen mukaansa kaikki *Kalevalan* italiankieliset käännökset oli myyty loppuun 2000-luvun alkupuolella. Painosten loppumisen vuoksi Pavolinin käännös päätettiin julkaista internetiin. Uusi painos tästä teoksesta tehtiin vuonna 2007 ja siihen sisällytettiin artikkeleita *Kalevalan* italiannoksista sekä vaikutuksista J. R. R. Tolkienin teoksiin. Vuotta myöhemmin myös Cocchin käännöksestä tehtiin uusi painos ja samana vuonna ilmestyi uusintapainos myös Elena Primicerion nuorille suunnatusta teoksesta. Vuonna 2009 italialaiset saivat tutustua Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalaan* nimellä *La Magica terra di Kalevala*. Uusin ja kielellisesti tarkka Ganassinin käännös *Kalevalasta* julkaistiin 2010 (Piludu 2012, 272–273.)

Olen todennut, että *Kalevalalla* on ollut suuri vaikutus kotimaiseen taiteeseen, musiikkiin, muuhun kirjallisuuteen ja kulttuuriin. On kuitenkin hienoa huomata, että tuo vaikutus ulottuu myös Suomen rajojen ulkopuolelle. Kuuluisimpana esimerkkinä tunnetaan kenties *Hobitti* ja *Taru Sormusten Herrasta* luoja J. R. R. Tolkienin kiinnostus *Kalevalaa* ja suomalaista mytologiaa kohtaan. Eikä kannata toki unohtaa sarjakuvapiirtäjä Don Rosan *Aku Ankka* -tarinaa, jonka keskiössä on Sammon ryöstö ja *Kalevalan* mytologia. Tämäkin sarjakuva on italialaiselle yleisölle käännetty. Piludu nostaa esille myös yhden italialaisen kirjailijan, joka on ottanut *Kalevalan* tarinansa lähteeksi. Antonio Fogazzaro (1842–1911) on varsin tunnettu italialainen kirjailija ja runoilija, joka oli useampaan kertaan ehdolla Nobelin kirjallisuuspalkinnon saajaksi. Hän oli kiinnostunut *Kalevalan* sananmahdista ja luennoi aiheesta. Varsinkin Väinämöisen hahmo kiinnosti häntä. Fogazzaro myös käänsi jonkin verran eepoksen runoja, joiden teemoina olivat häät. (Piludu 2012, 276.)

Runo, jossa Väinämöinen soittaa kannelta ja liikuttuu kyyneliin, jotka muuttuvat helmiksi, on innoittanut Fogazzanoa vuonna 1889 kirjoittamassaan novellissa *Màlgar, la perla*. Novellin päähenkilö Màlgar on yksi Väinämöisen kyneleistä, joka on muuttunut helmeksi. Meri kuljettaa helmen 1500-luvun Venetsiaan, jossa helmi muuttuu tyttölapseksi. Myöhemmin tyttö rakastuu pohjoismaalaiseen musikanttiin, joka kertoo tälle omasta maastaan. Maasta, jossa lauletaan mahtavaa eeposta ja jossa ei ole kultaa, vaan maan rikkaus on kauniista lauluistaan ja runoistaan. Piludun mukaan Fogazzanolla oli myös vastaus siihen, kuka novellin myyttinen laulaja oli: hän oli Lönnrotin tapaamien kansanrunoilijoiden Arhippa Perttusen ja Ontrei Huohvanaisen esi-isä. (Piludu 2012, 276.)

Italiassa on siis aika ajoin vallinnut niin kutsuttuja ”*Kalevala*-buumeja”. Tämä näkyy erilaisina käännöksinä, mutta myös esitelminä ja tutkimuksina. Kalevalaseura on listannut eri maiden ja kielten *Kalevalan* käännökset ja Italian kohdalla lista on kohtuullisen pitkä (ks. Liite 1: Taulukko 4: *Kalevala* italiaksi (Kalevalaseura, 2015)). Olisi kuitenkin liioiteltua sanoa, että *Kalevala* olisi todella tunnettu Italiassa. Käännösten taustalla on usein yksittäisten henkilöiden kiinnostus suomalaista kulttuuria tai kieltä kohtaan. Siitä huolimatta, on hienoa nähdä, kuinka *Primerion Kalevala*-versiosta tehdään edelleen uusia painoksia ja siihen saattaa törmätä italialaisen museon kaupassa. Lisäksi usuin kokonainen *Kalevalan* käänнос selityksineen on vasta kymmenen vuotta vanha.

Seuraavassa luvussa siirryn tarkastelemaan tutkimukselleni olennaisia käänös- ja kirjallisuustieteen teorioita. Nämä teoriat taustoittavat sitä, miksi käänökset ovat muotoutuneet sellaiseksi kuin ovat ja miksi käänökset saattavat poiketa toisistaan niin paljon.

3 Kääntäminen kulttuurista toiseen

Käännöskirjallisuuden asema Suomessa on kohtuullisen näkyvä. Tämän voi todeta kuka tahansa astumalla kirjakauppaan tai kirjastoon, joissa suomennettua kirjallisuutta on tarjolla paljon. Tilanne ei kuitenkaan ole sama kaikissa kulttuureissa. Käännöstutkija Sirkku Aaltonen (2007, 398–399) huomauttaa, että vahvoissa kirjallisuuskulttuureissa käännöskirjallisuuden asema on heikko ja sen merkitys on vähäinen. Englannin kielellä julkaistiin vuonna 1998 noin 30% maailman julkaistusta kirjallisuudesta, kun taas sille käännetään vain 5 %. Suuri kielialue ei ole tae siitä, että sen kielistä kirjallisuutta käännettäisiin paljon, sillä esimerkiksi kiinalaiset käännökset eivät yllä edes 1 %:in, jos tarkastelemme maailmanlaajuista käännöstoimintaa. Huomionarvoista on myös se, että toiset tekstit ovat arvostetumpia kuin toiset. Esimerkiksi klassikkotekstin asema on aivan toisenlainen kuin romanttisen viihdekirjallisuuden käännöksen.

Tässä luvussa nostan muutamia käännöstielen ja kirjallisuustieteen teorioita, jotka tarkastelevat kääntämistä ja sen strategioita. Vaikka keskitynkin enemmän käännöstielen teorioihin ja käytäntöihin, on kirjallisuustiede mukana erottamattomana osana. Nämä tieteenalat käyttävät usein samoja termejä ja ammentavat muutenkin toisistaan. Lähden liikkeelle erittäin tunnetusta käännöstielen tutkijasta Lawrence Venutista. Venuti tarkastelee käännöksiä vieraannuttamisen ja kotouttamisen näkökulmasta. Ne ovat oleellisia strategioita kulttuurista toiseen käännettäessä ja käytän niitä omassa analyysissäni.

Venutin teorioista siirryn tarkastelemaan manipulaatioteoriaa. Aaltonen artikkeli manipulaatioteoriasta käsittelee käännöstekstejä itsenäisinä teoksina. Aaltonen kertoo manipulaatioteorian syntyneen vertailevan kirjallisuustieteen piirissä ja, että kirjallisuustiede tarjoaa hyvän ja tuottoisan pohjan koko käännostutkimukselle (Aaltonen 2007, 393). Käännöskirjallisuutta ei olekaan mielestäni hyvä tutkia kattavasti vain joko kirjallisuustieteen tai käännöstielen metodein, vaan molemmat olisi hyvä huomioida.

Näihin teemoihin pureutuvat myös käyttäjakeskeisen kääntämisen asiantuntijat, jotka tarkastelevat kääntämistä käännöksen ”käyttäjän” eli lukijan näkökulmasta. Keskitynkin luvun loppupuolella juuri siihen, miten teorit ottavat juuri lukijan ja yleisön huomioon, ja miten erilaiset lukijat vaikuttavat käännösprosesseihin – eivätkä siis todelliset lukijat, vaan lukijamallit ja abstraktiot. Luvun lopuksi kiinnitän huomiota kulttuurisidonnaisiin elementteihin eli realioihin ja

niiden kääntäminen nuorelle lukijayleisölle. Realiat ja nuori lukija ovat tutkielmassani ja analyysissäni keskeisessä osassa.

3.1 Vieraannuttaminen ja kotouttaminen

Yhdysvaltalaisen Lawrence Venutin teos *The Translator's Invisibility – A history of translation* (1995) on käännösalan tutkimusten klassikko. Venuti on saanut osakseen myös kritiikkiä kovasta linjastaan vieraannuttamisen suosijana. Jo teoksen alkupuolella suomalainen lukija kiinnittää huomiota siihen, että Venuti kirjoittaa amerikkalaisesta – ja tarkemmin sanottuna yhdysvaltalaisesta – kohdekielen näkökulmasta, niin sanotun hallitsevan kielen näkökulmasta. Nykysuomalaisen on ehkä vaikea samaistua kaikkiin hänen mielipiteisiinsä, sillä kotouttaminen ei ole enää yhtä voimakasta käännöskirjallisuudessamme, ja suomen kielelle käännetään runsaasti juuri englannista, mutta myös muista kielistä kuten ruotsista.

Kotouttaminen on kuitenkin ollut osa myös suomalaista käännöskulttuuria. Muun muassa nimet historiallisista kuninkaista lähtien (George -> Yrjö) ja varsinkin lastenkirjallisuudessa (Alice -> Liisa) ovat aikoinaan kotoutettu oman nimistömme mukaisiksi. Nykyään tuntuisi varsin kummalliselta, jos kääntäisimme esimerkiksi prinssi Williamin prinssi Viljamiksi. Eikä tämä kotouttaminen rajoittunut vain nimistön kohdalle. Muistan esimerkin Tampereen yliopiston vuonna 2015 järjestämästä Käännösten perusteet -kurssilta, jossa vieraileva luennoitsija käytti esimerkkinä piirroskuvaa sarjakuvahahmoista Ressusta ja Tipistä paistamassa vaahtokarkkeja nuotiolla. Tuo kuva oli ajalta, jolloin Suomessa ei juurikaan tunnettu vaahtokarkkeja tai niitä ei ainakaan ollut tapana paistaa nuotiolla, joten kääntäjä oli kirjoittanut makkaranpaistosta, joka oli suomalaiselle lukijayleisölle tutumpi.

Kuvienkin kääntäminen voidaan katsoa yhdeksi käännöstieteen osa-alueeksi, vaikka lukemani tutkimukset ovat tästä erimielisiä. Kuvia tarkasteltaessa voidaan soveltaa samankaltaista teoriaa kuin muussakin kääntämisessä, mutta toki visuaalisuuden analyysiin on tarjolla aivan omiakin menetelmiä. Käsittelen Primicerion teoksen kuvituksia luvussa 5, ja otan esiin sen yhteydessä käännöstutkija ja kuvittaja Riitta Oittisen mietteitä kuvien vaikutukseen käännösprosessissa.

3.1.1 Mitä sujuvampi käännös, sitä näkymättömämpi kääntäjä

Venuti ottaa jo teoksensa esipuheessa kääntämisen konventioihin kantaa, vaikka ei tee tätä tietoisesti vedoten teoriaansa. Hän kirjoittaa mahdollisista lukijoistaan esipuheessa pohtien, millaisia nämä mahdollisesti ovat, jolloin tämä mielestäni kertoo hänen tyylistään kääntää ja tuottaa tekstiä. Venuti huomauttaa, että käännetty teksti, oli se sitten proosaa tai tietokirjallisuutta, arvioidaan kustantajien, kriitikoiden ja lukijoiden toimesta aina sen mukaan miten sujuvaa tekstiä on lukea. Tällöin käännös ei oikeastaan ole edes käännös, vaan ”alkuperäinen” teksti. (Venuti 1995, 14.)

Venuti ottaa useammassakin kohdassa kriittisen asenteen vallitsevia käännösalan käytänteitä kohtaan. Muun muassa käännöskriitikit, niin historialliset kuin kirjoittajan omaakin aikaa koskevat, saavat arvostelua Venutilta. Silloin harvoin, kun niitä kirjoitetaan, ne keskittyvät lähinnä vain käännöksen tyyliin sivuuttaen kokonaan sen suhteen kirjallisuuden trendeihin, sen paikkaan kääntäjän uralla tai sen oletetun yleisön (Venuti 1995, 15). Hän mainitsee myös muut kirja-alan toimijat, jotka lisäävät kääntäjän näkymättömyyttä: sanomalehdet eivät usein mainitse kääntäjää mainostaessaan kirjaa, vaikka teoksesta otettu sitaatti on kääntäjän itsensä kirjoittama; teosten kannet ovat lähes poikkeuksetta aina ilman kääntäjän nimeä ja se, että kirja on ylipäänsä käännös, ei mainita missään. (Mt., 21.)

Asenne käännöksiä kohtaan tuntuu Venutista hieman kummeksuttavalta, nimittäin hänen mielestään käännösten katsotaan olevan toisen asteen representaatioita, ja ainoastaan alkuperäinen teksti voi tuoda tekijän persoonan ja intention julki. Toisaalta käännöstä vaaditaan luomaan illuusio alkuperäisen kirjoittajan läsnäolosta ja luomaan kuvitelma alkuperäisyydestä. (Venuti 1995, 20). Kuka vaatii? Venuti mainitsee tämän vaatimuksen syntyvän niin kirja-alan vaatimuksista, mutta myös kulttuurisista tekijöistä, jotka ovat kehittyneet pitkän ajan saatossa.

Venuti ottaa käsittelyyn myös kääntäjien kohtelun ja oikeudet. Mikä käännös on ja miten sitä tulisi kohdella, miten se tulisi luokitella? On mielenkiintoista tarkastella, miten laki ja tekijänoikeudet suhtautuvat valmiisiin käännöksiin. Venuti kirjoittaa, että Britannian ja Yhdysvaltojen laki määrittelee käännöksen adaptaatioksi tai muunnelmaksi, joka perustuu alkuperäisen tekijän teokseen, ja jonka tekijänoikeus, mukaan lukien yksinoikeus valmistaa muunnelmia tai adaptaatioita, kuuluu tekijälle. Mutta tekijänoikeus taas katsoo, että käännöksen oikeudet kuuluvat kääntäjälle, koska hän on kirjoittanut teoksen eri kielellä. Eli tekijänoikeuslaissa kääntäjä sekä

on ja ei ole teoksen tekijä. (Venuti 1995, 22.). Asia tosiaan tuntuu hieman monimutkaiselta. Onko käänös itsenäinen teos tekijöineen? Vai onko kyseessä adaptaatio, muunnelma tai jopa kopio?

Venuti katsoo kääntäjän olevan pakotettu tekemään tiettyjä ratkaisuja, kirjoittamaan tietyllä tavalla tai pakotettu tiettyyn asemaan. Toisaalta samalla hän antaa kääntäjille kuitenkin paljon valtaa, etenkin kun tarkastellaan kauan sitten tehtyjä käänöksiä. Kääntäjä ei siis ole yksinomaan ulkoisten pakotteiden ohjaama, mutta oman polun seuraaminen on Venutin mielestä vaikeaa, ja vain vähemmistö kääntäjistä valitsee sen tien. Käännöstieteilijät asettavat kääntäjille siis kaksi vaihtoehtoa: joko hän antaa kirjailijan olla rauhassa ja kuljettaa lukijan tämän luokse tai jättää lukijan rauhaan ja kuljettaa kirjailijan tämän luokse. Eli toisin sanoen valita joko kotouttavan (*domestication*) tai vieraannuttavan (*foreignization*) käänöstävän välillä. (Venuti 1995, 33.)

Tässä kohtaa Venuti palaa kääntämiseen kulttuuripoliittisena toimintana. Hän katsoo, että vieraannuttavalla käänöksellä olisi enemmän valtaa taistella rasismia ja kulttuurikeskeisyyttä vastaan varsinkin sellaisissa kulttuureissa (kuten Yhdysvallat), joissa on totuttu kotouttavaan tyyliin ja siihen, että heidän kielelleen käännetään suhteellisesti paljon vähemmän teoksia kuin heidän kielestään käännetään muihin kieleen. (Venuti 1995, 33.) Tästä yhtenä esimerkkinä juuri yhdysvaltalaiseen kulttuuriin kääntämisestä toimii Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* käänös. Yrjö Varpio kirjoittaa, että *Tuntemattoman sotilaan* englanninkielinen käänös on muuttanut paljon teosta ei vain kielellisesti, vaan myös sisällöllisesti, kun se suunnattiin Amerikan markkinoille. Tekstistä on jätetty monia kohtia kääntämättä ja siitä oli tehty alkuperäistä väkivaltaisempi. Esimerkiksi suomalainen huumori on usein korvattu loogisemmilla ilmaisuilla. Käänöstä onkin luonnehdittu liian amerikkalaissävytteiseksi. (Varpio 1979, 42–46.)

Vaikka Venuti on vahvasti kotouttavaa käänösstrategiaa vastaan (Venuti 1995, 34), monet muut käänösalan tutkijat, kuten suomalaiset Riitta Oittinen, Tytti Suojanen, Kaisa Koskinen ja Tiina Tuominen, pitävät sitä hyvänä keinona selkeyttää ja sujuvoittaa tekstiä. Häntä onkin arvosteltu paljon liian vieraannuttavan tavan korostamisesta, mutta myös Venuti myöntää, että käänös on aina osittain kotouttava, vaikka tarkoitus olisi tuottaa vieraannuttava lopputulos. Hän huomauttaa, että vieraannuttaminen ja kotouttaminen eivät ole toistensa vastakohtia eivätkä ne ole ainoita käänösstrategioita. Vaikka Venuti teoksessaan puhuu hyvin vahvasti vieraannuttamisen puolesta, ei hän katso, että käänösten tulee aina olla täysin vieraannuttavia,

vaan että niistä välittyy jonkinlainen toiseuden kokemus. Tähän väliin on myös hyvä huomata, että käsitellessään vieraannuttamista ja kotouttamista Venuti tarkastelee aina kaunokirjallisuutta, ja että teknillistä kääntämistä koskevat eri säännöt. (Mt., 264, 54.)

On mielenkiintoista huomata se seikka, että monet tuntemamme klassikot ovat kotouttavan käännösstrategian tulosta. Venuti huomauttaa, että ennen oli hyvinkin tavallista, että kääntäjät työskentelivät esimerkiksi hallitsijalle ja käänsivät tekstit ihannoimaan omaa kulttuuria ja ajamaan oman kansan hallitsijan etuja. Kotouttavat käännökset palvelivatkin usein poliittisia tarpeita. (Venuti 1995, 78.)

1700-luvulla kotouttaminen hallitsi kaikkea kaunokirjallisuutta eli myös runoutta (Venuti 1995, 78). Venuti puhuu kotouttamisen yhteydessä sujuvuuden ja uskollisuuden kaanoneista, joiden hän katsoo olevan aikaan ja paikkaan sidottuja sekä kulttuurista riippuvaisia. Nämä kaanonit rajoittivat kääntämisen vaihtoehtoja. Myös se, mitä käännettiin, oli osa kotouttavaa käännösstrategiaa. Esimerkiksi Homerosta suosittiin, kun taas vahvasti seksuaalissävytteisiä latinankielisiä tekstejä karsastettiin. (Mt., 80.) Tämänkaltainen valikointi on auttamatta johtanut myös siihen, mitkä tekstit on myöhemmin päätetty liittää maailmankirjallisuuden kaanoniin.

3.1.2 Vieraannuttaminen voi olla valinnasta kiinni

Kääntäjä voi ottaa osaa vieraannuttavaan strategiaan muutoinkin kuin käyttämällä totutusta poikkeavaa käännösdiskurssia. Hän voi nimittäin myös valita sellaisia vieraan kulttuurin tekstejä, jotka eivät kuulu kohdemaan kaanoniin, esimerkiksi kääntämällä tekstejä sellaisista maista, joista kääntäminen kohdekulttuuriin on ollut marginaalista. Yhtenä esimerkkinä voisi olla vaikkapa thaimaankielisten teosten suomentaminen ja toisin päin.

Venuti palaa väitteeseen siitä, että kääntäminen on aina jonkinlainen kotouttamisen prosessi. Modernismi katsoi, että käännöksiä tulisi tulkita ja tarkastella itsenäisinä teksteinä, ei irrallisina lähtökielestä, mutta niihin tuli käyttää aivan omanlaisiaan termejä ja kieltä. Sodan jälkeen modernismi ja moderni kääntäminen olivat kuitenkin marginaalisia. Useimmat kääntäjät valitsivat kotouttavan tavan kääntää, alistaen vieraan kulttuurin ideologiat vallitsevaan angloamerikkalaiseen tapaan sopiviksi. (Venuti 1995, 216; 238.) Tämä lienee ollut se turvallisin tapa saada sodanjälkeisessä maailmassa teksti julkaistuksi ja ehkä jopa ihan tietoinen kääntäjän tahtotilakin.

Venutin mukaan käänös on prosessi, joka koko ajan etsii yhtäläisyyksiä kielten ja kulttuurien välillä, mutta se tekee näin vain siksi, että käänös kohtaa koko ajan erilaisuuksia. Näitä erilaisuuksia ei tule kokonaan pyrkiä poistamaan. Käänöksen tulisi olla erilaisten kulttuurien kohtaamispaikka. Täydelliseen sujuvuuteen pyrkiminen on kulttuurinarsismia, joka ei kykene erottamaan kuin oman kulttuurinsa vieraasta tekstistä. (Venuti 1995, 319.) Tämä ajatus kätkee myös etnosentrismän, josta Venuti puhuu useampaan otteeseen teoksessaan.

Omaa käänösstrategiaansa Venuti kutsuu nimellä resistanssi (*resistance*). Se tekee käänöksestä oudon tai vieraan sekä italialaiselle runoilijalle, jonka kirjoittama alkuperäinen teksti on, että angloamerikkalaiselle lukijalle ja kääntäjälle. Käänöksen ääni on outo. Se ei ole oikeastaan runoilijan ääni, muttei myöskään kääntäjän ääni, eikä se pysty täysin karistamaan vierauden tuntua pois. Venutin sanoin, tämä strategia antaa käänökselle enemmän voimakkuutta ja on ollut suosittu lukijoiden keskuudessa, ja että juuri nämä hänen käänöksensä on julkaistu kirjallisuuslehdissä. (Venuti 1995, 299–313.)

Sen lisäksi, että Venuti avoimesti kehuu omaa strategiaansa ja sen avulla tehtyjä käänöksiä, mainostaa hän myös siitä samaansa kritiikkiä. Eräs käänöksen lukijoista sanookin, että käänös on vaikeaa, ja se on vaikeaa siksi, että Venuti haluaa olla vain uskollinen vaikeudelle ja tekee tekstistään tarkoituksella sellaisen (mt., 314). Muun muassa suomalainen kääntäjä ja käänöstutkija Riitta Oittinen kritisoi Venutin yksinomaan vieraannuttavan käänösstrategian suosimista. Hän näkee ongelmalliseksi sen, että Venuti tuntuu unohtavan lukijan roolin kääntämisessä. Etenkin hän nostaa lastenkirjallisuuden esimerkiksi siitä, miten lukija ei halua outoja lauserakenteita. Oittinen näkee tällaisen jopa vaarana sille, että lukijauransa alulla oleva lapsi saattaa vieraantua kirjoista ja lukemisesta, mikäli kääntäjän tyyli koetaan liian hankalaksi. (Oittinen 2004, 118.)

Oittinen ei toki kiellä, etteikö Venutilla olisi myös kiinnostavia ajatuksia kääntämisestä. Omankin tutkimukseni kannalta Venuti nostaa esille varsin mielenkiintoisia seikkoja. Hän kuljettaa ajatusta käänöksen aikasidonnaisuudesta ja siitä, kuinka käänöstä sitovat erilaiset normit eri aikoina. Käänöstentutkiminen on mielestäni mielenkiintoista, mutta samalla vaikeaa. Helposti unohtaa ottaa huomioon aikasidonnaisuuden. Käänös kestää aikaa huonosti ja siksi uudelleen käänöksiä saattaa syntyä useampia. Jopa kielellinen virhe on muuttuva käsite. Tämä tulee ottaa

huomioon ennen kuin leimaa esimerkiksi vuosikymmeniä vanhan käännöksen huonoksi kielenä vuoksi.

3.2 Manipulaatioteorian näkökulma käännösten tutkimukseen

Käännöstiede on verrattain kohtuullisen nuori tieteen ala, vaikka kääntäminen ja siitä keskusteleminen sekä siitä väittelemisen sen sijaan on paljon alaa vanhempi. Riippuen historiallisesta ajanjaksosta käännöstieteen painopisteet ovat vaihdelleet. Kaisa Koskinen (2007) kirjoittaa, että ennen 1970-lukua käännöstiede korosti kohde- ja lähdetekstin samuutta ja uskollisuutta. Tälle uskollisuuden idealle on ominaista se ajatus, että alkutekstille olisi olemassa käytännössä katsoen vain yksi oikea käännös, jota tulee tavoitella. Sittenmin käännösteorioiden painopiste on siirtynyt tarkastelemaan nimenomaan käännösten ja alkutekstin erilaisuutta.

Kun tarkastelu kohdistettiin hypoteettisten ideoiden sijaan käytössä olleisiin ja toteutuneisiin käännöksiin, esille nousi kääntämisen konteksti- ja kulttuurisidonnaisuus. Mahdollisimman uskollisten käännösten tutkimisen sijaan huomiota kiinnitettiin siihen, miten käännöksestä saadaan mahdollisimman sopiva tilanteeseen nähden. Tarkoituksena saattoi olla käännöksen käyttäminen vallankäytön välineenä tai manipulaationa. (Koskinen 2007, 376–377.) Toisinaan käännösten muokkaaminen saattaa muokata tekstin sisältöä tarkoituksen mukaisesti, kuten ideologian levittäminen, jolloin voidaan keskustella kääntäjien etiikasta. Koskinen kertoo, että nykyään osa käännöstieteen koulukunnista on vienyt ajatuksen jopa niin pitkälle, ettei kääntäjän ensisijaiseksi velvollisuudeksi edes katsota toisintaa tekstejä, vaan muuttaa maailmaa. Tällaisia koulukuntia ovat muun muassa feministinen kääntäminen, joka pyrkii feminiinisen/maskuliinisen käsitteen uudelleen määrittelyyn. Tämän strategian kääntäjät voivat esimerkiksi luoda uudissanoja. Näistä uudissanoista Koskinen antaa esimerkiksi sanan *manhandling* (pahoinpitely), joka voi feministisen kääntäjän käsissä muuttua muotoon *womanhandling*. (Mt., 379, 385.)

Kun alkutekstistä pyritään tarkoituksellisesti muokkaamaan jotakin kuten ideologiaa, niin kääntäjän tietoiset valinnat tulevat näkyviin. Kysymys kääntäjän näkyvyydestä tekstissä onkin ollut väittelyn ja tutkinnan kohde alalla. Kääntäjän näkyvyys ei ole yksiselitteinen käsite. Koskinen listaa artikkelissaan, että tätä näkyvyyttä voidaan luokitella kolmeen eri kategoriaan, joita ovat kääntäjän näkyminen käännöksen rinnalla esimerkiksi esipuheessa, kääntäjän kädenjäljen nä-

kyminen itse käännöksessä ja kääntäjien näkyvyyteen ja arvostukseen yhteiskunnassa, esimerkiksi tiedotusvälineissä. (Koskinen 2007, 382.) Viimeksi mainittuja edustavat lehtiartikkelit ja mainokset, joissa käsitellään uusien klassikkojen suomennoksia ja palkitut sekä tunnetut kääntäjät, kuten Jaana Kapari-Jatta, joka muistetaan kenties parhaiten *Harry Potter* -kirjasarjan suomentajana.

Kääntäjän näkyvyyden voidaan katsoa olevan myös eräänlainen kuluttajansuoja, sillä kääntäjä on velvollinen perustelemaan ratkaisunsa ja antamaan käännöksen käyttäjälle tämän tarvitsemat tiedot. Tämä näkemyksen mukaan kääntäjän tulee siis olla näkyvä. Varsin vahvasti tätä mieltä on myös Lawrence Venuti. Käännökseen siis jää elementtejä, jotka eivät välttämättä näyttäydy lukijalle sujuvina, vaan ne pysäyttävät pohtimaan alkutekstin ja käännöksen suhdetta. (Koskinen 2007, 382.)

Kääntäjän roolista on siis joidenkin tutkijoiden keskuudessa haluttu tehdä näkyvämpi. Koskinen katsoo, että tämän taustalla on ajatus siitä, mitä näkyvämpi osa kääntäjällä on käännöksessä, sitä parempi näkyvyys kääntäjällä on yhteiskunnassa. Voidaan esimerkiksi vaatia, että kääntäjän nimi mainittaisiin aina teosta markkinoitaessa ja kritiikeissä otettaisiin huomioon myös käännöksen laatu sekä kääntäjän osuus. (Koskinen 2007, 383–384.) Yhtenä, ehkä helpoimpana tapana tuoda kääntäjän ratkaisut esiin, on esipuhe. Primicerion *Il Kalevalassa* on tekijän esipuhe ja se onkin kaunokirjallisuuden käännös, johon tämä esipuhe sopii. Koskinen pohtii, millä tavoin kääntäjä voi perustella valintansa esimerkiksi tieteellisissä käännöksissä (Koskinen 2007, 384).

Koskinen mainitsee artikkelissaan **manipulaation** puhuessaan kääntämisen tilannesidonnaisuudesta, mutta tarkemmin siihen keskittyy Sirkku Aaltonen. Hän sanoo, että juuri manipulaatioteoria on yksi nykyisen käännöstutkimuksen huomattavimmista teorioista. Se tarkastelee käännöksiä kohdekulttuurin näkökulmasta ja kohtelee näitä tekstejä itsenäisinä kokonaisuuksina. Tämä teoria keskittyy juuri niihin piirteisiin, jotka erottavat käännöksen lähdetekstistä. Manipulaatioteoria ottaa huomioon käännöksen nimenomaan osana kontekstia, eikä tyydy tarkastelemaan vai tasapainoa kahden eri kielen välillä. Käännöstekstit nähdään Aaltosen mukaan mittatilaustöinä, jotka painottavat vastaanottajan roolia. (Aaltonen 2007, 388–389.) Tämä ajatus lähentelee jo mielestäni toista teoriaa, joka keskittyy juuri käännöksen käyttäjiin, nimittäin käyttäjäkeskeistä käännösteoriaa, johon palaan luvussa myöhemmin.

Manipulaatioteorian perusoletuksiin kuuluu se, että käännökset tuovat näkökulman siihen aikaan ja paikkaan, jossa ne ovat syntyneet. Käännökset eivät ole täysin yksittäisen kääntäjän valintojen tai ammattitaidon varassa. Ne eivät myöskään noudata mitään tiettyä täysin muuttumattonta kaavaa tai säännöstöä. (Aaltonen 2007, 389.) Tämä on helppo todeta itsekin lukemalla eri aikakausien käännöksiä ja todeta, etteivät ne noudata samanlaista kaavaa esimerkiksi nimien kääntämisen (*kuningas Yrjö* -> *kuningas George*) tai yksikköjen (*dollar*-> *taala*, *dollari* tai ko-toutettu suoraan *euroksi*) kohdalla. Jonkinlaista säännönmukaisuutta voi toki olla hahmotettavissa saman lähdekulttuurin tekstien ja samanaikaisten tekstien kohdalla.

Aaltonen kirjoittaa artikkelissaan, että jos käännöstutkimus keskittyisi vain kielitieteelliseen tutkimukseen ja kielijärjestelmien vertailemiseen, jäisivät monet tekstilajit tutkimuksen ulkopuolelle. Tämä siksi, että pelkästään kielijärjestelmien vastaavuudella on vaikea selittää lyriikan, lastenkirjojen tai esimerkiksi sarjakuvien käännöksiä. Manipulaatioteoria tekee näiden lajien tutkimuksen mahdolliseksi lähtemällä siitä ajatuksesta, että vastaanottava kulttuuri muokkaa käännöstä ja käännöksen on muotouduttava sen ehdoilla. Näin ollen hyvän käännöksen tuottamiseen ei riitä vain hyvä kielitaito, vaan on omaksuttava myös jonkin verran tietoa kulttuurista. (Aaltonen 2007, 391.) Tässäkin tutkimuksessa aineisto on valikoitunut kielitaidon lisäksi kulttuurituntemuksen pohjalta.

Deskriptiivisessä käännöskirjallisuuden tutkimuksessa alettiin manipulaatioteorian syntyaikoina, 1970-luvun puolivälissä, korostaa analyysiluonnetta. Käännösten arviointia hyväksi tai huonoksi katsottiin tarpeettomana, koska laadun arviontiin käytetyt kriteerit ovat aina aikaan ja paikkaansa sidottuja. Lisäksi mitään yleispätevää mittaristoa ei juurikaan ole, vaan kriteerit ovat hyvinkin henkilökohtaisia. (Aaltonen 2007, 392–393.)

Manipulaatioteoria lähtee siitä ajatuksesta, että kääntäjä uudelleenkirjoittaa lähtötekstin vastaanottajan odotusten ja vaatimusten mukaisesti (Aaltonen 2007, 394). Tämä näkemys kuvaa mielestäni hyvin kohdeteostani *Il Kalevalaa* (Primicerio 1941), jota ei suoranaisesti voi edes lähteä kuvamaan käännöksenä, vaan pikemminkin uudelleenkirjoituksena. Primicerion teos nimenomaan ottaa huomioon vastaanottajan odotukset ja vaatimukset, jolloin uskollisuus alkutekstille vähenee. Tämä uskollisuudesta poikkeaminen ei kuitenkaan ole vain kääntäjän yksin päätettävissä.

Aaltonen katsoo tämän lähtötekstistä poikkeavuuden olevan sidoksissa laajempaa kokonaisuuteen, esimerkiksi siihen, mikä on ollut tapana. Esimerkkinä hän mainitsee lastenkirjallisuuden, jossa nimien suomentaminen katsotaan – tai ainakin on aiemmin katsottu– hyväksytyksi. (Aaltonen 2007, 394.) *Alice in Wonderland* on suomentunut *Liisa Ihmemaassa* ja Curious George on suomalaisille lapsille Utelias Vili. Sen sijaan Stephen Kingin tuotannon henkilönimien suomentaminen katsottaisiin negatiivisemmaksi. Poikkeuksiakin toki löytyy esimerkiksi fantasia-kirjallisuudesta tai ylipäänsä sellaisissa tapauksissa, joissa nimellä on myös jokin muu tarkoitus. Vain yhden esimerkin mainitakseni otan Niccolò Ammanitin teoksen *Io non ho paura* (2003). Se on suunnattu ihan aikuiselle lukijayleisölle, mutta siinä ainakin yksi hahmon nimi on suomennettu, sillä siihen kuuluu merkitys, joka kuvaa hahmon luonnetta (Teschio -> Kallo).

Mainitsin Primicerion teoksen kohdalla, että käytän siitä *Kalevala*-versio muotoa enkä käännöstä. Käännöksen määrittely näyttäytyy olevan monimutkainen ja tulkinnallinen kysymys. Aaltonen sanookin, että rajanveto käännöksen ja muiden muotoilua sisältävien uudelleenkirjoitustapojen välillä on sidoksissa vastaanottajaan (Aaltonen 2007, 395). Toisinaan tutkijat puhuvat myös adaptaatioista esimerkiksi antiikin myyttien proosamaisista ja lyhyistä käännöksistä puhuttaessa.

Jos käännöksen muotoa määrittää lähtöteksti, voidaan puhua ekvivalenssista eli tekstien vastaavuudesta. Tällöin uskollisuutta mitataan vertailemalla käännöstä lähtötekstiin ja sen piirteisiin. Näin määritellään käännös joko onnistuneeksi tai epäonnistuneeksi. Kääntäjä ei kuitenkaan itsenäisesti päättää strategiaansa, vaan käyttää usein jo aiemmin hyväksytyjä ratkaisuja. Tämänkaltaiseen esitysmalliin kätkeytyykin ajatus siitä, että lähtöteksti on aina esikuva ja ihanne käännökselle, joka puolestaan katsottaisiin aina kopioksi ja automaattisesti huonommaksi. (Aaltonen 2007, 395.)

Manipulaatioteorian piirissä käännös, joka on täynnä käännösvirheitä, ei ole ”huono”. Tämä siksi, että käännöksen laadun määrittely ei ole tutkimuksen tarkoitus. Käännöksen luokittelua (hyväksi tai huonoksi) enemmän tutkijaa kiinnostavat olosuhteet, joissa käännös on syntynyt, julkaistu ja vastaanotettu. Mistä kulttuurista teksti on peräisin, kuka sen on valinnut ja kääntänyt, mihin tarkoitukseen se on tuotettu? Kuka ne on julkaissut, mitä aikalaisarviot niistä sanovat ja niin edelleen? Tutkija pyrkii tulkitsemaan käännöstekstin tapaa uudelleenkirjoittaa lähtötekstiä. Näin käännökset ja uudelleenkirjoitukset voidaan selittää aikansa ja yhteiskuntansa

tuotteina. (Aaltonen 2007, 396.) Esimerkiksi *Kalevalan* erilaiset italiannokset on uudelleenkirjoitettu jonkin aikansa vallitsevan ideologian ohjauksessa silloin vallitsevaan kirjoitustraditioon.

”Manipulaatioteorian mukaan kääntäminen on uudelleenkirjoittamista. Siihen kuuluu aina alkuperäistekstin uudelleenmuotoilua, koska käännös liittyy vieraan tekstin moninaisiin säikein uuteen kulttuuriin, aikaan ja paikkaan.” (Aaltonen 2007, 396.) Eli voisinko siis kuitenkin huolta puhua käännöksestä *Il Kalevalankin* kohdalla? En ehkä kuitenkaan. Se poikkeaa muodoltaan alkuperäisestä niin paljon lyhyemmän proosamuotonsa vuoksi. Emmekä voi varmalta kädeltä edes tietää Primicerion käyttäneen suomenkielistä alkuperäistä teosta, vaan hän on hyvin voinut käyttää vain jo valmista italiankielistä käännöstä teoksensa pohjana. Koska Primicerion teoksesta tiedetään niin vähän, enkä ole pystynyt tässä tutkimuksessani laajasti tutkimaan aikaisempia kokonaisia italiankielisiä *Kalevala*-käännöksiä, on mielestäni turvallisinta käyttää mahdollisimman neutraalia käsitettä *Il Kalevalasta*. Adaptaatioteoriaan keskittyminen veisi näkökulman loitommas juuri siitä, mihin analyysi eniten keskittyy eli kulttuurisidonnaisuuksien kääntämisestä.

Miten uudelleenkirjoitus sitten määritellään? Voidaanko kaikki käännökset sitten luokitella uudelleenkirjoituksiksi? Tieteen termipankki osaa kertoa meille uudelleenkirjoituksesta seuraavan laista. Uudelleenkirjoitus (*rewriting*) yksinkertaisemmillaan tarkoittaa kirjoittamalla syntynyttä tekstin variaatiota. Uudelleenkirjoitus muokkaa jo ennestään kirjoitettua tekstiä. Uuden tekstin laajuus vaihtelee aina sanasta kokonaiseen teoksiin. Uudelleenkirjoittamisen termillä voidaan viitata monenlaisiin tekstin muutoksiin (kuten koko teoksen rakenteeseen), kun taas variantti-termillä viitataan usein paikallisiin ja tarkasti rajattuihin ilmiöihin. (Tieteentermipankki.) Uudelleenkirjoituksen voidaan katsoa olevan yksi intertekstuaalisuuden muoto tai sen voidaan katsoa edustavan adaptaatiota. Kaikki tutkijat eivät kuitenkaan ole tästä samaa mieltä, vaan toiset katsovat adaptaation alueen koskevan vain mediumista toiseen siirrettyjä versioita. Esimerkiksi Christian Moraru (2001) määrittelee uudelleenkirjoituksen yhdeksi intertekstuaalisuuden muodoksi. Siinä vahva side ja näkyvä jälki aiempiin teksteihin sekä teoksiin on ilmeinen. (Moraru 2001, 19.)

Tämän luvun alkupuolella käsittelin sitä, miten kääntäjät saattavat tietoisesti muokata työtään tiettyyn suuntaan ja kuinka kääntäjien valintojen tulisi olla esillä ja, että kääntäjän roolin tulisi olla näkyvä teoksessa. Tämänkaltaiset ajatukset viittaavat kääntäjään tekstintuottajana, mutta

myös siihen itsenäisenä vaikuttajana. On kuitenkin varottava korostamasta tuota puolta liikaa, sillä myös kääntämistä ohjaavat tietyt normit. Aaltonen katsookin näiden normien vaikuttavan käännökseen sen kaikissa vaiheissa. Lopputulokseen ne vaikuttavat eri tavoin. Voidaan katsoa, että jo pelkkä käännettävän tekstin valinta on normien mukaista, sillä niiden valinta heijastaa taloudellisia ja yhteiskunnallisia sidoksia. Valinta ei suinkaan ole sattumanvaraista.

Aaltonen antaa yhtenä esimerkkinä tästä juuri englanninkielisten lähdetekstien valta-aseman suomennosten kentällä, kun taas huomauttaa esimerkiksi hollantilaisten ja latvialaisten käännöskirjallisuuden vähyden. Normit eivät kuitenkaan ole pysyviä, vaan muuttuvaisia ajan myötä. (Aaltonen 2007, 400–401.) Aaltonen toteaa, että kääntäjät voivat aktiivisesti yrittää vaikuttaa näiden normien muutokseen, mutta itse ainakin näkisin yksittäisten kääntäjien mahdollisuuden tähän heikkona. Taustalla vallitsevat niin taloudenmarkkinat, kustantajat kuin muutkin yhteiskunnalliset tottumukset, joiden nopea muuttuminen ei ole yhden tai kahden ihmisen työpanoksen tavoitettavissa. Aaltosen mainitsemalla koulutuksella voi pidemmällä aikavälillä olla ajatustavan muutoksen kannalta merkitystä.

Vaikka Lawrence Venutin analyysyjä ja malleja ei katsota kuuluvan varsinaisesti manipulaatioteorian alle, hänen tutkimuksensa on kuitenkin teorian kanssa yhteneväinen. Myös Venuti katsoo vastaanottajan sanelevan käännöksen ehdot. Venutin mielestä kääntäjä valitsee uskollisuuden joko lähtötekstiä tai kohdekulttuuria kohtaan. Kääntäjä pystyy valitsemaan erilaisten käännösstrategioiden kuten kotouttamisen tai vieraannuttamisen välillä, mutta onko valinta kuitenkaan aina täysin kääntäjän valinnasta kiinni vai vaikuttaako esimerkiksi käännöksen mahdollinen lukija siihen, millä tyylillä teos käännetään?

3.3 Käännöksen vastaanottaja keskiössä

Oman tutkimukseni ja aineistoni kannalta on mielenkiintoista kohdistaa tarkastelu juuri käännöksen lukijaan eli vastaanottajaan. Teokseen nimittäin vaikuttaa kulttuurin muutoksen lisäksi myös oletettu nuori kohdeyleisö. Miten kääntäjät ottavat käännöksen mahdollisen lukijan siis huomioon prosessissa? Tytti Suojasen, Kaisa Koskisen ja Tiina Tuomisen (2012) teos *Käyttäjäkeskeinen kääntäminen* on paljon käytännönläheisempi lähestymistapa kääntämiseen kuin esimerkiksi Venutilla. Kirjoittajatkin tuovat asian eksplisiittisesti esiin johdannossaan, jossa he

esittelevät *käyttäjäkeskeistä kääntämistä (User-Centered Translation)*. Termin pohjalla on käyttäjäkeskeinen suunnittelu, jossa menetelmä on käytännönläheinen. Se ei sisällä filosofista pohdintaa. (Suojanen et al. 2012, 9.)

Sana *käyttäjä* on jo lähtökohtaisesti hieman vieraampi käännöstieteessä, kuin esimerkiksi kohderyhmä tai tulevat lukijat. Käytettävyys puolestaan ei ole vain käännöstieteen alalla oleellinen asia, vaan esimerkiksi juuri tekniikan alalla. (Suojanen et al. 2012, 9.) Tämä näkyy myös käsitteiden selityksissä, joissa puhutaankin teoksen tai tekstin sijaan usein tuotteista ja tuotteiden käytettävydestä. Myös käyttöohjeet mainitaan usein, sillä ne ovat käytettävydestä ja käyttäjäkeskeisestä kääntämisestä kenties ne ensimmäiset tekstilajin muodot, jotka mielen tulevat. Kirjoittajat tosin haluavat teoksellaan juuri laajentaa tätä näkökulmaa ja viedä käytettävyyden muihinkin tekstityyppeihin ja -lajeihin.

Mitä on tuo teoksen otsikossakin mainittu käyttäjäkeskeinen kääntäminen? Kirjoittajat kertovat sen tarkoittavan sitä, että käännösprosessin aikana käyttäjistä (eli esimerkiksi lukijoista, riippuen tuotteesta) kerätään tietoa, ja tämän tiedon pohjalta muokataan viestintätehtävää (Suojanen et al. 2012, 15). Tämä voi kuulostaa niin luonnolliselta ja automaattiselta, ettei sitä tule itse luokiteltua omanlaiseksi tavakseen kääntää. *Käytettävyys* jo itsessään ei ole yksiselitteinen ja kuuluu yhtenä osatekijänä hyväksyttävyyteen ja hyödyllisyyteen, jotka nekin ovat jokseenkin tilanneriippuvaisia. Hyväksyttävyyden kirjoittajat kertovan olevan kohdekulttuurin normien noudattamista ja huomauttavat, että vaikka käännös olisi onnistunut käytettävyydessä hyvin, saattaa se silti olla käyttökelvoton, mikäli se ei ole sosiaalisesti hyväksyttävä kohdekulttuurissaan (mt., 18).

On myös mielenkiintoista pohtia, missä kulkee raja, kun tarkastellaan tekstejä käytettävyyden näkökulmasta. Rajaako käytettävyys ulkopuolelleen kaiken muun kuin teknisen kääntämisen. Lisäksi on oleellista esittää kysymys, miten tuo rajaus tehdään. Mediumia ei oikein voida rajaavana tekijänä käyttää, sillä paperi ja tietokonetekstit voivat olla molemmat teknisen kääntämisen piirissä. Soveltuuko tekstilaji siiten rajamaan käytettävyyteen soveltuvat tekstit? (Suojanen et al. 2012, 33.) Se, miksi juuri tekniset tekstit soveltuvat hyvin käytettävyyden kannalta tarkasteltaviksi johtuu varmasti osittain siitä, että niillä on nimenomaan välineellinen arvo. Käyttöohjeilla on tarkoitus: oppia käyttämään laitetta. Onko kaunokirjallisuudella välinearvo? Tähän kirjoittavat vastaavat, että ainakin toisinaan on. Esimerkkeinä he luettelevat kielenoppimisen, lapsen rauhoittumisen ja maailmankuvan avartumisen. (Mt., 33.)

Kirjallisuuden tutkijat eivät pidä ajatuksesta, että kaunokirjallisuus olisi väline johonkin, vaan se halutaan nähdä taiteellisena itseisarvona (Suojanen et al. 2012, 34). Kyllä, olen itsekin huomannut tämän kirjallisuustieteen puolella. Varsinkin silloin, kun kirjallisuustieteen olemassaoloa koitetaan perustella tekniikkaan painottuvassa nykymaailmassa. Mutta samalla en voi olla ihmettelemättä, miksei kaunokirjallisuutta voisi toisinaan pitää välineenä jonkin asian saavuttamiseen. Miksi kaunokirjallisuutta ylipäänsä luettaisiin, jos lukemisella ei olisi mitään tarkoitusta, kuten yksinkertaisesti nautinnon saavuttaminen tai rentoutuminen?

3.3.1 Käyttäjakeskeisyys käänntieteessä

Kuinka paljon käänntöksen vastaanottajia sitten on tutkittu? Suojanen, Koskinen ja Tuominen mainitsevat funktionaalisen käänntösteorian, jossa korostuu *skopos* eli käänntöksen päämäärä. Myös käänntöksen vastaanottajat lukeutuvat tähän päämäärään. Myös alalla tunnettu tutkija Eugene A. Nida ja hänen dynaaminen ekvivalenssinsa ottavat huomioon käänntöksen vastaanottajan tarpeet. (Suojanen et al. 2012, 37.) Kirjoittavat puhuvatkin hänestä käyttäen titteliä käyttäjakeskeisen kääntämisen pioneeri.

Niin kuin kirjallisuuskin tietyssä mielessä, kääntäminenkin on ennen kaikkea viestintää. Kirjoittajat kuitenkin huomauttavat, että tavallisesta viestinnän kaavasta poiketen kääntäjä toimii sekä viestin vastaanottajana että lähettäjänä (Suojanen et al. 2012, 37). Paljon riippuu siis siitä, miten kääntäjä ottaa viestin vastaan. Se muokkaa lähtevää viestiä, johon vaikuttavat monet muutkin asiat kuin vain kääntäjä (ks. 3.2.). Kirjoittajat huomauttavatkin, että käyttäjakeskeisyys ei nimestään huolimatta ole kuin harvoin todellisesta käyttäjästä lähtöistä toimintaa. Vaikuttimina toimivat muut tekijät kuten taloudelliset intressit. (Mt., 39.)

Kirjoittajat käsittelevät teoksessaan *funktionaalista käänntösteoriaa* ja *skoposteoriaa*. Funktionaalinen käänntösteoria käsittelee käänntöksen tarkoitusta ja tehtävää. Siinä kääntäjän keskeisin tehtävä on määrittää käänntöksen päämäärä eli se, mihin tehtävään käänntöstä tarvitaan. Skoposteoria tarjoaa yleistä taustaa käyttäjälähtöisyydelle. Se antaa kääntäjälle keinot tai oikeastaan voidaan sanoa, että jopa veloitteen poiketa lähtötekstin sisällöstä ja rakenteesta. Ajatus taustalla on, että tarkoitus pyhittää keinot. (Suojanen et al. 2012, 39–40.) Tällöin kääntäjän valintoja siis ajaa juurikin päämäärä eikä niinkään uskollisuus lähtötekstille. Primicerion teoksessa ei ole koitettu olla uskollisia alkuperäiselle *Kalevalalle*, vaan sitä on surutta muokattu päämääräänsä

sopivaksi eli sellaiseksi, että italialainen nuori tarttuisi teokseen, ymmärtäisi sen sisällön ja kenties nauttisi sen lukemisesta. Toisena päämääränä on ollut osoittaa sympatiaa Suomen poliittiselle tilanteelle, mikä käy ilmi siitä, miten tarinan loppua on muokattu (ks. luku 4.3.2).

Sen lisäksi, että kirjoittajat mainitsevat tekstin selkeyttämisen ja eksplisiittistämisen, he ottavat esille pragmaattisen adaptaation strategiat. Nämä strategiat ottavat vastaanottajan huomioon ja ne ovat tilannesidonnaisia. Näitä pragmaattisen adaptaation keinoja voivat olla muun muassa poistot, rakenteen muutokset ja lisäykset. (Suojanen et al. 2012, 41.) Nämä keinot ovat esillä myös Primicerion kerronnassa, ja ne ovat toisinaan varmasti ihan luonnollisia ja osittain automaattisia käännöstä tehdessä. Käännösalan tutkija Ritva Leppihalmekin huomauttaa, että ne tasoittavat eroja, joita syntyy eri vastaanottajien taustatietojen määrässä ja kulttuurierojen aiheuttamia ”kulttuuritöyssyjä” (*culture bumps*) (Leppihalme 1997). Suojanen, Koskinen ja Tuominen huomioivat kuitenkin sen seikan, että nämä teoriat tarjoavat kovin vähän todellisia keinoja vastaanottajan rajaamiseen. Kyseessä on usein asetelma, joka koskee kokonaista kieli- tai kulttuurialuetta. (Suojanen et al., 42.)

Niin kuin Venutin kohdalla todettiin tämän suosivan vieraannuttavaa käännöstapaa, suosii käyttäjakeskeinen käännösteoria puolestaan kotouttamista (Suojanen et al. 2012, 43). Siinä missä Venuti haluaa korostaa lähtökulttuuria ja sen ominaispiirteitä käyttäjakeskeinen käännösteoria puolestaan katsoo, että käännöksen tulee olla lukijalle mahdollisimman vaivaton ymmärtää. Venutin lisäksi kirjoittajat mainitsevat toisen kuuluisan käännöstieteilijän Nidan jo aiemmin teoksessaan. Nidan mielestä kaikkea vierasta materiaalia ei ole käännöksestä tarpeen poistaa. Hän toteaa, että vieraiden kulttuuripiirteiden välttely ja kokonaan hälventäminen voi tuoda mukanaan jopa enemmän ongelmia. Lukijoita ei tule hänen mukaansa aliarvioida, sillä yleisesti ottaen on ymmärrettävää, että muissa kulttuureissa on erilaisia tapoja ja asioita kuin omassa kotikulttuurissa. (Mt., 48–49.)

Käyttäjakeskeisessä kääntämisessä kääntäjä ei suinkaan heti ala kirjoittaa tekstiä paperille, sillä ennen varsinaista työtä pohditaan tulevia käyttäjiä. Tässä kääntäjää auttavat monet erilaiset mallit, joita kirjoittajat mainitsevat ainakin kolme: *persoonat*, *sisäislukija* ja *audience desing*. Kaikki lähtee todellisen käyttäjän tarpeista. (Suojanen et al. 2012, 55.) On kuitenkin epärealistista odottaa, että kaikki käännöksen käyttäjät olisivat samanlaisia. Tämän toteavat toki kirjoittajatkin. Todelliset käyttäjät ovat heterogeeninen joukko, jonka jaotteluun käytetään persoonia avuksi. Persoonilla tarkoitetaan todellisia käyttäjäryhmiä edustavia kuvitteellisia hahmoja.

(Mt., 55.) Tämänkin käännöstiedettä käsittelevän teoksen persoona on luomishetkellä saattanut olla reilu 20-vuotias, Tampereen yliopiston käännösalan opiskelija, jolle termien avaaminen voi olla mielekästä ja jopa tarpeellista. Persoonat voivat olla joskus erittäin tarkkoja aina perhesuh-teista harrastuksiin. Primicerion *Il Kalevala* teoksen kohdalla persoona on saattanut puolestaan olla 13-vuotias italialainen poika, joka ei ole innostunut lukemisesta, eikä tunne suomalaista kulttuuria.

Mihin persoonia sitten tarvitaan ja mihin niitä käytetään? Kirjoittajat kertovat, että persoonia käytetään muuallakin kuin käännösosalalla tai kirjallisuudessa. Ne ovat apuna erilaisten palvelui-den ja tuotteiden suunnittelussa. Lisäksi niillä on lukuisia erilaisia käyttötarkoituksia. Niiden avulla muun muassa kartoitetaan, millaisia piirteitä käännöksessä tulee olla niin yksityiskoh-dissa kuin kokonaisuudenkin kannalta, niiden avulla voidaan jäsentää tutkimuksen vaiheita ja ne antavat raamit käännöksen laadunarvioinnissa. (Suojanen et al. 2012, 55–57.) Persoonien käyttäminen voi olla hyödyllistä. Ainakin niiden avulla voi jäsentää omia ajatuksia ennen kään-tämiseen ryhtymistä. Toki se voi tiukkojen aikataulujen maailmassa olla liian työlästä ja aikaa vievää.

Mikä on sisäislukija ja miten se eroaa todellisesta lukijasta? Tähän kirjoittajat vastaavat, että sisäislukija on ominaisuuksien joukko. Nämä ominaisuudet ovat sellaisia, joita teksti olettaa lukijaltaan. Sisäislukijan voi löytää tekstistä kysymällä, millaista arvomaailmaa ja tietoa teksti edellyttää lukijalta. (Suojanen et al. 2012, 57–58.) Tarkennetaan tätä vielä hieman lisää kirjallisuustieteen tutkijan Outi Alanko-Kahiluodon tarkastelun avulla. Sisäislukija on kirjallisuustieteen puolella käytetty käsite, jonka avulla pyritään tarkastelemaan tekstiä struktuurallisesti. Varsinkin narratologia, jonka pyrkimyksenä on tekstin formaali tarkastelu, sulkee todellisen lukijan tarkastelun ulkopuolelle. Sisäislukija on tekstin avulla rakennettu abstraktio. Se tulee erottaa sekä fiktiivisestä yleisöstä että todellisesta lukijasta. (Alanko-Kahiluoto 2014, 216–220.)

Miten tämä sitten eroaa aikaisemmista malleista, kuten persoonista? Erona voidaan nähdä se, että sisäislukija (jota myös implisiittiseksi lukijaksi kutsutaan) löytyy tekstin sisältä, eikä sitä siis rakenneta ensin. Tosin tekstin rakennetta voidaan tarkastella sisäislukijaa tutkimalla, sillä sisäislukija heijastaa kirjoittajan ja kääntäjän odotuksia lukijasta. Tämä selittää tekstiin tehtyjä valintoja. Kirjoittajat sanovatkin, että juuri tällä sisäislukijan erolla voidaan selittää käännöksen muutoksia. (Suojanen et al. 2012, 58–59.) Narratologian mukaan sisäislukija on yhteydessä to-delliseen lukijaan, sillä se on todellisen lukijan luoma abstraktio. Tämä teoria menee kuitenkin

vielä syvemmälle, sillä se määrittelee myös tekijälle hierarkkisen rakenteen ja nostaa sisäislukijan rinnalle myös sisäistekijän (Alanko-Kahiluoto 2014), jota Suojanen ja muut kirjoittajat eivät ollenkaan huomioon puhuessaan kääntäjästä ja tekijästä.

3.3.2 Lukijamalleista todellisiin vastaanottajiin

Edellä mainitut mentaaliset mallit ovat aina tietyssä suhteessa epävarmoja ennusteita todellisista käyttäjistä. Siksi onkin tärkeää tutkia näitä konkreettisia ja todellisia käyttäjiä. (Suojanen et al. 2012, 69.) Vaikka en tässä tutkimuksessa tutkikaan oikeita käännöksen lukijoita ja tee esimerkiksi kyselyä, niin on mielestäni kuitenkin hyvä huomata, että myös todellisia lukijoita voidaan tutkia myös käännöstieteessä. Lukijatutkimus on toki tuttu kirjallisuustieteenkin puolella. Myös tämän tutkimuksen aihepiiriä olisi mahdollisuus laajentaa tulevaisuudessa siihen suuntaan.

Käytettävyydestä (usability testing) käytetään hyödyksi testattavien toimintaa ja käyttäytymistä. Tällä tavalla saadaan tietoa siitä, kuinka käytettävä tuote oikeastaan on. Se, miten testejä tehdään, vaihtelee toteutustavaltaan suuresti. (Suojanen et al. 2012, 69.) Jos ajattelemme esimerkiksi pro gradu -tutkielmaa tuotteena, ei voida sanoa, että sen arvostelu olisi käytettävyydestä. Näin sanovat kirjoittajat, joiden mukaan asiantuntija-arviosta usein virheellisesti käytetään termiä käytettävyydestä (mt., 72). Sen sijaan kyselylomakkeet ja haastattelut ovat osa käytettävyydestien toteuttamista.

Itse miellän käännösten tekemisen ja käännösalan varsin käytännönläheisenä. Käytettävyydestä ei kuitenkaan juuri käytetä käännöstieteessä, vaikka todellisten käännösten käyttäjien tarkastelu kiinnostaa alalla (Suojanen et al. 2012, 82). Usein tarkastelun kohteena ovat lukijoiden reaktiot yksittäisiin valintoihin ja elementteihin, kirjoittajat kertovat. Tällöin puhutaan tekstin mikrotasosta. Näitä elementtejä ovat erilaiset kielelliset rakenteet tai kulttuurisidonnaiset asiat. (Mt., 83.) Juuri nämä kulttuurisidonnaiset asiat ovat olennaisia Primicerion teosta tutkitessa.

Erilaisilla todellisten lukijoiden tutkimuksilla on päämääränä selvittää, miten lukijat omaksuvat ja ymmärtävät käännettyä tekstiä. Lisäksi tutkimuksilla voidaan selvittää mitkä käännösstrategiat ovat vastaanottajien kannalta toimivimpia. (Suojanen et al. 83.) Tämän tutkimuksen kohdekulttuuri on Italia. Kirjoittajat nostavatkin juuri Italian yhdeksi esimerkiksi, kun puhutaan

todellisten käännösten käyttäjien tutkimuksesta. Av-kääntämisen tutkimus on siellä suosittua. Näissä teemana on usein juuri kulttuurisidonnaisten elementtien vastaanottaminen (mt. 84). Kirjoittajat mainitsevat näistä italialaisista tutkijoista yhden nimeltä, Flavia Cavaliere, joka on tutkinut saippuasarjojen ”dubbausta”. Hänen saamansa tulokset osoittavat, että kulttuurisidonnaisten asioiden ymmärtäminen voi koitua vastaanottajalle hankalaksi ja nämä hankaluudet voivat vaikuttaa koko ohjelmakokonaisuuden ymmärtämiseen ja siihen, kuinka paljon ohjelmasta ylipäänsä nauttii (mt.84–85).

Kääntäjä osaa ja ymmärtää käännettävää kieltä ja kulttuuria usein paremmin kuin keskiverto lukija. Muuten kyseisestä kulttuurista kääntäminen olisi lähes mahdotonta. Monella kääntäjällä on alan koulutus, tai tiedot on hankittu muuta reittiä pitkin esimerkiksi asumalla kyseisen kulttuurin maassa tai sukulaissuhteiden kautta. Tämä johtaa siihen, että kääntäjä voi huomaamattaan olettaa kohdeyleisön tietävän vieraan kulttuurin ominaispiirteet samalla tavalla kuin ne ovat hänelle itsestään selviä. Tämä olettamus puolestaan voi johtaa liian vieraannuttavaan käännökseen. (Suojanen et al. 2012, 88.)

Käyttäjakeskeinen kääntäminen on siis nimensä mukaisesti käytännönläheistä vaikkakin vain harvoin todellisista lukijoista lähtöistä kääntämistä sekä sen tutkimista. Suojanen ja muut kirjoittajat ovat jopa sitä mieltä, että käyttäjakeskeinen kääntäminen on kääntäjän intuitiota. Tätä he perustelevat sillä, että kääntäjä toimisi lukijan edustajana. (Suojanen et al. 2012, 132–133.) Omasta mielestäni kääntäjä pystyy harvoin toimimaan suoraan lukijan roolissa tämän parempien kulttuurillisten ja kielellisten tietojensa vuoksi.

Kääntäjällä oletetaan olevan kyky ottaa huomioon kohteliaisuuden aste, rekisteri, kulttuurisidonnaisuus ja ennen kaikkea kulttuuriset tabut sekä loukkaukset. Nämä kyvyt voivat toki olla kääntäjän työssä läsnä luonnostaan, mutta monet lukijamallit voivat auttaa näiden seikkojen hahmottamisessa. Ainakin niiden katsotaan auttavan käännösprosessia. On kuitenkin huomiotava, että aina käännöksiä tehtäessä näin pitkälle viety suunnittelu ei aina ole ajallisesti mahdollista tai edes tarpeellista.

3.4 Realiat lasten ja nuortenkirjallisuuden käänöksissä

Tässä kohtaa siirryn tarkastelemaan lähemmin lasten- ja nuortenkirjallisuutta, sillä oma aineistoni ja tutkimukseni koskee juuri tätä kohdeyleisöä. Aiemmin luvussa mainittu kulttuurisidonaisuus, sen elementit ja symbolit tarkentuvat, kun alan käsitellä *realioita*. Realioita on tutkittu muun muassa Helene Johansen (2018) artikkelissaan ”La traduzione degli elementi culturali nella letteratura per bambini”, vapaasti käännettynä: ”Kulttuuristen elementtien kääntäminen lastenkirjallisuudessa”. Se käsittelee hyvin samankaltaista aihetta, kuin mitä itse tutkielmassani tarkastelen. Johansson kirjoittaa kulttuuristen elementtien kääntämisestä lasten- ja nuorten kirjallisuudessa. Esimerkkeinä hän käyttää norjalaista kirjallisuutta, jota on käännetty italian kielelle.

Johansen kertoo, kuinka lapsille kääntäminen vieraasta kulttuurista voi olla jopa haastavampaa kuin aikuisille, sillä lapsilla (ainakaan yleensä) ei ole niin suurta tuntemusta vieraista kulttuureista kuin aikuisilla lukijoilla. Niinpä kääntäjä on valinnan edessä. Hän voi joko auttaa nuorta lukijaa näiden kulttuuristen kummallisuuksien ohi tai stimuloida lukijan mieltä kulttuurisella vieraudella. (Johansen 2018, 41.) Tästä samasta kääntäjän valinnasta (olipa se sitten tietoinen tai tiedostamaton) kirjoittavat myös aiemmin mainitut kirjoittajat Lawrence Venuti sekä Koskinen kumppaneineen.

Lähempään tarkasteluun Johansen ottaa norjalaisen Maria Parrin teoksen *Vaffelhjarte* (2005), joka on käännetty italiaksi vuonna 2014. Teos sijoittuu Norjaan ja sisältää paljon norjalaiselle kulttuurille ominaisia elementtejä. Onkin ihan luonnollista, että eri kielissä on sanoja, jotka ovat sidoksissa kulttuuriin tai sen historiaan, eikä niillä yksinkertaisesti ole suoraa vastinetta toisessa kielessä tai kulttuurissa. (Johansen 2018, 41–42.) Johansen ottaakin tarkasteluun, millaisia ratkaisuja tällaisten elementtien kääntämiseen tarjotaan.

Termi *realia* esiintyy käänöstieteen tutkimuksissa niin suomenkielisissä kuin muunkin kielisissä tutkimuksissa. Termiä käyttivät ensimmäisten joukossa bulgarialaiset tutkijat Sergej Vlahov ja Sider Florin (Johansen 2018, 42), mutta sittemmin sitä ovat käyttäneet useat muutkin käänöstieteen tutkijat kuten suomalainen Ritva Leppihalme. Mitä realiat ovat? Ne ovat yksinkertaistettuna sanoja, jotka ovat johonkin paikkaan, kulttuuriin tai kansaan/heimoon jne. vahvasti sitoutuneita asioita, tapoja tai ilmiöitä, joilla ei ole suoraa vastaavuutta toisessa kielessä. Realiat voidaan edelleen jakaa alaluokkiin. Näitä luokkia ovat maantieteelliset realiat (kuten

sääilmiöt tai kasvien ja eläinten nimistä), etnografiset realiat (arjen sanasto, mitat) ja poliittis-sosiaaliset realiat (poliittiset järjestelmät, instituutit, armeija). (Mt., 42–43.)

Kääntäminen on kieli- ja kulttuurirajojen ylittämistä. Tekstit kirjoitetaan yleensä omassa kulttuuriympäristössään, ja tekstit heijastavat tätä ympäristöä. Tämä voi synnyttää ristiriidan käännöstä tehdessä, koska monet tekstin sellaiset elementit, jotka heijastavat voimakkaasti lähtökulttuuria, voivat käännettyinä olla vastaanottavassa kulttuurissa outoja. (Leppihalme 2000, 89.) Käännöksestä tehdään usein kohdekulttuuriin sopiva poistamalla osan tekstistä, mutta myös lisäämällä siihen jotakin ja muokkaamalla sitä. Näitä kaikkia keinoja Primicerio on hyödyntänyt tutkimassani *Kalevala*-versiossaan. Mikä sitten vaikuttaa siihen, miten käännetään? Helsingin yliopiston kääntämisen professori Ritva Leppihalme esittää ajatuksen siitä, että jos lähtökulttuuri nähdään kohdekulttuurissa ihailtavana ja jäljittelemisen arvoisena, niin tämä ajattelutapa ohjaa jo itsessään tiettytyypisiin ratkaisuihin. Näin on toki myös täysin päinvastaisessa tilanteessa, joskin ratkaisut ovat toisenlaisia. (Mt., 92.) Siksi *Il Kalevalasta* onkin mielenkiintoista tutkia, millaisena suomalainen kulttuuri sitten näyttäytyy italialaisille?

Paikalliset käännösongelmat ovat joko kielenulkoisia tai kielensisäisiä (Leppihalme 2000, 93). Näitä kielenulkoisia sanoja, joilla viitataan lähdekulttuurin kielenulkoiseen maailmaan, kutsutaan siis realioiksi. Realioita lähestyttäessä kääntäjä tarvitsee omakohtaista kokemusta tai tuntemusta lähtökulttuurista. Sen lisäksi olisi hyvä tuntea lähtökulttuurissa eläviä ja sen sisäistäneitä informantteja, ja vieläpä oikean ikäisiä. (Leppihalme 2000, 94.) Leppihalme sanookin, että kääntäjällä on todella suuri valta käännöstä tehdessä. Muun muassa käännösstrategian valinta ja sen noudattaminen on usein kääntäjän valinta. Venuti kuitenkin huomauttaa, ettei asia ole näin yksinkertainen, vaan myös vallalla olevat käännöskonventiot, kulttuuri ja kustannusala vaikuttavat siihen, miten käännetään.

Miten realiat sitten tulisi tuoda käännökseen? Tähän kysymykseen ei ole yhtä oikeaa vastausta, vaan kääntäminen on lähes aina tilanteesta riippuvaista. Yhtenä vaihtoehtona Johansen (2018, 44) mainitsee realian tuomisen kohdekieleen niin, että sen ääntäminen pysyy samana, vaikka sen kirjoitusasu voi muuttua kohdekulttuurille tutumpaan muotoon (esim. *pizza* -> *pitsa*). Toinen tapa on luoda uudissana, joita syntyy muun muassa silloin, kun sana käännetään suoraan. Hyvänä esimerkkinä Johansen käyttää Yhdysvalloista tullutta *skyscraper* sanaa, joka on käännetty italian kielelle suoraan samalla tavalla *grattacielo* (mt., 44).

Realia on mahdollista kääntää myös selittämällä tai kuvailemalla sitä (*panettone* -> perinteinen italialainen joulukakku). Tällöin käänös saattaa menettää niin sanotun ”paikallisen värikkyytensä” (Johansen 2018, 44). Yhtenä käänösstrategiana Johansen mainitsee vielä realian korvaamisen toisella sanalla. Esimerkiksi hän ottaa soittimet. Siinä missä mandoliini on tuttu italialisille, saattaa banjo olla tutumpi yhdysvaltalaiselle lukijayleisölle. (Mt., 45.) Onkin mielenkiintoista tarkastella, miten suomalainen kantele kääntyy muille kielille ja kulttuureille. Aina-kaan Primicerion versiossa sisäislukija ei ymmärrä kanteletta sellaisenaan.

Johansen tarkastelee kulttuuristen elementtien kääntämistä juuri lasten näkökulmasta. Hän sanoo, että nuorille lukijoille käännettäessä on otettava erityisesti huomioon lukijan kiinnostus ja kyky tekstin ymmärtämistä kohtaan. Tämä kyky ymmärtää on haasteen kohteena käänöksiä tehdessä varsinkin silloin, kun käsittelyssä ovat viittaukset lähdekulttuurin mytologiaan ja kansuskontoihin, eläimiin ja luontoon, erisnimiin, maantieteellisiin paikkoihin, mittoihin ja yksiköihin, leikkeihin jne. (Johansen 2018, 45.) Myös omassa tutkimusaineistossani olen kohdannut juurikin näitä elementtejä, sillä *Il Kalevala* kohtaa väkisinkin myyttejä, kansuskkoa, erisnimiä ja maantieteellisiä paikannimiä, sillä se pohjautuu kansalliseepokseen.

Tämänkaltaisille kulttuurisidonnaisuuksille Johansen esittelee useampia käänösstrategioita, joiden avulla kääntäjä voi välittää elementit kohdekulttuuriin. Vain muutaman esimerkin nos- taakseni artikkelissa mainitaan, että kääntäjä voi säilyttää vaikeasti käännettävän elementin sel- laisenaan ja lisätä sen ympärille lyhyen selityksen. Kääntäjä voi myös vain selittää asian mai- nitsematta sen oudolta kuulostavaa nimeä tai korvata sen läheisellä kohdekulttuurista jo ennes- tään löytyvällä sanalla tai asialla. (Johansen 2018, 46.) Vaikka Johansen mainitsee, että lapsille käännettäessä on tärkeää mukauttaa tekstiä, on myös tärkeää yrittää säilyttää mahdollisimman paljon lähtökulttuurin vieraita elementtejä. On tärkeää, että lapsi oppii vieraista kulttuureista. Siksi mukauttamista kohdekulttuuriin tulee tehdä vain sen verran, että ymmärtäminen helpot- tuu.

Johansen käyttää ruotsalaisen tutkijan Göte Klingbergin tutkimuksia, joissa tutkija ehdottaa, että vieraiden elementtien selityksiä ei edes tarvitse upottaa suoraan tekstiin, vaan ne voisi lisätä esimerkiksi alaviitteinä sivun loppuun (Johansen 2018, 46). Tämä vaikutti minusta aluksi varsin tieteellisestä lähestymisestä lastenkirjallisuuteen ja sen kääntämiseen ja suhtaudunkin siihen hieman varauksellisesti. Tämän kaltaisiin viittauksiin tai selityksiin harvemmin törmää kään- netyssä lastenkirjallisuudessa. Joissain tapauksissa se voisi toimia, nimittäin silloin, jos tekstin

lukija on aikuinen. Pienemmät lapset eivät osaa lukea vaan teksti välittyy aikuisen lukijan välityksellä. Silloin jää lukijan varaan harkita, vaatikko elementti tosiaan selittämistä ja miten hänen haluaa kuulijalle selittää.

Tämä ruotsalaistutkijan huomautus oli omaa tutkimustani ajatellen mielenkiintoinen. Edellä mainitun taktiikan tapaista selittämistä nimittäin näkee Primicerion *Il Kalevala* teoksessa. Hän ei käytä alaviitteitä, mutta sen sijaan hän hyödyntää muita paratekstejä kuten esipuhettaan, jossa hän selittää osan mukautuksistaan. Tämä voi toki olla vain käännösratkaisujen selittämistä, joka tapahtuu varsinaisen tekstin ulkopuolella.

Johansen ottaa käsittelyyn vuonna 2005 julkaistun norjalaisen Maria Parrin lastenkirjan *Vaffelhjarte* (Johansen 2018, 47). Tästä teoksesta hän nostaa erilaiset realiat ja sen, miten niitä on käännetty. En lähde niitä tähän luettelemaan sen tarkemmin, mutta realioiden luokittelu (etnografiset ja maantieteelliset realiat, erisnimet jne.) ja aiheen käsittely on jaoteltu mielekkäästi. Hän jaottelee realiat vielä niin, että ilmenee, onko ne selitetty vai jätetty sellaisenaan käännökseen. Luetteloinnin jälkeen hän avaa niitä tarkemmin ja ottaa mukaan myös kontekstia.

Osaan realioista paneudutaan hyvinkin analyttisesti, toiset taas jäävät vähemmälle huomiolle. Tämä on ihan luonnollista, sillä osat realioista ja niiden käänöksistä saattavat sisältää enemmän merkityksiä tai ovat ns. vaikeampia (käännöksen kannalta) kuin toiset. Vaikken norjan kieltä osaakaan, on mielenkiintoista huomata, että tämä kulttuuripari (norja–italia) on kulttuurisidonnaisen käänöstutkimuksen kohteena. Itse toisinaan nimittäin pohdin sitä, ovatko nämä kulttuurit tarpeeksi erilaiset, jotta realioita löytyy. Molemmat kuuluvat kuitenkin länsimaihin, Eurooppaan ja molemmissa vallitsee kristinusko, vain näin muutaman yhdistävän tekijän mainitakseni.

Johansen toteaa, ettei kulttuurisidonnaisten elementtien kääntämiseen ole yhden teoksen kohdalla päädytty yhteen ja samaan muotoon, vaan niitä on käännetty useammalla eri tavalla. (Johansen 2018, 63.) Johansen palaa vielä huomioon siitä, kuinka kulttuurisidonnaisten elementtien kotouttaminen on tyypillistä juuri lapsille ja nuorille käännettäessä, ja kuinka puolestaan tämä kotouttaminen olisi hyvä pitää kohtuuden rajoissa, jotta nuori lukijayleisö oppisi tuntemaan vierasta kulttuuria (mt., 64). Näin ollen hän päätyy samankaltaiseen lopputulokseen kuin Venuti.

4 Kulttuurisidonnaisuus *Kalevalassa* – korostaa vai kotouttaa?

Tässä luvussa otan tarkasteluun Elena Primicerion *Kalevala*-version *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi* (1941) ja analysoin sen kotouttavia ja vieraannuttavia elementtejä. Miten kulttuurisidonnaisuudet on tuotu italialaisen nuorison luettavaksi ja paljonko teoksen sisäislukijalta oletetaan suomalaisen kulttuurin tuntemusta? Lähden liikkeelle lyhyellä aineiston esitellyllä, jonka jälkeen siirryn teoksen realioiden ja muiden yksittäisten kulttuuristen elementtien tarkasteluun. En jätä analyysiäni vain sanaston tasolle tai tarkastele pelkkää kieltä, vaan käsittelen myös suurempia kokonaisuuksia kuten poistoja, lisäyksiä ja muutoksia kerronnassa. Luvun lopussa käsittelen vielä lyhyesti sitä, miten *Kalevalan* myyttien vertaaminen toisiin myytteihin vaikuttaa tekstin käännöstyliin.

4.1 Elena Primicerion *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi*

Elena Primicerion *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi* julkaistiin Italiassa ensimmäisen kerran vuonna 1941, ja siitä on myöhemmin tehty uusia painoksia, joissa on eri kuvittajien kuvitus. Ensimmäisen kuvituksen tekijä on Ezio Anichini (1941), toisen kuvituksen (1961) tekijä on jäänyt sen sijaan tuntemattomaksi. Vuoden 2008 painoksen kuvat on tehnyt italialainen taiteilija Alessandro Baldanzi. Teosta on myös käännetty ainakin ranskaksi ja kroatiaksi.

Teos on ensisijaisesti suunnattu italialaisille nuorille lukijoille. Tämä käy ilmi monista eri seikoista. Yhtenä niistä voidaan nostaa kustantamon nimen perään liitetty *Junior*-sana (ks. kuva 1). Lisäksi Primicerio käsittelee tätä suuntaamista esipuheessaan, kun hän kuvailee aiempia italiantielisiä *Kalevala* käännöksiä ja versioita: ”Ai ragazzi, dunque, esso è particolarmente dedicato” (*Il Kalevala* 2008, 8). Kolmanneksi voidaan todeta jo aiemmin mainittu teoksen lyhyt ja proosamainen muoto, helpohko kieli ja kuvitus. Toki *Kalevalaa* on kuvitettu muutenkin kuin vain nuoria tai lapsia ajatellen (ks. luku 2.1). *Il Kalevalan* 2008 vuoden painos koostuu 123 sivusta (joista 12 kokosivun kuvaa), joten teos on myös varsin sopivan mittainen nuorille lukijoille. Primicerio on tehnyt myös sen kaltaisia poistoja alkuperäisen *Kalevalan* tarinasta, että nämä poistot voidaan osittain perustella juuri kohdeyleisön nuorella iällä. Esimerkiksi Kullervon tarina kokonaisuudessaan on varsin raaka.

Vaikka Primicerion teoksesta on useampi painos, ja itsekin tutustuin ensin vuoden 2008 (kohdullisen nuoreen) painokseen, on teoksen vastaanotosta ja sen kirjoittajasta varsin vähän tietoa.

Il Kalevalan ilmestyttyä siitä julkaistiin lyhyt arvostelu *Alleanza nazionale del libro* -lehdessä, jossa siitä kirjoitettiin:

Elena Primicerion *Finlandia terra di eroi* on aivan toisen lajin teos. Teokseen on kerätty hienolla ja miellyttävällä kerronnalla suuria kertomuksia Kalevalasta, Suomen kansalliseepoksesta. Tuo kaukainen ja rohkea maa, jonka lapset kantavat veressään muinaisten sankareiden kunnian perintöä, on runontäyteisten legendojen synnyinsija. Niissä on tuon pohjoisen maan vaikutus, sen suljettu pitkien talvien hiljaisuus, sen äärettömien vihreiden metsien luoma synkkyys ja lukemattomien järvien kimallus. Pohjoisen maan kertomuksia; suunnattoman erilaisia verrattuna meidän klassiseen mytologiaamme, jotka ovat niin kauniin aurinkoisia; ja siitä huolimatta myös näillä taruilla on erityinen viehätöksensä, joka kumpuaa kenties tuon meille kaukaisen elämän salaperäisyydestä sen kaikissa muodoissaan. (Addoli 1941, 291, Tästä alkaen oma suomennos, ellei toisin mainita.)

Arvostelussa näkyy selvästi samankaltainen tyyli kuvata Suomea ja sen kansalliseeposta kuin Primicerion teoksessa, jonka pohjalta arvostelu on kirjoitettu. Siinä kuvataan, kuinka *Kalevalan* tapahtumat sijoittuvat kaukaiseen pohjoiseen maahan, jossa on pitkät talvet, vihreät metsät ja lukemattomasti järviä. Primicerio ei myöskään välttä tämänkaltaista kuvailua ja oikeastaan jopa lisää sitä teoksensa lukujen alkuun ja muualle kerrontaan. Tästä kirjoitan enemmän luvussa 4.3.2. Arvostelussa Pia Addoli vertaa teosta antiikin myytteihin, mikä on kovin yleistä, kun *Kalevalasta* puhutaan italialaisessa kontekstissa.

Primicerio mainitsee esipuheessaan italiankieliset Iginò Cocchin (1909), P.E. Pavolinin (1909–1910) ja De Silvestri Falconierin proosaversioiden (1912) käännökset *Kalevalasta*. Erityisesti hän tarttuu Cocchin käännökseen kirjoittaen, että nämä tarinat ovat hänen käännöksestään otettuja ja muokattuja erityisesti nuoria varten. Suoraa yhteyttä Cocchin käännökseen ei kuitenkaan ole nähtävissä täysin tekstin tasolla, sillä Primicerio käyttää esimerkiksi henkilöiden nimien käännöksissä erilaista linjaa kuin Cocchi, joka on jättänyt ne pääosin suomalaiseseen, alkuperäiseen muotoonsa, ja esimerkiksi *Lappi*-nimen kohdalla Cocchi käyttää *Lappia* muotoa (Elina Norman 2006, 58–59), kun taas Primicerion versiossa se on italiankielinen *Lapponia*. Kääntäjien linjat eroavat myös *Ilmarinen* nimen kanssa, sillä Primiceriolla se on muuttumaton, samanlainen kuin se on suomalaisittain kirjoitettu, *Ilmarinen*. Cocchi puolestaan käyttää siitä useita eri versioita kuten *Ilmarino*, *Ilmarino* ja *Ilmarin* (mt.,59).

Primicerion teosta ei voida pitää suorana *Kalevala* käännöksenä, koska se poikkeaa muodoltaan alkutekstistä niin paljon. Teksti on runomitan sijaan proosamaista kertovaa kirjallisuutta. Tarinasta on myös poistettu tiettyjä osia valikoiden. *Kalevalalle* ominaisia piirteitä, kuten asioiden

toistoa ja sanojen alkusointia ei myöskään ole Primicerion teoksessa. Käytänkin siksi *Il Kalevalasta* nimitystä versio. Yhtenä merkinä siitä, että *Il Kalevalassa* kääntäjällä tai oikeastaan tekijällä on suuri rooli teoksen lopullisessa muodossa, voidaan pitää teoksen kansista löytyviä tietoja. Jos verrataan *Il Kalevalaa* vaikkapa uusimpaan italiantieliseen *Kalevalan* käännökseen, joka on Marcello Gannassinin (2010) käsialaa, huomataan, että Gannassinin teoksen kannessa ja selkämyksessä lukee Elias Lönnrotin nimi, kun taas *Il Kalevalan* kannessa lukee ainoastaan Elena Primicerion nimi (ks. Kuva 1). Lönnrotin nimeä ei mainita edes teoksen sisäkannessa tai ensimmäisillä sivuilla. Ainoastaan kaksi kertaa alkuperäisen *Kalevalan* kokoajan sukunimi mainitaan Primicerion esipuheessa ja siinäkin vain yhdellä *n*-kirjaimella kirjoitettuna: ” [–] nel 1828 furono raccolti e ordinati da Lönnrot, l’Omero finlandese.” (*Il Kalevala*, 7).

Otan analyysini lomassa jonkin verran lyhyitä tekstiesimerkkejä *Il Kalevalasta*. Näiden lyhyiden suorien lainausten lisäksi otan tässä luvussa käsittelyyn teoksen kansien kuvituksen, mutta vain hyvin lyhyesti. Palaan teosten muuhun kuvitukseen luvussa 5. Kuvituksen yhteydessä on nähtävissä myös laajempia esimerkkejä Primicerion tekstistä. Niistä käy ilmi, minkälaisesta kertovasta muodosta on kysymys.



Kuva 1: *Il Kalevala–Finlandia, terra di eroi* (Alessandro Baldanzi 2008) kansikuva

4.2 Realiat *Il Kalevalassa*

Kun *Kalevalan* tunteva, suomalaisen kulttuurin edustaja ottaa *Il Kalevalan* luettavakseen, ensimmäisenä huomio kiinnittyy todennäköisesti teoksen ohkaisuuteen, kielen muutokseen ja proosamaiseen tekstiin runomitan sijasta. Kun tekstiä lukee eteenpäin (mikäli kielitaito siihen antaa mahdollisuuden) huomio kiinnittyy ennen kaikkea muuttuneisiin henkilö- ja paikannimiin. Nimien lisäksi teoksesta löytyy monia muitakin realioita eli kulttuurisidonnaisia elementtejä, kuten luontosanastoa ja kansanperinteelle ominaisia asioita, jotka ovat muuttuneet Primicerion versiossa.

En aio systemaattisesti ottaa jokaista teoksesta löytyvää nimeä tai käännösvalintaa huomioon, sillä niiden listaaminen ei olisi tutkimukseni kannalta mielekäästä. Sen sijaan keskityn niihin realioihin, joita on jotenkin muutettu Primicerion teoksessa. Esimerkiksi Aino on kautta tekstin Aino eli muodoltaan sama, kuin alkuperäisessäkin tekstissä. En siis erikseen välttämättä mainitse tällaisia ratkaisuita. Otan tässä kohtaa käsittelyyni myös sellaiset sanat, jotka eivät välttämättä olisi lähtökohtaisesti realioita, mutta jotka Primicerio kääntää teoksessaan italialaisina realioina (esim. *torvi* -> *buccina*).

Miten realioita on käännetty *Il Kalevalassa*? Osa on jätetty tekstiin sellaisenaan. Osa on jätetty muodoltaan vieraannuttaviksi, mutta niiden perään on liitetty selite. Jotkin realiat on puolestaan kotoutettu kirjoitusasultaan italialaiseen muotoon sopivimmiksi ja jotkin realiat on kokonaan korvattu toisella kotouttavalla elementillä. Nämä ovat juuri niitä erilaisia keinoja, joita Johansen mainitsee artikkelissaan (ks. luku 3.4). Otan nämä realiat käsittelyyn aihealue kerrallaan. Mikäli tapauksia on useampia, taulukoin ne tarkastelun helpottamiseksi. Italiankielisen termin perässä on sulkeissa suomennos.

4.2.1 Henkilöiden nimet

Nimet voivat olla usein kulttuurisidonnaisia. Arkikielessä puhutaankin niin sanotuista ”suomalaisista nimistä”, vaikka tosiasiahan on, että monet nimistä juontavat jostakin muusta kulttuurista tai vaikkapa Raamatusta. Nimien kääntämiselle esitetäänkin käännöstieteessä erilaisia vaihtoehtoja, jotka noudattavat samaa kaavaa muidenkin realioiden kanssa. Ne voidaan säilyttää sellaisenaan, niihin voidaan lisätä jokin selitys, ne voidaan korvata kokonaan toisella lähde-

tai kohdekielisellä nimellä tai ne voidaan jättää kokonaan pois tai korvat jollakin yleissanalla (Oittinen 2004, 103). Nämä keinot ovat esillä Primicerion tekstin nimistössä, ainoastaan täysi korvaaminen kohdekulttuurin nimellä jää näistä uupumaan. *Kalevalassa* ilmaantuvat henkilönimet eivät lähtökohtaisesti ole eteläeurooppalaisille tuttuja, eikä niille ole helppo löytää koto-peräistä vastinetta. Monet niistä ovat myös kirjoitusasultaan italialaiseen aakkostoon sopimattomia. Alla on taulukko niistä nimistä, jotka on jollakin tavalla muokattu tai korvattu Primicerion versiossa.

Taulukko 1: Henkilöiden nimet

Väinämöinen	Waino
Joukahainen	Giukainen
Lemminkäinen	Ahti
Kyllikki	Killiki
Annikki	Anniki
Ilmatar	Luonnotar
Kauppi	Kauppo
Louhi, pohjolan emäntä	La strega sdentata (hampaaton noita)
Antero Vipunen	Antero Vipunnen
Ahto	Atho

Niin kuin voidaan huomata, monet nimistä on muokattu lyhyemmiksi ja italialaiselle kieliopille helpommiksi. Esimerkiksi italialaiseen aakkostoon kuulumattomat *ä* ja *ö* -kirjaimet on poistettu *Väinämöisen* nimestä. Nimi on myös lyhentynyt ja *v* on muuttunut *w*:ksi. Tosin teoksen ensijulkaisun (1941) ajankohtaan nähden ja Cocchin käännökseen (1909), jota todennäköisesti on käytetty pohjana, *w* on luonnollisempi, sillä myös alun perin suomalaisessa vanhassa *Kalevalassa* Väinämöisen nimi (ja monet muut sanat) kirjoitetaan *w*-kirjaimella.

Myös italian kielelle vaikeat tai käyttämättömät äänneet on muokattu tälle romaaniselle kielelle sopivammiksi. Esimerkiksi *Joukahainen* on muutettu muotoon *Giukainen* luultavasti siksi, että se äännettäessä kuulostaa hieman samankaltaiselta. Italian kielessä ei käytetä *j*-kirjainta vaan tämä äänne ”korvataan” usein juuri *g*-kirjaimella varsinkin, jos sitä seuraa *i*, jota ei lausuta sanassa (vrt. nimiä *Julia* -> *Giulia*). Myös *h*-kirjain on yleensä vaikeahko italialaisille, sillä sen esiintyessä se on yleensä mykkä tai sitä ei lausuta tai sen sijainti tiettyjen kirjainten välissä

vaikuttaa äänteen ääntämiseen (esimerkiksi: *ci*: c ääntyy soinnillisena ja *chi*: c äännetään k:n tavoin). *Kyllikki*-nimen *y*-kirjain on sekin kohtuullisen vaikea lausuttava italialaiselle, sillä se ei kuulu heidän kotoperäisiin äänteisiinsä, ja onkin tässä muuttunut *i*:ksi.

Vaikka edellä on todettu monen italian kieleen kuulumattoman kirjaimen tai äänteen hävinneen nimistöstä, niin *k*-kirjain on kuitenkin säilynyt, vaikka sitä ei juurikaan esiinny italian kielessä, vaan sen korvaa *c*-kirjain (tai *ch* yhdistelmä). *K* esiintyy jo teoksen nimessä. Eli vaikkakin monet nimet on muutettu italiaisempaan muotoon *Kalevalaa* ei ole lähdetty kirjoittamaan *c*-kirjaimella ”Calevalaksi” tai *Kyllikkiä* ”Chillichiksi”. Näin suurelliseen kotouttamiseen ei siis ole lähdetty.

Lemminkäisen kohdalla nimi on muutettu alun jälkeen kokonaan, ja lähes kautta teoksen häneen viitataan nimellä *Ahti*. Ensimmäisellä sivuilla, jossa henkilö esitellään, häneen tosin viitataan *Lemminkäisenä* ja esipuheessa mainitaan jopa *Kaukomieli*. Tämä ehkä hieman tuntemattomampi *Ahti*-nimi *Lemminkäisestä* toki esiintyy alkuperäisessä *Kalevalassa* useammankin kerran muun muassa viittaamalla *Ahti Saarelaiseen*. *Ahti*-nimeä näkee suomalaisissa versioissa vähemmän (kuten taiteessa), mutta esimerkiksi Marko Raassina (2015) käyttää tätä nimitystä *Kalevala*-sarjakuvassaan, jossa myös *Väinämöiseen* toisinaan viitataan nimellä *Väinö*.

Ilmattareen Primicerio puolestaan viittaa *Luonnottarena*, mikä ei sinänsä poikkea alkuperäisestä, sillä *Ilmatar* on vanhin monista luonnottarista ja ensimmäisissä runoissa häntä saatetaan jopa kutsua vain luonnottareksi (huomaa *Kalevalan* toisteisuus ja monet kutsumatavat) kuitenkin pienellä kirjoitettuna ei siis nimenä vaan ennemminkin ”lajina”. *Il Kalevala* ei kuitenkaan erota ja identifioi tätä hahmoa muiden luonnottarien joukosta *Ilmattareksi*. Toisinaan häneen viitataan teoksessa vain jumalattarena (*Fata della Natura, la Dea*).

Kaksoiskonsonanttien puuttuminen nimissä *Killiki* ja *Anniki* on jokseenkin outoa. Kaksoiskonsonantteja ei ole kuitenkaan kokonaan poistettu, ja myös näissä nimissä konsonantti esiintyy kuitenkin kerran. Lisäksi *Luonnotar*-nimessä se esiintyy alkuperäisessä muodossaan. Antero Vipusen nimeen se puolestaan on sinne lisätty tarpeettomasti (*Vipunnen*). Italiassa yhden ja kahden saman konsonantin välillä on merkitysero samassa sanassa, niin kuin suomen kielessäkin. Esimerkiksi sana *casa* tarkoittaa *taloa* tai *kotia* ja sana *cassa* puolestaan tarkoittaa joko *laatikkoa* tai *kassaa*. Toisen konsonantin poisjääminen ei siis ainakaan selity sillä, että italian kielessä sillä ei olisi merkitystä.

Kauppi lappalainen eli Lyylikki, suksien rakentaja on muuttunut *Il Kalevalassa* muotoon *Kauppo*. *Kauppo* mainitaan ilman etunimeä tai lappalaista loppuliitettä. Sille, miksi nimen viimeinen kirjain on muuttunut *i*:sta *o*:ksi, on vaikea löytää yksiselitteistä syytä. Monet miesten nimet italialaisessa kulttuurissa päättyvät *o*-kirjaimen ja *i* on monikon tunnus. Tämä ei kuitenkaan riitä selitykseksi, sillä loppuuhan nimi *Ahti* myös *i*-kirjaimen, eikä sitä ole muokattu esimerkiksi *Ahto*-muotoon. Ja kun taas *Kalevalassa* puhutaan Ahdosta, veden herrasta, Sammon ryöstön jälkeisellä pakomatalla, on tuo nimi Primicerion teoksessa muuttunut muotoon *Atho*. Kirjaimet ovat siis vain vaihtaneet paikkaansa. Kyseessä voisi olla yksinkertaisesti virhe, mutta nimi toistuu samanlaisena useamman kerran. Ehkä *Ahti* ja *Ahto* ovat liian samankaltaisia nimiä ja nuoren lukijan on pelätty sekoittavan nämä kaksi.

Louhi-nimeä ei *Il Kalevalassa* mainita kertaakaan. Siitä huolimatta hahmo on keskeisessä roolissa niin alkuperäisessä *Kalevalassa* kuin Primicerionkin teoksessa. Häneen viitataan vain ”hampaattomana noitana” (*la strega sdentata*). *Louhi* sanana ei vaikuta kovinkaan vaikealta. Se ei ole pitkä, eikä siinä ole italialaiseen aakkostoon kuulumattomia kirjaimia. Toki sanaan kuuluu suppea diftongi *ou*, mikä on ehkä harvinaisempi italian kielessä (tosin se esiintyy kyllä esimerkiksi alkusoittoa tarkoittavan *ouventure*-sanan alussa). Myös *Kalevalassa* puhutaan *Louhesta* ”harvahampaisena”, mutta se on kuitenkin vain lisänimi tai kuvaus, esimerkiksi 7. runossa: ”*Louhi, Pohjolan emäntä, Pohjan akka harvahammas*” (*Kalevala* 2015, 49).

Nimien muutos selitetään osittain Primicerion esipuheessa, mutta ei kokonaan. *Väinämöisen* ja *Lemminkäisen* nimien muuttamisen taustalla hän mainitsee syyn olevan lukemisen helpottuminen: ” [--] (di cui abbrevio spesso il nome Waino **per facilitare la lettura**) [--] ” ja ” [--] infine Ahti o Lemminkäinen, il bel Kaukomieli, che, **per semplificare**, chiamo il più delle volte col solo nome di Ahti.” (*Il Kalevala* 2008, 7. Lihavointi lisätty). Muiden nimien muutoksille hän ei anna erikseen selitystä, mutta syy lienee joka tapauksessa sama. Lukijalle ei kuitenkaan näin ollen paljastu, etteivät kaikki nimet ole alkuperäisen kirjoitusasun kaltaisia. Tämän kaltainen nimien muuttaminen voidaan katsoa kotouttamiseksi (ks. luku 3.2), mutta nimiä ei ole kuitenkaan kokonaan korvattu toisiin, italialaisiin nimiin. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii *Joukahainen*, jonka kirjoitusasua on muokattu paljonkin, mutta sitä ei ole korvattu esimerkiksi *Giuseppe*-nimellä, joka olisi varsin italialaisen kulttuurin mukainen.

4.2.2 Maantieteelliset realiat

Maantieteellisiin realioihin lukeutuvat fyysiset maantieteelliset kohteet ja meteorologiset eli sääilmiö -termit, ihmisten toimiiin liittyvät maantieteelliset objektit ja lajien nimet.

Taulukko 2: Maantieteelliset realiat

Pohjola	Lapponia (Lappi), Poggiola
Tuonela	Tuònela
Tuonelan joki	fiume sacro a Tuoni (Tuonen pyhä joki)
Manala	Mènala
Saari	Sahri
Väinölä	Finlandia
Mehiläinen	Mehilaina
sotka	aquila (kotka), anatra (ankka, sorsa)
kokko (lintu)	aquila (kotka)
havukka (haukka)	avvoltoio (korppikotka)
näätä	lepre (jänis)
Otava	Orsa (karhunaaras)
Aluen järvi	Làdoga (Laatokka)

Realioiden luokittelu juuri näihin ryhmiin ei ole ehdoton ja tulkinnan varaa on. Esimerkiksi Mehiläisen olisi voinut luokitella jopa nimien joukkoon, sillä *Il Kalevala* käyttää sitä nimen lailla, niin kuin esimerkiksi *Luonnotartakin*. Kun mehiläiseen viitataan kohdeteoksen tekstissä, kirjoitetaan se aina isolla alkukirjaimella. Rajanveto siis erisnimien ja maantieteellisten tai etnografisten realioiden välillä ei siis ole selkeä ja yksiselitteinen. Myös *Il Kalevalan* paikannimistö voisi kuulua mihin tahansa ryhmään. Voidaanko mytologista Tuonela pitää maantieteellisenä paikkana? Tässä kohtaa otan sen kuitenkin käsittelyyni konkreettisenä paikkana, sillä *Kalevalassa* hahmot voivat kulkea Tuonelaan ja sieltä pois.

Kalevalan paikannimistö saattaa tuottaa ihan suomalaisellekin lukijalle päänvaivaa, saati sitten kääntäjälle. Voidaanko Pohjolaa pitää samana, kuin maailman Suomen Lappia? Pohjolaa

kutsutaan *Kalevalassa* myös Pohjaksi, Pohjan maaksi ja Lapiksi. Primicerio tulkitsee *Il Kalevalassa*, että Pohjola olisi Lapin pääkaupunki. Tämän hän tuo julki esipuheessaan: ”Capitale della Lapponia è Poggiola.” (*Il Kalevala* 2008, 7). *Poggiola* sanan muotoa ei selitetä. Lukijalle ei siis ilmene mitenkään, että alkuperäinen asu on *Pohjola*. Tässä sanaa on selkeästi taas kotoutettu asultaan italialaiseen kirjoitusasuun sopivammaksi. *Pohjola* sanassa esiintyvät niin *h*- kuin *j*-kirjain, jotka ovat joko italialaisessa käytössä mykkä äänne (*h*) tai muuten tuntematon (*j*). *Poggiola* vaikuttaa suomalaiselle hyvinkin kummallisena muotona, mutta italiaksi äännettynä se vaikuttaa etäisesti samankaltaisena kuin *Pohjola* suomalaiselle. Korostan tosin, että etäisesti (lausuttuna *Poggiola* olisi jotakuinkin /'podʒdʒola/).

Tuonela ja *Manala* ovat Primicerion teoksessa saaneet aksenttimerkit *o:n* ja *e:n* päälle. *Manalan* nimestä *a*-kirjain on vaihdettu *e* kirjaimeksi, jolloin siitä on tullut *Mènala*. Aksenttimerkkien lisääminen puolestaan voi helpottaa sanan painon paikantamisessa, sillä aksenttimerkki merkitsee italian kielessä usein sanan painon paikkaa. *Tuonelan joki* puolestaan kuvataan vain *Tuonen* (Tuonelan hallitsijan) *pyhänä jokena* tai siihen voidaan viitata myös mustana virtana. *Kalevalassa* toistuvuuteen taipuvaisena puhutaan myös Tuonen mustasta joesta ja pyhästä virrasta. Mikään käännösvirhe tämä ei siis ole. Suomen kielen *-la* ja *-lä* loppuisille paikannimille ei ole suoraa vastinetta italian kielessä. Esimerkiksi *Kalevalassa* mainittu *Väinölä* muuttuu Primicerion teoksessa yksinkertaisesti Suomeksi eli *Finlandiaksi*.

Mehiläinen, vaikka nimen kaltaisesti sitä teoksessa käytetäänkin, kuuluu silti lajien nimiin, jotka luokitellaan maantieteellisiin realioihin. Toki voidaan pohtia kuuluisiko se tässä tapauksessa edes realioihin, sillä lajinimenä sille kyllä on italiankielinen vastine, eli se ei oikeastaan ole kulttuurisidonnainen tässä mielessä. Mehiläinen on muutenkin mielenkiintoinen kohde, sillä ainoastaan mehiläisen nimi ei ole muuttunut, vaan myös sen sukupuoli. *Kalevalassa* puhutellaan mehiläistä metsän kukkien kuninkaana, miehenä kepeänä ja ”minä mies vähäväkisenä” (*Kalevala* 2015, 101–102), kun taas *Il Kalevala* puhuu kuningatar mehiläisestä sekä ketojen että metsien rouvasta: ”Allora la madre invocò l’ape regina. «O Mehilaina, onore della primavera, signora dei campi e dei boschi [--] »”, (*Il Kalevala* 2008, 59–60). Tämän muutoksen saattaa selittää se italian kielen piirre, että sanat voivat olla joko maskuliinisia tai feminiinisiä. Tässä kohdassa sana mehiläinen on italiaksi *l’ape*, ja se on feminiini. Se on siksi ehkä helpommin mielletävissä naiseksi kuin mieheksi. *Il Kalevalan* käyttämä muoto mehiläisestä, *Mehilaina*, loppuu sekin *a*-kirjaimen, mikä on usein sanan feminiinisuuden tunnusmerkki italiankielisisä sanoissa.

Sotka, suomalaisilla vesillä tuttu lintu, on *Il Kalevalassa* muuttunut *kotkaksi*. Se, että maailma syntyy pienen vesilinnun, suhteellisen vaatimattoman sotkan munasta, onkin muuttunut majesteettiseen kotkaan, joka on useamman valtion tai hallitsijan symboli kuten esimerkiksi Rooman imperiumin tai Venäjän. Kotkalla tuntuu olevan suuri rooli Primicerion versiossa. Kotka esiintyy kansikuvassa (ks. Kuva 1) ja myöhemminkin kuvituksessa. Myös kokkolintu, myyttinen suuri lintu, on yksinkertaisesti käännetty kotkaksi. Ne on siis kotoutettu tutummaksi linnuksi. Myöhemmin *Kalevalassa* on kohta, jossa sotka sukeltaa Väinämöisen kyöneleet vedestä. Tässä kohtaa Primicerio on kääntänyt sotkan *anatraksi* eli ankaksi tai sorsaksi. Tällaiseen käännökseen päättyy myös Ganassini. Ganassinin käänнос yrittää olla mahdollisimman uskollinen alkutekstille, ja siksi hän käyttää paljon alaviitteitä, joissa alkuperäinen termi esiintyy selityksineen sivun alalaidassa. Tämän kaltaista tapaa juuri Klingberg suosittelee realioita käännettäessä myös lastenkirjoissa (ks. luku 3.4).

”Aukoi seppo ikkunansa, katsoi, kuin tulisi tuuli: ei ollut tulento tuulen, oli harmoa havukka” (*Kalevala* 2015, 330). Näin kuvailtiin lintua, joksi Louhi muuttuu matkatakseen tiedustelemaan, mitä seppo Ilmarinen takoi Pohjolan päänmenoksi. Havukka eli haukka on Primicerion teoksessa muutettu korppikotkaksi (*avvoltoio*). Korppikotka esiintyy jo aiemmin tekstissä Sammon ryöstön yhteydessä Louhen muuttuessa kokkolinnuksi. Primicerio kuvailee tuota lintua kotkan ja korppikotkan kaltaiseksi. Korppikotkia ei juurikaan tavata Suomessa, joten Primicerion käänнос on aika eksoottinen.

Runossa, jossa Väinämöinen hakee kadonneita sanoja Antero Vipusen vatsasta, Väinämöinen ”luiskahtavi poies suusta, kapsahtavi kankahalle, kuin on kultainen orava tahi näätä kultarinta” (*Kalevala* 2015, 119). Orava on kääntynyt *Il Kalevalaan* suoraan (*uno scoiattolo*), mutta näätä onkin muuttunut jänikseksi (*una lepre*). Näätä kultarinnan ei pitäisi olla Italiassa tuntematon laji, mutta kenties jänis ja orava ovat tavallisempia eläimiä, ja ehkä jänis on näätää luonteeltaan sympaattisempina pidetty. Jänis mainitaan teoksessa myös aiemmin, ja vanhassa painoksessa se on otettu mukaan kuvitukseen. Näätä ei siis varsinaisesti ole realia, sillä se ei ole suomalaisen lajistoon tai kulttuuriin sidonnainen, mutta siihen voi olla sidoksissa kulttuurisidonnaisia merkityksiä ja symboleita, niin kuin esimerkiksi kotkaankin. Muun muassa englannin kielessä näädällä (*weasel*) voidaan tarkoittaa petollista tai ovelaa henkilöä.

Otava on ehkä suomalaisille tunnetuin tähtikuvio ja sen mukaan on nimetty muun muassa kirjakustantamo ja maantieteellisiä paikkoja. Tähtitieteellinen yhdistys Ursa (2004) kertoo sanan *otava* tarkoittavan jonkinlaista verkkoa, verkkoankkuria tai joen yli levitettävää verkkoa. Kyseinen tähtikuvio onkin nimetty aina eri tavalla sen mukaan, mitä se kullekin kansalle on muistuttanut. Englanniksi sen nimi on *Big Dipper* eli kauha, arabit puolestaan kutsuvat sitä ruumisvaunuksi ja niin edelleen. Tähtikuvion nimi on siis varsin kulttuurisidonnainen. Primicerio on kääntänyt sen *Orsaksi* eli (naaras)karhuksi. Otava onkin osa isompaa tähtikuviota, joka tunnetaan nimellä Iso Karhu (*Ursa Major*). Otavaa ei siis ole lähdetty kääntämään suoraan verkoksi, eikä se sitä kautta olisi varmasti teoksen lukijalle auennutkaan, vaan sen sijaan se on lukijaa ajatellen kotoutettu joko tiedostaen tai tiedostamatta.

Mytologiassa esiintyy *Aluen* järvi, jonne taivaalta lähtöisin oleva tuli putoaa, ja jossa kala nielee sen. Tuo Aluen järvi on Primicerion teoksessa käännetty *Làdoga* järveksi eli Laatokaksi. Lisäksi sen perään liitetään selite ”*il più grande dei laghi della Finlandia*” eli Suomen suurin järvi. Ensimmäisen painoksen ilmestyessä vuonna 1941 osa Laatokasta on tosiaan kuulunut Suomeen. Ehkä Aluen järvi on käännetty Laatokaksi, koska sellainen maantieteellinen paikka on oikeasti olemassa. Tämä ei tosin selitä sitä, että miksi *Tuonela* ja *Tuonen joki* on käännetty suurin piirtein alkuperäisen tekstin mukaan, eikä niistä ole tehty esimerkiksi *Kalajokea*. Toki Tuonelan kohdalla kyseessä on kuolleiden valtakunta, joka on olemassa myös antiikin myyteissä, jotka ovat *Il Kalevalan* sisäislukijalle tutut.

4.2.3 Etnografiset realiat

Etnografisiin realioihin kuuluvat muun muassa arkielämään liittyvä sanasto kuten mittayksiköt. Myös taide ja kulttuuri sekä etniset esineet ja asiat kuuluvat tähän kategoriaan.

Taulukko 3: Etnografiset realiat

Hiisi	Hisi
Sampo	Sampo, un mulino incantato (lumottu mylly)
kantele	cetra (kithara)
piika	schiaava (orja)
mesi	miele (hunaja)
rieska	focaccia
torvi (sarvi)	buccina (antiikin Rooman aikainen soitin)

lippi, tuppi	bastone, cucchiaio (keppi, lusikka)
marjatuohinen	cestino da fragole (pikku mansikkakori)
vasta	scopa (luuta)

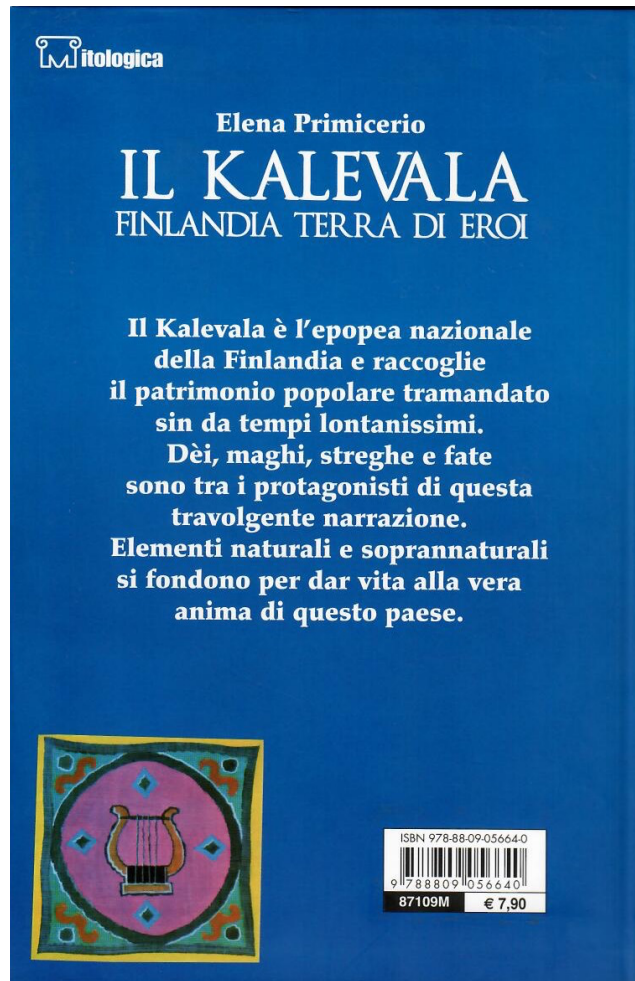
Etnografisia realioita on *Kalevalassa* paljon enemmänkin kuin mitä yllä oleva taulukko osoittaa. Primicerio on kuitenkin pystynyt välttämään ison osan näistä realioista, koska *Il Kalevala* on proosamuotoinen lyhennelmä. Alkuperäisen suomenkielisen *Kalevalan* yksityiskohtia ja toistoa on ollut helppo jättää pois ja keskittyä vain olennaisiin tapahtumiin. Tämän seurauksena useat kuvaukset, loitsut ja niin edelleen on ollut helppo realioineen sivuuttaa eikä niiden kääntämistä ole tarvinnut pohtia.

Hiisi aiheuttaa toisinaan ihan suomalaisillekin lukijoille päänvaivaa, sillä se voi tarkoittaa joko paikkaa tai olentoa. *Kalevala ja opas sen lukemiseen* -teoksessa löytyy *Kalevalan* henkilöhakemisto ja *Kalevalan* paikkahakemisto, joista molemmista löytyy sana *Hiisi*. ”Hiisi: myyttinen, tuonpuoleinen olento, Hiiden hallitsija; Jumalan toinen nimi runossa 14; nimeä voidaan käyttää myös monikossa sekä synonyyminä ’pahalle’ ja ’vaivalle’ (esim. ”Mist’ olet hiisi hingannunna” 17:169)” (*Kalevala* 2015, 352). Paikkahakemistossa puolestaan hiisi on kuvattu: ”myyttinen, tuonpuoleinen paikka, tuonpuoleisen voiman lähde, usein negatiivisesti väritynyt; runossa 12 liittyy Lappiin” (*Kalevala* 2015, 357). *Il Kalevalassa* hiisi on vain varsan ja hirven ”omistaja”. Muodoltaan tuo sana on päätynyt muotoon *Hisi* vain yhdellä *i*-kirjaimella kirjoitettuna. *Hisi* esiintyy aina varsan tai hirven yhteydessä: *il pulledro di Hisi* tai *l’alce di Hisi*. Sitä ei selitetä auki missään kohtaa ja jääkin hyvin irralliseksi. Voidaanko tätä siis katsoa tietoisesti vieraannuttavaksi realiaksi vai onko *Hisi*-sanan selittämättä tai kääntämättä jättäminen käytännössä katsoen ihan sujuvaa muutenkin nimiä vilisevässä mytologiassa?

Yksi mytologian keskeisimpiä esineitä on Sampo. Sampo on suomalaisessa kansaperinteessä tuttu, mutta ei suinkaan mikään arkinen esine. Sammon kuvaaminen ei siis ole mikään itsestään selvä ja helppo asia. *Kalevalassa* sen kuvataan olevan kolmijalkainen, ja sen sanotaan tuottavan jauhoja, suolaa ja rahaa. Primicerio ei jätä sanaa *Sampo* kääntämättä tai muuta sitä joksikin muuksi, mutta sen sijaan sen perään lisätään tarkentava kuvaus *un mulino incantato* eli lumottu mylly. *Il Kalevalan* mylly jauhaa viljaa (*il grano*), suolaa (*il sale*) ja hopeaa (*l’argento*). Sampo esiintyy tekstissä useamman kerran ihan tuolla nimellään, mutta esimerkiksi lukujen otsikoissa siihen viitataan vain lumottuna myllynä: ”Come Ilmarinen, il fabbro gigante, costruì il mulino incantato” ja ”Alla conquista del mulino incantato” (*Il Kalevala* 2008, 41, 92). Sisäislukijan ei

siis katsota saavan pelkästä *Sampo*-sanasta mitään tiettyjä konnotaatioita. Siinä missä aikuiselle lukijalle riittäisi, että *Sampo*-sana selitetään vain kerran, on katsottu, että nuorelle lukijalle on helpompi viitata Sampoon nimenomaan selitteellä.

Kantele, Suomen kansallissoitin, on toinen varsin keskeinen esine *Kalevalassa*. Se on tuttu soitin Itämeren alueella, mutta ei niinkään eteläisessä Euroopassa. Kanteleelle ei ole italian kielessä omaa sanaa. Primicerio ei käytä teoksessaan sanaa kantele, vaan hän kääntää sen *cetraksi* eli kitharaksi. Kithara on, varsinkin antiikin Kreikan ajalla tunnettu, kielisoitin. Se on ulkomuodoltaan lyyraa muistuttava soitin, joka on kuvattu *Il Kalevalan* vuoden 2008 takakanteen (ks. Kuva 2). Mitä suurimmalla todennäköisyydellä, takakannen kuva on otettu vuoden 1961 painoksesta, jossa tämänkaltaiset pienet kuvat koristavat lukujen alkuja, sisäsivuja ja niin edelleen. Kuvan kithara poikkeaa ulkomuodoltaan paljonkin perinteisestä suomalaisesta kanteleesta, mutta hauen leukaluusta perinteistä kanteletta olisikin ollut vaikea rakentaa. Vaikka Väinämöinen rakentaa myöhemmin uuden kanteleen koivusta (koppineen kaikkineen), niin kanteletta kutsutaan *Il Kalevalassa* koko ajan vain *cetraksi*.



Kuva 2: *Il Kalevala–Finlandia, terra di eroi* (Alessandro Baldanzi 2008) takakansi

Orjat mainitaan *Kalevalassa* useammassakin kohdassa. Ilmarisella on apunaan liuta orjia ja muun muassa Kullervo myydään orjaksi. Sen sijaan Väinämöisen saapuessa ensimmäistä kertaa Pohjolaan hänen itkunsa kuulee Pohjolan piika. Piialle maksettiin töistään palkkaa, orja taas käsitteenä sisältää harvoin ajatusta palkallisesta työstä. Primicerio on kuitenkin kääntänyt piian tässä kohtaa orjaksi. Ganassini on käyttänyt sanaa *l'ancella*, joka tarkoittaa palvelijatarta.

Kun Ilmarinen ja Väinämöinen lähtevät molemmat uudestaan kosimaan Pohjolan neitiä, käskee Louhi heittää halon tuleen ja sen vuotama neste kertoisi, millä asialla vieraat ovat. *Kalevalassa* halko alkaa vuotaa mettä, joka tietää häitä. *Il Kalevalassa* tuo puu vuotaakin hunajaa. Hunaja onkin häiden merkinä hyvä symboli italialaisessa kulttuurissa, sillä esimerkiksi häiden jälkeistä kuukautta kutsutaan *luna di mieleksi* eli hunaja kuuksi. Tässäkään suhteessa mesi ei ehkä ole realia, sillä sille on italiankielinen käännös, mutta otan sen silti tässä yhteydessä käsittelyyn muuttuvan merkityksensä vuoksi.

Rieska tai vehnänen, jota Ilmarisen emännän kerrotaan syövän, kun Kullervo saa vain kuivan leivän, on italialaiselle tuntematon leipomus. Näitä ruokakulttuuriin kuuluvia asioita on paljon puolin ja toisin. Esimerkiksi suomalaisille perinteinen joulutorttu ei ole suoraan käännettävissä italiaksi. Primicerio on kääntänyt tämän realian, *rieskan*, toisella realialla *focaccia*. Focaccialle ei puolestaan löydy suomen kielestä vastinetta, vaan sanakirjatkin joutuvat selittämään sen: ”eräänlainen litteä pulla”. Tässä on oikeastaan todella hyvä ja vahva esimerkki kotouttamisesta ja realian korvaamisesta täysin toisella, oman kulttuurin sanalla.

Sarvesta tehty torvi ei sekään liene realia itsessään, vaan se olisi käännettävissä sellaisenaan italiaksi. Primicerio on kuitenkin päätenyt toisenlaiseen ratkaisuun ja käyttääkin Kullervon torvesta sanaa *buccina*. Tässä kohtaa joudun itekin turvautumaan italiankieliseen tietosanakirjaan, sillä *buccina* ei ole tuttu termi. Tietosanakirja *treccani.it* kertoo, että, *buccina* on antiikin Roomassa käytössä ollut instrumentti, jota käytettiin sotilaallisten komentojen antamiseen (ks. Kuva 3). Käännös on siis jälleen kotouttava ja viittaa siihen, että sisäislukijalle antiikin Kreikan ja Rooman esineet ovat tutumpia.



Kuva 3: Buccina (Treccani 2020, <http://www.treccani.it/enciclopedia/buccina/> (viitattu 7.4.2020))

Runo, jossa koivu itkee kovaa kohtaloaan Väinämöiselle, sisältää paljon realioita. Nämä koskevat perinteistä suomalaista kulttuuria, jossa koivua on käytetty moniin perinteisiin tarkoituksiin. Muun muassa tuohesta valmistetut lippu, tuohinen ja tuppi (puukolle) sekä vasta ovat varsin kulttuurisidonnaisia. *Il Kalevalassa* marjatuohisesta on tullut pieni mansikkakori: ” [--] mi strappano i rami più teneri per farne cestini da fragole [--] ” (*Il Kalevala* 2008, 108). Tässä

mansikkakorin materiaalina käytetään koivun ohuimpia oksia eikä suinkaan tuohta. Lippeä ja tuppea ei sen sijaan ole yritetty kääntää suoraan, vaan ne on korvattu kokonaan toisilla sanoilla. Paimenien on kerrottu ottavan *Il Kalevalassa* tuohen sijaan palasia rungosta, ja näistä palasista he tekevät sauvoja ja luskoita: ” [–] vengono i pastori e mi tagliano addirittura pezzi di tronco per fare bastoni e cucchiari!” (mt., 108). Vaikka koivu on italiassakin kasvava puulaji, ei sen tuohesta ole ilmeisesti tehty samanlaisia esineitä kuin suomalaisessa kulttuurissa tai ne ovat liian aikasidonnaisia, joten sisäislukijan ei oleteta ymmärtävän niitä.

Lisäksi saunomiseen vahvasti sidoksissa oleva *vasta* on muuttunut luudaksi (*scopa*). Luuta on varsin tuttu ja arkinen esine varmasti useammissa kulttuureissa, mutta sen sijaan suomalaisessa saunakulttuurissa käytetylle vastalle ei ole suoraa vastinetta. Tosin suomalaisesta saunakulttuurista on ollut tietoa italiassa jo 1800-luvun alkupuolella Giuseppe Acerbin kirjoittaman matkakirjan ansiosta (ks. luku 2.3), mutta mitenkään suuressa tietoisuudessa se ei varmastikaan ole ollut.

Kalevalan runoissa puhutaan paljon puista. Kun Väinämöinen tahtoo tietää, minne kuu ja aurinko ovat kadonneet taivaalta, näki hän vastauksen lepän lastuista. *Il Kalevalassa* nuo lepän lastut ovatkin kolme korkin palasta vanhasta tammesta (*tre tasselli di sughero da una vecchia quercia*). Leppäkään ei nyt varsinaisesti ole realia eikä sidottu suomalaiseen kulttuuriin, mutta siitä huolimatta kääntäjällä on ollut jostakin syystä halu muokata näitä elementtejä kohdekulttuuriin.

Yksittäisiä kulttuurisidonnaisia elementtejä on siis käännetty erilaisin tavoin. Toiset on kokonaan korvattu toisilla elementeillä, jotka ovat sisäislukijan kulttuurille tutumpia (*rieska/focaccia*). Toisia realioita on taas muokattu kirjoitusasultaan kohdekulttuurille sopivammaksi (*Pohjola/Poggiola*). Osa realioista on puolestaan pysynyt samankaltaisena, mutta ne on sen jälkeen selitetty ja tätä selitettä on käytetty jatkossa asiaan viitatessa (esim. *Sampo, mulino incantato*). Nämä yksittäiset elementit ja sanat tekstissä eivät toki ole ainoita tapoja, joilla käännöstä voidaan joko kotouttaa tai vieraannuttaa. Primicerio on tehnyt *Kalevala*-versioonsa paljon poistoja, mutta lisännyt siihen paljon myös sellaista, jota alkuperäisessä tekstissä ei ole. Seuraavaksi tarkastelenkin *Il Kalevalan* kerrontaa.

4.3 Poistot, lisäykset ja muokkaukset kerronnassa

Kun vertaamme Primicerion teosta Lönnrotin *Kalevalaan*, huomaamme, että *Il Kalevalan* tarina noudattaa suurin piirtein samaa esitysjärjestystä kuin *Kalevalan* runotkin. Voidaan kuitenkin todeta, että tekstistä puuttuu isoja osia ja monia runoja ei ole joko käsitelty ollenkaan tai niistä on poimittu vain tapahtumat. Jotkut runot saatetaan mainita ohimennen kerronnan lomassa. Onko poistot tehty kenties kulttuurisidonnaisista syistä? Onko kääntäjä ajatellut käännöksen tulevaa käyttäjää ja tehnyt poistonsa ajatellen näiden kulttuurillista tietoutta? Onko tekijä ajatellut yleisölleen jonkin iän, joka voisi vaikuttaa käännösoprosessiin?

Erinäisten asioiden poistamisen lisäksi on myös mielenkiintoista tarkastella, mitä tekstiin on lisätty. Mitä sellaista siitä löytyy, mitä alkuperäisessä *Kalevalassa* ei ole, ja miksi nämä lisäykset on tehty? Se, mitä on poistettu ja mitä on lisätty vaikuttaa teoksen kotouttavaan tai vieraannuttavaan strategiaan. Koska kyseessä ei ole suora käänös, Primiceriolla on ollut suuri valta päättää, mitä kaikkea hän teokseensa ottaa mukaan. Tässä kohtaa on mielenkiintoista myös lyhyesti verrata Primicerion nuorille suunnattua teosta vastaavanlaisiin suomalaisiin verrokkeihinsa. Ovatko ne päätyneet samankaltaisiin ratkaisuihin?

4.3.1 Poistoja ja muutoksia

Tarkastelen ensin poistoja. Primicerion kerronnassa on paljon poistoja yksittäistäkin runoa tarkasteltaessa. *Kalevalalle* ominaista toistoa ei nimittäin ole kertovaan tyyliin sisällytetty. Tässä kohtaa tarkoitan toistolla kaiken sanomista vähintään kahteen kertaan eri sanoin: ”Oi Ukko, ylijumala tahi taatto taivahinen, vallan pilvissä pitäjä, hattarojen hallitsija!” (*Kalevala* 2015, 22). Se kuuluu nimenomaan runonlauluperinteeseen (jotta laulu jäisi paremmin kuulijan mieleen) eikä se ole kertovassa, luettavaksi tarkoitettussa, tekstissä ominainen piirre. Jo pelkästään tämä luo tekstistä lyhyemmän. Aionkin siksi keskittyä suuren linjan poistoihin, kuten kokonaisten tapahtumien, runojen tai henkilöiden poistoon.

Kalevalasta löytyy pitkiä, monen säkeen pituisia loitsuja. Pohjolan häistä on useamman runon verran *Kalevalassa*. Siitä, kuinka morsiamelle annetaan neuvoja, valmistellaan matkaan ja niin edelleen. Nämä hääseremoniat kestävät ainakin kuuden runon verran ja ovat verrattain tarkkaan kuvattu. Nämä kaikki kuusi runoa on kokonaan jätetty *Il Kalevalasta* pois. Oikeastaan koko

Ilmarisen kosinta, kokeet, joihin hänet laitetaan ja häät nivotaan 2/3 osaan sivua. Todennäköisesti näin tarkkaan kuvatut häärituaalit on katsottu yksinkertaisesti olevan nuorelle kohdeyleisölle liian tylsää luettavaa, sillä niissä ei juurikaan tapahdu mitään. Ne eivät ole osa sankarillista seikkailukertomusta. Tämänkaltaiset häämenot ovat toki myös kovin kulttuurisidonnaisia.

Kullervon traagista tarinaa kerrotaan kyllä *Il Kalevalassa*, mutta ei loppuun asti. Kullervon tarinasta kerrotaan hänen lapsuutensa Untamon käsissä ja koko hänen aikansa Ilmarisen luona. Varsinkin hänen matkastaan paimenena ja siitä, kuinka puukko katkeaa leivän sisään leivottuun leipään, kerrotaan suhteellisen paljonkin. Ilmarisen emännän kuoleman jälkeen häneen ei kuitenkaan enää palata. Näin ollen hänen tarinansa loppu, se kuinka hän vietti siskonsa ja lopulta päätyi tappamaan itsensä, ei tule julki *Il Kalevalassa*. Voisi ajatella, että tässä ei kyseessä ehkä ole niinkään kulttuurisidonnaisuus, vaan nuoren lukijakunnan huomioiminen. On kuitenkin todettava, että vaikka tarina on tosiaan traaginen eikä ehkä parasta iltasatumateriaalia lapsille, niin kyseinen tarina kokonaisuudessaan löytyy kyllä *Suomen lasten Kalevalasta* (2002). Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalasta* Kullervon koko tarina on sen sijaan poistettu.

Mielenkiintoista on myös se, että vaikka Primicerio käsittelee jonkin verran Kullervon tarinaa, tätä ei mainita nimeltä ollenkaan. Häneen viitataan vain poikana, raukkana tai orjana (*ragazzo, figlio, bambino, poveretto, schiavo* etc.) Sen sijaan tarinan muut henkilöt kuten Untamo ja Kullervon isä *Kalervo* kyllä mainitaan nimeltä, vaikka he eivät ole tarinan kannalta niin isossa merkityksessä. On hämmentävää, miten Primicerio saattaa mainita ohimeneviä henkilöitä nimeltä (kuten *Kauppi > Kauppo*), mutta sen sijaan keskeiset henkilöt, Louhi ja Kullervo, jäävät vailla nimeä ja heihin viitataan yleisillä nimityksillä ja adjektiiveilla. Tälle ratkaisulle minun on vaikea keksiä mitään tiettyä motiivia.

Mainitsinkin jo, ettei Primicerio käytä kertoa tyylikeinona eikä käytä niin paljon synonyymeja. *Kalevalassa* on myös muunlaista toistoa tai kertoa. Ainon hukkumisen jälkeen metsän eläimet arpoivat keskenään, kuka lähtee viemään viestiä tytön kuolemasta. Lähtisikö karhu, lähtisikö susi ja niin edelleen. *Il Kalevalassa* tämänkin tyyppiset toistot on joko poistettu tai niitä on vähennetty. Ainon kuoleman viestiviejäksi valikoituu heti jänis, ilman arpomista. Ilmarisen ta-koessa Sampoa ahjosta syntyy ensin vain jousi ja vene eikä hiehosta tai aurasta ole mainintaa. Näillä poistoilla on varmasti useampikin syy. Ne ovat nuoren lukijan mielestä turhaa ja tylsää toistoa, eivätkä ne sovi Primicerion tiiviiseen kertovaan tyyliin. Lisäksi ne usein sisältävät suomalaisen kulttuuriin tai luontoon kuuluvia spesifejä asioita.

Yksi iso poisto ja samalla koko tarinan lopun muutos on se, että tarinaa Marjatan puolukan syömisestä ja siitä seuranneesta raskaudesta ei ole *Il Kalevalassa* ollenkaan. Marjatan neitseellinen sikiäminen onkin vahvasti katsottu symboliikaksi siitä, kuinka kristinusko tuli Suomeen ja sai kansanuskon haalistumaan. Väinämöinen joutui siis väistymään uuden Karjalan kuninkaan tieltä. Ehkä tämä erittäin voimakas kristillinen symboliikka on haluttu jättää pois sen vuoksi, että suomalainen kansanusko korostuisi mytologiassa. Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen esitetään vahvoina sankareina, joista jokaiselta suomen kansa olisi perinyt jotakin. Tarinan lopulla on siis jopa ehkä haluttu korostaa suomalaista mytologiaa eli vieraannuttaa lukijaa. *Suomen lasten Kalevalassa* tämä tarina on mukana. Tätä kristillisen symboliikan hälventämistä ja suomalaisen mytologian korostamista ei kuitenkaan ole kaikissa *Il Kalevalaan* tehdyissä muutoksissa. Osa muutoksista nimittäin mukailee juurikin kristillistä symboliikkaa kun sitä taas ei lähtötekstissä ollut.

Kalevalassa mainitaan useamman kerran, kuinka Pohjolaan piilotetut asiat lukitaan yhdeksän lukon taakse. Niin Sampo kuin sinne ryöstetyt kuu ja aurinko ovat molemmat tuon saman lukomäärän takana. Miksi juuri yhdeksän? Primicerio on todennut seitsemän olevan parempi vaihtoehto, ja *Il Kalevalassa* sekä Sampo että taivaankappaleet lukitaankin seitsemän oven taakse yhdeksän lukon sijaan. Luvut seitsemän ja kolme ovat vahvasti kristillisiä lukuja (pyhä kolminaisuus, Jumala luo maailman seisemässä päivässä ja niin edelleen Myös Primicerion pohjalla käyttämä Cocchin käännös lisää kristillisyyttä (Norrman 2006, 59–61), joten sillä on voinut olla vaikutus myös Primicerion kerrontaan.

Luku yhdeksän tosin toistuu *Kalevalassa* muuallakin kuin vain Louhen lukkojen määrässä. Ahti joutuu lähtemään pakoon sotaisaa Pohjolan kansaa surmattuaan Pohjolan isännän. Tämä pakomatka vie hänet yhdeksän meren yli. Mitä ovat nuo yhdeksän merta? Eikö valtameriäkin ole se seitsemän? Tässä kohtaa sen sijaan, että Primicerio olisi muuttanut tuon luvun seitsemäksi, niin kuin edellä, hän muuttaakin meret järviksi. ”Prendi il battello di tuo padre e attraversa nove laghi [--] ” (*Il Kalevala* 2008, 79). Eikä tämä viittaus jää vain kertaan, vaan seuraavaksi Ahti navigoi järvellä ja ylitettyään nuo yhdeksän järveä hän löytää saaren kymmenenneltä. Se, että meret on muutettu järviksi, sopii Primicerion linjaan, sillä hän viittaa Suomeen teoksessaan useaan otteeseen *Terra dei Laghi* -nimityksellä eli järvien maana. Siihen viitataan myös maana, jolla on tuhansia sinisiä silmiä (*con gli occhi azzurri*). Nimitystä ei käytetä ainoastaan kumoamaan toistoa. Ilmarisen saavuttua ensimmäistä kertaa pohjoiseen, hampaaton noita tiedustelee

tältä: ”Chi sei tu, o straniero, che vieni così all’improvviso, senza che i cani ti abbaiano scorto? Vieni dalla Terra dei Laghi?” (mt., 43–44). Järvien maahan viitataan siis erisnimen lailla, isolla alkukirjaimella kirjoitettuna.

4.3.2 Lisäykset kerronnassa

Se, että Primicerio kirjoittaa jatkuvasti tuhansista järvistä ja sinisistä silmistä tuo tekstiin turistioppaan kaltaista kuvailua Suomesta. Tällä kuvailulla tarkoitan Suomen eksoottisen luonnon kuvaamista tai alkuperäiskansalle ominaista elämäntapaa, jota löytyy vain tietyistä maailmankolkista. Tämänkaltainen matkakirjakuvailu siis vieraannuttaa lukijaa ja Venutin sanoin, vie lukijan kirjailijan luo. Tosin voidaan olla monta mieltä siitä, kuinka onnistunutta tuo turistiopasmainen kuvailu ja lisäily on, ja kuinka sitä voidaan lisätä *Kalevalasta* kertovan teoksen yhteyteen. Järviin viittaaminen ei suinkaan ole ainut tällainen Primicerion versioon tehty lisäys.

Il Kalevalassa tulee toisinaan vastaan kohtia, jotka eivät ole peräisin alkuperäisestä runomuotoisesta suomen kansalliseepoksesta. Toisinaan nämä kohdat saattavat olla vain selittäviä lauseita, mutta toisinaan ne saattavat olla useita virkkeitä pitkiä. Yksi tällainen lisäys aloittaa kappaleen, jossa Pohjolaa kuvataan ensimmäisen kerran, ja jossa Joukahainen käy taistoon Väinämöisen kanssa.

A nord della Finlandia vi è una terra gelida e deserta: vi abitano i lapponi, che scavano le loro case nella neve, vivono di caccia e di pesca e si coprono di pelli di renna. A tutto serve la renna, lassù: a trainare la slitta e a fornire il latte e le vesti.

Oggi questo paese è diventato una cosa sola con la Finlandia, e i finnici, alti e biondi, proteggono i piccoli lapponi bruni del Nord e li aiutano nella lotta per l’esistenza, che è così dura fra le nevi eterne. Ma quando nacque Waino, la Lapponia era ancora una terra selvaggia e selvaggi erano i suoi abitanti, guerrieri terribili su cui dominava una vecchia strega sdentata. (*Il Kalevala* 2008, 17.)

Pohjoisessa Suomessa on jäinen ja autio maa: siellä asuvat lappilaiset, jotka kaivavat talonsa lumeen, elävät metsästyksestä ja kalastuksesta ja pukeutuvat poron taljoihin. Siellä kaikkeen tarvitaan poroa: vetämään rekeä, tuottamaan maitoa ja vaatteita.

Nykyään tuosta maasta on tullut yhtenäinen osa Suomea, ja pitkät ja vaaleat suomalaiset suojelevat pohjoisen pieniä ruskeita lappilaisia ja auttavat näitä taistele-

maan olemassaolostaan, joka on kovin vaikeaa ikuisen lumen keskellä. Mutta silloin, kun Väinämöinen syntyi, Lappi oli vielä villi maa ja viljejä olivat sen asukkaat, nuo kammottavat taistelijat, joita hallitsi vanha hampaaton noita.

Tämä stereotyyppinen kuvaus Suomen Lapista saattaa huvittaa suomalaista nykylukijaa. Kuvauksen tarkoituksena on kenties tuoda kuva villistä pohjoisen luonnosta ja näin vieraannuttaa lukijaa. Vaikka annettu kuvaus on hyvin kärjistetty eikä edes ihan paikkaansa pitävä (ikuinen lumi ja lumitalot näin mainitakseni), niin tekijän ajatteleman yleisön ei oleteta kyseenalaistavan tätä, vaan jopa ehkä vastaavan ja vahvistavan tätä käsitystä. On kuitenkin otettava huomioon teoksen aikasidonnaisuus kulttuurisidonnaisuuden lisäksi. Nykyään elämme informaatioyhteiskunnassa, jossa saamme tietoa paljon nopeammin ja helpommin kuin 40-luvulla. Tässäkin kohdalla voimme siis huomata sisäislukijan ja todellisen lukijan erottamisen tärkeyden. Tosin nykyäänkin maailmalla törmää siihen käsitykseen, että suomalaisten oletetaan olevan vaaleita, pitkiä ja sinisilmäisiä. Eikä ihme, jos kaunokirjallisuus omalta osaltaan vahvistaa tätä käsitystä.

Poroa on tekstin tasolla haluttu korostaa. Kun Joukahainen lupaa sisarensa Ainon Väinämöiselle vaimoksi, hän lupaa Ainon pirtin pyyhkijäksi, lattian lakaisijaksi, hulikkojen huuhtojaksi, vaippojen viruttajaksi, kutojaksi kultavaipan ja mesileivän leipojaksi. Primicerio on kuitenkin katsonut tarpeelliseksi lisätä vielä tähän ”porojesi lypsäjäksi”: [–] ti terrà in ordine la casa, tesserà i tuoi vestiti, mungerà le tue renne e preparerà per te tanti dolci!” (*Il Kalevala* 2008, 23 alleviivaus lisätty). Vaikka Primicerio lisäyksissään ottaa poron usein esille, on porolla kuitenkin pieni rooli alkuperäisen *Kalevalan* tarinassa. Lisäyksessään hän on juuri maininnut, kuinka poroa tarvittiin reen vetämiseen, mutta muutama rivi myöhemmin Joukahainen lähtee haastamaan Väinämöistä kuitenkin hevosen vetämällä reellä. Poro on haluttu mainita eksoottisena eläimenä, ja näin on jälleen tuotu vieraan kulttuurin tuntua tekstiin. Eksoottisuudestaan huolimatta poro on tullut Italiassakin tutuksi populaarikulttuurissa joulupukin kautta, ja se yhdistetäänkin ensimmäisenä tämän lahjoja jakavan herran ”lemmikiksi” ja apuriksi. Joulupukin ja joulutarinoiden kautta poro koetaan samalla hyvin tuttuna elementtinä.

Ennen kuin Väinämöinen saapuu Tuonelaan, Primicerio kokee aiheelliseksi kertoa tuosta paikasta. Ensin hän käyttää italiankielistä termiä manalasta, joka on *olretomba* ja kertoo suomalaisten kutsuvan tuota valtakuntaa il Tuònelaksi ja il Mènalaksi.

Gli antichi runi finnici cantano, per il regno d'oltretomba, la più bella delle loro fiabe. Essi chiamano quel regno il Tuònela, il Mènala, e narrano che vi sono due numi, Tuoni e Mena: Tuoni è la regina e Mena è il re dei morti.

Le due divinità hanno come dimora un'isola lontanissima circonda sa due fiumi. Presso le rive dei fiumi si raccolgono i morti che Tuoni e Mena vanno radunando nel nostro mondo. A ognuno di essi Tuoni dà il suo cappuccio, e Mena i suoi guanti. Da lontano li scorgono le figlie di Tuoni, mostri dal corpo nano, e le figlie di Mena, mostri dal corpo deforme: vedono i guanti e il cappuccio e buttano in acqua una zattera per traghettare i morti nell'isola. (*Il Kalevala* 2008, 64.)

Vanhat suomalaiset runot kertovat tuonpuoleisesta valtakunnasta. Tämä on kaikkein kaunein heidän taruistaan. He kutsuvat tuota valtakuntaa Tuònelaksi, Mènalaksi ja kertovat, että siellä asuu kaksi jumalaa, Tuoni ja Mena: Tuoni on kuolleiden kuningatar ja Mena kuningas.

Näillä kahdella jumalalla on asuntonaan kaukainen saari, jota ympäröi kaksi jokea. Jokien rantojen tuntumassa kerätään kuolleet, jotka Tuoni ja Mena kokoavat yhteen maailmaansa. Heille kaikille Tuoni antaa huppunsa ja Mena hansikkaansa. Kaukaa heidät näkevät Tuonen tyttäret, nuo kääpiömäiset hirviöt, ja Menan tyttäret, nuo epämuodostuneet hirviöt: he näkevät hansikkaat ja hupun ja laskevat vesille lautan, jolla he kuljettavat kuolleet saarelle.

On totta, että *Kalevalassa* Tuonela hallitsee Tuoni ja hänellä kerrotaan olevan tytär, *Tuonen tytti*, joka lautalla tulee kuolleita vastaan. Hänen kerrotaan olevan ”lyhykäinen” ja ”matala”, josta ilmeisesti Primicerio on tuon kääpiömäisen ruumiinrakenteen tulkinnut. Tämä myös kummastelee Väinämöisen saapumista manalaan ja sanookin: ”Kunp’ on Tuoni tänne toisi, Mana mailta siirtelisi, Tuoni toisi tullessansa, Manalainen matkassansa Tuonen hattu hartioilla, Manan kintahat käessä.” (*Kalevala* 2015, 107–108). Tästä siis ilmeisesti ajatus Tuonen antamasta hupusta ja ”Menan” antamista hansikkaista. Luultavasti *Kalevalalle* ominainen toisto on sekoittanut käännösprosessia ja saanut Tuonea ja Manaa pitämään erillisinä henkilöinä, hallitsijaparina. Tuonen katsotaan suomalaisessa mytologiassa olevan kuitenkin mies tai kuolema itse, ja Tuonetar tai Manalatar puolestaan on emäntänä.

Se, miksi tyttäriä katsotaan olevan useampia voi johtua *tytti*-nimityksestä. Italian kielessä *i* on maskuliinisanonjen monikon tunnus ja *tytti* on voitu kenties tulkita monikkona *tyttö*-sanasta. Tämä toki on vain oletamus, sillä täytyyhän kääntäjien sen verran olla perillä suomen kielipistä, ettei *i*:tä pidetä monikon muotona. Se, miksi heitä kutsutaan ja kuvataan hirviöiksi ja epämuodostuneiksi jää hieman hämärän peittoon. Pohja tälle saattaa löytyä Homeroksen myyteistä. Tuonpuoleinen kuvataan ainakin Odysseuksen harharetkissä kohtuullisen kauheaksi ja pelottavaksi, ja jossa vainajat juovat verta.

Koko tarinan loppu on hyvin erilainen Primicerion teoksessa kuin *Kalevalassa*. Marjatan raskaus ja Väinämöisen lähtö on kokonaan poistettu, samoin suomalaiselle historialle ominaiset karhunpeijaiset, jotka on katsottu ehkä liiankulttuurisidonnaiseksi Primicerion teokseen. Lopun viimeisessä luvussa kyllä ohimennen mainitaan kuinka hampaaton noita vielä yrittää kukistaa Wainon ja tämän väen kutsumalla suuren karhun, mutta Waino tappaa karhun ja tekee siitä taljan. Hampaattoman noidan kerrotaan näin kuolevan sydänsuruun ja pitävän seuraa Tuonelassa Menan ja Tuonen epämuodostuneille tyttärille. Tämän jälkeen kuuluu vuosisatoja, jonka jälkeen kolme sankaria, Waino, Ilmarinen ja Ahti, saavat kutsun Ukko ylijumalan luo lepäämään taistojensa jälkeen.

Kalevalaan kerrotaan syntyneen uuden kansan, joka oppii Ahdilta kalastuksen ja merenkäynnin taidon ja Ilmariselta työskentelemään myötä päivää. Mutta ennen kaikkea tuon kansan kerrotaan oppineen Wainolta. He oppivat rakastamaan yksinäisyyttä, rauhaa ja hiljaisuutta sekä rakastamaan kotiaan ja isänmaataan: ”Ma più di tutto, questa gente ha imparato da Waino ad amare la solitudine, la pace e il silenzio; ad amare la sua casa e la sua patria.” (*Il Kalevala* 2008, 122). Tässäkin on tulkittavissa aika stereotyyppinen kuvaus siitä, kuinka suomalaiset rakastavat yksinoloa ja hiljaisuutta. Tässä vieraannuttaminen tapahtuu sen kautta, millaiseksi suomalaisia kuvataan.

Luvun lopussa kerrotaan, kuinka tuo kansa on unohtanut taikavoimaiset sanat, mutta se ei haittaa. Jos tuota kansaa kohtaan hyökkää jokin uusi paha, niin kuin hampaaton noita, joka siivillään peittää kansalta auringon linnuksi muuttuneena, niin silloin tuo kansa ryhtyy taistoon. Kalevalan kansan kerrotaan osaavan puolustaa itseään. He jättävät kanteleensa (kitharansa) savun mustuttamiin majoihinsa, verkot järviensä rannoille ja ottavat suksensa, pukeutuvat valkoisiin tunikoihin piiloutuakseen lumeen, kiinnittävät poron rekeen ja lähtevät matkaan, kohti uutta noitaa.

Quando verranno altri uomini cattivi come la strega sdentata, che vorranno strappare ai finlandesi una ghirlanda delle loro isole o uno solo dei loro quarantamila laghi, la gente del Kalevala saprà ben difendersi, fossero essi anche così tanti da oscurare il sole con le loro ali come l'oscurò la strega trasformatasi in uccello. La gente del Kalevala lascerà la cetra sulla soglia della capanna annerita dal fumo, lascerà le reti in riva ai laghi, calzerà gli sci, vestirà una tunica bianca per confondersi con la neve, attaccherà la renna alla slitta e via!, contro la nuova strega!” (*Il Kalevala* 2008, 123.)

Kun toiset, hampaattoman noidan kaltaiset, pahat ihmiset saapuvat ja haluavat viedä suomalaisilta heidän saariensa muodostaman köynnöksen tai vaikkapa vain yhden heidän neljästäkymmenestä tuhannesta järvestään, Kalevalan kansa osaa puolustaa itseään. Ehkäpä myös he, linnuksi muuttuneen noidan lailla, peittävät auringon siivillään.

Kalevalan kansa jättää kitharan savun mustuttaman majan maahan, jättää verkot järven rannalle, laittaa jalkaansa sukset, pukeutuu valkoiseen tunikaan piiloutukseen lumeen, kiinnittää poron rekeen ja matkaan!, kohti uutta noitaa!

Tässä kohtaa alkaa väkisinkin tulkita tuon lopun liittyvän aikaan, jolloin teos on ensimmäisen kerran ilmestynyt. Vuoden 1941 tienoilla Suomi on käynyt sotaa Neuvostoliittoa vastaan. Katkelmassa kerrotaan, kuinka Kalevalan kansa käy taistoon suksin ja valkoisin tunikoin. Mieli-kuva on kuin suoraan talvisodasta. Rakkaus isänmaata kohtaan, uusi vihollinen, joka siivillään peittää auringon niin kuin linnuksi muuttunut hampaaton noita. Venäjä on usein kuvattu suomalaisessakin taiteessa kotkana. Olen nähnyt lehtileikkeet noilta sodan vuosilta, jossa italialainen media kertoo Neuvostoliiton ja Suomen välisestä kamppailusta talvisodan aikana. Voidaanko siis olettaa sisäislukijan löytävän tämän tulkinnan tekstistä? Ajatus siitä, kuinka *Kalevala* on osaksi luotu nostattamaan kansallishenkeä ei ole vieras tai uusi, vaan se on ollut tiedossa jo teoksen alkua ajoista lähtien. Huomion arvoista on, että vaikka kyseessä on teos, joka on suunnattu nuorille, niin varsinkin lastenkirjoista löytyy kaksoisyleisö eli lapsiyleisön lisäksi aikuisyleisö (Oittinen et al. 2017, 6).

Myös *The American Weekly* -lehti julkaisi vuonna 1940 kymmenen kuvitetun jutun sarjan *Kalevalasta*. Monissa maissa tuotiin *Kalevalaa* esiin ja sen avulla osoitettiin sympatiaa pienen maan taistelulle suurvaltaa vastaan. Talvisodan asetelman katsottiin heijastuvan *Kalevalan* tarinaan. (Lappalainen 2019.) Tätä tarinaa Primicerio on siis osaltaan halunnut korostaa.

4.3.3 Vertaaminen antiikin myytteihin – myyttien kotoutus

Yhtenä kotouttavana piirteenä voidaan katsoa *Kalevalan* vertaamista antiikin ajan myytteihin kuten Homeroksen myytteihin. Tämä vertailu ei ole yksinomaan Primicerion ajatus, vaan sitä ovat tehneet muutkin tutkijat ja *Kalevalasta* kirjoittavat henkilöt. Muun muassa Domenico Comparetti, joka teki ensimmäisen italiankielisen tutkimuksen *Kalevalasta*, kertoo juuri ”Homeroksymyksen” johdattaneen hänet Suomen kansalliseepoksen pariin (Setälä 1909, 59). Silvestri-Falconieri, joka kirjoitti ensimmäisen proosaversio *Kalevalasta* italian kielelle, puolestaan kirjoittaa, että Lönnrot ei sovittanut mitään omatekoista runoelmaan, vaan ”[--] ikäänkuin ennakoita kumotakseen niiden kannan, jotka hänen työssään ovat olleet löytävinään todistuksen

[--] ja joilta hän sai aiheettoman nimen 'Suomen Homeros'. Kalevala ei ole Ilias." Tästä huolimatta hän kuitenkin luettelee useita kohtia, jotka *Kalevalasta* tuovat hänelle mieleen antiikin runot, kuten kappaleet raudan synnystä ja iskennästä ovat hänen mielestään kuin Ovidiuksen luonnoksia *Metamorphoses*-teokseen. (Mt., 92–93.)

Primiceriolla tämä antiikin myytteihin vertaaminen näkyy hänen omassa esipuheessaan. Lönnrot (eli Primiceriolla Lönnrot) rinnastetaan Homerokseen: "[--] Lönnrot, l'Omero finlandese." (*Il Kalevala* 2008, 7). Ilmarinen puolestaan vertautuu Efestoon eli suomalaisittain Hefaistokseen, joka on kreikkalaisessa mytologiassa tulen ja taonnan jumala, seppä hänkin. "Ilmarinen, il fabbro, molto simile all'Efesto dei poemi omerici [--]" (mt., 7). Tämä kirjoittajan sekä hahmon tasolla tapahtuva siirtäminen omaan kulttuuriin on sekin yksi kotouttamisen keino. Vaikka kaikki italialaiset *Kalevalan* kääntäjät toki eivät ole tästä yhteydestä samaa mieltä, niin kuin edellä voidaan huomata.

Vertaaminen antiikin runoihin ei jää vain kahden hahmon tasolle, vaan Primicerio jatkaa esipuheessaan tahtovansa rinnastaa runoelman antiikin homeerisiin runoihin, ja huomauttaa, että yhtymäkohtia on monia niin kuin kaikissa muissakin mytologioissa. *Kalevalan* hän katsoo kuitenkin sisältävän enemmän satumaisia elementtejä, ja että runoelma on elävämpi luonnon näkökulmasta: "Si è voluto paragonare questo poema agli antichi poemi omerici e certo vi sono numerosi punti di contatto, come in tutte le mitologie. Il Kalevala però è più ricco di elementi fiabeschi e vi è più vivo il senso della natura." (*Il Kalevala* 2008, 8).

Yhtymäkohtia antiikin myytteihin toki onkin, niin hahmojen kuin tapahtumienkin osalta. Väinämöinen käy manalassa, kuolleiden valtakunnassa niin kuin Odysseus (mytologian tuonpuoleinen onkin suomennettu Odysseuksen harharetkissä juuri manalaksi), jumalat puuttuvat maailman kohtaloon, taistelut, eläimeksi muuttuminen ja niin edelleen. On kuitenkin huomattava, että *Kalevala* on kirjoitettu paljon myöhemmin, aikana, jolloin eeposten aika oli jo niin sanotusti ohi. Mielestäni onkin turha lähteä vertailemaan *Kalevalaa* Iliiaan tai muihinkaan antiikin aikaisiin myytteihin, vaikka yhtymäkohtia löytyisikin. Primiceriolle se on kuitenkin keino tuoda Lönnrot ja suomalainen mytologinen maailma lähemmäs lukijaa sen sijaa, että lukija viettäisiin Lönnrotin ja suomalaisuuden luo (niin kuin Venuti teoriassaan toteaa).

Lisäksi tämä antiikin myytteihin vertaaminen toimii opettavana esimerkkinä, kun otetaan kohdeyleisön ikä huomioon. Italiassa perinteiden korostaminen kouluopetuksessa on varmasti ollut

todella vahvaa 1940-luvulla, sillä sitä se on vielä tänäkin päivänä. Englannin tunneilla opetellaan Shakespearen tekstejä ja latina on lukioissa edelleen pakollinen oppiaine. Antiikin ajan myyttien opiskelu ja klassiset tekstit ovat keskeinen osa italialaista identiteettiä. Siksi *Kalevalan* henkilöiden ja tapahtumien vertaaminen niihin voi toimia sekä muistutuksena ja opetuksena että kotouttavana piirteenä nuorille lukijoille.

Kun tarkastellaan koko edeltävää analyysilukua, voidaan todeta, että Primicerion teos sisältää niin kotouttavia kuin vieraannuttaviakin elementtejä. Nämä esiintyvät niin sanatasolla (realiat ja niiden kääntäminen) kuin isommissakin tekstikokonaisuuksissa (kokonaisten runojen poisto tai stereotyyppiset lisäykset). Yksi vieraannuttava elementti on itse lähdeteoksen valinta. Jo se, että Primicerio on ottanut käsittelyynsä suomenkielisen ja suomalaisesta kulttuurista lähtöisin olevan tekstin, on italialaisesta näkökulma vieraannuttava valinta. Toisin olisi, jos kyseessä olisi vaikkapa ranskalainen teos. Tosin suomalaisesta kirjallisuudesta juuri *Kalevalan* valitseminen ei ole järin yllättävä vaihtoehto, eikä Primicerio ole valintansa kanssa suinkaan yksin (ks. Liite1, Taulukko 4: Kalevala italiaksi (Kalevalaseura, 2015)).

Muutokset *Il Kalevalassa* selittyvät kulttuurin muutoksella, mutta eivät välttämättä ainoastaan sillä. Se, miksi häärunot on lähes kokonaan poistettu tai miksi lopun Marjatan raskaus on poistettu, voivat selittyä myös sillä, että teos on ensisijaisesti suunnattu nuorille (ja kenties vielä vahvemmin juuri pojille). Vaikka hääseremoniat ovat kulttuurisidonnaisia, ne ovat myös tylsiä nuorten näkökulmasta. Kyseessä on kuitenkin kohtuullisen kompakti proosakertomus, joka sisältää ennen kaikkea seikkailua ja taisteluita. On otettava huomioon myös teoksen ilmestymisvuosi, joka sijoittuu toisen maailmansodan aikaan. Seikkailun ja sankaruuden korostaminen teoksessa sopii paitsi nuorille pojille, myös yrittää luoda kansallisuuden tunnetta.

Vaikka Primicerion tekemät kotoutukset voivat nykylukijasta tuntua häiritseviltä, on muistettava teoksen kulttuurisidonnaisuuden lisäksi teoksen aikasidonnaisuus. Venuti ja Koskinen huomauttavat käännöstopojen olevan kiinni pitkälti ajan vallitsevasta tavasta. Myös suomalaisessa kirjallisuudessa kotouttaminen oli aikoinaan tavallisempaa kuin nykyään. Oikeastaan Primicerion teoksen olisi voinut olettaa olevan vieläkin kotouttavampi, kuin millaisena se lopulta näyttäytyy (esimerkiksi juuri nimien kotouttamisessa: Ilmarinen olisi voinut olla Italo).

5 Kuvat kulttuurin välittäjinä

Kaikki Primicerion *Il Kalevala* painokset ovat olleet kuvitettuja. Mistään varsinaisesta kuvakirjasta ei kuitenkaan ole kysymys (vrt. esim. Mauri Kunnas, *Koirien Kalevala*). Kuvat ovat siitä huolimatta olennainen osa teosta, joten en kokenut voivani täysin ohittaa niitä tutkielmasani. Aion tässä luvussa luoda kuvitukseen katsauksen ja keskittyä lähinnä siihen, mitä on kuvitettu ja mitä kuvituksista taas puuttuu. Kuvittajan valinta siitä, mitä kuvituksissa esiintyy, voidaan katsoa kotouttavaksi tai vieraannuttavaksi (Oittinen et al. 2020). Tämän valinnan lisäksi myös kuvien sisältö viestii lukijalle, millaisena lähdekulttuuri näyttäytyy tai millaisena se halutaan näyttää. Riitta Oittinen kuvaa, kuinka kuvitus voi tuoda tarinan lähemmäs kohdekielestä kulttuuria tai lisätä vierauden tuntua ja jopa lisätä lukijan hämmennystä (Oittinen 2004, 120).

Otan käsittelyyni kuvat aihealueittain tarkastellen rinnakkain vuosien 1941, 1961 ja 2008 painosten kuvitusta. En tulkitse teosten visuaalisuutta kokonaisuudessaan, sillä se kattaisi kuvien lisäksi myös muun painoasun kuten fontit ja kuvien ja tekstien asettelun. Vuoden 1941 kuvitus, joka on italialaisen taiteilijan Ezio Anichinin käsialaa, painottuu lähinnä lukujen alkuihin ”kehyskuvituksina”, mutta teoksessa on myös näiden kuvien lisäksi neljä kokosivun värikuvaa. Vuoden 1961 kuvituksen tekijä jää tuntemattomaksi. Kuvitus on väreissä, ja kuvat ovat kohdullisen suuria. Vuoden -61 painos onkin pinta-alaltaan suurempi, kuin sen pehmeäkantinen edeltäjä ja seuraaja. Vuoden 2008 tuoreimmat Alessandro Baldanzin kuvat ovat mustavalkoisia, ellei kansikuvia oteta lukuun.

Kuvissa ei ole omaa kuvatekstiä, lukuun ottamatta vuoden 1941 kokosivun kuvia, jotka sisältävät otteen tekstistä, eivätkä ne välttämättä liity suoraan siihen tekstin kohtaan, jonka yhteydessä tai jonka jälkeen ne esiintyvät. Siksi osa kuvien tilanteista tai hahmoista on vaikeasti yhdistettävissä tekstin tapahtumiin. Tällainen on esimerkiksi vuoden 2008 löytyvä lintukuva, joka sijoittuu Ilmarisen häitä kuvaavan kappaleen jälkeen. Vanhemmat kuvitukset on toisinaan sijoitettu tekstin kanssa usein samalle sivulle, joten näiden kuvien yhteydessä on nähtävillä myös laajempia esimerkkejä Primicerion alkuperäisestä tekstistä.

Riitta Oittinen, Anne Ketola ja Melissa Garavini (2018) ovat tutkineet kuvakirjojen kääntämistä kuten jo useampaan otteeseen mainittua Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalaa*. Tässä yhtey-

dessä ei kuitenkaan voida puhua kuvakirjan kääntämisestä, sillä Primicerion lähdeteksti, *Kalevala* ja sen italiankielinen käännös, eivät ole kuvakirjoja. Tällaista kääntämistä eri merkkijärjestelmien välillä kutsutaan intersemioottiseksi kääntämiseksi, jossa esimerkiksi sanat voidaan kääntää kuvaksi (Sevänen 2020).

Kuvitus on tärkeä osa sitä, millaisena *Il Kalevala* tuo suomalaisen kulttuurin lukijoille. Oittinen tutkii käännöstekstien ohella kuvien kääntämistä. Hän kertoo Sanna Seväsen tekemässä haastattelussa, kuinka hän on kohdannut väitteitä siitä, että kääntäminen koskisi vain sanoja. Oittinen on tästä eri mieltä. (Sevänen 2020.) Itse olen samoilla linjoilla Oittisen kanssa. Vaikka hän puhuu kuvakirjojen kääntämisestä, ovat hänen ajatuksensa sovellettavissa myös käännökseen, johon kuvat on luotu jo valmiin käännöksen pohjalta, sillä visuaalisuus vaikuttaa tulkintaan, oli se sitten kääntäjän tulkinta tai lukijan tulkinta.

Oittinen, Ketola ja Garavini kirjoittavat kuinka kuvitukset antavat tarinalle uusia suuntia. Tämä tapahtuu kuvittajan valinnan kautta. Kuvien avulla lukija kiinnittää huomiota juuri siihen tarinan tapahtumaan, joka on kuvitettu. Kuvitus voi olla sekä kotouttavaa että vieraannuttavaa, ja se voi tuoda tekstin lähemmäs tarinaa tai kertoa eri tarinaa kuin teksti. (Oittinen et al. 2018, 72–73.) Esimerkiksi vuoden -41 kuvitus vahvistaa Primicerion tekstiä kuvaamalla suomalaiset vaaleiksi ja pitkiksi, kun taas vuoden -61 kuvitus kertoo omaa tarinaansa tummista suomalaisista sankareista.

Kuvien tehtävinä on narratiivinen. Ne heijastavat tekstiä ja päivänvastoin. Usein kuvat kertovat paljon enemmän kuin tekstin sanat. Ne sisältävät yksityiskohtia tarinan ajasta, paikasta ja kulttuurista. (Oittinen et al. 2018, 73.) Esimerkiksi Kuvassa 19 Kullervo kuvataan niin pieneksi, että hän mahtuu Ilmarisen emännän kädelle, mutta tällaista kuvausta ei tekstin sanoista löydy.

Oittisen mielestä kuvat auttavat tulkitsemista. Kuvittaja sijoittaa tarinan tiettyyn maisemaan ja historialliseen ajanjaksoon. Hän kuvaa miltä henkilöt näyttävät niin vaatteiltaan kuin muultakin olemukseltaan, miten he suhtautuvat toisiin henkilöihin ja miltä tarinan maailman värit ja muodot näyttävät. (Oittinen 124–125.)

Kuvien tulkitseminen on muutenkin hyvin henkilökohtaista. Näin asiasta kertoo Riikka Mäki-koskela (2008): ”Kun siirrymme keskustelemaan sanallisesti kuvista, tulkitsemme niitä tahtomattammekin. Saatamme kääntää kokemustamme ikään kuin toiselle kielelle, ja siltikään se,

mitä esitetään, ei ole aina välittömästi ymmärrettävissä. Koska tulkinta perustuu aina yksittäisiin kokemuksiin, se on varsin suhteellista.” Tämä Mäkikoskelan ajatus kuvien tulkitsemisesta liittyy sekin siis kääntämiseen kuvasta sanoiksi. Kun lähdän analysoimaan *Il Kalevalan* kuvitusta, on se mahdotonta tehdä tyhjentävästi tai sellaisella tavalla, että kaikki muut kuvia katsovat päätyisivät samanlaiseen tulkintaan.

5.1 Eläimet ja luonto kuvituksessa

Kaikissa kuvituksissa on kuvattu eläimiä ja muuta luontoa kuten puita tai kasveja. Mitään tarkkoja maisemakuvia ne eivät kuitenkaan ole. Myös iso osa maantieteellisistä realioista ja käännösmuutoksista liittyi juuri luontoon tai lajien nimistöön. Sen lisäksi myös etnografisissa realioissa oli esineitä, jotka oli nimenomaan valmistettu luonnon materiaaleista kuten tuohesta tai koivun oksista. Luonnon roolia onkin korostettu niin tekstissä, kuvituksessa kuin teoksen arvostelussakin (ks. luku 4.1).

Oma huomioni kiinnittyi kuvia tarkastellessani lintujen suureen edustukseen. Oikeastaan 1961 ja 2008 vuosien painosten kuvituksissa juuri linnuilla oli iso rooli ja ensimmäisessä kuvituksessakin lintuja on kuvattu useamman kerran. Kotka esiintyy vuosien 1941 ja 2008 painoksien kansissa ja myöhemmin teoksessa ainakin kahdesti. Kotka on kuvattuna myös vuoden 1961 kuvituksessa (ks. Kuva 6) maailmanluomismyytin yhteydessä. Kaikissa kuvissa tuo kotka on tumma lähes musta. Kotkalla onkin Primicerion tarinassa keskeinen osa. Se munii munan, josta maailma syntyy. Lisäksi myyttinen kokkolintu on muutettu yksinkertaisesti kotkaksi (tai kotka ja korppikotkan kaltaiseksi) Primicerion kerronnassa.

Kotkalla on suomalaisesta näkökulmasta katsottuna vahva yhteys Venäjän kuvaamiseen. Tämä yhteys näkyy suomalaisessa kuvataiteessa ja tummasta kotkasta ja neidosta tuleekin väistämättä mieleen Eetu Iston maalaus *Hyökkäys* (1899), jossa Venäjän kaksipäinen kotka repii lakikirjaa suomineidon käsistä. Vaikka kyseessä ei ole kaksipäinen kotka eikä varsinaisesti suomineito, ei tämä tulkinta ole Primicerion teosta tarkasteltaessa kaukaa haettu, sillä tekstissä tämä Suomen ja Venäjän tai Neuvostoliiton välinen asetelma ja jännite on olemassa (ks. luku 4.3.2). Suomineitoa onkin käytetty nationalistisen hengen ja kuvan luomiseen ja sen kuvaamisella on ollut merkitystä suomalaisuuden ja sen kuvan luomisessa (Valenius 2004, 17).



Kuva 4: *Finlandia, terra di eroi*, kansikuva (Ezio Anichini 1941)



Kuva 5: Kotka ja koivu (Alessandro Baldanzi 2008, *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi*, 15)



Kuva 6: Kotka maailmansynty tarinassa (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala –Finlandia, terra d'eroi* 1961, 10–11)

Myös käki, joka esiintyy useammassakin luvussa ja *Kalevalan* runossa, on kuvitettu uusimpiin painoksiin. Primicerio saattaa usein lisätä kuvaukseensa käen kukkumassa koivikossa. Musta-valkoisessa kuvassa käki näkyy hieman huonosti, eikä sen olekaan tarkoitus olla kuvan keskipiste. Kaikissa kuvissa käen yhteyteen on myös liitetty puu tai oksa. Tekstissä niiden kerrotaan olevan koivuja. Koivulla onkin *Kalevalassa* iso merkitys: se jätetään pellolle, kun muut puut kaadetaan, siitä rakennetaan uusi kantele, ihmiset hyödyntävät sen tuoht ja niin edelleen. Koivu onkin käytännössä ainut puu, joka tulee kuvitetuksi vuosien 1961 ja 2008 kuvituksissa. Havupuita niissä ei ole ollenkaan kuvattu, vaikka ne ovat iso osa suomalaista luontoa. Suomalaisen metsien valtapuulajit ovat kuusi, mänty, hieskoivu ja rauduskoivu (Luonnonvarakeskus 2016). Poikkeuksen tekee vuoden 1941 kuvitus, jossa kuvataan lähes yksinomaan havupuita, jos metsää tai puita on esitetty piirroksissa. (ks. Kuva 9).

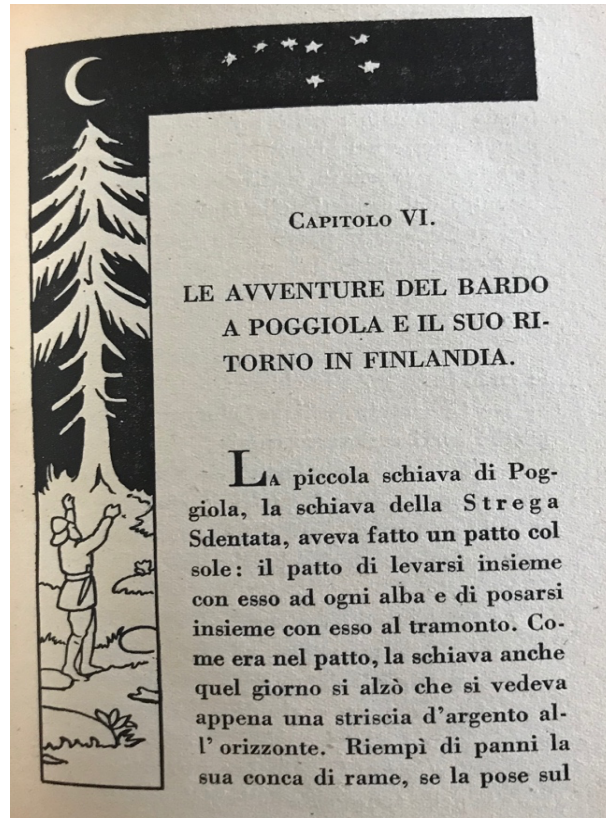
Oittinen antaa hyvin vastaavanlaisen esimerkin *Liisa Ihmemaan* kuvituksesta. Siinä missä brittiläisten kuvittajien John Tenniel ja Helen Oxenburyn kuvitukset samasta tarinan kohtauksesta sijoittuvat tyyliltään Englannin rannikolle, suomalainen kuvittaja Riitta Oittinen piirtää hahmojen taustalle suomalaisen havumetsämaiseman. Uudet kuvat tuovat tulkintatilanteeseen uusia elementtejä, joiden myötä koko tilanne voi muuttua toisenlaiseksi. (Oittinen 2004, 45–48.)



Kuva 7: Käki kysyy, miksi koivu on jätetty pellolle (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala –Finlandia, terra d'eroi* 1961, 15)



Kuva 8: Kolme koivua ja jokaisessa koivussa kukkuu käki (Alessandro Baldanzi 2008, *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi*, 29)



Kuva 9: Kuu ja Otava kuusen latvassa (Ezio Anichini 1941, *Finlandia, terra di eroi*, 35)

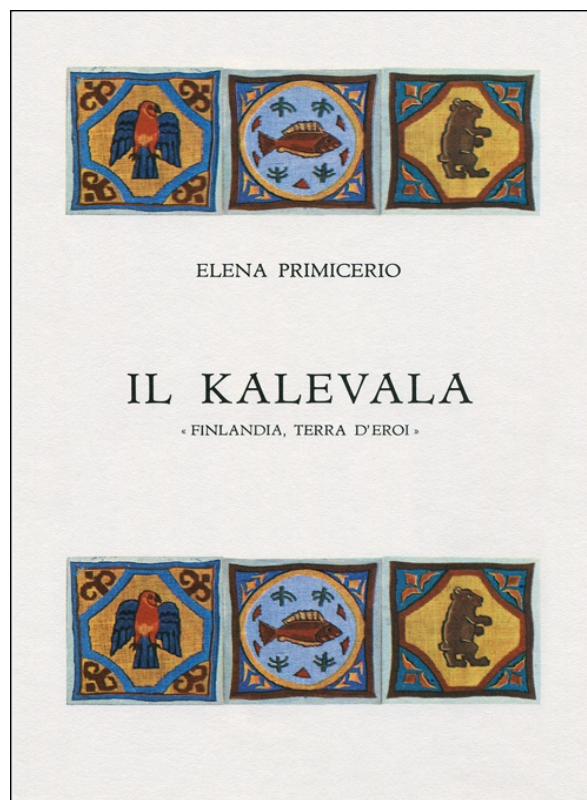
Käen ja kotkan lisäksi myös muita lintuja on kuvattu. Vuoden 1961 kuvituksessa on ainakin korppi ja kenties jonkinlainen harakka. Kuvan harakka voi kyllä olla jokin muukin lintu, sillä sen väritys ei täysin vastaa ainakaan suomalaista harakkaa (ks. Kuva 15). Tekstistä ei selviä, mistä linnusta on kyse, sillä Wainon kerrotaan yksinkertaisesti etsivän runonsan sanoja luonnon kasveista ja eläimistä, kuten lintujen kielestä. Vuoden 2008 painoksessa taas on kuvattu linnuista vielä jokin vesilintu ja Tuonelan joutsen, joka on suomalaisessa taiteessa tuttu aihe. Joutsen (laulujoutsen) on suomen kansallislintu ja siksikin symbolisesti tärkeä. Se kuvataan kuitenkin vain uusimassa kuvituksessa kerran ja siinäkin vain siluettina. Tosin kansallislintu siitä on vasta virallisesti tullut kahden aiemman painoksen jälkeen. Suomalaiselle kulttuurille symbolista joutsenta ei siis kuvituksissa korosteta, niin kuin esimerkiksi kotkaa, joka on monelle muulle kulttuurille tärkeämpi symboli.

Suomalaisesta näkökulmasta katsottuna kuvituksissa on mukana myös muutama hieman eksoottisempi lintu. Vuoden 1961 painokselle tyypilliset pienet kolme eläimen kuvat löytyvät jokaisen luvun lopusta. Nämä samat kuvat koristavat myös kirjan otsikkosivun ylä- ja alalaitaa

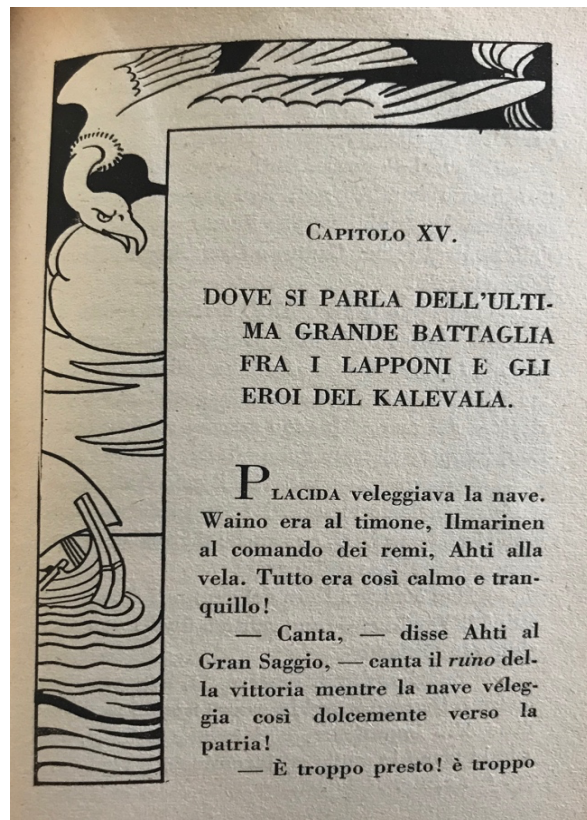
(ks. Kuva 10). Näiden kolmen kuvan joukossa on punainen lintu, jolla on siniset siivet. Kuvat ovat ikään kuin kirjailtuja, kuin jostakin seinävaatteesta tai peitosta. Ne eivät siis ole kovin tarkkoja. On siis vaikea sanoa tarkkaan, mistä linnusta mahtaa olla kyse. Siitä huolimatta lintu muistuttaa kovasti papukaijaa. Papukaija tai mikään muukaan tuolla värityksellä varustettu lintu ei ole suomen luonnolle tyypillinen laji. Siksi sen esiintyminen *Kalevala* aiheisen teoksen yhteydessä on eksoottinen ja tuo outouden tunnetta. Se ei varsinaisesti ole kotouttava tai vieraannuttava.

Yksi näistä kolmesta pienestä kuvasta esittää karhua. Tuo sama karhun kuva löytyy myös vuoden 1961 painoksen takakannesta. Sen lisäksi karhua ei ole kuvattu kuin kerran, nimittäin vuoden 1941 kuvituksessa (ks. Kuva 22), ja siinäkin karhu on hyvin pieni ja vaalea. Karhu on kuvattu todella vähän ottaen huomioon sen tärkeyden suomalaisessa kansanuskossa ja mytologiassa. Myös *Kalevalassa* on kokonainen runo karhun kaatamisesta ja peijaisista. Tämän runon Primicerion on lähes kokonaan poistanut versiostaan. Karhuakin vähemmälle huomiolle kuvituksessa jäävät hirvi ja poro. Niitä ei ole kuvattu ollenkaan. Tämä on tarinan ja tekstin kannalta katsottuna kummallista, sillä hiiden hirven hiihtämisellä on kuitenkin keskeinen osa tarinassa. Porolla ei alkuperäisessä *Kalevalassa* ole paljonkaan tekemistä, mutta sen sijaan Primicerio korostaa eläimen asemaa. Siitä syystä olisi voinut olettaa, että poro olisi esiintynyt jossakin näistä kolmesta kuvituksesta. Hevosia puolestaan on kuvattu ainakin vuosien 1941 ja 1961 painoksissa.

Vertailun vuoksi voidaan hirven kuvaamisen kohdalla nostaa *Suomen lasten Kalevala* (2016), jossa hirveä on kuvattu siinä missä sutta ja karhuakin. Hirvi ja karhu puolestaan löytyvät suomalaisen *Kalevalan* kannesta (*Kalevala* 2005). Muuten teoksessa ei ole kuvitusta. Tällöin voidaan todeta, että niiden pois jättäminen italialaisista versioista ei ole kohdeyleisön iästä kiinni vaan jälleen kulttuurista. Tällöin kuvituksella ei ole haluttu korostaa vieraan kulttuurin lajistoa vaan kuvitus on luontokuvauksensa näkökulmasta suhteellisen kotouttavaa. Ainoan poikkeuksen tässä suhteessa tekee 1941 kuvitus, jossa havupuita ja metsiä on korostettu.



Kuva 10: *Il Kalevala* 1961, sisäkansi (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala –Finlandia, terra d'eroi* 1961, 3)



Kuva 11: Kokkolintu vai korppikotka? (Ezio Anichini 1941, *Finlandia, terra di eroi*, 119)

Toinen Suomen luonnolle vieras lintu kuvituksessa on korppikotka (ks. Kuva 11), joka esiintyy pariinkin otteeseen Primicerion tekstissä (ks. luku 4.2.2). Tämä piirros esiintyy 15. luvun alussa. Luvussa kerrotaan siitä, kuinka hampaaton noita ja Pohjolan väki koittavat ryöstää Sammon takaisin, ja kuinka merellä käydään Sammosta taistelua. Primicerio kuvailee, kuinka hampaaton noita muuttuu siivekkääksi hirviöksi, joka on samankaltainen kuin kotka tai korppikotka. Tässäkin kohtaa kokkolinnun ulkomuoto muistuttaa kovasti suomalaiselle luonnolle vierasta korppikotkaa, mutta koska kokkolintu on myyttinen olento, se on vaikea kääntää ja kuvittaa. Ainakin ilman tuttua kuvataiteen kontekstia.

Luvussa 4 tarkasteltiin, kuinka kultarintainen näätä oli muuttunut jänikseksi Primicerion tekstissä. Jäniksen roolia on korostettu myös silloin, kun sen kerrottiin vievän viesti Ainon kuolemasta tämän perheelle. Jänis ”valikoitui” tehtävään heti, toisin kuin *Kalevalassa*, jossa ensin tuumailtiin, olisiko sudesta, karhusta tai ketusta sanansaattajaksi. Vuoden 1961 kuvitus osaltaan myös korostaa jänistä, joka on italialaiselle nuorelle varsin tuttu eläin niin luonnossa kuin ruokanakin. Jänis on tuttu myös monista muista saduista kuten *Liisan seikkailut ihmemaassa*, jossa yhtenä keskeisenä eläimenä seikkailee juuri valkoinen jänis.



Kuva 12: Jänis vie viestin Ainon hukkumisesta (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala –Finlandia, terra d’eroi* 1961, 29)

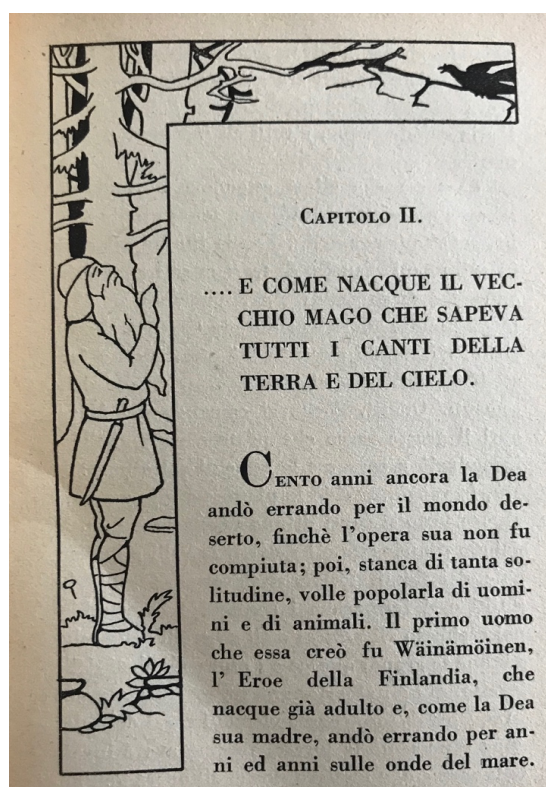
5.2 Ihmiset ja kulttuuri kuvituksessa

Kalevalan henkilöitä on kuvattu hyvin eri tavalla painoksesta riippuen. Lähtökohtaisesti voidaan sanoa, että vuoden 1941 painos ja uusin 2008 vuoden painos kuvaavat Väinämöisen hyvin samankaltaisesti kuin olemme suomalaisessa perinteessä tottuneet – vanhaksi, valkopartaiseksi mieheksi. Myös Väinämöisen asu ja varsinkin lakki ovat suomalaisesta näkökulmasta katsottuna varsin perinteiset. Väinämöiselle on piirretty kalottilakki, joka tunnetaan myös Väinämöisen lakkina eli Väiskinä. (ks. Kuva 13 ja Kuva 14). Näissä kuvituksissa suomalaiset on muutenkin kuvattu vaaleahiuksisina ja ainoastaan lappilaiset, kuten Joukahainen, on kuvattu tummin hiuksin. Tähän ohjaa varmastikin Primicerion kuvaus suomalaisista ja lappilaisista (ks. luku 4.2.2).

Tosin Väinämöisen kuvaaminen 2008 mustavalkokuvissa tuo mieleen toisen suomalaisen kulttuurin ”vientituotteen” eli joulupukin hahmon. Tämä piirre yhdistettynä poroista kirjoittamiseen on loppujen lopuksi hyvin kotouttava tapa korostaa Suomen vierasta kulttuuria. Oittinen sanookin, että kotouttaminen saattaa tukea erilaisia stereotyyppejä. Näin kääntäjä, kustantaja tai kuvittaja vastaa lukijoiden odotuksiin. (Oittinen 2004, 120–121.) Näkisin siis, että myös vieraannuttaminen voi tietyssä mielessä korostaa stereotyyppioita ja tämänkaltainen vieraannuttaminen myös tavallaan hälventää kotouttamisen ja vieraannuttamisen rajaa, jonka ensin ajattelisi olevan hyvin selkeä.



Kuva 13: Väinämöinen (Alessandro Baldanzi 2008, *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi*, 37)



Kuva 14: Väinämöinen ja käki (Ezio Anichini 1941, *Finlandia, terra di eroi*, 5)

Vuoden 1961 kuvitus poikkeaa joulupukkimaisesta kuvaamisesta paljonkin. Siinä henkilöt on lähes poikkeuksetta kuvattu hyvin tummina hiuksiltaan. Muun muassa Väinämöisellä on tummat hiukset ja parta (ks. Kuva 15). Sama linja koskee muitakin henkilöitä kuten Lemminkäistä, joka on kuvattu lähes identtiseksi Väinämöisen kanssa. Hahmot näyttävät enemmän eteläeurooppalaisilta kuin skandinaavisilta – ainakin stereotyyppisessä mielessä. Tämä kuvaus on myös ristiriidassa Primicerion tekstistä löytyvän kuvauksen kanssa. Lappilaisten ja Kalevalan sankareiden välille ei tehdä eroa hiusten avulla kuten vuoden 1941 ja 2008 kuvituksissa. Eroa koitetaan sen sijaan tehdä vaatetuksen avulla. Lappilaisille (kuten Joukahaiselle ja Pohjolan isännälle) on kuvattu päähänsä suippokärkinen lakki. Varsinkin Joukahaisen kuvassa lakki muistuttaa saamelaisten perinteistä neljän tuulen hattua (ks. Kuva 18). Kuva on myös vuoden 1961 painoksen kansikuva.

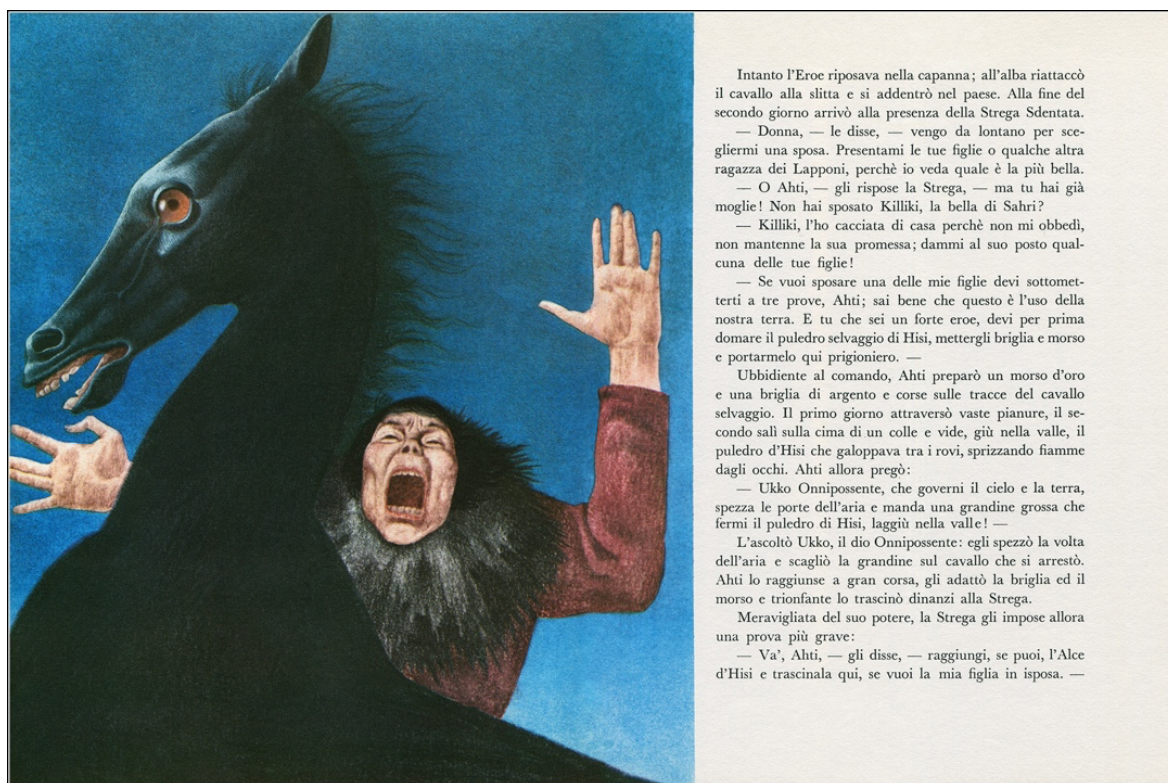
Monien hahmojen puvussa on karvareunus, jolla korostetaan kylmää ja lumista pohjolaa. Tämä on tosin ainut seikka, mikä kuvituksen tasolla viittaa kylmään Lappiin, ja silloinkin niin, että hahmoista tulee enemmän mieleen muut pohjoisen alkuperäiskansat kuten inuiitit. Siitäkin huolimatta, että Primicerio on lisännyt tekstiinsä kuvauksen siitä, kuinka pohjoisessa Lapissa kansa rakentaa talonsa ikuiseen lumeen, ei lunta tai jäätä ole kuvattu ollenkaan yhdessäkään kuvituksessa. Pukujen karvareunusta lukuun ottamatta vuoden 1961 kuvituksen vaatetus tuo lähinnä mieleen eurooppalaiset renessanssi ajan maalaukset, vrt. esimerkiksi Masaccion tai Jan Van Eyckin muotokuvat ja Kuva 15 sekä Kuva 17. Varsinkin näiden kuvien vaatetus ja värimaailma on tuttu tämän kaltaisista taidehistorian teoksista.



role sole di un *runo* che gli avrebbe fatto di colpo completare l'opera sua.

Pazientemente il Vecchio si mise in cammino alla ricerca delle tre parole. Le cercò sulle foglie e sui rami di ogni pianta, perché egli sapeva decifrare le misteriose sigle imprime sulla corteccia e sul verde degli alberi; le cercò nelle voci di ogni animale, perché comprendeva il linguaggio degli uccelli, dei pesci e delle fiere. Ma a nulla gli valse la più minuta ricerca. Quando il Poeta capì che non avrebbe trovato nel nostro mondo ciò che cercava, stabilì,

Kuva 15: Väinämöinen etsii runon sanoja (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala –Finlandia, terra d'eroi* 1961, 66–67)



Intanto l'Eroe riposava nella capanna; all'alba riattaccò il cavallo alla slitta e si addentrò nel paese. Alla fine del secondo giorno arrivò alla presenza della Strega Sdentata.

— Donna, — le disse, — vengo da lontano per scegliermi una sposa. Presentami le tue figlie o qualche altra ragazza dei Lapponi, perché io veda quale è la più bella.

— O Ahti, — gli rispose la Strega, — ma tu hai già moglie! Non hai sposato Killiki, la bella di Sahri?

— Killiki, l'ho cacciata di casa perché non mi obbedì, non mantenne la sua promessa; dammi al suo posto qualcuna delle tue figlie!

— Se vuoi sposare una delle mie figlie devi sottometterti a tre prove, Ahti; sai bene che questo è l'uso della nostra terra. E tu che sei un forte eroe, devi per prima domare il puledro selvaggio di Hisi, mettergli briglia e morso e portarmelo qui prigioniero. —

Ubbidiente al comando, Ahti preparò un morso d'oro e una briglia di argento e corse sulle tracce del cavallo selvaggio. Il primo giorno attraversò vaste pianure, il secondo salì sulla cima di un colle e vide, giù nella valle, il puledro d'Hisi che galoppava tra i rovi, sprizzando fiamme dagli occhi. Ahti allora pregò:

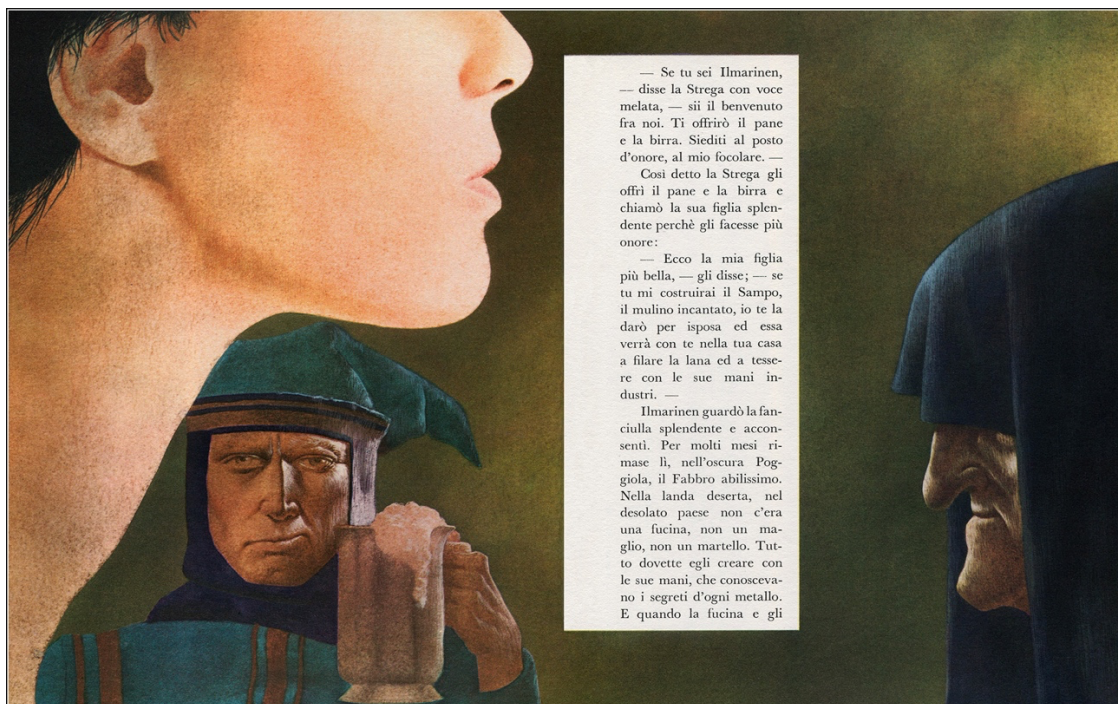
— Ukko Onnipossente, che governi il cielo e la terra, spezza le porte dell'aria e manda una grandine grossa che fermi il puledro di Hisi, laggiù nella valle! —

L'ascoltò Ukko, il dio Onnipossente: egli spezzò la volta dell'aria e scagliò la grandine sul cavallo che si arrestò. Ahti lo raggiunse a gran corsa, gli adattò la briglia ed il morso e trionfante lo trascinò dinanzi alla Strega.

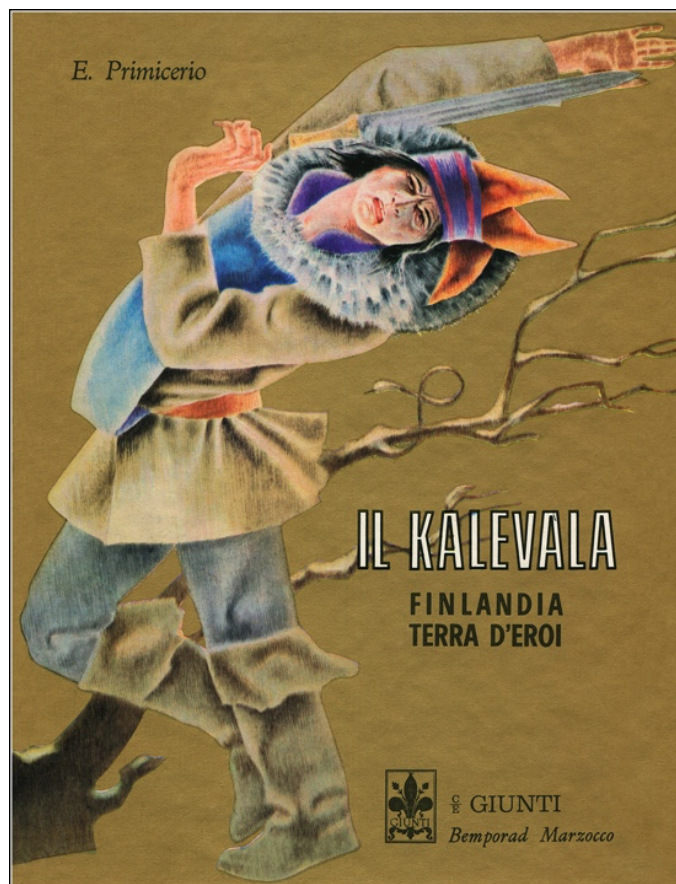
Meravigliata del suo potere, la Strega gli impose allora una prova più grave:

— Va', Ahti, — gli disse, — raggiungi, se puoi, l'Alce d'Hisi e trascinala qui, se vuoi la mia figlia in isposa. —

Kuva 16: Ahti nappaamassa Hiiden varsan? (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala –Finlandia, terra d'eroi* 1961, 54–55)



Kuva 17: Ilmarinen Pohjolassa (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala –Finlandia, terra d'eroi* 1961, 46–47)



Kuva 18: Joukahainen kilpasilla (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala –Finlandia, terra d'eroi* 1961, kansikuva)

Naisten kuvaaminen *Il Kalevalan* eri kuvituksissa vaihteli. Tutustuin ensin vain vuosien 1961 ja 2008 painosten kuvituksiin ja ihmettelin, miksi naisia kuvataan niin vähän. Vuoden 1961 painos esitteli vain yhden naiskuvan (ks. Kuva 20) hampaattoman noidan kasvottoman takaprofiilin lisäksi. Uusin kuvitus puolestaan sisälsi kaksi naishahmoa, molemmat nuoria. Varsinkin neito, jonka hiuksista uusi kantele sai kielensä, oli innoittanut kuvittajia, sillä hänet oli taiteltu kaikkiin kuvituksiin. Tämä on tekstin kannalta mielenkiintoinen valinta, sillä neidolla on tarinassa hyvin pieni rooli. Toinen näistä nuorista naishahmoista on Pohjolan neito, Ilmarisen emäntä. Hänet on kuvattu Kullervon tarinan yhteydessä leipä tai kivi kädessään ja Kullervo sen päällä (ks. Kuva 19). Piirroksesta on selkeästi luettavissa valta-asema, joka näiden kahden henkilön välillä on. Primicerion tekstissä Ilmarisen emäntä on muutenkin kuvailtu varsin häikäilemättömäksi naiseksi.

Naisia ei kuvata sotakentillä miekka kädessään, ei edes Louhea, mutta ei myöskään keittiössä leipää leipomassa. Heidät yhdistetään sen sijaan usein luontoelementteihin. Ilmarisen emännällä on kivi kädessään vuoden 2008 painoksessa ja nuorta neitoa kuvataan kukkaseppele päässä tai vuoden 1961 painoksessa kukkakedon keskelle. Varsinkin Kuvassa 20 kukkakoristeet alkavat ensin neidon mekosta ja jatkuvat siitä suoraan tämän taustalle kuin sulattaen hänet osaksi luontoa. Myös Ilmarin kuvataan kahden painoksen kansikuvassa veden yhteydessä. Varsinkin naisten hiukset kuvataan avoimina ja pitkinä näissä kuvissa, luonnontilassaan. Naisilla on vahva luontoyhteys, joka tuo mieleen ”äitimaan” ja hedelmällisyyden.

Kuva 20 kuvaa mielestäni myös ilmestymisaikaansa. 1960-luvun aikakauslehtiä kuten Hopeapeiliä sekä postimyyntikuvastoja kuten Kodin Kuvastoa katselemalla löytyy paljon ajan muodinmukaisia mekkoja, jotka ovat malliltaan ja tyyliltään hyvin samanlaisia kuin Kuvan 20 neidon leninki. Olkoonkin, että kyseessä ovat suomalaiset naisten lehdet. Neidon vaatetus ja kuvan tunnelma eroavat muusta kuvituksesta. Tunnelma tuo mieleen 1960-luvun ennemmin kuin *Kalevalan* maailman.



Kuva 19: Ilmarisen emäntä ja Kullervo (Alessandro Baldanzi 2008, *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi*, 87)



Kuva 20: Uuden kanteleen kielet neidon hiuksista (Tuntematon tekijä, *Il Kalevala – Finlandia, terra d'eroi* 1961, 117)

Vaikka naisia on kuvattu kovin vähän tuoreimmissa kuvituksissa, tekee vuoden -41 painos taas poikkeuksen. Siinä naisia on kuvattu enemmän. Myös vanhoja naisia, kuten Louhea tai Lemminkäisen äitiä esitetään piirroksissa. Lemminkäisen äitiä kuvaavassa piirroksessa (ks. Kuva 21) on joitakin yhtymäkohtia suomalaiseen kalevalalaiseen taideperinteeseen. Kuvassa on sama asetelma kuin Akseli Gallen-Kallelan teoksessa, joka kuvaa Lemminkäisen äitiä Tuonelan joen rannalla. Siinä hänen poikansa makaa elottomana maassa ja tämä anelee apua jumalilta ja yli-luonnollisilta voimilta. Lemminkäisen äidillä on myös tässä yhteydessä huivi tai jonkinlainen huntu päässään, niin kuin Gallen-Kallelankin maalauksessa.

Kuvasta välittyä ennen kaikkea hyvin kristillinen tunnelma. Valkoinen hahmo, joka otaksuttavasti kuvaa terveyden jumalatarta, levittää kätensä kuin pappi, joka siunaa seurakuntaansa. Kyseessä ei siis ole mehiläinen, niin kuin esimerkiksi Gallen-Kallelan maalauksessa. Asetelma tuo lisäksi mieleen naiset Jeesuksen ristin luona ja molemmat kuvan naishahmot muistuttavat olemukseltaan neitsyt Mariaa. Kristillinen italialainen kansa, josta ehdoton enemmistö kuuluu roomalaiskatoliseen kirkkoon, on tottunut näkemään tästä aiheesta kristillisiä maalauksia. Katolisuus heijastuu italialaiseen kulttuuriin vahvasti ja arkikielessä kirkolla tarkoitetaan juuri katolista kirkkoa ja kristityillä katolisia (Introvigne & Zoccatelli 2020). Katolisen taiteen keskeisiä aiheita ovat Kristuksen kärsimys, kuolema ja ylösnousemus sekä Neitsyt Maria ja pyhät (Pöykkö 2001), joten tämä asetelma on varsin kotokulttuurille tuttu aihe ja tapa kuvata uskonnollia hahmoja. Itsekin jos näkisin kuvan irtonaisena kontekstistaan, sanoisin, että kyseessä on jokin kristillinen kuvaus, joskin taustalla näkyvät havupuut hieman vaikuttavat tässä kontekstissa oudoilta.



Kuva 21: Lemminkäisen äiti hengettömän poikansa vierellä (Ezio Anichini 1941, *Finlandia, terra di eroi*, 69)

Naisista Ainoa ei kuvata ollenkaan, vaikka hänen hahmonsa on varsin tunnettu suomalaisessa taideteossa. Ei siis voida sanoa, että Gallen-Kallelan kuvilla olisi ollut suuri vaikutus näihin italialaisiin kuvituksiin (toisin kuin vaikka Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalassa*), vaikka nuo maalaukset olivat tuohon aikaan jo valmistuneet. Muutenkin kuvien aiheet ovat kovin erilaiset. Kirjojen sivuilta ei löydy kyisen pellon kyntöä, Sammon ryöstöä tai muitakaan Suomen kuvataiteessa tunnettuja aiheita. Sampo ei ole itse asiassa kuvattu ollenkaan. Tähän vaikuttaa varmasti esineen myyttisyys eli se, ettei kyseessä ole mikään arkinen todellinen esine. Muutenkin kuvat ovat tässä suhteessa hyvin pelkistettyjä, eikä vanhoja suomalaisia esineitä kuten suksia tai asumuksia ole muutenkaan kuvattu.

Neljännessä luvussa todettiin, kuinka Kullervon käyttämä härän sarvesta tehty torvi on käännetty *buccinaksi*, esiintyy se vuoden 1941 kuvituksessa (ks. Kuva 22) kovin perinteisen näköi-

senä sarven mallisena torvena. Kuvassa Kullervon vaatetus ja paimensauva muistuttavat kovasti Alpeille tyypillistä pukeutumista ja kuvausta. Esimerkiksi sveitsiläisen Johanna Spyrin tunnetut *Heidi*-kirjat (1881) ja niiden kuvitus antavat tämän kaltaisen kuvan. Myös se, että poika seisoo korkealla kallion kielekkeellä ja taustalla kumpuilee puuttomia vuoria tai ainakin mäkiä (vaikka ne eivät sentään lumihuippuisia olekaan), on kuin vuoristosta. Alppien alue ylettyy Italian valtion rajojen puolelle pohjoisesta.



Kuva 22: Kullervo, petojen paimen (Ezio Anichini 1941, *Finlandia, terra di eroi*, 105)

Kuvituksia tarkasteltaessa on ensinnäkin todettava, että nämä kolme kuvitusta ovat keskenään hyvin erilaiset. Kun vuoden -61 kuvituksesta voidaan todeta, että naisia ei juurikaan kuvata, vuoden -41 painos taas kuvaa heitä paljonkin. Näiden kolmen kuvituksen tarkasteleminen rinnakkain onkin haastavaa, eikä kattavaa käsittelyä pystytä millään tekemään vain yhdessä luvussa. Joitakin yhtenäisiä linjoja kuvien välillä on kuitenkin havaittavissa. Se että hirveä tai poroa ei kuvata lainkaan, vaikka ne ovat tekstissä keskeisessä osassa tai se, ettei lunta ole ku-

vituksissa ollenkaan, vaikka Primicerio mainitsee Pohjolan olevan ikuisen lumen peittämä. Tällaiset kulttuurisidonnaiset seikat on siis haluttu jättää kuvaamatta (joko tahattomasti tai tarkoituksella). Sen sijaan kuvissa on toisinaan haluttu korostaa vierasta kulttuuria jopa niin, että korostettava kulttuuri onkin jonkin toinen pohjoinen vieraskulttuuri. Vieraannuttavien elementtien lisäksi kuvissa on myös paljon kotouttavia piirteitä. Näitä löytyy niin luonnon kuvausten kuin henkilöhahmojen kuvauksenkin tasolla. Myös jotkin asetelmat ja kuvaamisen tavat tuovat mieleen enemmänkin kristillisen uskon kuin suomalaisen kansanuskon.

Kuvat kuvastavat osittain myös omaa aikaansa eli aikaa, jolloin ne tehti. Tämä näkyy esimerkiksi vuoden -61 neidon mekosta, joka muistuttaa kovasti aikansa suosittuja malleja. Vuoden 1941 Anichinin kuvien voisi olettaa heijastavan Suomen ja Neuvostoliiton välistä poliittista tilanne tekstin tavoin. Tähän ei kuitenkaan ole ilmiselviä aiheita kuten karhu tai kotka hyökkäämässä neidon tai Väinämöisen kimppuun. Tosin kansikuvan musta kotka istuu maassa maakaavan Ilmattaren polvella eikä näytä kovin ystävälliseltä. Lisäksi, jos teoksessa on kuvitettu Louhea vanhan naisen tai linnun hahmossa, nämä hahmot on sijoitettu kuvassa oikealle eli ne ikään kuin saapuvat idästä päin.

6 Johtopäätökset

Tutkielmassa olen tarkastellut Elena Primicerion italiankielistä *Kalevala*-versiota kotouttamisen ja vieraannuttamisen näkökulmasta. Olen analysoinut tekstiä aina sanatasolta isompiin kokonaisuuksiin hyödyntäen sekä käännöstieteen teorioita kuin kirjallisuustiedettäkin. Erityisen huomion kohteena ovat olleet kulttuurisidonnaiset elementit ja niiden kääntäminen. Olen pyrkinyt ottamaan huomioon sekä kielelliset muutokset että kulttuuriset muutokset alkuperäisen *Kalevalan* ja *Il Kalevalan* välillä. Täysin suoraa vertailua näiden kahden teoksen välillä on ollut mahdoton tehdä, sillä kyseessä ei ole suora käännös.

Tutkimuskysymykseni olivat, miten suomalainen kansalliseepos esitetään italialaiselle nuorisolle Primicerion versiossa, ja miten kulttuurisidonnaiset elementit on tuotu *Il Kalevalaan*. Se, millaisena Suomen kansalliseepos italialaiselle lapsi- ja nuorisoyleisölle näyttäytyy, olisi itsessään laajempi aihe, ja siinä tulisi ottaa huomioon Primicerion teoksen lisäksi muut lapsille ja nuorille suunnatut käännökset, kuten *Koirien Kalevalan* käännös. Tämä tutkielma keskittyi tarkastelemaan näitä kysymyksiä nimenomaan *Il Kalevalan* ja sen kuvitusten näkökulmasta.

Koska *Kalevalan* käännöshistoria on pitkä ja sisältää monia erilaisia muotoja, taustoitin tätä kulttuurihistoriaa tutkielman toisessa luvussa. Tämä taustoitus on siinä mielessä tärkeä, että ymmärtäisimme *Kalevalan* kulttuurihistoriaa myös Italian näkökulmasta paremmin. Monet italialaiset kääntäjät ovat tutustuneet eepokseen jonkin muun kielen kuin suomen kielen kautta. Siksi ei ole vähäpätöistä huomioda, että *Kalevalaa* on käännetty useammalle eurooppalaiselle kielelle kuten saksaksi tai ranskaksi ennen italian kielelle kääntämistä. Näillä käännöksillä on ollut vaikutusta siihen, millaisena suomalainen kulttuuri välittyy. Mielenkiintoista on myös se, kuinka uudelleenkäännöksillä on merkitystä *Kalevalasta* puhuttaessa. Italiankielisiä versioita on useampia, mutta ne eroavat toisistaan niin sävyiltään, mitaltaan kuin sanavalinnoillaankin.

Käännösten historiaa ja käytäntöjä käsittelevät teoriat taustoittavat sitä, mikä vaikuttaa kääntäjän valintoihin. Lawrence Venuti painottaa vieraannuttavaa käännösstrategiaa ja pitää sitä parhaimpana lähestymistapana, kun taas käyttäjakeskeisestä käännösteoriasta katsottuna kotouttava tapa on lukijaystävällisempi. Primicerion teksti ei ole selkeästi vain vieraannuttava tai kotouttava. Se sisältää yksittäisiä kotouttavia elementtejä silloin, kun kyseessä on realia, eikä suoraa vastinetta sanalle ole italian kielessä kuin kulttuurissakaan. Tällaisia ovat niin suomalaisen

kulttuuriin kuuluvat sanat kuten rieska tai tuokkonen, kuin myös *Kalevalan* mytologiaan liittyvät nimet ja esineet (esimerkiksi Väinämöinen ja Sampo).

Il Kalevalasta oli luettavissa paljon sellaisia piirteitä, joita käyttäjäkeskeisessä käännösteoriassa korostetaan. Tekstistä on nähtävissä hypoteettinen lukijamalli, sisäislukija, jolla on vaikutus siihen, millaiseksi tämä *Kalevala*-versio muotoutuu. On tärkeä muistaa, että tämä tutkimus pohjautuu juuri näihin hypoteettisiin lukija- ja yleisömalleihin, joita ei tule sekoittaa todellisiin lukijoihin.

Kulttuurispesifit elementit eli realiat on käännetty *Il Kalevalassa* monella erilaisella tavalla. Tämä onkin usein tavallista, niin kuin realioita tarkastelleet käännöstieteen tutkijat ovat monen muun teoksen kohdalla osoittaneet. Realioiden kääntämisen strategiaan vaikuttaa niin kohdeyleisön kulttuuri kuin ikäkin. Osa on korvattu kokonaan kohdekulttuurille tutummalla elementillä (esim. *kantele* -> *cetra*), osa on jätetty tekstiin sellaisenaan, mutta niiden perään on liitetty selittävä osuus (*Sampo*, *mulino incantato*) ja osa realioista puolestaan on muutettu kohdekulttuurin kieleen sopivammaksi (*Wäinämöinen* -> *Waino*). Iso osa realioista on vältetty yksinkertaisesti lyhentämällä tekstiä ja jättämällä ne kokonaan tekstistä pois. Tämän mahdollistaa teoksen lyhyt ja proosamainen kerronta.

Yksittäiset sanat eivät ole ainoita vieraannuttavia tai kotouttavia elementtejä Primicerion tekstissä. Niiden lisäksi tarinasta on poistettu kokonaisia runoja, lisätty alkuperäiseen *Kalevalaan* kuulumatonta kerrontaa ja huomautuksia sekä tehty muita sanatasoja laajempia muutoksia. Näiden muutosten taustalla ovat kulttuuriset syyt, kuten halu korostaa suomalaista kansanuskoa poistamalla kristillisiä viitteitä (Marjatan neitseellinen raskaus), mutta myös kohdeyleisön ikä, joka on otettu huomioon korostamalla *Kalevalan* tarinan toiminnallisuutta, taisteluita ja hahmojen sankarillisuutta. Myös Kullervon tarinan traaginen loppu on jätetty pois. *Kalevalan* vertaaminen antiikin myytteihin paratekstissä puolestaan tuo tekstin nuoren lukijan lähelle ja tällä tavalla tuo kotouttavan tunteen tarinaan.

Luonnon kotouttaminen ja varsinkin lintujen kotouttaminen muuttaa *Kalevalan* symboliikkaa Primicerion versiossa. Maailmansynty sotkan munasta vaihtuu vahvaan petolintuun kotkaan, jota muutenkin korostetaan niin tekstissä kuin kuvituksessakin. Kotka voidaan tulkita kotouttavaksi, sillä se on yksi antiikin Rooman imperiumin symboleista. Toki sen yhteydet myös moniin muihin kulttuureihin kuten Venäjään ovat huomattavimmat kuin sen yhteys Suomeen. Suomen

kansallislintu joutsen tai kansalliseläin karhu jäävät varsin pieneen asemaan niin tekstissä kuin kuvituksessakin.

Vaikka analyysini nostaa Primicerion tekstin kotouttavia elementtejä, teos ei ole kauttaaltaan kotouttava. Jo pelkkä lähdeoteoksen valinta ja kulttuuri, jota se edustaa, on vieraannuttava. Vierasta lähdekulttuuria on haluttu useammallakin tavalla korostaa. Esimerkiksi henkilöiden nimiä ei ole kokonaan korvattu italialaisilla vastineilla. Lisäksi tarinaan on lisätty liioittelevaa kuvausta karusta Suomen Lapista ja sen asukkaista unohtamatta Italian luontoon kuulumattoman eläimen, poron, lisäämistä useaan kohtaan tekstissä.

Sama kotouttamisen ja vieraannuttamisen linja on myös teoksen kolmessa eri kuvituksessa. Varsinkin se, mitä kuvituksissa kuvataan ja mitkä elementit jäävät kokonaan niiden ulkopuolelle, on mielenkiintoinen tutkimuskohde kulttuurisidonnaisuuksia tarkasteltaessa. Koska kuvituksia on kolme erilaista, se osaltaan hankaloitti yleisien linjojen löytämistä. Jos olisin keskittynyt vain yhteen kuvitukseen, olisi se puolestaan antanut vain yksipuolisen kuvan siitä, millaisena suomalainen kulttuuri ja ympäristö nuorille *Kalevalan* lukijoille Italiassa esitetään. Siinä missä kaksi kuvitusta ei ota huomioon Suomen havupuuvoittoista luontoa, kolmas korostaa sitä.

Toisinaan Väinämöinen ja muut suomalaiset sankarit on kuvattu hyvin samaan tapaan kuin kotimaisessa taiteessa olemme tottuneet, kun taas vuoden 1961 painoksessa nämä herrat näyttävät varsin eteläeurooppalaisen kaltaisina tai sitten inuiittien näköisinä (vaatetus ja muutenkin ulkoinen habitus). Kuvitus tuo osaltaan mieleen kristillisen symboliikan ja toisinaan Alppien paimenet, jolloin voidaan puhua kotouttavasta kuvaamisesta. Vieraannuttavia elementtejä kuvituksissa oli tulkittavissa vähemmän, mutta esimerkiksi Väinämöisen hattu tai taustalla kuvatut havupuut kuuluvat tähän kategoriaan. Väinämöisen kuvaaminen vuoden 2008 kuvituksessa muistuttaa joulupukkia. Tämä ja porojen lisääminen tarinaan ovat vieraan kulttuurin korostamista, mutta varsin kotouttavalla tavalla. Joulupukki poroineen on kuitenkin tunnettu suomalainen ”matkailutuote” ja Suomen Lapin nykyaikainen symboli.

Kun *Il Kalevalan* muutoksia vertaillaan Lönnrotin kokoamaan runoepokseen, havaitaan paljon erityyppisiä kielellisiä ja sisällöllisiä muutoksia. Se, johtuvatko nämä muutokset juuri kulttuurista vai kohdeyleisön iästä eivät ole täysin yksiselitteisiä ja vaatisivat vielä tarkempaa vertailua muiden italiankielisten käännösten kanssa. Erityisesti Cocchin käännöksen tarkempi vertaami-

nen Primicerion versioon olisi hyödyllistä tämän syyn selvittämiseen. Sen lisäksi olisi mielenkiintoista tarkastella muita lapsille ja nuorille suunnattuja italiankielisiä *Kalevala*-versioita kokonaiskuvan luomiseksi.

Tuloksia tarkasteltaessa on otettava huomioon teoksen aikasidonnaisuus, joka luo omat haasteensa kulttuurisidonnaisten ilmiöiden tarkastelemiseen. Se, mikä nykyään voi tuntua kulttuurien välillä arkipäiväiseltä, kuten focaccian ymmärtäminen suomalaisessakin kontekstissa, ei ole ollut sitä vielä 1940-luvulla, jolloin teos on kirjoitettu. Oman haasteensa tuo myös se, että tutkin oman kotikulttuurini vaikutusta vieraan kulttuurin näkökulmasta. Vaikka italialainen kulttuuri on minulle tuttu, on minun mahdoton asettua täysin italialaisen lukijan asemaan ja tarkastella suomalaista kulttuuria siitä näkökulmasta.

Tämäkin tutkimus osoittaa sen, että käännösteos tai siitä tehty versio ei välttämättä ole vain vieraannuttavalla tai kotouttavalla tyylillä käännetty, vaan se sisältää molempia strategioita. Kääntäminen on prosessi, joka ottaa huomioon hypoteettisen kohdeyleisön ja muovaantuu tämän vaatimuksia mukailen. Vaikka Primicerion teos ei ole suora käännös, sen teksti ja kuvitus joutuvat ottamaan vieraan kulttuurin käsiteltäväkseen ja välittämään sen ymmärrettävässä muodossa toisen kulttuurin lukijoille, vieläpä nuorille sellaisille. Tutkimukseni on siis ollut mielenkiintoinen sekä käännöstieteen että kirjallisuustieteen näkökulmasta. Sen tulokset ovat olleet moninaisempia, kuin osasin tutkimusta aloittaessani olettaa. Teos paljasti prosessissa uusia kerroksia, joita ei ensi vilkaisulla osannut ottaa huomioon. Yksi esimerkki tästä on Suomen sotatilanteen ja poliittisen tilanteen huomiointi ja Suomen sympatisointi tässä tilanteessa.

Tutkimustani tehdessä heräsi uusia kysymyksiä, joita voisi jatkossa tutkia. Ensinnäkin käännössensuuriin en ottanut lainkaan kantaa, vaikka aineistostani olisi löytynyt siihenkin aineksia. Lisäksi painosten kuvia olisi voinut analysoida vielä tarkemmin ja ottaa ne kokonaisuudessaan käsittelyyn. Tähän tutkimukseen ei mahtunut kuin vain osa kuvituksesta. Olisi mielenkiintoista myös selvittää kokonaiskuva siitä, millaisena *Kalevala* italialaiselle lapsi- ja nuorisoyleisölle näyttäytyy yleisemmin, mutta tämä vaatisi laajemmin erilaisten käännösten ja versioiden tutkimista. Tämä tutkielma pystyy kuitenkin toimimaan sille hyvänä pohjana Primicerion versiota laajasti kartoittaen. Yhtenä jatkotutkimuksen suuntana mielenkiintoista olisi selvittää näiden teosten vastaanottoa ja todellisia lukijoita.

Lähteet

Kohdeteokset

PRIMICERIO, ELENA 1941. *Finlandia, Terra di eroi – Racconti del Kalevala*, Casa editrice Marzocco, Firenze

PRIMICERIO, ELENA 1961. *Il Kalevala – Finlandia, terra d'eroi*, C. E. Giunti, Bemporad Marzocco, Firenze

PRIMICERIO, ELENA 2008. *Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi*, Mitologica, Giunti Junior, Italia

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURA 2015. *Kalevala ja opas sen lukemiseen*. Toim. Kaski, Liisa, Helsinki

Muut kaunokirjalliset lähteet

KUNNAS, MAURI 2016. *Suomalaiset tarinat*, Doghill Productions Oy ja Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu

LÖNNROT, ELIAS 2010. *Kalevala – Il Grande poema epico finlandese*, A cura di Marcello Ganassini, Edizioni Mediterranee, Roma

LÖNNROT, ELIAS 2005. *Kalevala*. Suomen Kirjallisuuden Seura, Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä

MÄKINEN, KIRSTI 2016. *Suomen lasten Kalevala*, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki

RAASSINA, MARKO 2015. *Kalevala*. Printon Trükikoda AS, Viro: Arktinen Banaani

Tutkimuskirjallisuus

AALTONEN, SIRKKU 2007. ”Kun Antto Puuronen Suomeen muutti: Kulttuurisidonnainen käänöstutkimus työvälteenä”. Toim. Oittinen, Riitta & Mäkinen, Pirjo 2007. *Alussa oli käänös* s.388–406, Tampereen Yliopistopaino

AARNIPUU, PETJA 2012a. ”Omituinen tunne valtaa mielen”, *Kalevala maailmalla – Kalevalan käänösten kulttuurihistoria*, Toim. Aarnipuu, Petja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kalevalaseura, Hansaprint Oy, Vantaa, s.8–13

AARNIPUU, PETJA 2012b. ”Kalevala sivistysmaan käyntikorttina”, *Kalevala maailmalla – Kalevalan käänösten kulttuurihistoria*, Toim. Aarnipuu, Petja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kalevalaseura, Hansaprint Oy, s. 84–95

ACERBI, GIUSEPPE 2009 (1799). *Il viaggio in Lapponia*, Toim. De Anna, Luigi G. & Lindgren, Lauri, Pubblicazioni di lingua e cultura italiana, n. 17, Università di Turku, Painosalama Oy

ADDOLI, PIA 1941. ”Rassegna di cultura”, *Alleanza nazionale del libro*. s.291, Milano

ALANKO-KAHILUOTO, OUTI 2014. ”Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa”. *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Alanko-Kahiluoto, Outi & Käkelä-Puumala, Tiina. Tietolipas 174, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, s.206–239

ANTTONEN, PERTTI & KUUSI, MATTI 1999 (1985). *Kalevalalipas*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 740, Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä

DE ANNA, LUIGI G. 2009. ”Paolo Emilio Pavolini e la Finlandia”, *Settentrione*, Nuova serie, Rivista di studi italo-finlandesi n. 21. Toim. Lindgren, Lauri & de Anna, Luigi G., Italian kielten ja kulttuuri seura ry, Painosalama Oy, Turku 2009

ILOMÄKI, HENNI 2012. ”Kalevalan kääntämisestä”, *Kalevala maailmalla – Kalevalan käännösten kulttuurihistoria*, Toim. Aarnipuu, Petja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kalevalaseura, Hansaprint Oy, Vantaa, s.184–211

INTROVIGNE, MASSIMO & ZOCCATELLI, PIERLUIGI 2020. *Le Religioni in Italia*, Centro Studi sulle Nuove Religioni, <https://cesnur.com/la-chiesa-cattolica-centro-periferie-e-scismi/> (viitattu 19.5.2020)

JOHANSEN, HELENE 2018. “La traduzione degli elementi culturali nella letteratura per bambini”. Italiano e norvegese: studi di lingua e cultura, *Oslo Studies in Language* 10(1), 2018. s. 41–65

KALEVALASEURA 2015. Kalevala italiaksi, *Kalevala maailmalla*, <https://kalevalamaailma.kalevalaseura.fi/kalevala-italiaksi/> (viitattu 18.5.2020)

KOSKINEN, KAISA 2007. ”Ekvivalenssista erojen leikkiin – Käännöstiede ja kääntäjän etiikka”. Toim. Oittinen, Riitta & Mäkinen, Pirjo. *Alussa oli käännös*, Tampereen Yliopistopaino, s.374–387

LAPPALAINEN, SEIJA 2019. ”Kun Suomi ponnisteli talvisodassa isompaansa vastaan, monissa maissa tuotiin Kalevalaa esiin sympatian osoituksena – Talvisodan asetelma rinnastui Kalevalan tarinaan”, *Lapin Kansa* 28.10.2019, <https://www.lapinkansa.fi/kun-suomi-ponnisteli-talvisodassa-isompaansa-vasta/311229> (viitattu 13.5.2020)

LASTENKIRJAINSTITUUTTI 2018, http://lastenkirjainstituutti.fi/kirjasto/kirjakokoelma/erikoiskokoelmat/tove-janssonin-kotikirjasto/kuvagalleria/attachment/img_1334 (viitattu 12.12.2018)

LEPPIHALME, RITVA 1997. *Culture Bumps – An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Topics in Translation: 10, WBC Book Manufactures Ltd, Great Britain

LEPPIHALME, RITVA 2000. ”Kulttuurisidonnaisuus kaunokirjallisuuden kääntämisessä”. *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Helsingin yliopiston käännöstieteellisiä julkaisuja 1. Toim.

Outi Paloposki & Henna Makkonen-Craig. Ammattikielten ja kääntämisen opintokokonaisuus (AKO). s. 89–105.

LUONNONVARAKESKUS 2016. Puulajit, <https://www.luke.fi/tietoa-luonnonvaroista/metsa/puulajit/> (viitattu 19.5.2020)

MIKKONEN, NADJA 2019. ”Kun Marcello Ganassini tuli Suomeen, hän kutsui äitiä emoksi ja taivasta kirjokanneksi – Italiassa kuplii erikoinen rakkaus Kalevalaan”, <https://yle.fi/uutiset/3-11035438> (viitattu 15.5.2020)

MORARU, CHRISTIAN 2001. *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: State University of New York Press.

MÄKIKOSKELA, RIIKKA 2008. ”Representaation käsitteestä”. *Synnyt/Origins* 3/2008, s. 10–24, http://arted.uiah.fi/synnyt/3_2008/makikoskela.pdf (viitattu 25.5.2020)

NORRMAN, ELINA 2006. ”Nelle lande di Kaleva”. *Aspetti traduttivi delle versioni integrali del Kalevala di Iginò Cocchi (Kalevala: poema finnico, 1909) e di P.E. Pavolini (Kalevala poema nazionale finnico, 1909–1910)*. Università di Turku

OITTINEN, RIITTA 2004. *Kuvakirja kääntäjän kädessä*, Lasten Keskus, Saarijärven Offset

OITTINEN, RIITTA; KETOLA, ANNE & GARAVINI, MELISSA 2018. *Translating Picture-books : Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience*, Taylor & Francis Group, New York

PALOPOSKI, OUTI 2012. ”Uudelleenkäännöksiä – miksi?”, *Kalevala maailmalla – Kalevalan käännösten kulttuurihistoria*, Toim. Aarnipuu, Petja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kalevalaseura, Helsinki, s. 286–308

PASANEN, PÄIVI 2011. ”Kotouttaminen ja vieraannuttaminen sanastotekijän vastinetyössä”, *Terminfo* 2/2011, Sanastokeskus <http://www.terminfo.fi/sisalto/kotouttaminen-ja-vieraannuttaminen-sanastotekijan-vastinetyossa-170.html> (viitattu 29.9.2020)

PILUDU, VESA MATTEO 2012. ”Väinämöisen kyyneleistä tuli Venetsian kaunein tyttö – Kalevala italialaisten kääntäjien ja kulttuurivaikuttajien silmin”, *Kalevala maailmalla – Kalevalan käännösten kulttuurihistoria*, Toim. Aarnipuu, Petja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kalevalaseura, Helsinki, s. 259–278

PÖYKKÖ, KALEVI 2001. ”Katolinen kirkko ja kuvataide”, *Fides* 7/2001 <https://www.katolinen.net/katolinen-kirkko-ja-kuvataide.html> (viitattu 19.5.2020)

SETÄLÄ, EMIL NESTOR 1909. *Kalevalavihko*, Valvoja, Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki

SEVÄNEN, SANNA 2020. ”Käännös ei ole alkuperäisen tekstin toisinto – jopa kuvitus vaikuttaa käännökseen” <https://www.tuni.fi/unit-magazine/artikkelit/kaannos-ei-ole-alkuperaisen-tekstin-toisinto-jopa-kuvitus-vaikuttaa-kaannokseen> (viitattu 19.5.2020)

SUOJANEN, TYTTI; KOSKINEN, KAISA & TUOMINEN, TIINA 2012. *Käyttäjakeskeinen kääntäminen*, Tampere Studies in Language, Translation and Literature, Series B1, Tampere 2012

TIETEENTERMIPANKKI, 2020: Tekstuaalitieteet: uudelleenkirjoitus. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Tekstuaalitieteet:uudelleenkirjoitus> (viitattu 27.2.2020)

TIITTULA, LIISA 2007. Opetushallitus, edu.fi http://edu.fi/perusopetus/aidinkieli/agricola/opetusmateriaalia_kaantamisesta/sanasto (viitattu 23.2.2018)

TRECCANI 2020. <http://www.treccani.it/enciclopedia/buccina/> (viitattu 7.4.2020)

TÄHTITIETEELLINEN YHDISTYS URSA 2004. *Tähdet ja tähdistöt*, <https://www.ursa.fi/yhd/uranus/luennot%202004/perusteet/tahdet.htm> (viitattu 2.4.2020)

VALENIUS, JOHANNA 2004. *Undressing the Maid*, Gender, Sexuality and the Body in the Construction of the Finnish Nation, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki

VARPIO, YRJÖ 1979. *Pentikulma ja maailma*, Tutkimus Väinö Linnan teosten kääntämisestä, julkaisemisesta ja vastaanotosta ulkomailla. WSOY, Juva

VENUTI, LAWRENCE 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London

Luettelo kuvioista ja taulukoista

Kuva 1: <i>Il Kalevala–Finlandia, terra di eroi</i> (Alessandro Baldanzi 2008) kansikuva	48
Kuva 2: <i>Il Kalevala–Finlandia, terra di eroi</i> (Alessandro Baldanzi 2008) takakansi.....	59
Kuva 3: Buccina (Treccani.it 2020).....	60
Kuva 4: <i>Finlandia, terra di eroi</i> , kansikuva (Ezio Anichini 1941)	75
Kuva 5: Kotka ja koivu (Alessandro Baldanzi 2008, <i>Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi</i> , 15)	75
Kuva 6: Kotka maailmasynty tarinassa (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia, terra d’eroi</i> 1961, 10–11)	76
Kuva 7: Käki kysyy, miksi koivu on jätetty pellolle (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia,</i> <i>terra d’eroi</i> 1961, 15)	77
Kuva 8: Kolme koivua ja jokaisessa koivussa kukkuu käki (Alessandro Baldanzi 2008, <i>Il</i> <i>Kalevala – Finlandia, terra di eroi</i> , 29)	77
Kuva 9: Kuu ja Otava kuusen latvassa (Ezio Anichini 1941, <i>Finlandia, terra di eroi</i> , 35)	78
Kuva 10: <i>Il Kalevala</i> 1961, sisäkansi (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia, terra d’eroi</i> 1961, 3)	80
Kuva 11: Kokkolintu vai korppikotka? (Ezio Anichini 1941, <i>Finlandia, terra di eroi</i> , 119). 80	
Kuva 12: Jänis vie viestin Ainon hukkumisesta (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia,</i> <i>terra d’eroi</i> 1961, 29)	81
Kuva 13: Väinämöinen (Alessandro Baldanzi 2008, <i>Il Kalevala – Finlandia, terra di eroi</i> , 37)	83
Kuva 14: Väinämöinen ja käki (Ezio Anichini 1941, <i>Finlandia, terra di eroi</i> , 5).....	83
Kuva 15: Väinämöinen etsii runon sanoja (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia, terra</i> <i>d’eroi</i> 1961, 66–67)	85
Kuva 16: Ahti nappaamassa Hiiden varsan? (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia, terra</i> <i>d’eroi</i> 1961, 54–55)	85
Kuva 17: Ilmarinen Pohjolassa (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia, terra d’eroi</i> 1961, 46–47)	86
Kuva 18: Joukahainen kilpasilla (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia, terra d’eroi</i> 1961, kansikuva).....	86
Kuva 19: Ilmarisen emäntä ja Kullervo (Alessandro Baldanzi 2008, <i>Il Kalevala – Finlandia,</i> <i>terra di eroi</i> , 87).....	88

Kuva 20: Uuden kanteleen kielet neidon hiuksista (Tuntematon tekijä, <i>Il Kalevala –Finlandia, terra d’eroi</i> 1961, 117)	88
Kuva 21: Lemminkäisen äiti hengettömän poikansa vierellä (Ezio Anichini 1941, <i>Finlandia, terra di eroi</i> , 69).....	90
Kuva 22: Kullervo, petojen paimen (Ezio Anichini 1941, <i>Finlandia, terra di eroi</i> , 105).....	91
Taulukko 1: Henkilöiden nimet	50
Taulukko 2: Maantieteelliset realiat.....	53
Taulukko 3: Etnografiset realiat.....	56
Taulukko 4: Kalevala italiaksi (Kalevalaseura, 2015).....	105

Liitteet

Liite 1

Taulukko 4: Kalevala italiaksi (Kalevalaseura, 2015)

1874	Italia	Antonio Fogazzaro	Italia	Kalevalaesitelmä (häärunonäytteitä)
1877	Italia	Italo Pizzi	Italia	Avventure di Kullervo
1881	Italia	Antonio Fogazzaro	Italia	Häärunoja, ”Canti nuziali finlandezi”; pohjana Le Ducin suorasanaisten ranskannos
1881	Italia	Giovanni Targioni Tozzetti	Italia	Kalevalan 37:nneen runon käännös
1890	Italia	Domenico Ciampoli	Italia	8. ja 50. runo
1894	Italia	Emilio Teza	Italia	16. runo
1901	Italia	Antonio Fogazzaro	Italia	Kalevalaesitelmän painettu laitos, häärunoja
1906	Italia	Igino Cocchi	Arezzo, Italia	Runot 15 ja 16 sekä selostus muiden runojen sisällöstä
1909	Italia	Igino Cocchi	Firenze, Italia	Osat I–II
1910	Italia	Paolo Emilio Pavolini	Milano–Palermo–Napoli, Italia	
1912	Italia	Francesco Di Silvestri-Falconieri	Lanciano, Italia	Proosaa
1941	Italia	Elena Primicerio	Firenze, Italia	Finlandia, terra di eroi. Racconti del Kalevala; proosaa
1957	Italia	Pino Bava	Italia	Proosaa
1971	Italia	Giovanni Radone	Palermo, Italia	Tra gli eroi di Kalevala; proosakerrontaa kouluopetukseen
1980	Italia	Liliana Calimeri	Brescia, Italia	Racconti finlandesi; Syngen englanninkielisen proosamukaelman (1977) itali-ankielinen käännös
1986	Italia	Gabriela Agrati	Milano, Italia	Suorasanaisten lyhennelmä
2010	Italia	Marcello Ganassini	Rooma, Italia	Il grande poema epico finlandese.