# KIRJAILIJAUSKOLLISUUS KÄÄNTÄMISESSÄ
## - Edgar Allan Poe eri aikoina

Mirkka Näveri
Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (englanti)
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2008

**Tampereen yliopisto**
**Käännöstiede (englanti)**
**Kieli- ja käännöstieteiden laitos**

**Näveri, Mirkka: Kirjailijauskollisuus kääntämisessä – Edgar Allan Poe eri aikoina**

**Pro gradu –tutkielma, 66 sivua + englanninkielinen tiivistelmä 5 sivua**
**Toukokuu 2008**

---

Pro gradu -tutkielmani käsittelee kaunokirjallisuuden kääntämistä näkökulmasta, joka korostaa alkuteoksen tekijän tärkeyttä. Pohdin sekä klassikoiden (uudelleen)kääntämistä että sitä, miten jotain tiettyä kirjailijaa on käännetty vuosien varrella. Tämä *miten*-aspekti sisältää kysymyksiä kulloisenkin ajan vallitsevista käännösnormeista, poetiikasta ja yhteiskunnallisesta ympäristöstä.

Tutkielmassani on tutkittu Edgar Allan Poen novellin *The Masque of the Red Death* neljää eri suomennosta. Ensimmäisen on tehnyt Eino Kaltimo vuonna 1926, seuraava on Aulis Nopsasen lyhennetty suomennos vuodelta 1954, sitten Eero Ahmavaaran suomennos vuodelta 1959, ja uusin Jaana Kaparin suomennos vuodelta 2006.

Aineiston analysoimisen kautta olen pyrkinyt pohtimaan miksi ja millä tavoin suomennokset eroavat toisistaan tai mitä yhteistä niillä on. Lähtökohtana olen käyttänyt teoriaa ekvivalenssista, eli vastaavuudesta. Useiden käännöstieteen tutkijoiden mielestä ekvivalenssi kahden eri kielen välillä ei kuitenkaan ole mahdollista, vaan käännösten tutkimisessa tulisi ottaa huomioon kääntäjää ympäröivät yhteiskunnalliset normit, ja tekstien sijasta tulisi siirtyä tutkimaan ihmisten toimintaa. Tutkielmani pyrkii osoittamaan, että vastaavuuden tavoitteleminen on kuitenkin tärkeää, jos kääntäjä haluaa ”tehdä oikeutta” kirjailijalle.

Käsittelen lyhyesti myös uudelleenkääntämishypoteesia, jonka mukaan ensimmäiset käännökset ovat aina kotouttavampia kuin uudemmat käännökset samasta tekstistä. Ottamatta lukuun Nopsasen lyhennettyä käännöstä, analyysini osoittaa, että novellin suomennokset noudattavat uudelleenkääntämishypoteesissa esitettyä teoriaa. Aineiston analyysi johti päätelmään, että Edgar Allan Poeta suomennettiin 1920-luvulla kotouttavammin ja enemmän vapauksia ottaen kuin 2000-luvulla. Myöhemmissä suomennoksissa kiinnitettiin enemmän huomiota Poen omalaatuiseen tyyliin, kuten esimerkiksi kursiivin käyttöön.

Avainsanat: kaunokirjallisuus, ekvivalenssi, klassikot, uudelleenkääntäminen, normit, Poe

**1. Johdanto ..... 1**

**2. Kääntäminen ja kaunokirjallisuus ..... 5**

2.1 Normien maailma ..... 6
2.1.1 Ideologia, poetiikka ja diskurssin maailma ..... 7
2.1.2 Käännösnormit ..... 10
2.1.3 Käännösten hyväksyttävyys ..... 13
2.2 Ekvivalenssi ..... 13
2.3 Klassikot ja uudelleenkääntämishypoteesi ..... 18

**3. Suomentamisen historiaa ..... 21**

3.1 Autonomian aikana ja ennen toista maailmansotaa ..... 21
3.2 Klassikkosuomennosten synnystä ..... 26
3.3 Suomen kieli ja kääntäminen ..... 28
3.4 Toisen maailmansodan jälkeen ..... 29

**4. Edgar Allan Poe ja Punaisen Surman Naamio ..... 32**

4.1 Poe ..... 32
4.2 Poe Suomessa ..... 36
4.3 Punaisen surman naamio ..... 38
4.4 Aineiston analyysi ..... 39
4.5 Eino Kaltimon Punaisen surman naamio ..... 41
4.6 Aulis Nopsasen Punaisen surman naamio ..... 44
4.7 Eero Ahmavaaran Punaisen kuoleman naamio ..... 46
4.8 Jaana Kaparin Punaisen surman naamionäytelmä ..... 47
4.9 Johtopäätöksiä ..... 49
4.9.1 Aika ja normit ..... 50
4.9.2 Tyyli ja ekvivalenssi ..... 53

**5. Lopuksi ..... 57**

Lähteet ..... 61

English abstract

# 1. Johdanto

Kääntämisessä nousee usein esille ajatus ”uskollisuudesta”. Useimmiten tämä tulkitaan uskollisuudeksi alkutekstiä kohtaan, mutta kääntäjä voi olla uskollinen monille muillekin asioille, kuten esimerkiksi käännöksen vastaanottavalle kulttuurille, käännöksen kohdeyleisölle, tai omalle käsitykselleen siitä, miten jokin teksti tulisi kääntää.

Käsittelen pro gradu –tutkielmassani kaunokirjallisuuden klassikoiden (uudelleen)kääntämistä näkökulmasta, joka painottaa kääntäjän uskollisuutta alkuteoksen kirjailijaa kohtaan. Tämä voi tarkoittaa joissakin tapauksissa uskollisuutta lähtötekstiä kohtaan, mutta ei kuitenkaan välttämättä. Tämänlaisessa lähestymistavassa tulisi ottaa huomioon se, miten kirjailija itse suhtautuu työhönsä: onko hän analysoinut omia teoksiaan ja työskentelytapojaan, tai kenties ilmaissut suoraan, miten haluaisi teoksiaan käännettävän.

Vaikka kutsun edellä selitettyä lähestymistapaa ”kirjailijauskolliseksi” näkökulmaksi, saattaa sillä olla yhteneväisyyksiä muunkinkaltaisiin lähestymistapoihin, esimerkiksi lähettäjän tarkoitusta painottavaan ekvivalenssiin. Kirjailija-perspektiivi kuitenkin korostuu työssäni, sillä haluan ottaa esille ajatuksen, että kenties tiettyjä kirjailijoita – esimerkiksi Edgar Allan Poeta – tulisi kääntää erityisen kirjailijauskollisesti.

Keskityn tutkielmassani siihen, miten Edgar Allan Poeta on suomennettu joinain tiettyinä aikoina, miksi juuri silloin ja mitä teoksia, ja lisäksi millä tavoin suomennokset eroavat toisistaan. Olen valinnut kirjailijaksi Poen, koska hänen kirjallinen tuotantonsa on hyvin monipuolinen ja mielenkiintoinen, vaikka hänet sijoitetaan useimmiten pelkästään kauhu- ja jännityskirjallisuuden genreen. Tämän lisäksi Poe on tällä hetkellä hyvin ajankohtainen kirjailija, sillä vuonna 2006 Jaana Kapari suomensi Poen kaikki novellit. Osa novelleista suomennettiin nyt ensimmäistä kertaan, ja ne kaikki julkaistiin myös ensimmäistä kertaa samojen kansien sisällä. Nyt keväällä 2008 ilmestyi myös Poen ainoa romaani, Arthur Gordon Pymin selonteko niinikään Kaparin suomentamana.

Tavoitteenani on saada selville, mitkä seikat ovat vaikuttaneet Poen suomennoksiin: esimerkiksi aikakauden vallitsevat kääntämisen ja kirjallisuuden normit; luonnollisesti ajan kuluminen ja sen vaikutus suomen kieleen; kuinka paljon edellinen suomennos on kenties vaikuttanut seuraaviin suomennoksiin; ja kuinka tunnettu Poe on ollut kyseessä olevan ajan suomalaisessa yhteiskunnassa. Lisäksi tutkielmani pyrkimys on selvittää klassikoiden uudelleenkääntämiseen liittyviä seikkoja, ja erityisesti sitä, miten juuri Edgar Allan Poen suomentaminen on muuttunut ajan myötä. Sanatason muutoksia on luonnollisesti odotettavissa, mutta pohdin myös muunlaisia mahdollisia muutoksia.

Olen valinnut tarkasteltavaksi Poen novellin *The Masque of the Red Death*, koska siitä löytyy neljä suomennosta hyvin erilaisilta aikakausilta. Koska tutkielmassani tutkitaan kääntämistä keskittyen alkuteoksen kirjoittajaan, laitan paljon painoarvoa itse kirjailijan eli Edgar Allan Poen ajatuksille omista teoksistaan, hänen työskentelytavoilleen ja muiden tutkijoiden päätelmille Poesta ja hänen tuotannostaan.

Lisäksi suomalaisen yhteiskunnan ja sen kirjallisen maailman olosuhteet ovat oleellinen osa tutkielmaani, sillä juuri se vaikuttaa suoraan siihen minkälaisia käännöksistä tulee. Kääntäjä ei käännä tyhjiössä, vaan on aina kyseessä olevan ajan kulttuurin ja normien tuote.

Käyn läpi myös eri tutkijoiden mielipiteitä kaunokirjallisesta kääntämisestä. Toisessa luvussa pohdin André Lefeveren ajatuksia kääntämisestä ja kääntämisen poetiikasta, sekä Andrew Chestermanin ja Gideon Touryn ajatuksia normeista. Käytän myös paljolti kiisteltyä teoriaa ekvivalenssista, eli vastaavuudesta, vertaillakseni suomennosten välisiä eroja. Kuten myöhemmissä luvuissa tulee selviämään, ekvivalenssiin liittyy paljon ristiriitaisia tunteita käännöstieteen piirissä. Voidaan itse asiassa sanoa, että täydellinen vastaavuus kahden eri kielen välillä on mahdotonta. Sen vuoksi käytänkin tutkielmassani ekvivalenssi-sanaa tarkoittaen ”mahdollisimman suurta vastaavuutta”. Tutkin suomennoksien vastaavuutta alkuperäiseen virke- ja sanatasolla sekä tyylillisten seikkojen kautta.

Kirjailijauskollinen näkökulma kääntämiseen saattaa vaatia joissakin tapauksissa eräänlaista ”luovaa ekvivalenssia”, joka antaa kääntäjälle ilmaisunvapautta, mutta sitoo kuitenkin vastuulla kirjailijaa kohtaan. Esimerkiksi Poeta suomennettaessa lähtötekstiuskollisuus on suuressa roolissa, sillä Poe asetti paljon painoa sekä tekstin juonelle että sisällölle, mutta myös sen muodolle. Poe antaa kuitenkin pienen raon kääntäjän luovuudelle muunlaisen ratkaisun puuttuessa, sillä eläessään hän oli aina innokas kauneuden ja ”taidetta taiteen vuoksi” -ajatuksen puolestapuhuja. Tämän vuoksi voisi päätellä, että hän mieluummin hyväksyisi pienen muutoksen esimerkiksi tekstin rakenteeseen, kuin jonkinlaisen kömpelön kompromissin. Aikaisemmin mainitsemani lähettäjän tarkoitusta painottava ekvivalenssi eroaa kirjailijauskollisuudesta siinä, että en oleta lähettäjällä/kirjailijalla välttämättä olevan mitään tiettyä sanomaa, jonka vaikutuksen hän haluaisi toistaa

käännöksen kautta myös muissa kulttuureissa. Lähettäjän tarkoitus liittyy erityisesti Raamatun kääntämiseen, jossa sanomalla on hyvin tärkeä sija.

Kolmannessa luvussa kerron suomentamisen historiasta 1800-luvun lopulta aina 2000-luvulle asti. Käyn lyhyesti läpi myös suomen kielen kokemia muutoksia. Sen lisäksi kerron klassikkosuomennosten synnystä ja siitä mitä suomennokselta on vaadittu, jotta se nousisi klassikon asemaan. Pohdin hieman myös sitä, miten nämä vaatimukset ovat saattaneet muuttua vuosien varrella.

Neljännessä luvussa siirryn Edgar Allan Poeen ja aineiston analyysiin. Aluksi keskityn Poeen ja käyn lyhyesti läpi hänen henkilöhistoriaansa. Sen jälkeen on vuorossa Poe-tutkijoiden ajatuksia Poen elämästä ja kirjoitelmista. Esittelen myös alkuperäisen novellin ja sen jälkeen siirryn suomennosten analyysiin. *The Masque of the Red Death* on ilmestynyt suomeksi kaikkiaan neljä eri kertaa: Eino Kaltimon, Aulis Nopsasen, Eero Ahmavaaran ja Jaana Kaparin suomentamina. Viittaan Jaana Kapari-Jattaan tutkielmassani pelkästään nimellä Kapari, sillä Koottujen kertomusten aikaan hän oli vielä Kapari.

## 2. Kääntäminen ja kaunokirjallisuus

Tässä luvussa käsittelen kaunokirjallisuuden kääntämistä ja eri teorioita kääntämisestä yleisesti. Kääntäminen jaetaan yleensä kahteen eri alueeseen, kaunokirjallisuuden kääntämiseen ja asiatekstien kääntämiseen. Kaunokirjallisuuden kääntäminen on luovaa työtä, sanataiteen kääntämistä, jossa kääntäjän vastuu on melkeinpä käsittämättömän suuri. Tietenkin myös kaunokirjallisuuden lajin sisälle on muodostunut hierarkia, jossa osa teksteistä on arvostetumpia, osa taas pelkkää viihdettä. Poellakin oli 1900-luvun alun Suomessa hiukan viihteellinen leima, vaikka tämä käsitys pian muuttuikin (Kovala 1992: 68).

Se, että kaunokirjallisuus on taidetta ja sen kääntämiseen tulisi suhtautua eri tavalla kuin asiatekstien kääntämiseen, tuo esille tekstin muodon ja sisällön suhteen. Riitta Oittinen kirjoittaa teoksessa Alussa oli käännös: ”Kaunokirjallisuuden kääntäminen ymmärretään [myös] aina muodon ja sisällön liitoksi, jossa erityisesti sanomisen tapa korostuu” (2001: 165). Myös Poe oli tätä mieltä. Hän ei jättänyt novellejaan tai runojaan rauhaan niiden kirjoittamisen jälkeen, vaan palasi niihin aina uudelleen ja uudelleen, tekemään tarkistuksia ja hiomaan kieltä.

Kaunokirjallisuuden kääntämisessä kyse on joka kerta erilaisesta tilanteesta, johon kääntäjä itse kuuluu, ja johon hän itse vaikuttaa. Kussakin tilanteessa ja eri silmin katsottuna tekstit ja tekstilajit näyttäytyvät erilaisina, koska kyse on kääntäjän näkökulmasta ja hänen valitsemastaan strategiasta, yleisöstä, toimeksiantajasta, siitä mikä milloinkin on olennaista: mikään tulkinta ei ole lopullinen. (Oittinen 2001: 179-180.)

Kääntäjän rooli yhteiskunnassa on hyvin keskeinen, sillä käännetyt tekstit ovat osa elämää monissa eri tilanteissa. Kääntäjä on alkutekstin tulkitsija, erään version tekijä tiettynä aikana ja tietyssä paikassa. Vaikka mikään käännös ei jää

lopullisesti elämään yleisen mielipiteen mukaan ”ainoana oikeana”, jokaisella käännöksellä on kuitenkin oma kohdeyleisönsä, jolle se tietty käännös on rakkain. Oittisen mukaan joillekin [jonkin käännöksen] ensimmäinen lukukokemus on niin voimakas, että heidän on vaikea hyväksyä mitään muuta käännöstä, sovitusta tai tulkintaa kyseisestä tekstistä (teoksessa Mäkinen 2001: 410).

Tarja Tevan mukaan käännökset vaikuttavat ympäröivään yhteiskuntaan muutenkin kuin vain kielen tasolla. Käännetty kieli ja sen tarkoituksellisesti tai tahattomasti sisältämät käännetyt asenteet voivat joskus vaikuttaa rajustikin yhteiskuntaan, muuttaa ja muokata sitä. Kääntäjän suhde yhteiskuntaan on kaksisuuntainen, molemmat vaikuttavat toisiinsa, ja kääntäjän tulee tarkkailla ympäröivää yhteiskuntaa ja sen muuttumista. (Teva 2001: 28.)

Kun on kyse uudelleenkääntämisestä, ensimmäiset käännökset aina jollain tapaa vaikuttavat uuteen. Vaikka kääntäjä ei olisi edes lukenut aiempaa versiota, on hän tietoinen sen olemassaolosta, ja ehkäpä myös mahdollisista positiivisista tai negatiivisista asenteista alkuperäistä kohtaan, ja näin aiempi käännös vaikuttaa – kenties epäsuorasti – kääntäjän asennoitumiseen omaa työtään kohtaan. Oittisen mukaan kääntämisessä on aina jollakin tavoin kyse myös siitä, mikä teksti on tullut ensin (Oittinen 1997: 133).

### 2.1 Normien maailma

Käännöstä ja kääntäjää ei voi koskaan irrottaa siitä ympäristöstä, jossa kääntäjä tekee työtään. Ympäröivä maailma heijastuu automaattisesti käännökseen. Sen vuoksi käännöksiä tutkittaessa tulisi tutkia myös ympäröivän yhteiskunnan normeja, tapoja ja kirjallisia perinteitä, sillä ne kaikki ovat yhteydessä kääntäjään ja hänen maailmaansa. André Lefeveren mukaan kaikki mitä kirjailijat kuvailevat tai ilmaisevat, on suodatettu sen ajan poetiikan ja diskurssimaailman lävitse (Lefevere 1994: 87-88).

Andrew Chestermanin mukaan normin perusmerkitys voidaan kiteyttää seuraavalla tavalla: normi on jonkin yhteiskunnan tai yhteisön käsitys korrektiudesta eli oikeasta tavasta toimia tai oikeanlaisesta tuotteesta. Norminmukainen toiminta tai tuote on siis sellainen, joka on kyseisen yhteiskunnan enemmistön mielestä korrekti tai standardi. (Chesterman 2007: 357.)

Renate Bartsch määrittelee normit kolmen ehdon mukaan: 1. tietyn yhteiskunnan tai väestöryhmän enemmistön jäsenet toimivat tietyn normin mukaan säännöllisesti 2. jos joku ei toimi sen mukaan, muut yhteiskunnan jäsenet voivat oikeutetusti arvostella normin rikkojaa 3. yhteiskunnan jäsenet puhuvat normista käyttäen sanontoja kuten ”tietyissä tilanteissa pitää tehdä näin” tai ”oikea tapa toimia on näin”. (Teoksessa Chesterman 2007: 357.) Chestermanin mukaan normit sijoittuvat lakien ja konventioiden väliin, mutta ne ovat lievempiä kuin lait, eli niitä voidaan rikkoa. Normien rikkominen saattaa aiheuttaa kritiikkiä, mutta automaattista rangaistusta ei tule. Konvention rikkomisesta ei seuraa kritiikkiä, sillä konventio on normia heikompi. (Chesterman 2007: 357.)

### 2.1.1 Ideologia, poetiikka ja diskurssin maailma

Lefeveren mukaan kirjoittajat syntyvät tiettyyn kulttuuriin jonain tiettynä aikana ja he perivät sen kulttuurin kielen, sen kirjalliset perinteet eli poetiikan, ja sen aineelliset ja käsitteelliset ominaispiirteet, lyhyesti sanottuna sen diskurssimaailman ja sen standardit. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kirjailijat olisivat aikansa vankeja, päinvastoin – he voivat joko kirjoittaa oman aikansa parametrien mukaisesti, tai sitten yrittää muuttaa niitä tai kiertää ne. Lefevere toteaa, että tietyn kulttuurin poetiikka ja ideologia ei ole yhtenäinen, vaan koostuu yhdestä päävirtauksesta ja useista vastavirtauksista tai

sivuvirtauksista. Sekä poetiikkaa että ideologiaa leimaa jännite ja kamppailu keskustan ja laitamien välillä, vaihtelevin tuloksin. (Lefevere 1994: 86.)

Lefevere jatkaa, että kääntäminen ei tapahdu tyhjiössä, jossa kaksi kieltä kohtaavat, vaan kahden eri kirjallisuuden kaikkien perinteiden muodostamassa kontekstissa. Kääntäjät ovat kirjallisen perinteen välittäjiä, ja he kääntävät jokin tietty tavoite mielessään, käännökset tehdään kääntäjän ehdoilla. Lefevere kuitenkin lisää, että vaikka käännökset tehdään kääntäjän ehdoilla, ehdot eivät ole välttämättä kääntäjien omia. Kääntäjiäkin rajoittavat heidän oman aikansa kirjalliset perinteet ja kielen piirteet. (Lefevere 1994: 6.) Myös Gideon Touryn mukaan kääntämistä voidaan kuvailla alisteisena monenlaisille ja erivahvuisille rajoitteille omassa sosiokulttuurisessa ulottuvuudessaan (Toury 1995: 53).

Lefeveren mukaan nämä rajoitteet voidaan sijoittaa hierarkkiseen järjestykseen. Ensimmäisenä tulee esille ideologia, jonka päällimmäinen tavoite on käännöksen saaminen julkaistuksi – eli käännöksen tulee olla sen ajan ideologian mukainen teksti. Toisena esille nousee poetiikan ongelma, eli käännöksen on oltava vallitsevan kirjallisuuden käsitteen mukainen. Kolmas ongelma liittyy diskurssin maailmaan: kirjailijan käyttämä diskurssin maailma saattaa olla tuntematon kohdekulttuurissa, joten tiettyjä piirteitä täytyy joko muuttaa tai kertoa niissä esipuheessa tai viitteissä. (Lefevere 1994: 87.)

Lefeveren lailla Tourykin mainitsi kääntämiseen liittyvät (sosiokulttuuriset) rajoitukset. Touryn mukaan niiden voiman suhteen rajoituksia voi kuvailla asteikolla kahden ääripään välillä: yleiset, suhteellisen ehdottomat *säännöt* toisaalta, ja puhtaat *ominaispiirteet* toisaalta. Näiden kahden ääripään välillä on toisilleen alisteisia tekijöitä, joita yleisesti ottaen nimitetään *normeiksi*. Myös normit muodostavat jatkumon, jossa osa normeista on vahvempia, eli enemmän säännönkaltaisia, ja osa heikompia, eli melkeinpä ominaispiirteen kaltaisia. (Toury 1995: 54.)

Kun jokin teksti on päätetty kääntää, yritetään se sen jälkeen sovittaa kohdekulttuuriin. Ehkä teksti tarjoaa jotain, mikä puuttuu kohdekulttuurista. Lukijoilla voi myös olla jokin tietty kuva kirjailijasta jo etukäteen. Tällaiset julkiset käsitykset vähentävät kyseessä olevan henkilön monimutkaisuutta, mutta nämä leimat ovat myös tiukassa. Kääntäjien täytyy päättää mukautuako kirjailijan jo olemassaolevaan imagoon vai kääntääkö sillä tavoin, että he paljastavat imagon yksinkertaistavaksi. (Lefevere 1994: 95-96.)

Lefevere jatkaa, kuinka kääntäjien tulisi arvioida missä määrin usein käännetyn kirjailijan yksittäisiä teoksia luetaan ja tulkitaan koko tuotannon valossa, tilanne jota voisi verrata siihen kun käännösprosessin aikana he tarkistavat yksittäisiä tekstinpätkiä koko tekstiä vasten. Määritteleekö tuotannon kokonaisuus kirjailijan jollain tavalla? Onko se määritelmä yleisesti hyväksytty? Onko järkevää haastaa se kuva vai kääntää sen mukaan? (Lefevere 1994: 97.)

Lefevere esittää erilaisia kysymyksiä, joihin kääntäjän tulisi yrittää mielessään vastata, ennen kuin aloittaa kääntämään jotain teosta. Nykyään kuitenkin yleensä kustannusyhtiöt päättävät kirjojen käännättämisestä, joten luultavammin kustantaja on se henkilö, joka pohtii ainakin osaa näistä kysymyksistä. Ensimmäinen kysymys on se, voiko alkuperäisen tekstin sovittaa vallitsevaan kohdekulttuurin ideologiaan silloin kun käännös tehdään. Jos vastaus on kyllä, ei ole ongelmaa. Jos ei, kääntäjä voi jatkaa kysymällä onko olemassa tarpeeksi vahvaa ideologista sivuvirtausta kohdekulttuurissa, jolla saattaisi olla tarvetta tai käyttöä tekstille, joka haastaa vallitsevan ideologian. Jos vastaus molempiin kysymyksiin on ei, kääntäjän [tai kustantajan] tulisi miettiä kannattaako tekstiä kääntää silloin ollenkaan. (Lefevere 1994: 109-110.)

Lisäksi kääntäjän tai kustantajan tulisi pohtia, voiko alkuperäisen tekstin helposti sovittaa jo olemassa olevaan tekstilajiin kohdekulttuurissa. Jos näin ei ole, voi pohtia voisiko alkuperäisen vakuuttavasti muuttaa kohdekulttuurin kirjallisuudessa olevaan tekstilajin varianttiin? Jos tämä on mahdollista,

käännöksellä on suhteellisen hyvät mahdollisuudet onnistua. Jos ei, kääntäjän tulee siirtyä taas seuraavaan kysymykseen (Lefevere 1994: 109-110). Kun ideologian ongelma on selvitetty, kääntäjä voi siirtyä seuraavaan ongelmaan hierarkkisessa järjestyksessä.

Lefeveren mukaan kulttuurit saattavat vastustaa jotain käännöstä, koska ne tuntevat että se uhkaa heidän omakuvaansa. Poetiikka saattaa vastustaa käännöstä samasta syystä. Itse asiassa kääntäminen antaa luultavasti parhaan tavan mitata tietyn ajan poetiikan vaikutusta historiassa, koska se näyttää kuinka laajasti kääntäjät ovat sisäistäneet oman kulttuurinsa poetiikan, kuinka laajasti siitä on tullut ”itsestäänselvää” heille. Kääntäjä ei toimi mistään tietoisesta halusta runnella tai muuten alentaa lähtötekstiä. Hän on pikemminkin vakuuttunut oman poetiikkansa itsestäänselvyydestä, jopa siinä määrin ettei hän pysty kuvittelemaan vaihtoehtoisen poetiikan olemassaoloa. (Lefevere 1994: 128.) Tämän vuoksi olisi tärkeää, että kääntäjä on tietoinen häntä ympäröivistä kirjallisista perinteistä ja sen rajoitteista ja säännöistä.

### 2.1.2 Käännösnormit

Chesterman kirjoittaa, että normin käsitettä alettiin soveltaa käännöstieteessä 1970-luvun lopussa. Normien tulo tutkimukseen merkitsi tutkimuksen kohteen muutosta: tutkimuksen keskipisteeksi tuli ihmisten toiminta, ei teksti. Vastaavuus-käsite häipyi taka-alalle, tai hylättiin kokonaan. Touryn näkemys, jonka mukaan vastaavuus määräytyisi kulttuurien normien mukaan eikä olisi siis käsitteenä enää ensisijainen, sai paljon kannatusta. (Chesterman 2007: 357.)

Chestermanin mukaan normien käännöstieteellinen tutkimus voidaan jakaa kahteen suuntaukseen: käsiteanalyysiin ja empiiriseen tutkimukseen. Käännösnormien käsiteanalyysin perusta on seuraava oivallus: jos kääntäminen on aina normien ohjaamaa toimintaa (kääntäjät joko seuraavat normeja tai rikkovat niitä), lopputulos ei voi olla läpinäkyvä, vaan on aina normien

värittämä. Muun muassa tämän oivalluksen takia perinteinen käsitys vastaavuudesta alkoi näyttää epäilyttävältä, sikäli kun se oletti ”läpinäkyvän käännöksen” olevan mahdollinen. Kuitenkaan pelkkä käännöksessä tai käännöksissä esiintyvä kielellinen säännönmukaisuus eli toistuva piirre ei aina ole riittävä merkki jonkin normin olemassaolosta. Siihen voi olla myös muita syitä, kuten jokin kognitiivinen rajoite. (Chesterman 2007: 358-359.)

Myös itse normin käsitteestä on ollut eriäviä mielipiteitä. Hermansin mukaan normeihin kuuluvat myös säännöt ja konventiot. Touryn tulkinnan mukaan jopa henkilökohtaiset preferenssit laskettaisiin normien kategoriaan. Hän korostaa, että kaikkiin normeihin kuuluu toiminnan vapauden rajoittaminen. Toisaalta itse normin olemassaolo edellyttää jonkinlaista liikkumisen vapautta eli valintaa. Jos ei ole kuin yksi mahdollinen toimintatapa, ei voida puhua normista, vaan kyseessä on silloin pakko. Jos normit edellyttävät valintaa, normien tutkimuksessakin tulisi ottaa huomioon vaihtoehtoisia toimintoja tai ratkaisuja, jotka on hylätty norminmukaisen tuloksen saavuttamiseksi. (Teoksessa Chesterman 2007: 358-359.)

Toury jakaa käännösnormit kolmeen eri luokkaan: 1. Ennakkonormit (*preliminary norms*) ohjaavat kääntämisen yleistä politiikkaa. Mikä katsotaan sopivaksi tekstiksi kääntää? Saako kääntää välikielen kautta? Vahvin ennakkonormi on tabu, tätä tekstiä ei saa kääntää. (Teoksessa Chesterman 2007: 359-361.) Lefeveren ideologian käsite on verrattavissa ennakkonormeihin.

2. Alkunormit (*initial norms*) ohjaavat kääntäjän valintaa orientoitumaan pääasiallisesti joko lähtökulttuuriin (jolloin voi syntyä tarkka tai vieraannuttava käännös) tai kohdekulttuuriin (jolloin tulos voi olla lukijaystävällinen, vapaampi, kotouttava käännös). Lefeveren vastaava termi olisi poetiikka. Alkunormin valinta riippuu mm. käännöksen tarkoituksesta, tekstityypistä, asiakkaan toivomuksesta ja vallitsevasta käännösperinteestä. (Teoksessa

Chesterman 2007: 359-361.) Kotouttamisella ja vieraannuttamisella tarkoitetaan kääntäjän valitsemaa strategiaa, jossa kotouttamisella tuodaan käännös lähemmäksi kohdekulttuuria ja sen kirjallisia sääntöjä ja tapoja, ja vieraannuttamisella puolestaan jätetään käännökseen lähtökulttuurin kielellisiä ja kulttuurillisia elementtejä.

3. Toimintanormit (*operational norms*) ovat niitä, jotka ohjaavat kääntäjän päätöksiä itse käännösprosessin aikana. Alaviitteet, poistot, lisäykset, selitykset, tekstin rakenteen muutokset, tyylin parannukset ja terminologia kuuluvat näihin. Nämäkin päätökset riippuvat samanlaisista tekijöistä kuin alkunormin valinta. (Teoksessa Chesterman 2007: 359-361.) Toimintanormeihin voisi verrata Lefeveren diskurssin maailmaa.

Chestermanin mukaan normikäsitettä on myös kritisoitu. Joidenkin mielestä koko käsite on epäselvä ja tuomittu jäämään hypoteettiselle tasolle: normi on aina vain olettamus. Jos yksi normin edellytys on säännönmukaisuus, kuinka säännöllinen pitää olla? Säännöllisyys on suhteellinen käsite. Tästä seuraa kehäpäätelmän vaara. (Chesterman 2007: 363.)

Pekka Kujamäki (2007: 401) kirjoittaa, että kaikesta kirjallisuuden tarjonnasta valikoituu käännettäväksi kohdekulttuuriin tietyntyyppisiä tekstejä, ja käännöksistä on samalla nähtävissä, että jotkut käännösstrategiat esiintyvät muita useammin. Deskriptiivisessä kääntämisen historian tutkimisessa tätä on pidetty merkkinä siitä, että tekstien valintaa ja kääntämistä säätelevät kyseessä olevana aikana vallitsevat yhteisölliset ”normit”, joiden ajatellaan ohjaavan sitä, mikä on ”oikein”, ”hyvää”, tai ”sallittua”. Normeille on siis ominaista ohjaavuus, arvottaminen ja yhteisöllinen ulottuvuus. Kääntämiseen liittyvissä normeissa kyse olisi näin ollen konkreettisesti siitä, minkälaisia tekstejä kyseinen kulttuuri on sillä hetkellä valmis tai halukas vastaanottamaan, ja miten nämä tekstit tulisi ihannetapauksessa kääntää.

### 2.1.3 Käännösten hyväksyttävyys

Touryn mukaan käännöksen hyväksyttävyys (*acceptability*) riippuu siitä, missä määrin käännös noudattaa kohdekielen ja kohdekielisen kirjallisuuden normeja. Hyväksyttävyyteen vaikuttavat sekä käännöksen muoto että sisältö. (Teoksessa Puurtinen 2001: 82-83.)

Hyväksyttävyyden vastakohtana on adekvaattisuus (*adequacy*), joka taas pyrkii lähtötekstiuskolliseen lopputulokseen, noudattamalla lähtökulttuurin kirjallisia normeja. Yhteiskunnassa vallitsevat käännösnormit säätelevät sitä, tuleeko käännöksestä enemmän hyväksyttävyyteen vai adekvaattisuuteen taipuvainen. (Teoksessa Puurtinen 2001: 82-83.) Käännösnormit saattavat vaihdella myös sen mukaan, mistä kielestä tai kulttuurista on kyse. Nykyajan suomalaisessa yhteiskunnassa alkuperältään englanninkieliset tekstit ovat hyväksyttäviä hieman vieraannuttavina, koska englanninkielinen kulttuuri on jo hyvin tuttua suomalaisille. Jos kyse olisi esimerkiksi afrikkalaisesta kirjallisuudesta, luultavasti tietyntasoinen kotouttaminen tekisi käännöksestä hyväksyttävämmän.

Lähtötekstin statuksesta ja iästä riippuu hyvin paljon se, missä määrin ja millaisin käännösmenetelmin tekstiä muokataan. Viihdekirjallisuuden kääntäjillä on vapaammat kädet kuin klassikkokirjallisuuden kääntäjillä. Vanhat klassikot eivät uusinakaan käännöksinä ole täysin kohdekielisen nykykirjallisuuden normien mukaisia, vaan ne ovat hyväksyttäviä nimenomaan hieman vanhahtavina. (Puurtinen 2001: 90).

## 2.2 Ekvivalenssi

Ekvivalenssi eli vastaavuus on yksi käännöstieteen kiistellyimmistä teorioista. Monet ovat sitä mieltä, että vastaavuus kahden erikielisen tekstin välillä on mahdotonta ja että kääntäjän tulisi siirtää huomionsa tekstin kommunikatiivisiin

puoliin lingvististen seikkojen sijaan. Tutkielmassani sovellan ekvivalenssin käsitettä eräänlaisena kirjailijauskollisena luovana ekvivalenssina, jossa tunnelman, tyylin ja tekstin muodon ekvivalenssi on tärkeintä. Tunnelman käsite on luonnollisesti aina subjektiivinen, eikä siinä voi päätyä mihinkään yksimieliseen lopputulokseen siitä minkä suomennoksen ”tunnelma” olisi lähimpänä alkuperäistä. Tarinan kokonaisuus, kaikki pienet osaset joista se koostuu, luovat tekstin tunnelman, ja tarkoituksenmukainen tunnelma on yksi tärkeimpiä seikkoja, joihin kirjailija työssään pyrkii. Tunnelman toisintamista voisi itse asiassa pitää ”lähettäjän tarkoituksena”.

Ritva Leppihalme on kirjoittanut ekvivalenssin ongelmasta. Hänen mukaansa on helppo osoittaa, että muodollinen vastaavuus esimerkiksi artikkeleita ja prepositioita käyttävän kielen ja sellaisen kielen välillä joka ei niitä käytä, on illuusio. Ehdottoman vastaavuuden vaatimusta onkin usein liennytetty puhumalla ”mahdollisimman suuresta vastaavuudesta”. (Leppihalme 2007: 365-367.)

Erityisen ”pyhiksi” koettujen tekstien, esimerkiksi uskonnollisten tai poliittisten tekstien kääntämisessä tavoite voi kyllä olla mahdollisimman suuri semanttinen ja syntaktinen vastaavuus riippumatta siitä, mikä kohdekielessä muuten koetaan hyvän kielen tunnuspiirteiksi. Tällöin lähtöteksti ikään kuin oikeuttaa käännöksen kieliasun. Sama pätee erikoisen persoonalliseen kaunokirjalliseen tyyliin: jos kirjoittaja on riittävän arvovaltainen, kääntäjä kokee tärkeäksi hänen tyylinsä piirteiden imitoimisen kohdekielen keinoin. (Leppihalme 2007: 365-367.)

Kuka sitten loppujen lopuksi päättää, mikä kirjailija on tarpeeksi arvovaltainen? Jos ei ole mahdollista lukea alkukielisiä teoksia, lukijat ovat monen eri portinvartijan ja välikäden varassa. Voisi sanoa, että jollain tasolla uskollisuus kirjailijaa kohtaan on automaattisesti uskollisuutta lukijaa kohtaan, koska lukijat haluavat tuntea lukevansa nimenomaan alkuperäistä teosta, ei

jonkinlaista versiota tai adaptaatiota alkuperäisestä. Usein kuitenkaan kääntäjän olemassaoloon ei paljon edes kiinnitetä huomiota. Tilanteet, joissa lukija todella huomaisi lukevansa kääntäjän ”versiota”, ovat esimerkiksi lyhentäen käännetyt teokset, kuten Aulis Nopsasen Poe-adaptaatiot.

Chestermanin mukaan ekvivalenssi on yksi kääntämisen ”supermeemeistä”. Meemit ovat ideoita tai ideakokonaisuuksia, jotka ovat olleet tärkeitä ja vaikutusvaltaisia kääntämisen historiassa (Paloposki 2001: 356). Ekvivalenssi-supermeemi on käännösteorioiden iso mörkö, josta on kiistelty enemmän kuin mistään muusta yksittäisestä ideasta (Chesterman 1997: 9). Koska kääntäminen on inhimillistä työtä, ei liian tarkkojen rajojen asettaminen olisi mahdollista, eikä myöskään tarkoituksenmukaista. Vaikka ekvivalenssia onkin hankala määritellä ja se on kovin kiistanalainen näkökulma, mitä kääntämisestä tulisi, jos vastaavuuden vaatimus poistettaisiin kokonaan? Edgar Allan Poen sanoin myös luovan toiminnan takana tulee olla kovaa työtä, sillä inspiraatio yksinään on naiivia ja muodotonta (teoksessa Buranelli 1961:61-61).

Vladimir Ivirin mukaan kääntäjä aloittaa käännösekvivalenssin etsinnän muodollisesta vastaavuudesta, ja vain kun täysin saman merkityksen omaavaa muodollista ekvivalenttia joko ei ole tai sen vastaavuudesta ei ole varmuutta, kääntäjä turvautuu muodollisiin vastaavuuksiin, joilla ei ole ihan täysin samaa merkitystä, tai rakenteellisiin ja semanttisiin muutoksiin/siirtoihin, jotka tuhoavat muodollisen vastaavuuden. (Teoksessa Toury 1995: 191.)

Königin (teoksessa Nord 1991: 22) mukaan vastaavuuteen pyrkiminen on implisiittistä itse kääntämisen tai käännöksen määritelmässä. Christiane Nordin mielestä taas tämä kääntämisen ja vastaavuuden rinnastaminen on vastuussa siitä valitettavasta tosiasiasta, että iänikuiset keskustelut uskollisuudesta ja vapaudesta eivät ole johtaneet mihinkään. Nordin mukaan vastaavuus on yksi epämääräisimmistä käsitteistä käännöstutkimuksessa, ja näin ollen sitä on tulkittu hyvin monilla eri tavoilla. (Nord 1992: 22.) Vaikka vastaavuutta ei

voikaan koskaan määritellä vain yhdellä tietyllä tapaa, tiettyjen rajojen sisälle, on käsite itse kääntämisestäkin monesti häilyvä – on olemassa versioita, adaptaatioita, lyhennettyjä suomennoksia ja niin edelleen.

Chestermanin mukaan ekvivalenssi jaetaan useasti myös eri alakategorioihin. Yksi näistä on Nidan erottelu kahteen eri päätyyppiin: muodolliseen (*formal*) ja dynaamiseen (*dynamic*). Muodollinen ekvivalenssi keskittyy itse viestiin, pyrkien samaan muotoon ja merkitykseen. Dynaaminen puolestaan liittyy viestin vastaanottoon pyrkimällä samaan vaikutukseen. Muut luokitukset ovat olleet monimutkaisempia: ekvivalenssi on jaettu funktionaaliseen (*functional*), tyylilliseen (*stylistic*), semanttiseen (*semantic*), formaaliseen (*formal*), kieliopilliseen (*grammatical*) ja tekstuaaliseen (*textual*) alatyyppiin, ja sitten on muodostettu hierarkioita, jotka antavat joillekin alakategorioille etusijaa. (Chesterman 1997: 9.)

Chestermanin mukaan lukuunottamatta ekvivalenssin pitkäaikaista valta-asemaa meemipoolissa, se vaikuttaa olevan laskeva supermeemi. Yksi merkki tästä laskusta on käsitteen asteittainen lähestyminen ilmiselvää sisällöttömyyttä tai tyhjyyttä kohti. Jotkut tutkijat tuntuvat määrittelevän kääntämisen ekvivalenssin kautta ja ekvivalenssin kääntämisen kautta, niin että mikä tahansa käännös/kääntäminen on ekvivalentti itsessään. (Chesterman 1997: 10.) Kenties ekvivalenssia voisi ajatella tietynlaisena jatkumona – hyväksyttävyyden ja adekvaattisuuden tavoin – johon jokainen käännös sijoittuu, toisten ollessa lähempänä ”täysin ekvivalenttia” käännöstä, ja toisten ollessa lähempänä adaptaatiota. Tämä kuitenkin nostaa esille ongelman siitä, mikä loppujen lopuksi määritellään käännökseksi.

Chesterman (1997: 32) toteaa, että muodollinen ekvivalenssi ei ole pelkästään illuusio, vaan koska mitkään kaksi merkitystä eivät koskaan ole aivan täysin samat, kaksi tyyliä tai funktiotakaan eivät voi olla samoja. Juliane Housen

mukaan kuitenkin ekvivalenssi on aina suhteellista, eikä sitä tulisi missään nimessä sekoittaa ”samuuteen” (House 1997: 26).

Shveitserin (teoksessa Chesterman 1997: 32) mukaan ekvivalenssi on ajatus kielenkäytön eli *parolen* sisällä, ei kielijärjestelmän eli *languen*; toisin sanoen korkeampien yksiköiden ekvivalenssin – kuten kokonaisten tekstien – tulisi olla etusijassa alempiin yksiköihin (kuten virkkeisiin) nähden, ja että tärkeintä on ekvivalenssi lähettäjän tarkoituksen ja kohdekielen vaikutuksen välillä. Aryeh Newmanin mukaan käännöstieteessä 1970-luvulla noussut uusi kritisismi ei ota tekstin lähettäjää ollenkaan huomioon, vaan kirjoitettu teksti on itsenäinen yksikkö, täysin vailla kirjoittajan läsnäoloa. Toinen ääripää taas korostaa lähettäjän tarkoitusta – teksti voidaan ymmärtää vain sen historiallisen taustan, kirjailijan elämän ja hänen tarkoituksellisten pyrkimystensä kautta, niin pitkälle kuin niistä voidaan olla tietoisia. (Newman 1980: 69.)

Sergio Bolaños Cuéllarin mukaan ekvivalenssi on tärkein lähtö- ja kohdetekstin välillä oleva side, jonka ansiosta kohdetekstiä voidaan pitää *käännöksenä*, eikä jonain toissijaisena tekstuaalisena tuotteena, kuten adaptaationa tai lyhennelmänä (Cuéllar 2002: 77). Myös House pitää ekvivalenssin kritisointia jo hieman vanhentuneena ajatuksena. Määritelmiä ekvivalenssista jotka pohjautuvat muodollisiin, syntaktisiin ja leksikaalisiin yhtäläisyyksiin on kritisoitu jo kauan, ja yhtä kauan on myönnetty, että näin kapeat näkemykset ekvivalenssista eivät anna sijaa esimerkiksi ajatukselle siitä, että kaksi lingvististä yksikköä kahdella eri kielellä voivat olla monimerkityksisiä monilla eri tavoin. Siksi se ekvivalenssin määritelmä, joka keskittyy kielenkäyttöön eikä sen rakenteeseen, on merkityksellistä käännöstieteessä. (House 1997: 6.)

Useat ekvivalenssia kritisoivat teokset on kirjoitettu viime vuosikymmenillä, ja kuten House aikaisemmassa kappaleessa totesi, tuntuu vastaavuuden kritisointi jo hieman vanhentuneelta (1997: 6). Huolimatta toistuvista yrityksistä luoda korvaavia lähestymistapoja käännösten arviointiin, on ekvivalenssi vieläkin

yksi varteenotettavimmista ja mielenkiintoisimmista teorioista käännöstieteessä.

### 2.3 Klassikot ja uudelleenkääntämishypoteesi

Alkuteosta pidetään ikuisena, mutta käännöksen sanotaan sen sijaan vanhenevan. Pirjo Mäkisen mukaan kuitenkin samat asiat, jotka vaikuttavat käännöksiin ajassa, vaikuttavat myös alkutekstiin, vaikka sitä ei yleensä huomata tai myönnetä (Mäkinen 2001: 419). Alkutekstinkin kieli saattaa olla hankalasti ymmärrettävää, mutta koska alkuteos on aito ja alkuperäinen, sen vanhentumiseen suhtaudutaan eri tavalla kuin käännöksiin, joiden asemaan tietyn ajan tuotteena on totuttu. Taas sellaisia kirjoja, jotka ovat vähemmän ”arvokkaita" ei ole välttämättä mitään syytäkään päivittää, koska niiden panos kirjalliselle maailmalle ei ole niin merkittävä. Mutta kuka päättää mikä teos on merkittävä? Outi Paloposken mukaan ”klassikko tarkoittaa toisaalta iätöntä, ajan haasteet kestänyttä kirjallisuutta (alkuun antiikin teoksia), ja toisaalta ensiluokkaista kirjallisuutta (Paloposki 2007: 115-116).

Tapani Kilpeläisen mukaan tilapäiskirjallisuuden ja kestävän kirjallisuuden ero lienee juuri siinä, että kestävä kirjallisuus vanhenee. Ajanvieteromaanit käännetään lajityyppinsä edustajina, ajanmukaisesti, aikakauden maun mukaisesti. Klassiset tekstit käännetään yksilöinä. (Kilpeläinen 2007.) Asia ei kuitenkaan ole luultavasti näin yksinkertainen. Kuten Lefevere sanoi, kirjailijoihin väistämättä vaikuttavat oman aikansa ideologia ja poetiikka. Tämä ajatus pätee myös kääntämiseen.

Paloposken mukaan (2007: 15) käännösten historiasta puhuttaessa otetaan usein esille joko klassikoiden kääntäminen tai sitten viive aikalaiskirjallisuuden kääntämisessä. Toisin sanoen kääntäjien olisi pystyttävä tuottamaan sekä menneitten sukupolvien kanonisoitua kirjallisuutta, että seuraamaan nykykirjallisuutta mahdollisimman ajantasaisesti. Tämä ongelma oli

1800-luvun loppupuolen kääntäjien ja kustantajien päänvaivana mitä konkreettisimmin. Kustantajat eivät itse tienneet paljoakaan kirjallisuuden kentästä, joten käännöspäätökset tehtiin aika lailla vaikuttajayksilöiden ja instituutioden mukaan, esimerkiksi Suomen Kirjallisuuden Seura ja sen piirissä toimivat vaikuttajat olivat usein aloitteellisia. Toisinaan kääntäjillä oli myös tietyt suosikkikirjailijansa. (Paloposki 2007: 15.)

Lefevere kirjoittaa siitä, kuinka Raamattua on käännetty erityisellä tavalla jo pitkän aikaa: uskollinen, jopa kirjaimellinen kääntäminen on varattu kirjoille, jotka ovat kulttuurin keskeisen auktoriteetin säilyttäjiä. Kuitenkin tämänkaltainen kääntäminen voidaan ylettää koskettamaan myös teoksia, joita pidetään maailmankirjallisuuden klassikkoina. Usein käy niin, että klassikon ensimmäinen käännös tietyllä kielellä jää vankasti hyväksytyksi tekstiksi omana itsenään kauan sen jälkeen kun sen funktio käännöksenä on lakannut olemasta. Sen kaltaisilla teksteillä on taipumus hankkia itselleen ajaton luonne, eivätkä lukijat helposti luovu niistä. He luottavat kääntäjään, ehkä jopa pelkästään siitä syystä että käännös on heille tuttu. Lukijat ovat usein haluttomia vaihtamaan uuteen käännökseen, vaikka asiantuntijat sanoisivatkin sen olevan parempi. Tämä refleksi on eniten painottunut kulttuurin keskeisiin teksteihin ja selittää huonojen käännösten sinnikkään selviytymisen. (Lefevere 1994: 121.)

Uudelleenkääntämishypoteesin mukaan jonkin tietyn teoksen vanhin käännös on aina kotouttavin verrattuna uudelleenkäännöksiin. Paul Bensimonin (teoksessa Koskinen & Paloposki 2004: 27) mukaan ensimmäisten käännösten ja uudelleenkäännösten välillä on huomattavia eroja. Ensimmäiset käännökset ovat hänen mukaansa ”esittelyjä”, jotka tutustuttavat vieraan kulttuurin omaan kulttuuriin. Myöhempien käännösten ei tarvitse tätä enää tehdä, vaan ne voivat säilyttää kulttuurisen välimatkan. Kaisa Koskisen ja Outi Paloposken mukaan hypoteesia ei kuitenkaan ole tutkittu kovinkaan paljon, eikä sitä vastaan tai sen puolesta ole olemassa merkittävästi todisteita. Koskisen ja Paloposken mukaan

on mahdollista, että monet käännökset noudattavat tätä ajatusmallia. Jos alkuteos tuntuu itse kääntäjästäkin hyvin vieraalta, tuloksena on usein kotouttava käännös. (Koskinen & Paloposki 2004: 27.)

Koskinen ja Paloposki pohtivat myös syitä uudelleenkääntämiselle. Onko totta, että ensimmäiset käännökset aina vanhenevat? Vai onko kyse siitä, että *kotouttavat* ensikäännökset vanhenevat, näin luoden tarpeen vieraannuttaville uudelleenkäännöksille? Yves Gambier kysyy myös, että onko uusille käännöksille olemassa tarve sen vuoksi, että tietomme lähtökulttuurista ovat kasvaneet, vai onko uudelleenkääntämisessä kyse uudelleentulkitsemisesta? Paloposken mukaan uudelleenkääntämishypoteesi saattaa myös päteä tiettyyn kauteen kirjallisuudessa, kun tietyn kulttuurin kirjallisuus on vasta kehittymässä, ja käännöksillä on tapana olla kotouttavia melkeinpä kauttaaltaan. (Koskinen & Paloposki 2004: 28-29.)

Käännös ei ole kuitenkaan koskaan lopullinen. Kuten mikä tahansa muu käännöstieteen teoria, käännös jostakin lähtötekstistä on hypoteesi, jota tulee testata ja hioa niin kauan kuin joku on kiinnostunut tekemään niin. Näin ollen on varsin luonnollista että tiettyjä tekstejä (yleensä kanonisoituja) pitäisi kääntää uudestaan ja uudestaan, sillä uusilla sukupolvilla on erilaiset näkemykset ja odotukset siitä, mitä kääntämisen tulisi olla. (Chesterman 1997: 118.) Pirjo Mäkisen mukaan tekstejä käännetään uudelleen, koska maailma kehittyy jatkuvasti ja kieli sen mukana, sanojen merkitykset muuttuvat, yhteiskunta ja arkielämäämme ohjaavat normit muuttuvat. Myös käännöksille asetettavat vaatimukset ja odotukset ovat nykypäivänä erilaiset kuin esimerkiksi sata vuotta sitten. (Mäkinen 2001: 410-412.)

# 3. Suomentamisen historiaa

Kolmannessa luvussa pyrin valottamaan taustaa sille, minkälaisina aikoina Edgar Allan Poeta on käännetty Suomessa. Sivuan aluksi hieman myös suomennoskirjallisuuden historiaa ennen Poen suomentamisen aikaa. Keskityn erityisesti klassikkokirjojen suomentamiseen ja sitä kautta myös käännösklassikoiden syntyyn. Käsittelen myös lyhyesti suomen kielen kokemia muutoksia ja suomalaista kustannustoimintaa.

Suomen yhteiskunnalliset olot ja erityisesti kirjalliset / kääntämiseen liittyvät normit ja poetiikka ovat vaikuttaneet siihen mitä käännetään ja miksi. Paloposken mukaan kääntämisen historiaa voidaan lähestyä ainakin kolmesta eri näkökulmasta: Mitä, mistä ja miten on käännetty? Miksi yleensä käännetään? Entäs sitten? Miten käännökset, kerran synnyttyään, vaikuttivat ympäristöönsä? (Paloposki 2000: 20.)

## 3.1 Autonomian aika ja ennen toista maailmansotaa

Suomessa käännöskirjallisuuden historia on suhteellisen lyhyt – lähinnä on kysymys 1800-luvun jälkipuoliskosta ja sitä seuranneista ajoista. Kääntämisen historia on kuitenkin todella tärkeä tutkimisen kohde, sillä suomen kirjakieli on käytännössä luotu kääntämällä. (Riikonen et al. 2007b**:** 9.)

Paloposken mukaan (2007: 102) autonomian ajalta on olemassa pari sataa kirjaa sekä lyhyempiä tekstejä, joista suurin osa on käännettyjä. Useimmiten pontimena käännöksille oli kirkollinen tarve. Suomen asema Venäjän yhteydessä sysäsi alkuun tapahtumasarjan, johon kuului myös suomen kielen ja kirjallisuuden voimakas ja tarkoituksellinen kehittäminen. Kääntämisellä oli useita tarkoituksia: kieltä hiottiin sivistyskieleksi, kirjallisuudelle luotiin pohjaa, oma kansakunta nähtiin osana sivistynyttä maailmaa ja sen kirjallisuutta, ja kansalle tarjottiin sekä opettavaista että huvittavaa kirjallisuutta.

Vaikka suomennettavan kirjallisuuden valikoima oli melko epäsystemaattinen, oli siinä kuitenkin nähtävissä tiettyjä päälinjoja: kansankirjallisuutta käännettiin edelleen, mutta 1800-luvun puolivälin tienoilla alettiin korostaa klassikon merkitystä. Jo aiemmin oli puhuttu mestariteoksista, ja teosten ansioita korostettiin argumentein, joihin kuului muun muassa teoksen kestäminen ajassa, se että se oli käännetty useille kielille ja (osin tähän liittyen) yleisön suosio. (Paloposki 2007: 115-116.)

Erkki Seväsen mukaan (2007: 382-383) maailmansotien välinen aika merkitsee tietyissä suhteissa poikkeuksellista vaihetta Suomen poliittisessa ja kulttuurisessa historiassa. Poliittinen vasemmisto oli paljolti syrjäytetty kansalaissodan jälkeisinä aikoina, ja oikeistolla oli miltei koko sitä seuranneen ajan toiseen maailmansotaan asti poliittinen hegemonia ja määräysvalta yhteiskunnassa. Porvarilliset ryhmittymät pitivät yllä tiukkaa yhteiskunnallista kontrollia peläten mahdollista Neuvostoliiton halua ottaa Suomi takaisin. Neuvostoliiton ohella kotimainen työväenliitto nähtiin uhkana, jonka ”kansalliseen luotettavuuteen” kohdistettiin epäluuloja. Integraation aikaansaamiseksi eri väestönryhmien välille porvarilliset ryhmittymät kehittivät suomalaiskansallista arvojen ja symbolien järjestelmää, jonka ne toivoivat takaavan riittävän määrän kulttuurista yhdenmukaisuutta kansakunnan sisällä. Näihin arvoihin kuuluivat isänmaallisuus, maanpuolustusvalmius, talonpoikainen elämänmuoto ja luterilaiset hyveet. Määrittelyt olivat pitkälti porvarillisten ryhmittymien kehittelemiä, sillä vasemmisto ei päässyt täysivaltaisena osallistumaan.

Seväsen mukaan (2007: 390-392) enemmistö maailmansotien välillä julkaistusta käännöskirjallisuudesta oli 1900-luvun kirjallisuutta, eli melko ajankohtaista ulkomaista kirjallisuutta. 1900-luvun alkupuolen Suomi ei siis katkaissut täysin siteitä ulkomaiseen kirjallisuuteen, vaikka esimerkiksi Mika Waltarin mukaan uusi ulkomainen kirjallisuus oli joko tarpeettoman epäsiveellistä tai yhteiskunnallisesti vaarallista. Waltarin mukaan

suomentamatta jättäminen vain suojelisi tavallista lukijaa. (Kujamäki 2007: 406.)

Sevänen jatkaa (2007: 390-392), että käännöskirjallisuuden tarjonta oli kuitenkin rajallista, sillä kaikkea ei ollut mahdollista suomentaa. Valintaprosessia ohjasivat muun muassa kustantajien käyttämät liiketaloudelliset, kirjalliset, moraaliset ja ideologiset julkaisukriteerit, lukijoiden kirjalliset mieltymykset sekä kustantajien suhteet ulkomaisiin kustantajiin ja kirja-agentuureihin, minkä lisäksi suomennettaviksi aiotuille teoksille piti löytää sopivat kääntäjät. Näihin tekijöihin vaikuttivat puolestaan ajankohdan poliittiset voimasuhteet, yhteiskunnassa esiintyneet ja julkista keskustelua hallinneet ideologiat sekä ajankohdan yleiset moraalikäsitykset. Maailmansotien välillä suosituinta kirjallisuutta edustivat ajanvietekirjailijat, muun muassa Agatha Christie ja Arthur Conan Doyle. Eri maiden ”kultaista kirjallisuutta” esittelevät antologiat olivat kirjallisesti ja ideologisestikin konservatiisia ja traditioihin kiinnittyneitä.

Pekka Kujamäen mukaan suomennoskirjallisuuden ympärille muodostui itsenäisyyden jälkeisinä vuosina selviä kertomuksia, nimenomaan kansallis-aatteellisia pyrkimyksiä rakentaa suomalaisten ja suomalaisuuden kulttuurinen tausta ja samanaikaisesti syventää ”omaa” kulttuuria. Periaatteessa kyse oli jo edellisellä vuosisadalla käynnistyneestä snellmannilaisesta projektista kansalliskirjallisuuden edistämiseksi ja oman kulttuurin rikastuttamiseksi. Kujamäki toteaa, että maailmankirjallisuuden klassikoiden suomennokset näyttävätkin olleen Suomea ja sen kansaa sekä sisäisesti että ulkoisesti lujittavaa kulttuuripoliittista rakennusainetta. (2007: 403.)

Sotien välisen ajan kulttuurinen ilmapiiri oli siis täynnä erilaisia, jopa vastakohtaisia mutta samalla usein toisiinsa kietoutuneita kääntämiseen ja käännöskirjallisuuteen liittyviä odotuksia, tavoitteita, toiveita, uskomuksia, tunnelmia, reaktioita, ja vastareaktioita. Sotien välinen aika on käytännössä

nähtävänä kahtena erilaisena vuosikymmenenä, joista edeltävä oli kulttuurisesti avoin ja jälkimmäinen sulkeutunut. (Kujamäki 2007: 401.)

Urpo Kovalan mukaan (1992: 20) on olemassa eräs suomalaiselle kirjallisuuden instituutiolle leimallinen piirre, jonka juuret ovat 1800-luvun kansallisuusajattelussa, mutta joka korostui 1900-luvun puolella, erityisesti itsenäisyyden aikana. Tämä piirre on *ideologinen itsenäisyyspyrkimys*, joka näyttää läpäisseen kirjallisuuden instituution eri lohkot. Sotien välisenä aikana erityisesti kansalaissodan väliset ideologiset vaikutukset heijastuivat kulttuurin kentälle.

Erik Allardtin (teoksessa Kovala 1992: 88) mukaan yhdenmukaistamispyrkimykset herättävät myös aina vastavoimia. Tästä selittyy edellämainittu sotien välisen ajan suomalaiselle kulttuurille leimallinen jakautuminen ryhmittymiin, joilla oli omat äänenkannattajansa ja jyrkästi vastakkaiset näkemykset niin yhteiskunnallisista kuin taiteellisistakin kysymyksistä. Vastapainoksi vallinneelle sisäänpäinkääntyneisyydelle etsittiin erityisesti 1920-luvulla vaikutteita Euroopasta. Vuosikymmen päättyi kuitenkin lamaan, joka vahvisti kulttuurista sisäänpäinkääntymistä 1930-luvulla. (Kovala 1992: 88.)

Kovalan mukaan (1992: 163) keskeiset angloamerikkalaisen kirjallisuuden asemaan Suomessa vaikuttaneet historialliset tekijät voidaan jakaa kolmeen ryhmään: 1. kulttuuriorientaatioon littyvät tekijät 2. suomalaisen kirjatuotannon kehitykseen liittyvät tekijät 3. ulkomaisiin kirjamarkkinoihin liittyvät tekijät. Niistä kulttuuriorientaation muutos saksalaisesta angloamerikkalaiseen liittyi Englannin ja Yhdysvaltojen yleisesti lisääntyneeseen teolliseen ja taloudelliseen vaikutukseen Euroopassa. Sen vanavedessä seurasi myös angloamerikkalainen "kulttuuri-invaasio". Sitä hidasti kuitenkin kulttuuri-instituutioiden, esimerkiksi yliopistojen tuen puute, nimittäin muun muuassa englannin kielen opetukseen ei kiinnitetty vielä silloin paljoa huomiota.

Kovala pohtii sitä, onko angloamerikkalaisen kirjallisuuden välittymisessä vuosina 1890-1939 havaittavissa mitään yleisiä periaatteita ja kehityslinjoja. Erään valtavirran muodostaa (englannistakin) suomennetun kirjallisuuden valikoitumisessa ja vastaanotossa puhdashenkinen, maailmankatsomukseltaan uskonnollispohjainen romaanikirjallisuus, joka oli sekä suuren yleisön että portinvartijoiden suosimaa. Se perustunee etenkin 1800-luvun puolella vallinneeseen kansankirjallisuuden ja hengellisen kirjallisuuden muokkaamaan odotushorisonttiin. Julkaistavan kirjallisuuden tuli tuohon horisonttiin sopiakseen olla vakavaa, puhdashenkistä ja kansantajuista. Sisällöllistä painavuutta pidettiin ensisijaisena esteettisiin arvoihin nähden. (Kovala 1992: 167.)

Sevänen (2007:393) toteaa, että kustannusalalla suomennoskirjallisuuden osalta sotien välinen aika jakautuu kahtia: 1920-luvun jälkipuolelle asti suomennoskirjallisuuden suhteellinen osuus kustannustuotannossa oli vahva, määrällisessä mielessä jopa vahvempi kuin alkuperäisen suomenkielisen kirjallisuuden osuus, mutta vuosikymmenen lopussa suomennosten määrä ja suhteellinen osuus alkoivat laskea epätavallisen alhaiselle tasolle, jolla ne pysyivät sitten 1950-luvun alkuun asti. Siihen oli useita syitä. Esimerkiksi 1930-luvun talouslama vaikutti kustannustoimintaan. Lisäksi Seväsen mukaan (2007: 383) maailmansotien välisenä aikana kustantajien oli otettava huomioon tietyt poliittiset voimasuhteet. 1928 allekirjoitettu Bernin sopimus velvoitti kustantajat maksamaan käännöskirjallisuuden julkaisemisesta, joka oli yksi merkittävimmistä syistä käännöskirjallisuuden hiipumiseen. Sopimus asetti suomalaisen kustannustoiminnan täysin uuteen tilanteeseen.

Sevänen jatkaa (2007: 383), että suuret suomalaiset kustannusyhtiöt kuten WSOY, Otava ja Gummerus olivat kaikki samastuneet voittavaan osapuoleen, valkoiseen Suomeen, ja olivat aiemmin mainitun symbolijärjestelmän takana. Kustantajat olivat siten periaatteessa ja tiettyyn rajaan asti valmiita tukemaan virallista kansallista arvo- ja symbolijärjestelmää. Ne kustansivat paljon

esimerkiksi vapaussotakirjallisuutta ja isänmaallishenkisiä nuorison seikkailukirjoja. Suoremmin tai epäsuoremmin kustantajien poliittinen arvomaailma tuli esiin myös niiden julkaisemassa käännöskirjallisuudessa. (Sevänen 2007: 383.)

### 3.2 Klassikkosuomennosten synnystä

Klassikkokirjallisuuden merkitys käännöskirjallisuuden osana kasvoi siirryttäessä 1900-luvulle. H.K. Riikosen mukaan (2007a: 232-233) Suomen itsenäistymistä edeltävälle ajalle ja sitä seuraavalle ajanjaksolle 1930-luvun alkuun oli käännöstoiminnan osalta tyypillistä huomion kiinnittäminen maailmankirjallisuuden suurten teosten suomentamiseen. Suomalaiset halusivat osoittaa, että myös heidän kielensä soveltui maailmankirjallisuuden suurten teosten välittämiseen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ohjelmassa ulkomaisten klassikkojen suomentaminen oli yksi keskeisimmistä tavoitteista.

Klassikoiden suomentaminen on ylimalkaan hidas ja pitkäaikainen prosessi; edelleenkin se on mitä huomattavissa määrin suurten aukkojen paikkaamista. Samalla kun käännettiin klassikkoja, saatiin tulokseksi myös monia sellaisia käännöksiä, jotka juuri suomennoksina ovat saavuttaneet klassikon aseman ja sellaisinaan tulleet ainakin tietyissä tapauksissa osaksi Suomen kansallisuuskirjallisuutta. Klassikkokäännöksistä on siis voinut tulla myös käännösklassikoita. (Riikonen 2007a: 233.)

Riikosen mukaan (2007a: 233) päästäkseen klassikon asemaan käännöksen on täytettävä tiettyjä kriteerejä. Ensinnäkin käännettävän tekstin on oltava merkittävä: sen on joko kuuluttava oman kielialueensa keskeiseen kirjallisuuden kaanoniin tai oltava omalla erityisalallaan keskeinen. Toiseksi itse käännöksen tulee olla kielellisesti rikas ja tarjota lukijalle lähes samanveroista tyylillistä ja sanastollista monipuolisuutta kuin alkutekstinkin. Kolmanneksi käännöksen on oltava riittävän huolellisesti ja johdonmukaisesti

toteutettu. Sen ei sinänsä tarvitse olla virheetön, esimerkiksi Pentti Saarikosken Odysseus-käännös on epäilemättä käännösklassikko sen ilmeisistä virheistä huolimatta. Tärkeintä kuitenkin on, että käännös on omissa rajoissaan ja oman tyylikautensa puitteissa sisäisesti johdonmukainen ja sellaisenaan luonteva kokonaisuus. (Riikonen 2007a: 233.)

Käännös voi olla kuitenkin myös voimakkaan uudestiluova ja jo pitkälle sovituksen kaltainen. Neljäntenä tekijänä käännösklassikon synnylle voidaan mainita se, että käännöksen tulisi tuoda jotain uutta kohdekieliseen kirjallisuuteen: kotouttamaan kieleen uusia runomittoja sekä kehittämään uutta sanastoa, uusia tyylilajeja ja uusia aihepiirejä. Merkittävä osa käännösklassikoista on kirjailijoiden ja runoilijoiden tekemiä, tässä suhteessa tilanne on kuitenkin nykyään muuttunut kääntämisen ammatillistumisen myötä. Myös se, että käännöksellä on lukijoita ajasta toiseen, on klassikon merkki. Usein käännösklassikot ovat myös niitä mittapuita, joihin myöhempiä käännöksiä verrataan. (Riikonen 2007a: 233.)

Voisi sanoa, että nykyään kuitenkaan liian pitkälle ”sovituksen” kaltaisia käännöksiä ei otettaisi vastaan lämpimästi. Lukijat tuntuvat kaipaavan mahdollisimman suurta tarkkuutta, ja monet englanninkieltä osaavat jopa vertailevat käännöksiä ja alkuteoksia keskenään. Jaana Kaparin mukaan suomentaja ei kirjoita omalla kielellään, vaan kulloisenkin kirjailijansa kielellä (teoksessa Poe 2006: 972). Tämä pätee erityisesti klassikoiden kääntämiseen, tilanteeseen jolloin ympäröivä yhteiskunta pitää jotain tiettyä kirjailijaa tarpeeksi tärkeänä ja arvovaltaisena, että hänen teostensa liiallinen sovittaminen sotisi yleisiä normeja vastaan.

Riikosen mukaan (2007a: 240-241) klassikkokäännösten synnylle olikin verrattomaksi eduksi ja vastaavasti käännösklassikoiden edellytyksenä se, että keskeisinä kääntäjinä toimivat merkittävät runoilijat ja ajan parhaat suomen kielen tuntijat. Merkittäville klassikkosuomennoksille oli tyypillistä alusta

lähtien se, että niissä oli mukana sekä alkulause (johdanto, esipuhe) tai jälkilause (jälkisanat), joka esitteli kyseistä kirjailijaa ja hänen tuotantoaan, että selityksiä. Kääntäjä saattoi itse laatia esipuheen ja selitykset, mutta niiden laatija saattoi olla myös joku muu. Klassikkosuomennosten arvoa pyrittiin nostamaan myös luomalla käännöksille näyttävä ulkoasu. (Riikonen 2007a: 240-241.)

### 3.3 Suomen kieli ja kääntäminen

Paloposken mukaan kirjallisuuskäsitysten muuttuessa myös kielelle asetetut vaatimukset vaihtelivat. Kielen merkityksen muutosta voi hahmotella seuraavanlaisesti: aluksi oli tärkeää ylipäätään kääntää, ja kaikki harjoitus nähtiin hyväksi, niin sanasanainen kuin mukaileva käännös. 1800-luvun puolenvälin jälkeen kuitenkaan pääasiana ei ollut enää pelkkä kielen harjoittaminen, vaan tulosta alettiin myös eritellä ja arvioida. (Paloposki 2007: 118-119.)

Yhtenäinen kirjakieli oli alkanut hahmottua 1840-luvulle tultaessa. Nykysuomeksi kirjakielen katsotaan vakiintuneen 1870-1880-lukujen kuluessa. 1840-luvulta eteenpäin vallinnut kielitietoisuus varmasti osaltaan aiheutti sen, että kirjakielen normeista myös syntyi kiistaa. Kiista ei koskenut vain muotoja, vaan oletukset ja argumentaatio ulottuivat koko kielen olemukseen ja luonteeseen. (Paloposki 2007: 118-119.)

Paloposken mukaan (2007: 122-124) käännösten kieliasuun liittyy koettu ristiriita uskollisuuden ja vapauden välillä. Tätä ristiriitaa ei ollut vielä 1800-luvun alkupuolella. Suomennoksille ei ollut esitetty vielä uskollisuusvaatimusta eikä kritiikeissä moitittu käännöksiä siitä, että ne olisivat poikenneet liikaa alkutekstistä. Suomennosten joukossa oli sekä alkutekstiä tarkkaan noudattelevia sekä osittain tai paljonkin mukailtuja versioita. Uskollisuuden voi ajatella näin olleen alisteinen käännösten ensisijaiselle tarkoitukselle, suomen

kirjakielen kehittämiselle ja kirjallisuuden luomiselle suomen kielellä: kieltä pyrittiin kehittämään tavalla tai toisella, ja kukin suomentaja saattoi valita, mikä käännöstapa parhaiten sopi tarkoitukseen. Alkutekstin noudattaminen lienee aluksi tarkoittanutkin lähinnä alkukielen melko orjallista seuraamista, johon sitten myöhemmin alettiin reagoida. (Paloposki 2007: 122-124.)

Paloposken mukaan on mielenkiintoista, että samaan aikaan kun ruvettiin vaatimaan ”puhdasta suomennoskieltä”, ryhdyttiin myös peräämään uskollisuutta alkuteokselle. Kyseessä ei ollut alkuteoksen kielen seuraaminen, vaan teoksen ”henki”, ”voima” tai ”ajatus”. 1800-luvun loppupuolella esitettiin myös ensimmäistä kertaa vaatimus, että teos tuli suomentaa suoraan alkukielestä. Tämähän ei vielä vuosisadan alkupuolella ollut tärkeää – mukailevan käännöstavan mahdollistava käännösnäkemys tietenkin salli myös muiden käännösten käytön suomennettaessa. (Paloposki 2007: 122.)

Suomentamisen historiassa on kuitenkin useita juonteita samanaikaisesti – voidaan esittää voimakas vaatimus tai jopa normi teosten suomentamisesta suoraan, ja *samanaikaisesti* välikielten kautta suomentaminen jatkuu ilman, että sitä kyseenlaistettaisiin tai kritisoitaisiin. Suomennoksen tuli olla tarkka, mutta kielen vapaata – tämä on itse asiassa sama vaatimus, joka kääntämiselle on esitetty kautta aikojen. Vierassanojen käyttökään ei automaattisesti tehnyt tekstistä vieraannuttavaa tai vaikeaselkoista. Kaikkea ei jätetty lukijan arvailtavaksi, vaan alaviitteiden käyttö oli usein hyvin runsasta. (Paloposki 2007: 122-125.)

### 3.4 Toisen maailmansodan jälkeen

Vuosi 1939 merkitsi murrosta Suomen kustannuspolitiikassa ja myöskin yleisemmin suomalaisessa kulttuurissa. Varsinkin sodan jälkeen tapahtui jyrkkiä muutoksia niin yleisessä kulttuurisuuntautumisessa kuin kustannuspolitiikassakin. Kulttuurielämään alkoivat vaikuttaa uudet

viestintävälineet ja ihmisten liikkuvuus lisääntyi; maailma pieneni. (Kovala 1992: 9). Jopi Nymanin ja Urpo Kovalan mukaan (2007: 167-169) varsinainen läpimurto amerikkalaisen kulttuurin leviämisessä Suomeen tapahtui sotienvälisenä aikana, mutta toisen maailmansodan jälkeen ”invaasio” onkin jatkunut keskeytymättä.

Suhtautuminen kääntämiseen on kokenut suuria muutoksia viimeisten vuosikymmenien aikana, etenkin kun käännöstiede vihdoin hyväksyttiin omaksi tieteenhaarakseen 1980-luvulla. Janna Kantolan mukaan Suomen sodanjälkeistä aikaa on luonnehdittu kansainvälisen integroitumisen ajaksi. Se pätee myös kirjallisuuteen ja sen kääntämiseen. Nykyään suuntautuminen kohdistuu suurimmalta osin Isoon-Britanniaan ja Yhdysvaltoihin. Vuosituhannen vaihteessa kielitaitoa ei enää rakenneta kouluopetuksen kautta, vaan (englantia) kuullaan ja luetaan eri medioiden välityksellä aina vain enemmän. (Kantola 2007: 318-320.)

Kääntäminen synnyttää uutta kirjallisuutta silloin, kun kääntäjä kääntää selkänsä alkuperäiselle, etenkin kun on kyse runoudesta. Suhteellisen uusi piirre käännöstoiminnassa on ollut tiettyjen, jo miltei klassikoiksi muodostuneiden käännösten uudelleensuomentaminen. Arvion teko kahden eri aikaan sijoittuvan käännöksen onnistuneisuuden asteesta tai paremmuudesta on vaikeaa ja kääntyy helposti uudemman eduksi. Silti ei pidä unohtaa, että aiempi käännös on yhtäältä mahdollistanut uuden ja toisaalta, että käännökset ovat merkittävästi vaikuttaneet Suomen kirjallisuuden kehitykseen. (2007: 318-320.)

Koskisen mukaan (2007: 330) kirjallisuuden kääntämisessä luovuuden ja uskollisuuden kaksoisside on voimakas: alkutekstin ja sen kirjoittajan asema on hyvin vahva, ja uskollisuusvaatimukset sen vuoksi voimakkaita. Toisaalta myös luovuuden ulottuvuus on monia muita kääntämisen lajeja keskeisempi, ja kääntäjältä edellytetään samanlaista luovaa panosta kuin alkutekstin kirjoittajaltakin. Painotusten taustalla ovat vaikuttaneet niin kohdekulttuurin

sisäiset kehitysvaiheet, vallitsevat ideologiset näkökannat kuin lähtökulttuurin tai yksittäisen teoksen arvostus ja asema. (Koskinen 2007: 330.)

Koskinen jatkaa, että 1990-luvulla käännöstieteellisen keskustelun avainsanoihin kuului myös näkyvyys, ja vuosituhannen vaihteen käännöstieteellistä keskustelua karakterisoi pyrkimys kasvattaa kääntäjän näkyvyyttä. Näkyvyyden ja näkymättömyyden välinen kaksoisside on yksi kääntämisen ikuisista paradokseista: kääntäjä on käännöksen jokaisen sanan kirjoittaja ja käännöksessä näkyy siten kääntäjän kädenjälki kaikkialla. Toisaalta käännös on lukijalle alkutekstin kuvajainen, jonka kääntäjän esiintulo rikkoo. Kääntäjän työhön liittyy sen vuoksi tietty illuusion ulottuvuus. (Koskinen 2007: 334.)

Kaunokirjallisuuden käännöksissä on harvoin esipuheita tai jälkisanoja, jotka tarjoaisivat kääntäjälle keinon taustoittaa käännöstä ja kertoa tekemistään ratkaisuista ja avata näin keskustelua, johon kriitikko voisi puolestaan tarttua. Kääntämisen nykypoetiikka ei suosi myöskään tekstuaalisen näkyvyyden keinoja, joilla kääntäjä voisi erilaisin vieraannuttavin keinoin muistuttaa lukijaa olemassaolostaan. Erityisen hyvin näkemys nykykääntäjistä (yleisesti ammattitaitoisia ja teoksen sanoman välittämistä korostavia) välittyy kritiikeissä, joissa viimeaikaisia suomennoksia päästään vertaamaan saman alkuteoksen varhaisempiin kääännöksiin. Uutta suomentajaa kiitetään lähes poikkeuksetta mallikkaasta suorituksesta. Vaikka aiemmasta käännöksestä ei löytyisi moitittavaa, vie uusi käännös monesti voiton. Klassikoiden uudelleenkäännökset, samoin kuin niiden kääntäjät, saavat julkisuudessa yleensä paljon näkyvyyttä, ja uusia käännöksiä tuotetaan tällä hetkellä jonkin verran. (Koskinen 2007: 335-336.)

# 4. Edgar Allan Poe ja Punaisen surman naamio

Koska tutkielmani aiheena on klassikoiden kääntäminen nimenomaan kirjailijauskollisesta näkökulmasta, keskityn ekvivalenssin lisäksi käännösten analysoimisessa myös Edgar Allan Poeen kirjailijana; hänen tuotantonsa eri puoliin ja siihen, miten hän itse suhtautui omaan työhönsä. Poe oli periksiantamaton kirjoittaja: hän kävi jatkuvasti uudelleen läpi omia kirjoitelmiaan ja korjasi niitä. Kääntäjän valitseman strategian kannalta tämä tarkoittaisi hyvin tarkkaa suhtautumista tekstin kaikkiin osasiin. Se miten jotain sanotaan, on yhtä tärkeää kuin mitä sanotaan.

Edgar Allan Poen suomennoksista ei ole mistään muodostunut niin sanotusti ainoaa oikeaa klassikkoa. Nyt kuitenkin suomentaja Jaana Kaparin uuden käännöksen ilmestyttyä voisi hyvinkin kuvitella sen jäävän elämään monien mielessä merkittävänä suomennoksena. Keväällä 2008 ilmestyi Poen ainoa romaani Arthur Gordon Pymin selonteko myöskin Kaparin suomentamana. Teos on suomennettu viimeksi vajaat sata vuotta sitten. Yksi merkki siitä, että Kapari on tunnettu ja arvostettu suomentaja on se, että hänen nimensä on painettu Koottujen kertomusten ja Arthur Gordon Pymin kanteen. Kääntäjä J. Pekka Mäkelä on ennustanut tällaisen käytännön mahdollista tulemista vuonna 2004: ”En lainkaan ihmettelisi, vaikka lähivuosina Suomessakin joku aloittaisi angloamerikkalaisen käytännön painaa kääntäjän nimi jo etukanteen tittelisivun lisäksi” (Mäkelä 2004).

## 4.1 Edgar Allan Poe

Käyn läpi Poen varhaisia vaiheita vain pikaisesti, ja keskityn enemmänkin hänen kirjallisen tuotantonsa analyyseihin. Suomessa Edgar Allan Poe tunnetaan erityisesti novelleistaan, joten niiden tulkinnat ovat tärkeintä tutkimukseni kannalta.

Poe syntyi vuonna 1809 Baltimoressa. Hänen vanhempansa kuolivat nuorena ja John Allanin perhe otti nuoren Edgarin hoiviinsa. Vuonna 1815 Poe muutti Allanien kanssa Englantiin ja kävi siellä koulua. Poe-tutkija Vincent Buranellin mukaan Poeta on hankala lokeroida, eikä myöskään Poen tulkitseminen ole helppoa. Buranellin mukaan kaikenlainen uskottava analyysi Poen työstä täytyy aloittaa tällä oleellisella totuudella: Poen tulkitsemisen ongelma on paljon muutakin kuin hänen neroutensa pimeä puoli. Poe kuitenkin on myös itse hämärtänyt tämän ongelman rajoja kirjoittamalla onnistuneita tarinoita kauhusta, oudoista fantasioista ja psykologisista omituisuuksista. Hän on rohkaissut kritiikkiä, joka keskittyy tarinoiden ”pyrotekniikkaan” (lainausmerkit minun) ja jättää ulkopuolelle melkeinpä kaiken muun. (Buranelli 1961: 17-18.)

Englantilainen koulu, jota Poe kävi nuoruudessaan, avasi hänen silmänsä kirjojen maailmalle, ja hänen lukuharrastuksensa jatkui pitkälle yliopistoon ja sen jälkeen. Poe aloitti oman kirjoittamisen jo varhain: koulupoikasena hän oli kirjoittanut jo sen verran runoja, että olisi voinut julkaista niitä. (Hayes 2000: xii-xiii).

Buranellin mukaan Poe oli ”taidetta taiteen vuoksi” –ajatuksen kiihkeä puolestapuhuja (196: 57). Poe itse sanoi:

> We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem´s sake, and to acknowledge such to have been our design, should be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force – but the simple fact is that would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified - more supremely noble than this very poem – this poem per se – this poem which is a poem and nothing more – this poem written solely for the poem´s sake.

Tällä ajatuksella Poe tarkoittaa taidetta yleensä, eikä pelkästään runoutta. Buranellin mukaan tällä lausumalla hän varoittaa taiteilijoita korruptoimasta

taidettaan käyttämällä sitä välineenä saarnaamiseen tai opettamiseen. (Buranelli 1961: 57.)

Poen mukaan taiteilija on käsityöläinen. Hienoimmastakin taiteesta hän löysi ammatinharjoitusta ja kovaa työtä. Pelkkä inspiraatio yksinään on naiivia ja muodotonta, sitä täytyy määritellä ja muotoilla ja koota siihen yhtenäiseen rakenteeseen, joka antaa työlle kaikista huomattavimman vaikutuksen. Poe itse oli lausuntonsa paras esimerkki. Hän teki töitä eikä jättänyt kirjoitelmiaan ennen kuin niissä luki sitä mitä hän halusi. Poe luki teoksiaan jatkuvasti uudelleen, korjaili, lisäili ja poisti runosäkeitään, ja kirjoitti proosaa uudestaan. (Buranelli 1961: 61-62.) Julian Symonsin mukaan oli olemassa kaksi Poeta: loogikko ja visionääri. Visionääri halusi pitää runouden pyhänä mysteerinä, loogikko taas osoittaa, että kyse oli vain teknisestä ongelmasta. Visionääri keksi runot, loogikko kirjoitti ne. Suurin osa kauhutarinoista kuuluu visionäärin luomiin, salapoliisi- ja huijaustarinat taas loogikon. (Symons 2001: 195.)

Buranelli (1961: 65) toteaa, että Poe halusi kirjoittaa novelleja, koska ne olisivat nopeasti luettavissa. Poen mielestä amerikkalaiset olivat liian kiireisiä lukemaan muuta. Oli jo olemassa muitakin novellin kirjoittamisen huippuja siihen aikaan kun Poe siihen tarttui, mutta Poe teki siitä omanlaisensa soveltamalla novellin kirjoittamiseen omaa teoriaansa esteettisyydestä.

Buranelli jatkaa, (1961: 66-67) että Poen mielestä kaikissa tarinoissa tuli olla realismin henkeä. Poen hahmot eivät ole zombieita, aaveita, ihmissusia tai vampyyreja. Paholainen ilmestyy vain burleskeissa tarinoissa. Poen syvällisimmät tutkimukset kauhussa pohjautuvat hyvin inhimillisiin ja realistisiin ilmiöihin, kuten hulluihin pakkomielteisiin. Tämä piirre on ensisijainen syy hänen tarinoidensa uskomattomalle vaikutukselle. Realismin lisäksi symbolismi on yksi Poen vahvoja puolia.

Tunnetuimpien tarinoiden, kuten Usherin talon häviön, Morgue-kadun murhien, Kuilun ja Heilurin ja Kielivän sydämen ansiosta on vain luonnollista, että Poen tuotanto tuntuu koostuvan pelkästään painajaisista. Oli ymmärrettävää, että kirjailijan itsensä mielenterveyttä alettiin epäillä, ja väitettiin että hän vain kuvaili taidokkaasti omia henkilökohtaisia epävakaisuuksiaan ja omituisuuksiaan. On väitetty, että hänellä on vain yksi jatkuvasti toistuva mieshahmo – hän itse. (Buranelli 1961: 18.)

Buranellin mukaan (1961: 76-77) Poen symboliikan käyttö hänen goottisissa tarinoissaan on johtava lanka hänen kirjalliseen taiteeseensa. Poe ei ole symbolisti johdonmukaisesti, mikä on hänen vahvuutensa. Poen käyttämä symboliikka oli yleensä sitä, että hän antoi jonkin esineen olla tietyn käsitteen tai henkilökohtaisen luonteenpiirteen symbolina. Punaisen surman naamiossa joka tunti lyövä kello antaa juhlijoille ennakkotunteen siitä, että loppu lähestyy vääjäämättä.

Poen novelleissa on kaksi mielenkiintoista huomiotaherättävää piirrettä – tunnelma ja henkisten olotilojen kuvailu. Tunnelman luomisen niksit ovat suurimmilta osin peräisin goottisen tarinan perinteestä: Poe typisti, tiivisti ja osin suurensi sitä, mitä hän löysi varhaisemmilta kirjoittajilta. Henkisten tilojen kuvailun hän kehitti kuitenkin itse, turvautumalla omaan psykologiaansa. (Buranelli 1961: 78.)

James B. Twichellin mukaan Poe oli ensimmäinen, joka toi kauhutarinaan vainoajan näkökulman, ei uhrin. Senkaltainen merkittävä muutos kertojan perspektiivissä pakottaa lukijan epämukavaan läheisyyteen hahmon kanssa, jota voisi verrata kauhuelokuvan katsojaan. (Teoksessa Frank 1997: 25.) Frankin ja Magistralen mukaan (1997: 26-27) esimerkillinen Poen kauhutarina sisältää useita yhteneväisiä piirteitä, joista yleisin on eristys tai eristäytyminen.

### 4.2 Poe Suomessa

Kovalan mukaan Edgar Allan Poe sai Irvingin ja Longfellowin tavoin suuren suosion Euroopassa, mutta Suomessa hän ei tullut tunnetuksi vielä 1800-luvulla. Kaikkiaan hänen teostensa suomennoksia ilmestyi vuosina 1903-1926 viisi nimekettä. Ensimmäisillä Poe-suomennoksilla oli hiukan viihteellinen leima, mutta 1920-luvun lopulla ilmestyneet kaksi teosta markkinoitiin jo klassikkoina. Vuonna 1926 Kansanvalta julkaisi teoksen *The Masque of the Red Death* (1842) nimellä Punaisen surman naamio: jännityskertomuksia ja seuraavana vuonna ilmestyi WSOY:lta teos Kultakuoriainen ym. kertomuksia (*The Gold Bug and Other Stories,* 1843). Poen esittelyjä taas ilmestyi suhteellisen tasaisesti; ne olivat yhtä arvostelua lukuunottamatta esseitä ja keskittyivät hänen lyriikkaansa. (Kovala 1992: 68)

Yleisesti Suomessa Poen kirjallinen merkitys kyllä tunnustettiin, mutta yhtä keskeistä asemaa angloamerikkalaisen kirjallisuuden kaanonissa hän ei saanut kuin Saksassa tai Ranskassa. Poelta ilmestyi myös jonkin verran runosuomennoksia, esimerkiksi hänen tunnetuimman runonsa Korpin ensimmäinen suomennos ilmestyi jo vuonna 1898. Ennen toista maailmansotaa suomalaiset kaunokirjallisuuden lukijat hyväksyivät amerikkalaisesta lyriikasta lähinnä Longfellowin ja Poen. (Kovala 1992: 62-64.)

Vesa Sisätön mukaan monet varhaisista fantasiakirjailijoista tunnetaan myös kauhu-ja tieteiskirjallisuuden puolella, kuten Poe. Toisin kuin monia muita 1800-luvun kirjailijoita, hänen tarinoitaan on suomennettu vielä aivan viime vuosinakin. (Sisättö 2007: 499.)

O. Nousiainen suomensi valikoiman Poen runoja 1940-luvun puolessavälissä. Hänen mukaansa ”Edgar Allan Poen runovalikoiman suomen kielellä julkaiseminen on kustantajan puolelta osoitus siitä suuresta mielenkiinnosta, jota meillä tunnetaan Amerikan kirjallisuutta ja kulttuuria kohtaan” (Poe 1946:

51). Jopi Nymanin ja Urpo Kovalan mukaan (2007: 167-169) Poen runojen ja kertomusten suomennoksia ilmestyi runsaasti myös aikakauslehdissä. Poen tuotanto olikin suomalaisille yksi tärkeimmistä yhdysvaltalaisen kirjallisuuden klassikoista. Poen suomennoksia on ilmestynyt tasaisesti parinkymmenen vuoden välein, ja samalla on ilmestynyt useita uusintapainoksia aikaisemmista kokoelmista (Fennica).

1954 julkaistiin Aulis Nopsasen lyhentäen suomentamia Poen novelleja kokoelmassa Punaisen surman naamio ja muita kertomuksia. Voisi kuvitella, etteivät tämänkaltaiset adaptaatiot saisi kovin suurta suosiota, mutta teoksesta otettiin jopa uusintapainos 1980-luvulla. Melko pian Nopsasen suomennoksen jälkeen ilmestyivät 1920-luvulla suomennetut novellit uudelleennimetyssä novellikokoelmassa Korppi ja kultakuoriainen, jossa suomentajana toimi myös Eero Ahmavaara. Ahmavaaran osio kokoelmasta oli uusia suomennoksia, Kivimiehen novellit taas 1920-luvulta.

Edgar Allan Poe tuo yhä nykyäänkin useimpien mieleen ensimmäisenä kauhunovellit. Moni tietää myös, että Poe oli runoilijakin – itsensä mielestä jopa ensisijaisesti runoilija. Mutta harva tietää, että Poe oli myös humoristi, satiristi ja kirjallisuuskriitikko. Kun Kaparin suomentama Kootut kertomukset ilmestyi vuonna 2006, monessa kritiikissä pääasiaksi nostettiin se ”yllätys”, ettei Poe ollutkaan pelkästään kauhukirjailija. Kootuista kertomuksista vain puolet on suoranaista kauhua, siinä on myös rikostarinoita ja esseitä, ja ”loput huumoria, joka ei naurata” (Nummelin 2006). Joidenkin mielestä Poen humoristiset tarinat eivät ole kestäneet aikaa kovin hyvin, mutta ainahan huumori on ollut tietyissä rajoissa subjektiivinen asia. Tietysti myös kulttuurisidonnaiset seikat vaikuttavat huumorintajuun ja siihen miten huumori ymmärretään.

Miten jokin tietty kirjailija "kestää aikaa", on hyvin mielenkiintoinen kysymys – onko kyse pelkästä kielestä, joka luonnollisesti vanhenee, vai todellakin vanhentuneista ajatuksista? Vaikka kyse olisikin ajatuksista, ei se tarkoita kuitenkaan että tarinat olisivat lukukelvottomia, vaan niitä voidaan lukea eri tavalla: kuriositeettina menneestä maailmasta ja yhteiskunnasta, mikä voi antaa lukijalle hyvinkin paljon pohdittavaa ja ajanvietettä. Kootut kertomukset tuo ensi kertaa suomalaiselle lukijalle uuden puolen Poesta. Oli jo aikakin, että suomalainen lukija saa nauttia Poen tuotannosta kokonaisuutena, sinä mitä se on, eikä naamioituna jonkin leiman taakse.

### 4.3 Punaisen Surman Naamio

*The Masque of the Red Death* ilmestyi ensi kerran 1842 Graham´s Magazinessa, nimellä *The Mask of the Red Death*. Vuonna 1845 novelli ilmestyi uudestaan nykyisellä nimellään. Michael J. Cummingsin (2005) mukaan *masque* tarkoittaa renessanssin ajan Euroopassa järjestettyjä loistokkaita huvitteluita, joissa osanottajat pukeutuivat naamiaisasuihin. He myös tanssivat, lauloivat, lausuivat runoja ja joskus jopa esittivät näytelmiä. Novellin nimessä tämä viittaa sekä ruhtinas Prosperon järjestämiin naamiaistanssiaisiin sekä naamioon, joka linnaan tunkeutujalla oli yllään. Novellin tapahtumien tarkkaa paikkaa, kuten myöskään tapahtuma-aikaa ei kerrota. Cummingsin (2005) tulkinnan mukaan novelli sijoittunee Italiaan, päätellen päähenkilön nimestä (*Prospero*), ja sanoista kuten *improvisatori* tai *decora*.

Melkeinpä kaikissa Poen novelleissa kertoja on minä-muodossa. Näin on myös Punaisen surman naamiossa, vaikkakin se ilmeneekin vain kahdessa lauseessa. Joidenkin tulkintojen mukaan tarinan kertoja on Punainen surma itse. Cummingsin mukaan tämä ei kuitenkaan ole mahdollista, sillä linnaan tunkeutuva hahmo on se, joka edustaa kuolemaa, ei kertoja. Tunkeutuja on

erillinen hahmo. Uskottavampi selitys on se, että kertoja kuvailee unta tai keksittyä kertomusta. (Cummings 2005.)

*The Masque of the Red Death* on suomennettu neljä kertaa. Ensimmäinen niistä ilmestyi vuonna 1926 Eino Kaltimon suomentamana novellikokoelmassa Punaisen surman naamio: jännityskertomuksia. Toinen ilmestyi 1954 Aulis Nopsasen lyhennettynä suomennoksena kokoelmassa Punaisen surman naamio ja muita kertomuksia, kolmas 1959 Eero Ahmavaaran suomentamana novellikokoelmassa Korppi ja kultakuoriainen ja neljäs vuonna 2006 Jaana Kaparin suomentamana kokoelmassa Kootut kertomukset.

### 4.4 Aineiston analyysi

Tässä luvussa esittelen tutkimustulokset ensin suomennos kerrallaan alkaen vanhimmasta. Sen jälkeen johtopäätöksissä pohdin suomennoksissa ilmenneitä seikkoja ensin ajan ja normien kautta, ja sen jälkeen ekvivalenssin ja tyylin kautta. Vertaamalla alkuperäistä ja käännöstä pohdin tekstien vastaavuutta sekä muodolliselta, sisällölliseltä että tyylilliseltä kannalta. Pidän lähtökohtanani sitä, että Poe oli hyvin tarkka jokaisesta tekemästään ratkaisusta. Sen vuoksi vastaavuuden valitseminen analyysin lähtökohdaksi on tarkoituksenmukaista.

Ekvivalenssin käsitteestä on käännöstieteen tutkijoiden kesken kiistelty paljon, ja onkin ristiriitaista missä suhteessa ekvivalenssia, tai lähtötekstiuskollisuutta, tulisi Poen käännöksissä olla. Sitä taustaa, jossa alkuperäinen teos on ilmestynyt ei voi toisintaa, joten käännös – luonnollisesti kielen muuttumisen lisäksi – muuttuu myös lähtökohdiltaan ja vastaanottavalta yleisöltään. Käännöksen ei myöskään voida ajatella ilmestyvän tyhjiössä, jossa ympäröivää yhteiskuntaa ja siinä asuvia ihmisiä ei olisi.

Alkuperäisen ja käännöksen vastaavuuden vertailu eri tasoilla – esimerkiksi tyylin tai muodon – tarjoaa kaunokirjallisuuden käännösten tutkimiseen

tarvittavan pohjan, koska vastaavuuden avulla voi ottaa huomioon sekä tekstin pienimmät yksiköt eli sanat, että isommat kokonaisuudet kuten kappaleet ja lopulta koko tekstin kokonaisuudessaan. Kuten Juliane House (1997: 26) mainitsi, kyse ei ole pelkästään sanojen vastaavuudesta samuuden kannalta, vaan siitä, miten kieltä käytetään. Ekvivalenssi-teoria sopii hyvin kirjailijauskollisuuteen, koska vastaavuuden käsite on sovellettavissa moniin eri tarkoituksiin.

Leferevere (1994:29) on kategorisoinut muutamia universaaleja ongelmia, joihin kaunokirjallisuuden kääntäjät saattavat törmätä. Yksi niistä on illokutionaarinen kielenkäyttö, eli vieraskielisten sanojen liittäminen tekstiin. Lefeveren mukaan kirjailija laittaa vieraita sanoja mukaan luonnollisesti jostain tietystä syystä, mutta se nostaa esille ongelman ”kaksoiskääntämisestä”. Jos sanat käännetään kohdekielelle, se yksinkertaistaa käännöstä verrattuna alkuperäiseen. Joissakin tapauksissa taas tietyt vieraat sanat tai fraasit eivät kuulosta vierailta ollenkaan kohdekielessä, ja siinäkin alkuperäisen teoksen aikomus muuttuu.

Vastaavuuden määrittämiseksi poimin suomennoksista kohtia, jotka jollain tavalla erosivat alkuperäisestä, esimerkiksi sanojen poistoja tai lisäyksiä, virkerakenteen muutoksia tai sanan merkityksen muutoksia. Kappalejaon muutoksiin en puuttunut, sillä en tiedä onko käyttämässäni painoksessa aito ja alkuperäinen kappalejako. Esimerkkikohdissa englanninkieliset kohdat ovat alkuperäisestä novellista.

Lisäksi kiinnitin huomiota Poen tyylin erikoisuuksiin, kuten kursiivin ja sulkeiden käyttöön. Poimin suomennoksista myös sanoja tai ilmauksia, jotka vaikuttavat vanhentuneilta nykypäivän suomen kieleen verrattuna, jotta voin pohtia onko jokin suomennos jo siinä määrin vanhaa suomea, että se vaikuttaa suomennoksen ymmärrettävyyteen. Tarkastelen myös novellin viimeistä kappaletta kokonaisuudessaan. Käsittelen loppukappaletta ikään kuin

miniversiona koko novellista: ajatellen sitä yhtenä kokonaisuutena, josta näkee suomentajan asenteen koko novelliin ja sen suomentamiseen. Jos suomentaja pyrkii jokaisella ratkaisullaan mahdollisimman suureen vastaavuuteen, myös tekstin kokonaisuus on yhtenäisesti vastaava.

### 4.5 Eino Kaltimon Punaisen surman naamio

Eino Kaltimon suomennoksesta (vuodelta 1926) poimin noin parikymmentä sanaa, jotka eivät ole nykylukijalle niin tuttuja enää. Hän käytti esimerkiksi sanoja kuten:

- turmiokas, väkimehu, elämäntaitoinen.

Nykysuomen sanakirjan vuoden 1966 painoksesta löytyi vielä sana *turmiokas*, mutta Suomen kielen perussanakirjasta 1990-luvulta sitä ei enää löytynyt. Vastaavasti *elämäntaito* löytyy -66 painoksesta, mutta ei adjektiivina *elämäntaitoinen*. Uudemmista sanakirjoista ei löytynyt kumpaakaan näistä sanoista. *Väkimehua* ei löytynyt kummastakaan sanakirjasta.

Kaltimon suomennoksessa oli muitakin aspekteja, jotka vaikuttivat tekstin vanhahtavuuteen, kuten sanoja on kirjoitettu yhteen, jotka nykyään kirjoitettaisiin erikseen, sekä tiettyjen sanojen taivutus:

- ikäänkuin, ensihetkellä, sillävälin.
- ikkun*ain* (väri), (iloista ja) kome*ata*, tanssij*ain* (joukossa).

*The Masque of the Red Death* -novellista löytyy kaiken kaikkiaan kahdeksan kursivoitua sanaa. Näistä kolme on vieraskielistä: kaksi ranskaksi ja yksi italiaksi. Kaltimo on ainut suomentajista, joka on jättänyt suomennoksestaan kaikki kursivoinnit kokonaan pois ja ratkaissut Lefeveren puhuman ongelman ”kaksoiskääntämisestä” suomentamalla kaikki vieraskieliset sanat.

Kaltimo on ottanut suomennoksessaan myös muita vapauksia: hän on poistanut 26 sanaa tai ilmausta, lisännyt 13 ja muuttanut lukemattomia kohtia: virkerakennetta on muutettu 16 kohdassa, lähinnä yhdistetty kaksi erillistä virkettä. Yhdessä kohdassa on keksitty täysin uusi lause:

| | |
|---|---|
| It was a voluptous scene,<br>that masquerade. But first<br>let me tell of the rooms<br>in which it was held. | Nämä naamiaiset tarjosivat<br>ihmeellisen näyn, mutta<br>omituisimmin vaikuttivat kuitenkin<br>huoneet joissa ne pidettiin. |

Kaltimon tekemiin poistoihin kuuluu esimerkiksi minä-kertojan poistaminen tarinastasta. Hän on kuitenkin jättänyt suomennokseen maininnan Hernani-nimisestä oopperasta, lisäämällä *ooppera*-sanan kotouttaakseen tekstiä.

| | |
|---|---|
| --- much of what has been<br>since seen in "Hernani". | ---- ja muistuttivat sitä, mitä<br>myöhemmin on nähty "Hernani"<br>oopperassa. |

*Hernanin* sisältäminen suomennokseen on hieman ristiriidassa minä-kertojan puuttumisen kanssa, sillä Cummingsin (2005) tulkinnan mukaan tarina sijoittuu noin 1500-luvulle, mutta *Hernani* tehtiin vasta 1800-luvulla. Minä-kertojan läsnäolo viittaa siihen, että kyseessä ei luultavastikaan ole ”oikea tapahtuma”, vaan jonkun uni tai kuvitelma, sillä kukaan ei jäänyt henkiin kertomaan tapahtuneesta. Poe on myös käyttänyt sulkeita kahdessa eri kohdassa. Toiset näistä Kaltimo on poistanut. Kaltimon suomennoksessa on myös yksi asiavirhe:

| | |
|---|---|
| Now in no one of the seven<br>apartments was there any lamp<br>or candelabrum, amid the<br>profusion of golden ornaments<br>that lay scattered to and fro or<br>depended from the roof. There<br>was no light of any kind<br>emanating from lamp or candle<br>within the suite of chambers. | Kaikissa seitsemässä huoneessa<br>oli ylen määrin kultaisia koristuksia;<br>niitä oli jokaisessa nurkkauksessa,<br>ja katosta riippui jokin lamppu<br>kynttiläjalka. Missään niistä ei<br>kuitenkaan ollut valoa. |

Lamppujen ja kynttiläjalkojen puuttuminen oli Poen mielestä tärkeää, sillä hän vielä seuraavassa lauseessa toistaa (kynttilä- ja lamppu-)valon puuttumisen. Kaltimo on jostain syystä päätellyt, että lamppuja ja kynttiläjalkoja on olemassa. Hän on kuitenkin lisännyt, ettei niissä ollut valoa.

Yksi Poen novellin epäjohdonmukaisuuksista on Cummingsin (2005) mukaan eräs kohta, jossa aikamuoto muuttuu yhtäkkisesti imperfektistä preesensiin. Hänen mukaansa ei ole varmaa, onko Poe tehnyt tämän vahingossa vai tarkoituksella. Ottaen kuitenkin huomioon tarkkuuden, jolla Poe suhtautui kirjoitelmiinsa, tämän voisi päätellä olevan jonkinlainen tehokeino, johon myös suomentajan tulisi kiinnittää huomiota. Kaltimo on muuttanut tämän kohdan kokonaan imperfektiksi:

| | |
|---|---|
| And, anon, there strikes<br>the ebony clock which<br>stands in the hall of velvet. | Kunnes äkkiä kello löi<br>sametilla verhotussa huoneessa,<br>ja kaikki pysähtyi, --- |

Käsittelen novellin loppukappaletta kokonaisuutena, joka heijastaa koko novellia. Sen avulla voi päätellä miten suomentajat ovat suhtautuneet alkuperäiseen tekstiin, sen tyyliin ja rakenteeseen.

| | |
|---|---|
| And now was acknowledged<br>the presence of the Red Death.<br>He had come like a thief in the<br>night. And one by one dropped<br>the revellers in the blood-bedewed<br>halls of their revel, and died each<br>in the desparing posture of his fall.<br>And the life of the ebony clock<br>went out with that of the last<br>of the gay. And the flames of the<br>tripods expired. And Darkness<br>and Decay and the Red Death<br>held illimitable dominion over all. | Ja nyt he tunsivat punaisen surman<br>läsnäolon. Niinkuin öinen varas se<br>oli tullut, ja toinen toistensa jälkeen<br>vaipuivat naamiaisten osanottajat<br>salien verentahrimille lattioille<br>ja kuolivat epätoivon vallassa siihen<br>paikkaan, mihin olivat kaatuneet.<br>Viimeisen elämän sammuessa<br>ebenpuukellokin pysähtyi.<br>Kolmijalkojen liekit sammuivat, ja<br>pimeys, hävitys, ja punainen surma<br>vallitsi häiritsemättä kaikkialla. |

Kaltimon loppukappaleessa *punainen surma* on kirjoitettu pienellä ja virkkeitä yhdistetty, mikä viittaa suomentajan haluun ottaa teksti haltuunsa ja tehdä muutoksia, eikä ottaa huomioon kirjailijan pieniä erikoisuuksia. Suomentaja on päätellyt, ettei Poen käyttämä diskurssin maailma sovi suomalaiseen kirjalliseen ympäristöön, ja päättänyt kotouttaa monia eri osia. Suomennoksessa olevan asiavirheen lisäksi viimeisessä virkkeessä on kongruenssivirhe: *pimeys, hävitys ja punainen surma vallitsi häiritsemättä kaikkialla*. Tämä johtaa ajatukseen, että oliko suomentajalla kenties kiire tehdessään käännöstä.

### 4.6 Aulis Nopsasen Punaisen surman naamio

Nopsasen suomennos vuodelta 1954 on kielellisesti täysin ymmärrettävä vielä nykyaikanakin. Nopsanen on käyttänyt Kaltimon ja Ahmavaaran tavoin sanasta *purple* suomennosta sinipunainen, mikä nykyään suomennettaisiin violetiksi. Vuoden 1966 Nykysuomen sanakirjasta löytyy *violetti*, mutta ilmeisesti aikaisemmalla vuosikymmenellä sana ei vielä ollut laajemmassa käytössä. Muita vanhahtavia sanoja Nopsasella oli huomattavan harvassa.

- soittoniekat.

Tekstin muodolla on suuri merkitys Poen novelleissa, mitä ei ole otettu huomioon Nopsasen suomennoksessa. Nopsanen on kauttaaltaan yksinkertaistanut kieltä ja poistanut ja yhdistänyt virkkeitä, ja poistanut myös kokonaisia kappaleita. Lisäksi Nopsanen on poistanut minä-kertojan, kursiivin kaikissa paitsi yhdessä kohdassa ja sulkeet. Hän on myös ottanut vapauksia kuvaillessaan hahmoa, joka tunkeutuu naamiaisiin:

| | |
|---|---|
| --- presence of a masked figure --- | --- erään naamioidun ihmishahmon --- |

Alkuperäisessä ei viitattu millään tavoin hahmon olevan ihminen. Nopsanen viittaa tunkeutujaan myöhemmin myös sanalla *mies*. Tämä tekee tunkeutujasta

liian konkreettisen hahmon, koska paljastuu että kyseessä oli kuolema, aineeton olento.

Mielenkiintoista kyllä, mutta Nopsanen on ainut, joka on käyttänyt Poen tapaan isoja alkukirjaimia *Punainen Surma* -sanoille. Sen lisäksi Nopsanen on ainoa, jonka suomennoksessa päähenkilö Prospero on kuvattu prinssinä. Suomessa *prinssi* kuitenkin viittaa lähinnä kruununperijään, kun taas ruhtinas (joka Prospero on muiden suomennoksissa) on hallitsija. Suomennoksesta löytyy myös mielenkiintoinen virhe: *ebony clock* on muuttunut eboniittikelloksi, vaikka eboniitti on täysin eri ainetta kuin eebenpuu.

Näin suurien muutosten ollessa kyseessä, on aiheellista miettiä voiko novellia kutsua edes käännökseksi, vaan erääksi versioksi siitä. Nopsasen suorasukainen tyyli kirjoittaa on huomattavan erilainen kuin Poen vihjaileva, hitaasti tunnelmaa kutova tyyli. Loppukappaleessa tyylien erilaisuus tulee selvästi ilmi:

And now was acknowledged
the presence of the Red Death.
He had come like a thief in the
night. And one by one dropped
the revellers in the blood-bedewed
halls of their revel, and died each
in the desparing posture of his fall.
And the life of the ebony clock
went out with that of the last
of the gay. And the flames of the
tripods expired. And Darkness
and Decay and the Red Death
held illimitable dominion over all.

Punainen Surma oli olemassa! Se oli
tullut hiljaa kuin varas yöllä. Yksi
toisensa jälkeen juhlijat kaatuivat
veren tahraamalle lattialle ja kuolivat
siihen paikkaan. Samalla kuin
viimeinen juhlavieras kuoli, lakkasi
eboniittikello käymästä, ja
hiilipannuista sammui tuli.

Nopsasen loppukappaleen suomennokseen on yritetty saada hieman dramatiikkaa mukaan käyttämällä huutomerkkiä. Lisäksi virkkeitä on yhdistetty ja viimeinen virke jopa jätetty pois. Adaptaation tai lyhennelmän tekijöillä on suuri vastuu päättää, mikä novellissa on tärkeää ja mikä ei. Voisi kuitenkin sanoa, että kaikki mitä kirjailija on päättänyt teokseensa laittaa, on tärkeää.

### 4.7 Eero Ahmavaaran Punaisen kuoleman naamio

Ahmavaaran suomennoksessa vuodelta 1959 on vajaat kymmenen vanhahtavaa sanaa, joista kaikki kuitenkin ovat siinä määrin ymmärrettäviä, ettei niiden perusteella voisi ajatella suomennoksen vanhentuneen, vaan sitä voisi pitää tyylikeinona. Ahmavaaran käyttämiä sanoja ovat esimerkiksi:
- vallan (toisin), kyllin (rohkea), musikantit, vallinsarvelle.

Ahmavaara puolestaan on ottanut kursivoinnin mukaan kahteen kohtaan ja suomentanut kaikki vieraskieliset sanat. Toinen kursivoiduista sanoista on kohta, jossa puhutaan verestä ja jolla on selvä motiivi saada lukija pysähtymään tähän kohtaan:

| | |
|---|---|
| --- his vesture was dabbled in *blood* --- | --- hänen käärinliinansa tihkuivat *verta* --- |

Ahmavaara on poistanut 19 sanaa tai lausetta, lisännyt viisi kohtaa ja muuttanut reilua kahtakymmentä. Näistä muutoksista viisi on virkerakenteen muutoksia. Ahmavaara on myös säilyttänyt sulkeet sekä aikamuodon muutoksen. Ahmavaara on myös suomentanut Poen käyttämät vieraskieliset sanat. Yleisesti ottaen Ahmavaara on hieman yksinkertaistanut Poen polveilevaa kielenkäyttöä:

| | |
|---|---|
| --- and thus it happened, perhaps that more of thought crept, with more of time, into the meditations of the thoughtful among those who revelled. | --- ja siitä ehkä johtui että entistä useamman juhlavieraan ajatus harhautui unelmiin. |

Ahmavaara on myös poistanut kokonaan maininnan Hernani-oopperasta, vaikka minä-kertoja onkin mukana. Muita Ahmavaaran tekemiä poistoja ei voisi luokitella välttämättä "tärkeiksi" tai "oleellisiksi", vaan ne liittyvät enemmänkin tekstin selkeyttämiseen ja yksinkertaistamiseen, kuten esimerkiksi seuraavassa kohdassa:

| | |
|---|---|
| There were sharp pains,<br>and sudden dizziness,<br>and then profuse bleeding<br>at the pores, with dissolution. | Sairas tunsi äkillistä kipua ja<br>huimausta ja sitten alkoi<br>veren tihkuminen ja vuoto<br>huokosista. |

Ahmavaaran loppukappale on vastaava Poen kanssa useissa kohdissa:

| | |
|---|---|
| And now was acknowledged<br>the presence of the Red Death.<br>He had come like a thief in the<br>night. And one by one dropped<br>the revellers in the blood-bedewed<br>halls of their revel, and died each<br>in the desparing posture of his fall.<br>And the life of the ebony clock<br>went out with that of the last<br>of the gay. And the flames of the<br>tripods expired. And Darkness<br>and Decay and the Red Death<br>held illimitable dominion over all. | Ja nyt Punaisen kuoleman läsnäolo<br>tunnustettiin. Hän oli tullut kuin<br>varas yöllä. Ja toinen toisensa jälkeen<br>iloiset juhlavieraat kaatuivat lattialle<br>ja kuolivat jokainen omaan<br>vääristyneeseen asentoonsa. Ja<br>eebenpuukellon elämä sammui<br>samalla kuin viimeisten iloisten<br>vieraitten elämä. Ja kolmijalkojen<br>hiilivalkea hiipui. Ja pimeys,<br>mätäneminen ja Punainen kuolema<br>vallitsivat kaikkea kenenkään<br>häiritsemättä. |

Ahmavaara on pyrkinyt vastaavuuteen säilyttämällä virkerakenteen ja toistamalla Poen rytmin *ja*-sanaa käyttämällä. Hän ei ole kuitenkaan noudattanut Poen tyyliä täysin viimeiseen asti, poistamalla isot alkukirjaimet *pimeydestä*, *mätänemisestä* ja *kuolema*-sanan ensimmäisestä kirjaimesta. Lisäksi Ahmavaaran novellin nimi on Punaisen kuoleman naamio, josta ei tule samaa konnotaatiota kuin mustaan surmaan viittaavasta *punaisesta surmasta*. Loppukappale yksinään on uskollisempi Poelle kuin suomennoksen kokonaisuus, sillä Ahmavaara selkeytti pitkiä polveilevia virkkeitä paljon. On myös mielenkiintoista Ahmavaara viittaa kuolemaan hän-sanalla, kuten Poekin. Muuta suomentajat eivät ole tehneet näin.

### 4.8 Jaana Kaparin Punaisen surman naamionäytelmä

Kaparin suomennoksessa vuodelta 2006 vanhahtavia sanoja oli hieman yli kymmenen. Kaparin tapauksessa sanojen käyttö on tyylikeino, jolla suomentaja on halunnut tekstiin vanhahtavaa tunnelmaa. Kaparin sanoja ovat muunmuassa:

- vallasväkeen (kuuluvaa), kandelaaberia, rusottavampaa, komeljanttari.

Kapari on jättänyt vain kahdesta kohdasta kursivoinnin pois, mikä johtuu luultavasti muotoilusta. Lauseita olisi voinut muokata niinkin, että kursiivin olisi saanut tekstiin mukaan, mutta suomentaja ei ole nähnyt sille tarvetta. Kahdessa kohdassa myös Kapari on suomentanut vierassanat:

| | |
|---|---|
| He disregarded the *decora* of mere fashion. | Hän halveksi pelkän muodin mukaista *koristeellisuutta*. |

Tässä kohdassa Poen kursiivi saattaa viitata vain pelkän vierassanan läsnäoloon tekstissä, mutta Kapari on tulkinnut sen viittaavan itse sanan merkitykseen. Myös *rôle*-sanan kohdalla Kapari on tehnyt samoin.

Marjatta Ripsaluoman mielestä Kapari olisi voinut katkoa Poen pitkiä virkkeitä enemmänkin, koska suomi on pitkäsanainen kieli (Ripsaluoma). Virkkeitä voi kuitenkin rytmittää myös muulla tavoin kuin pelkästään katkaisemalla sen, esimerkiksi käyttämällä pilkkua, puolipistettä tai ajatusviivaa.

Kapari on poistanut suomennoksestaan yhdeksän sanaa, lisännyt kolme ja muuttanut neljä kohtaa. Muutoksista vain yksi on virkerakenteen muutos, jossa Kapari on katkaissut pitkän virkkeen kahdeksi erilliseksi. Hän on käyttänyt myös samaa aikamuodon muutosta kuin Poe alkuperäisessä novellissa. Kaparin poistot eivät muuta novellia merkittävästi, vaikka poistetut kohdat voisivat tietenkin olla myös mukana.

| | |
|---|---|
| --- upon a carpet of the same material and hue. | --- aina samansävyisellä kankaalla päällystettyyn lattiaan asti. |

Yksi mielenkiintoinen lisäys on novellin nimessä, joka Kaparin suomennoksessa on Punaisen surman naamionäytelmä. Tämä on luultavasti viittaus siihen, mitä *masque* tarkoitti renessanssin ajan Euroopassa: naamiaisia, joissa saatettiin myös esittää näytelmiä, lausua runoja jne. Suomennoksessa se

kuitenkin hämää hieman lukijaa, sillä suomenkielisellä sanalla *näytelmä* ei ole samaa konnotaatiota kuin *masquella*.
Kaparin tekemät muutokset ovat hyvin pienimuotoisia. Hän on muuttanut toisen ison alkukirjaimen pieneksi sanassa *Punainen surma*. Muita muutoksia ovat esimerkiksi:

--- a closed corridor ---  --- muutoin ikkunattomaan käytävään ---

Kaparin loppukappale on myös lähestulkoon vastaava Poen kanssa:

| | |
|---|---|
| And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the desparing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all. | Nyt myönnettiin Punaisen surman läsnäolo. Se oli saapunut kuin varas yössä. Ja juhlijat kaatuivat veren pirskomaan saliin toinen toisensa jälkeen ja kuolivat kukin juuri siihen toivottomaan asentoon, johon olivat sattuneet lankeamaan. Ja eebenpuinen kello pysähtyi hilpeän seurueen viimeisen jäsenen heittäessä henkensä. Ja kolmijalkojen tulet sammuivat. Ja Pimeyden, Rappion ja Punaisen surman valta-alue oli rajaton. |

Kapari on säilyttänyt sekä virkerakenteen, isot alkukirjaimet (paitsi sanassa *surma)* että *and*-sanan toiston kaikissa muissa paitsi ihan ensimmäisessä virkkeessä. Kapari ei sano käyttäneensä aikaisempia suomennoksia työssään millään tavoin. Lähteissä hän mainitsee O. Nousiaisen suomentaman Rakkauden ja Kuoleman lauluja.

### 4.9 Johtopäätöksiä

Novellikokoelmien sisältämien suomentajien kommenttien tai esipuheiden määrä vaihteli suuresti. Kaltimon ja Nopsasen suomennokset sisälsivät esipuheet, joissa esiteltiin Edgar Allan Poeta. Ahmavaaran suomennoksessa ei ollut minkäänlaista suomentajan kommenttia tai esipuhetta. Kapari on ainoa

suomentajista, joka on kertonut omasta suomennosprosessistaan jälkisanoissa. Kapari oli kirjoittanut sekä esipuheen, jossa esiteltiin Poeta, suomentajan jälkisanat että selitykset ja alaviitteet, kronologian Poen elämästä ja lähteet, joita oli itse käyttänyt suomentaessaan.

Tapa, jolla olen vertaillut suomennoksia ja alkuperäistä on tutkimuksen luonteen vuoksi tietenkin hyvin pikkutarkkaa, eikä muutaman yksittäisen sanan puuttumisella voi julistaa mitään suomennoksista "epäkelvoksi" ajatellen vastaavuutta. Kyse on kuitenkin kokonaisuuksista, ja jos suurin osa Poen erikoisuuksista (kuten sulkeiden ja kursiivin käyttö) on pyritty säilyttämään, käännös siten pyrkii vastaavuuteen. Minkään käännöksen näin pikkutarkka seulonta ei ole tarkoituksenmukaista ajatellen suurempia kokonaisuuksia kuten kokonaisen novellikokoelman suomentamista. Jos kääntäjä kuitenkin pitää lähtökohtanaan uskollisuutta kirjailijan tyylille, ei käännös voi siitä kovin kauas harhautua.

Tutkielman rajatun tilan vuoksi käsittelemäni aineisto on suppea, joten päätelmät voivat olla vain suuntaa-antavia. Jättäen huomiotta Nopsasen adaptaation, *The Masque of the Red Death* -novellin suomennosten johdosta voisi kuitenkin päätellä, että mitä uudempi suomennos, sitä uskollisempi se on alkutekstille, ja näin ollen noudattaa uudelleenkääntämishypoteesissa esitettyä väitettä.

#### 4.9.1 Aika ja normit

Koska käännöksiin ja kääntäjien työhön automaattisesti vaikuttavat kunkin ajan vallitsevat normit, tulee suomennoksia tarkastella myös normien valossa.

Kaltimon suomennoksessa otetut vapaudet ovat olleet 1920-luvulla täysin hyväksyttäviä. Kuitenkin suomennoksen julkaisuajankohtana oli Poe jo arvostettu runoilija Suomessa. Myös Poen novelleja oli suomennettu siihen

aikaan, eli suomalaisille Poe oli tuttu monen eri teoksen kautta. Runoissa esimerkiksi muodollisten seikkojen muuntaminen on ymmärrettävämpää, jos halutaan säilyttää riimit. Novelleissa taas virkkeitä voidaan muokata melko pitkälle. Kenties kuitenkaan novelleja ei siihen aikaan pidetty samalla tavalla yhtä tärkeinä luovuuden tuotteina kuin runoja, sillä Kaltimo ei vaikuta edes yrittäneen säilyttää virkerakenteiden alkuperäistä tyyliä.

Kuten luvussa 3 kävi ilmi, ennen toista maailmansotaa suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa vallitsi valtavirta, joka suosi maailmankatsomukseltaan uskonnollispohjaista ja konservatiivista kirjallisuutta. Julkaistavan kirjallisuuden tuli olla sekä puhdashenkistä että kansantajuista. Sisällöllistä painavuutta pidettiin ensisijaisena esteettisiin arvoihin nähden. (Kovala 1992: 167.) Poeta julkaisi sekä vasemmiston omistama Kansanvalta että WSOY, joka oli enemmänkin kansalaissodan voittaneen valkoisen Suomen takana. Poeta ei kuitenkaan voida luokitella kirjallisuudeksi, joka olisi erityisen konservatiivista tai uskonnollista. On kuitenkin huomattavissa, että Kaltimon suomennos on keskittynyt enemmän novellin sisältöön kuin esteettisiin seikkoihin, ja näin ollen on käännöksenä sen ajan normien mukainen.

1900-luvulla ei enää otettu samanlaisia vapauksia suomentamisen suhteen kuin sitä edeltävällä vuosisadalla, jolloin ylipäätään minkälainen tahansa suomentaminen oli tärkeää. Tyylillisten seikkojen lisäksi kielen vanhahtavuus on yksi syy siihen, että Kaltimon suomennos ei enää nykyään ole paras mahdollinen. Sanat sinällään ovat ymmärrettäviä, ja taivutus sanoissa kuten *ikkunain*, tuo suomennokseen vanhahtavan tunnelman. Mutta tiettyjen sanojen yhteenkirjoittaminen vaikuttaa virheeltä, joka saattaa häiritä lukijaa etenkin sen toistuessa useasti. Edellämainittujen seikat vaikuttavat huomattavasti suomennoksen luettavuuteen.

1950-luvulla tehdyt suomennokset eivät vaikuta olevan vielä nykypäivänäkään liian vanhaa suomea, vaan täysin ymmärrettäviä. Kaltimon yli 80 vuotta vanha

käännös puolestaan sisältää siinä määrin outoja sanoja, että se ei ole enää sujuvasti luettavaa suomea. Kielellisesti kaikki neljä suomennosta ovat hyvin erilaisia, ja siitä voi päätellä etteivät suomentajat ole käyttäneet aikaisempia suomennoksia apunaan, paitsi korkeintaan poiketakseen niistä. Vaikka Ahmavaaran ja Nopsasen suomennokset ovat kielellisesti täysin ymmärrettäviä, ja niiden joissakin kohdissa esiin tuleva vanhahtavuus on tunnelman kannalta onnistunutta, eivät ne kuitenkaan vastaa Poen tyyliä täydellisesti. Vielä 1950-luvulla ei ollut olemassa taipumusta vieraannuttaville suomennoksille, jotka olisivat tarkkaan noudatelleet alkuperäisen tyyliä ja muotoilua.

Tietyntasoinen kielen vanhahtavuus luo tunnelmaa, ja Puurtisen mukaan klassikoiden uudet suomennokset ovat hyväksyttäviä myös hieman vanhahtavina (Puurtinen 2001: 90). Vanhahtavien sanojen käyttö voi kuitenkin olla myös hieman riskialtista, koska se saattaa johtaa siihen, että kieli vaikuttaa keinotekoiselta. Marjatta Ripsaluoman mukaan Kaparin valitsema vanhanaikainen suomi käy tuhannen sivun mittaan hieman pitkäveteiseksi, ja lisäksi koska tällaista englantiin verrattavaa suomea ei ole olemassa, käy pohja paikoin huteraksi (Ripsaluoma 2006). Harvoin kukaan kuitenkaan lukee Poen kaikkia novelleja kertaistumalta, eikä se varmastikaan ole Koottujen kertomusten tarkoitus.

Myös kotouttamisen taso vaihtelee esimerkiksi mittayksiköiden suhteen: sekä Kaltimo että Ahmavaara ovat molemmat kotouttaneet jaardit metreiksi, mutta puhuvat novellin lopussa kuitenkin jaloista. Kapari taas on jättänyt tuumat ja jalat ennalleen. Marjatta Ripsaluoman mielestä kotouttamatta jätetyt tuumat ja jalat vaikeuttavat lukemista (Ripsaluoma). Vieraannuttavien elementtien läsnäolo tekstissä on kuitenkin yleistä nykyaikana. Koskisen mukaan 1990-luvulla käännöstieteellisen keskustelun avainsanoihin kuului kääntäjän näkyvyys, ja vuosituhannen vaihteen käännöstieteellistä keskustelua luonnehtii pyrkimys kasvattaa kääntäjän näkyvyyttä (Koskinen 2007: 334). Vieraiden

mittayksiköiden jättäminen tekstiin osoittaa, että kyseessä on todellakin käännös, ja se on yksi keinoista jolla kääntäjä voi viitata olemassaoloonsa. Ripsaluoman kritiikki Kaparin vieraannuttavaa käännösstrategiaa kohtaan on erikoista nykyaikana, jolloin voisi kuvitella pikemminkin liian selittelyn olevan lukijaa ärsyttävää. Kapari on kuitenkin liittänyt käännökseensä kattavan listan selityksiä ja viitteitä, jotka auttavat lukijaa. Jos nykyaikana vielä arvostellaan suomennoksessa esiintyvää vieraskielistä sanaa, voisi kuvitella arvostelun olleen rankempaa 1920-luvulla.

#### 4.9.2 Tyyli ja ekvivalenssi

Edgar Allan Poen runoilijan sielu näkyi myös siinä, miten hän kirjoitti novellejaan. Jokainen sana ja lause oli tarkkaan mietitty, joiden lisäksi Poella oli omat erikoisuutensa, kuten kursiivin, sulkeiden ja vieraskielisten sanojen käyttäminen. Vertailen tässä luvussa sitä, kuinka tarkasti suomennokset noudattelevat Poen tyyliä.

Poen kursiivin käyttötarkoitukset voidaan karkeasti ottaen jaotella kahteen eri kategoriaan: sana on kursivoitu kun sillä on haluttu painottaa jotain asiaa tai sana on kursivoitu kun se on vieraskielinen (yleensä joko ranskan- italian- tai latinankielinen). Tietenkään vieraskielisyys ei poista sitä mahdollisuutta, että itse sanan merkitystä on myös haluttu painottaa. Punaisen surman naamiossa on kaikenkaikkiaan 8 kursivoitua sanaa, joista 3 on vieraskielistä (*decora*, *fête*, *rôle*). Missään suomennoksista ei ole noudatettu Poen kursivointia ihan täydelleen. Kaltimo on poistanut kursiivin kokonaan, Nopsanen on käyttänyt sitä kerran, Ahmavaara kahdesti, ja Kapari kuudessa kohdassa kahdeksasta.

Vaikka ei ole täysin selvää miksi Poe käytti kursiivia niin paljon, tulisiko kääntäjän kuitenkin noudattaa sitä sokkona? Kirjailijauskollisuutta ajatellen tulisi, mutta se saattaa olla myös hämmentävää esimerkiksi seuraavanlaisessa tapauksessa, jossa kursiiville ei ole mitään ilmiselvää syytä:

> There comes from the near clock of ebony a muffled peal
> more solemnly emphatic than any which reaches *their* ears
> who indulge in the more remote gaieties of the other
> apartments.

Suomentajat ovat ratkaisseet kohdan eri tavoin:

> Kaltimo:
> --- kammottavampaa kuin kaikki, mitä toisissa huoneissa
> hulluttelevat saattoivat kuulla.
>
> Ahmavaara:
> --- hirvittävän paljon voimakkaampi kuin mikään, mitä
> toisissa saleissa huolettomasti iloitsevien korvat kuulevat.
>
> Kapari:
> --- juhlavammin painokas kuin mikään, mikä niiden korviin
> kiirii, jotka ovat antautuneet etäisempien salien nautinnoille.

Nopsanen on poistanut kohdan kokonaan. Kaltimo ja Ahmavaara ovat muokanneet virkettä erilaiseksi, ja Kapari on ainoa, jonka suomennos mahdollistaa *their*-sanan kursivoinnin, mutta niin on jostain syystä jätetty tekemättä.

Marjatta Ripsaluoma vihjaa, että Kaparin suomennokseen jätetyt ranskan- ja latinankieliset ilmaisut hankaloittavat lukemista, vaikka niistä suurin osa löytyy lopun selityksistä (Ripsaluoma). Ei voida kuitenkaan olettaa, että kaikki Poen aikalaisetkaan olisivat taitaneet latinaa tai ranskaa, eikä Poe sisältänyt omiin kirjoituksiinsakaan alaviitteitä. Vieraan sanan läsnäolo tekstissä on tyylikeino, eikä kääntäjän tulisi sitä poistaa ilman hyvin perusteltua syytä.

Kaltimon, Nopsasen ja Ahmavaaran suomennoksissa ei kuitenkaan ole yhtään vieraskielistä sanaa, mikä tarkoittaa sitä, että ne eivät ole pyrkineet vastaavuuteen tämän tyylikeinon kanssa. Vaikka Kaparin suomennos on

tyylilliseltä kannalta kaikkein vastaavin alkuperäisen kanssa, on myös muissa suomennoksissa kiinnostavia ratkaisuja. Esimerkiksi Nopsanen oli päättänyt kirjoittaa Punaisen Surman isolla, kuten alkuperäisessä, mutta Kapari ei kuitenkaan tehnyt niin vaikka muuten oli hyvin tarkka tyylin toteuttamisessa.

Sulkeita tekstissä ei välttämättä voida pitää kovinkaan erikoisena tyylikeinona, mutta Poen tapauksessa se pysäyttää, luultavasti sen vuoksi mitä hän sulkeisiin kirjoittaa. Punaisen surman naamiossa sulkeilla erotettuja virkkeitä oli kahdessa kohdassa. Myös isojen alkukirjainten käyttö tiettyjen sanojen kohdalla on tehokeino. Tässä esimerkki molemmista tapauksista, ja siitä miten suomentajat ovat ratkaisseet kohdan:

> --- after the lapse of sixty minutes (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies), ---
>
> Kaltimo:
> Mutta kun oli kulunut kuusikymmentä minuuttia (kolmetuhattakuusisataa sekuntia kiitävää aikaa), ---
>
> Ahmavaara:
> --- kuudenkymmenen minuutin kuluttua (joihin sisältyy kolmetuhattakuusisataa sekuntia pakenevaa aikaa), ---
>
> Kapari:
> --- kulunut kuusikymmentä minuuttia (mikä merkitsee kolmeatuhattakuuttasataa sekuntia Aikaa joka kiitää), ---

Nopsanen on jälleen jättänyt koko kohdan pois. Kaikki suomentajat ovat ottaneet sulkeet mukaan, mutta vain Kapari on kirjoittanut *Ajan* isolla alkukirjaimella. Kirjoittamalla A*jan* isolla Poe on halunnut korostaa ajan iänkaikkista luonnetta. Kaltimon ja Ahmavaaran suomennoksissa tämä korostus ei kuitenkaan tule nyt ilmi.

Tyyliä ajatellen suomennoksissa toteutuu myös uudelleenkääntämishypoteesi. Kaltimo on ottanut eniten vapauksia tekstin tyylillisten seikkojen kotouttamisessa, kuten poistanut kursiivin, vieraskieliset sanat ja isot

alkukirjaimet sanoissa. Nopsanen ja Ahmavaara ovat noudattaneet tyyliä vain tietyissä kohdissa. Kapari taas johdonmukaisesti melkein joka kohdassa.

Mikä tahansa Kaparin suomennosstrategiaan onkin vaikuttanut, se on todiste siitä, että hyvin tehty suomennos ei välttämättä ole sen "vähempi" kuin alkuperäinenkään. Myöskin aiemmat Poe-suomennokset ovat ansioituneita omilla tavoillaan: ei välttämättä siinä, että ne olisivat pyrkineet luomaan novellin virke virkkeeltä vastaavaksi, vaan luomalla omankaltaisensa Poen suomen kielellä. Jos pohditaan Poen suomennoksia, mikään ennen Kaparia suomennetuista novellikokoelmista ei ole noussut klassikon asemaan. Voisiko tähän kenties olla syynä se, että niissä on otettu (liikaa) vapauksia Poen kirjoitustyylin kanssa?

## 5. Lopuksi

Käsittelin tutkielmassani kaunokirjallisuuden kääntämistä näkökulmasta, joka ottaa esille kirjailijan mielipiteiden tärkeyden käännettäessä jotain teosta. Toisessa luvussa kävin läpi eri käännöstieteilijöiden ajatuksia kaunokirjallisuuden kääntämisestä, normeista, käännösnormeista, ekvivalenssista ja uudelleenkääntämishypoteesista. Sen jälkeen kolmannessa luvussa keskityin suomentamisen historiaan aina 1800-luvun lopulta nykypäivään asti. Pohdin myös seikkoja, jotka liittyvät klassikoiden kääntämiseen ja käännösklassikoiden syntyyn.

Analyysiosiossa esittelin Poen novellin neljä eri suomennosta. Pohdin suomennosten eroavaisuuksia alkuperäiseen verrattuna ekvivalenssin kautta. Analyysissäni kävi ilmi se, että vanhemmissa käännöksissä otettiin enemmän vapauksia alkutekstin muodon, sisällön ja tyylin suhteen. Suomennokset siis noudattelivat uudelleenkääntämishypoteesissa esitettyä teoriaa, jos jätetään Aulis Nopsasen lyhennetty suomennos huomiotta.

Suomennosten vertailu nosti erään kysymyksen esille: mikä on loppujen lopuksi uskollinen tapa suomentaa? Kieli, jota Poe käytti kirjoittaessaan novellinsa ei ollut siihen aikaan vanhahtavaa vaan ajanmukaista kieltä. Joten pitäisikö käyttää myös täysin ajanmukaista suomea suomennettaessa? Vai onko alkuperäinen niin sanotusti ”juuttunut aikaan” – onko se pelkästään sen ajan tuote, jolloin se on kirjoitettu, ja onko siis suomennoksen jollain tapaa pyrittävä samaan?

Ajatus, että jotain kirjailijaa tulisi kääntää erityisen uskollisesti, ajatellen kirjailijan itsensä suhtautumista työhönsä, on pelkästään hypoteettinen. Tietysti myös Poeta on mahdollista kääntää kotouttavasti ja tehdä käännöksestä onnistunut. Ennen kuin perehdyin novellien suomennoksiin, en ollut varma onko vastaavuuden vaatimus kohtuullista. Kuitenkin, Kaparin suomennos

mielestäni todisti, että alkutekstille – ja samalla kirjailijalle – voi ”tehdä oikeutta” huolellisesti paneutumalla tekstiin, ja kunnioittamalla kirjailijan tekstille antamaa muotoa.

Liiallinen perehtyminen kirjailijan elämään voi myös aiheuttaa ongelmia ylitulkinnasta. Poen tapauksessa tällainen tulkitseminen usein johtaa siihen, että päätellään Poen kirjoitelmien aiheiden olevan peräisin hänen omasta elämästään, ja tällä tavoin yrittää saada käännökseen mukaan jotain ylimääräistä mystiikkaa, joka siihen ei kuulu. Hurjimpien väitteiden mukaan Poe olisi itse jopa syyllistynyt murhaan. Melkeinpä kaikissa Poen esittelyissä mainitaan hänen alkoholin- tai oopiuminkäyttönsä. Ei kuitenkaan ole varmaa tietoa, oliko hän alkoholisti tai missä määrin hän olisi käyttänyt huumeita. Poen elämäntyyli on varmastikin vaikuttanut hänen kirjoituksiinsa, ja hänen väitetty aineidenkäyttönsä on joko syy tai seuraus mitä tulee hänen uskomattoman vilkkaaseen ja synkkään mielikuvitukseensa. Herää kysymys, missä määrin näiden seikkojen saisi antaa vaikuttaa? Ne eivät ole kuitenkaan asioita, joista Poe itse olisi puhunut. Oopiumin mainitseminen esipuheessa luo lukijan mieleen tietyn ennakkoluulon, jota alkuperäisen lukijalla ei välttämättä ole ollut.

1970-luvulla käännöstieteessä alkoi murros, jolloin käännösten tutkiminen siirtyi pikkuhiljaa poispäin tekstistä ja kohti normien ja ihmisten toiminnan tutkimista. Ekvivalenssi-teoriaa alettiin kritisoida ja haluttiin puhua mieluummin ympäröivien yhteiskunnallisten normien vaikutuksesta kääntämiseen. Vielä 2000-luvullakaan ekvivalenssi ei ole kuitenkaan vaipunut historiaan, vaan esimerkiksi Sergio Bueños Cuéllarin (Cuéllar 2002: 77) mukaan vastaavuus on yksi tärkeimmistä suhteista, mitä alkutekstillä ja käännöksellä voi olla.

Myöskään omasta mielestäni vastaavuutta ei voi koskaan täysin erottaa kääntämisestä – ainakaan mitä tulee kaunokirjallisuuden kääntämiseen – sillä

ilman alkuperäistä tekstiä ei olisi käännöstäkään. Vastaavuuden vaatiminen ei välttämättä oleta, että käännöksen tulisi olla ”läpinäkyvä”. Myös mahdollisimman suureen vastaavuuteen pyrkiminen antaa tilaa inhimilliselle toiminnalle ja valinnanvapaudelle. Kääntäjiin tulevat aina vaikuttamaan erilaiset inhimilliset tekijät, mutta loppujen lopuksi kääntäjä kuitenkin itse valitsee millä tavoin suhtautuu lähtötekstiin. Vaikka tämä valinta olisi myös normien määräämää jollain tasolla, avoimen keskustelun ylläpitäminen vastaavuuden roolista kääntämisessä on tärkeää.

Nykyään hyvin monet suomalaiset osaavat englantia siinä määrin, että mieluummin lukevat alkuteosta käännöksen sijaan, koska käännöksessä ”aina menettää jotain”. Tällainen trendi on saattanut vaikuttaa siihen, millä tavoin nykyään suomennetaan. Esimerkiksi aikuisten kaunokirjallisuuden suhteen suurten kotouttavien muutosten tekoa harkitaan varmasti tarkkaan. Nykypäivänä ei luultavasti julkaistaisi Nopsasen suomennoksen kaltaisia adaptaatioitakaan, ainakaan ilman kritiikkiä. Lyhennelmiä enemmänkin pidetään Valittujen Palojen Kirjavalioiden kaltaisena viihteellisenä kertakäyttökirjallisuutena.

Suomalaisilla lukijoilla on jo kauan ollut mahdollisuus tutustua Edgar Allan Poen tuotantoon suomen kielellä. Poelta suomennetut novellit ovat kuitenkin olleet melkeinpä kaikki kauhu- tai scifigenreä. Voisi sanoa, että suomalaisessa kirjallisessa maailmassa on syntynyt kuva Poesta yksinomaan kauhukirjailijana tai runoilijana. Kaparin suomennos kuitenkin haastoi tämän kuvan tuomalla Poesta uuden puolen esiin. Kuten Lefevere sanoi (1994: 95-96), tällaiset kuvat ovat usein tiukassa. Muutamista kritiikeistä olikin aistittavissa se seikka, että Poen huumori oli heille outoa ja jossain mielessä ”vanhentunutta”.

Suomennosten analyysistä kävi ilmi, että ne noudattavat pääosin uudelleenkääntämishypoteesia. Kuitenkin pohtiessa Kaparin käännöstä, voi tällä tavoin vieraannuttavan käännöksen olemassolo olla vain yksi merkki tällä

hetkellä vallitsevista normeista, eikä siitä että se olisi joka tapauksessa joskus tehty. Jos suomennos olisi ilmestynyt esimerkiksi kymmenen vuotta aikaisemmin, sen tyyli olisi saattanut olla kotoutetumpaa. On kuitenkin vielä suhteellisen uutta, että englanninkielen taito on näin yleistä. Jossain vaiheessa saattaa nousta uusi aalto kotouttavia suomennoksia, jotka painottavat suomenkielisen kirjallisuuden perinteiden kunnioittamista ja jotka vieroksuvat englannista suomeen jatkuvasti virtaavia lainasanoja tai vieraita kielen rakenteita.

Sitä miten eri kirjailijoita on suomennettu vuosien varrella olisi mielenkiintoista tutkia enemmänkin. Voiko kirjailijalle kehittyä eri kielellä tunnistettavaa omaa tyyliä, jos häntä on kääntänyt useat eri kääntäjät? Esimerkiksi Poen novelleja on suomentanut yli kymmenen kääntäjää 1900-luvun alusta lähtien. Jokaisella heistä on ollut oma tyylinsä, joka on väistämättä heijastunut myös käännöksiin.

Voisi sanoa, että nykyaikana melkeinpä kaikilla on yhteys ja saatavuus melkein kaikkeen, ja rajat sen suhteen mitä esimerkiksi internetissä saa lainata tai käyttää ovat hämärtyneet. Sen vuoksi olisi tärkeää aina muistaa kuka on se, joka on luonut ensimmäisen teoksen, olkoonkin se kirja, runo, maalaus tai musiikkikappale. Se on aina luojansa hengentuote.

Tulisiko kirjailijauskollisuutta sitten soveltaa kaikkiin kirjailijoihin? Määritelmänä kirjailijauskollisuus kuulostaa tiukalta, mutta se kuitenkin pitää sisällään monia eri strategioita, ei pelkästään lähtötekstiuskollisuutta. Joillekin kirjailijoille juonen ja kielen sujuvuus saattaa olla tärkeintä, ei tekstin muoto tai virkerajat. Teokset, jotka ajan kuluessa nousevat klassikoiksi, saavat automaattisesti enemmän huomiota kuin ns. kioskikirjallisuus, mutta kääntäjän tulisi kuitenkin muistaa ettei mikään teos synny tyhjästä. Kaikilla teoksilla on tekijänsä, joka tulisi ottaa huomioon jossain vaiheessa käännösprosessia.

## Lähteet


Bolaños, Sergio Cuéllar. 2002. Equivalence Revisited: A Key Concept in Modern Translation Theory. http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/219/21901504.pdf. Luettu huhtikuussa 2008.

Buranelli, Vincent. 1961.Edgar Allan Poe. Twayne´s United States Authors Series. Sylvia E. Bowman (toim.). Twayne Publishers.

Chesterman, Andrew. 1997. Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory. John Benjamin´s Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia.

Chesterman, Andrew. 2007. *Kääntämisen normit*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia II. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 357-364.

Cummings, Michael J. 2005. The Masque of The Red Death. http://www.cummingsstudyguides.net/Guides2/Masque.html. Luettu huhtikuussa 2008.

Fennica. Suomen kansallisbibliografia. https://fennica.linneanet.fi/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?ti=1,0&Search%5FArg=poe%2C%20edgar%20allan&SL=None&Search%5FCode=NAME%5F&CNT=25&PID=84nFi3Q_jOT2e0TqtUd-bRBVqd4&SEQ=20080516113906&SID=1. Luettu marraskuussa 2007.

Frank, Frederick S. & Anthony Magistrale. 1997. The Poe Encyclopedia. Greenwood Press. Electronic book.

Hayes, Kevin J. 2000. Poe and the printed word. Cambridge University Press.

Kantola, Janna. 2007. *Käännöskirjallisuuden asema vuosituhannen vaihteessa*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia II. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 318-323.

Kilpeläinen, Tapani. 2007. Filosofian kääntämisestä – periaatteessa. Kiiltomato. http://www.kiiltomato.net/?cat=editorial&id=141. Luettu marraskuussa 2007.

Koskinen Kaisa & Outi Paloposki. 2004. *A Thousand and One Translations. Revisiting Retranslation*. Teoksessa Claims, Changes and Challenges in Translation Studies. Hansen, Gyde, Kirsten Malmkjaer & Daniel Gile (toim.). Benjamin´s Translation Library, vol. 50. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamin´s Publishing Company.

Koskinen, Kaisa. 2007. *Kääntäjän kaksoissiteet – kirjallisuuden kääntäjän rooli ja asema 2000-luvulla*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia II. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 330-336.

Kovala, Urpo. 1992. Väliin lankeaa varjo. Angloamerikkalaisen kaunokirjallisuuden välittyminen Suomeen 1890-1939. Jyväskylän yliopisto.

Kujamäki, Pekka. 2007. *Kääntämisen normit sotien välisenä aikana*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia I. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 401-412.

Lefevere, André. 1994. Translating Literature. Practice and theory in a comparative literature context. The Modern Language Association of America.

Mäkelä, J. Pekka. 2004. Kääntäjät haastattelu osa 1/3. Risingshadow.net. http://fi.risingshadow.net/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=44. Luettu maaliskuussa 2008.

Mäkinen, Pirjo. 2001. *Ikinuori lähdeteksti, ikääntyvä kohdeteksti?* Teoksessa Alussa oli käännös. Mäkinen, Pirjo & Riitta Oittinen (toim.). Tampere University Press. 407-425.

Nord, Christiane. 1991. Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis. Rodopi, Amsterdam – Atlanta GA.

Nummelin, Juri. 2006. Kootut kertomukset ensi kertaa suomeksi. Turun Sanomat. http://www.turunsanomat.fi/kulttuuri/arvostelut/?ts=1,3:2019:0:0,4:61:0:0:0;4:62:0:0:0;4:78:0:0:0;4:82:0:0:0;4:87:0:0:0;4:99:0:0:0;4:100:0:0:0;4:107:0:0:0;4:85:120:1:2006-11-25,104:85:421505,1:0:0:0:0:0: Luettu marraskuussa 2007.

Nykysuomen sanakirja 1 & 3. 1966. Osat 1, 2 : A-K, osat 5, 6: S-Ö. Porvoo, WSOY.

Nyman, Jopi & Urpo Kovala. 2007. *Yhdysvaltain kirjallisuus*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia II. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 167-183.

Oittinen, Riitta. 1997. Liisa, Liisa ja Alice – matkakirja. Tampere University Press.

Oittinen, Riitta. 2001. *Tekstilaji ja strategia: ajatuksia kaunokirjallisesta kääntämisestä*. Teoksessa Alussa oli käännös. Mäkinen, Pirjo & Riitta Oittinen (toim.). Tampere University Press. 165-186.

Paloposki, Outi. 2001. *Kääntäminen historiassa*. Teoksessa Alussa oli käännös. Mäkinen, Pirjo & Riitta Oittinen (toim.). 349-373.

Paloposki, Outi. 2000. *Nerontuotteita maailmankirjallisuudesta – suomennosten historia 1800-luvulta nykypäivään*. Teoksessa Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki. Paloposki, Outi & Henna Makkonen-Craig, (toim.). Yliopistopaino, Helsinki. 20-33.

Paloposki, Outi. 2007. *Suomentaminen ja suomennokset 1800-luvulla*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia I. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 102-126.

Poe, Edgar Allan. 2006. Kootut kertomukset. Suomentanut Jaana Kapari. Kustannusosakeyhtiö Teos. Helsinki.

Poe, Edgar Allan. 1990. Korppi ja kultakuoriainen. Suomentaneet Niilo Idman, Yrjö Kivimies, Yrjö Jylhä (runot), Eero Ahmavaara. Kolmas painos. Kustannus Oy Forma.

Poe, Edgar Allan. 1954. Punaisen Surman naamio ja muita kertomuksia. Lyhentäen suomentanut Aulis Nopsanen. Arvi A. Karisto osakeyhtiö.
Poe Edgar Allan. 1926. Punaisen Surman Naamio: jännityskertomuksia. Suomentanut Eino Kaltimo. Kustannusosakeyhtiö Kansanvalta. Helsinki

Poe, Edgar Allan. 1946. Rakkauden ja Kuoleman Lauluja. Suomentanut Nousiainen, O. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.

Poe, Edgar Allan. 1994. Selected Tales. The Masque of the Red Death. Penguin Books. Penguin Popular Classics.
Puurtinen, Tiina. 2001. *Käännösten hyväksyttävyys*. Teoksessa Alussa oli käännös. Mäkinen, Pirjo & Riitta Oittinen (toim.). Tampereen yliopistopaino. 82-94.

Riikonen, H.K. 2007a. *Klassikkokäännösten synty 1800-luvulta 1930-luvulle*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia I. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 232-241.

Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki. 2007b. Johdanto. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia I. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Ripsaluoma, Marjatta. (ei ilmestymisvuotta) Kauhua ja tarinoita teoksen täydeltä: Edgar Allan Poe - Kootut kertomukset. http://www.keskipohjanmaa.net/gen/422865.asp. Luettu toukokuussa 2008.

Sevänen, Erkki. 2007. *Ikkunat auki, ikkunat kiinni! Suomennoskirjallisuuden asema ja luonne 1920- ja 1930-luvuilla*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia I. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 382-396.

Sisättö, Vesa. 2007. *Tieteis- ja fantasiakirjallisuus*. Teoksessa Suomennoskirjallisuuden historia I. Riikonen, H.K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 496-508.

Suomen kielen perussanakirja. 1994. Osa 3: S-Ö. Helsinki, Painatuskeskus.

Teva, Tarja. 2001. *Kääntäjä yhteiskunnan ytimessä*. Teoksessa Alussa oli käännös. Mäkinen, Pirjo & Riitta Oittinen (toim.). Tampereen yliopistopaino. 23-34.

Toury, Gideon. 1995. Descriptive Translation Studies and beyond. John Benjamin´s Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia.

**English Abstract**

# Fidelity towards the author in literary translation

## – How Edgar Allan Poe has been translated into Finnish over the years

One of the reoccurring themes in the field of translation studies is the question of fidelity and freedom. A translator can be faithful to a lot of things, for instance the target culture or the target audience. This kind of strategy would produce a domesticating translation. On the other hand, a translator can also follow the poetics and literary rules of the source culture. This would result in a foreignizing translation. The question this thesis aims to examine is fidelity towards the author of the original text.

The thesis discusses the translation of literature from a point of view, that emphasises the importance of the author. One of the questions explored is how a certain author has been translated into Finnish over the years. The thesis suggests, that some authors – or all of them – should perhaps be translated in a way, that takes into consideration the wishes of the author. Faithfulness towards the author may in some cases mean faithfulness towards the original text, but not necessarily.

I have chosen to study one of Edgar Allan Poe´s short stories, *The Masque of the Red Death*. Poe is quite well known in Finland, and his short stories and poems have been translated on several occasions since the early 20th century. There are four translations of *The Masque of the Red Death*: the first one by Eino Kaltimo in 1926, the second (an abbreviated translation) by Aulis Nopsanen in 1954, the third in 1959 by Eero Ahmavaara and the latest by Jaana Kapari in 2006.

In chapter two I discuss the nature of norms and translation norms. According to André Lefevere (1994: 87-88), authors are always affected by norms of their time. This also applies to translators. Translations are always filtered through the poetics of the time when they are made.

I also discuss briefly a theory that has been developed on translating the same texts again: the retranslation hypothesis. According to the hypothesis, early translations of a text are always more domesticating that later translations of the same text. According to Paul Bensimon (see Koskinen & Paloposki 2004: 27) there are substantial differences between first translations and retranslations. He says that first translations are in a way "introductions", which introduce a foreign culture to the target culture. Later translations do not need to do this anymore, because the text and the culture it comes from are already familiar, and they can maintain a cultural distance.

Kaisa Koskinen and Outi Paloposki also reflect on the reasons why texts are translated again. Koskinen and Paloposki ask whether it is true that first translations always date? Or is it a case of *domesticating* retranslations becoming dated, thus creating a need for foreignizing retranslations? (Koskinen & Paloposki 2004: 28.)

In chapter 3 I introduce the history of Finnish translation from the late 19th century to today. It could be said, that the Finnish written language was created by translating. In the late 19th century it was important to translate in any case, and it was only later that the demand for faithful translations emerged. By the 1920s, when the first translation of Poe´s *The Masque of the Red Death* was published, there was already a substantial amount of translated literature in Finnish.

In the fourth chapter I introduce the short story and its creator, Edgar Allan Poe. Since the creator of the original text plays the most important role in the life of the text, I place a great deal of value on the notions of the author himself, and the ideas different scholars have of him and his work.

Poe was a perfectionist when it came to his writings. He rewrote, corrected and polished his poems and short stories over and over again. For him, the form of the text was just as important as what the text said. In addition, he emphasised the role of beauty – he did not want to use his writings to achieve any political or other agendas, but in his opinion a poem should be written simply for the poem´s sake (see Buranelli 1961: 57).

I have compared the four Finnish translations to the original by using a theory of equivalence. Equivalence is one of the most controversial theories in translation studies. Its opponents say that translation is always affected by norms, and therefore a translation can never be "covert", as equivalence would suggest. There are however different notions on equivalence. According to Juliane House (1997: 26) equivalence is always relative, and should not be confused with identity. When equivalence is discussed in a level of *parole*, the use of language, rather than *langue*, the language system, we have reached what is essential about equivalence in translation studies. This thesis recognizes the problems when it comes to determining equivalence, and will therefore mean "the greatest possible equivalence" when using the term. The author-oriented approach in translating which I´m discussing in this thesis, also has similarities with the notion of equivalence, that emphasises sender´s intention.

One of the most striking attributes in Edgar Allan Poe´s stories is the atmosphere. He had a very unique way of creating a haunting and mysterious atmosphere. Every paragraph, sentence and word were carefully crafted, to create a perfect story. This preciseness is something the translator should take into account. For example, Poe used a lot of italics and foreign words in his

writings. Even if there is no definite way of knowing why a certain word has been italicized, should the translator follow the original text? The four Finnish translators have all dealt with the problem in their own way.

None of the translators followed Poe´s style completely. The newest translation was the closest, producing almost similar sentence break, italics, parenthesis, foreign words and capitalized letters in some words. All in all, excluding the abbreviated translation by Aulis Nopsanen, the translations follow the retranslation hypothesis. The first one took the most liberties with the text, the second one made some omissions which slightly domesticate the text, and the last one was the closest to the original text.

Nowadays the majority of Finnish people speak English, a situation which is very different from that before the 2nd world war, or even fifty years ago. This has led to a change in attitude towards translating. Many choose to read the original – in most cases English – text, because they feel one always "misses" something in the translation. The English-speaking culture is ever more familiar to people, and that is one of the reasons for more foreignizing translations.

The extent to which a translation can be faithful to the original is always under question. For example the language Poe used was contemporary language of his time. Should the translator therefore use contemporary Finnish, or try to recreate the atmosphere of the previous century?

It would be interesting to examine how different authors have been translated into Finnish over the years. Is it possible for an author to have a distinct voice and style of their own in a different language, if the author has been translated by numerous different translators? For instance Poe has been translated by more than ten different translator since the early 20th century. Each of them had their own style, which is inevitably reflected in the translations.

Should the translator then always be loyal to the author? In literature, there are always going to be pieces that are more appreciated than others, but they are all created by someone. This is something the translator should remember at some point of the translation process.