

Onko kaunokirjallisuuden kääntäjä taiteilija?
**Suomentajien näkemykset tekijyydestään Baabel-sarjan
suomentajien jälkisanoissa**

Pro gradu -tutkielma

Maiju Huovila

Monikielisen käännösviestinnän tutkinto-ohjelma, saksan kieli

Kieli- ja käännöstieteiden laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Joulukuu 2021

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin
OriginalityCheck -järjestelmällä.

TIIVISTELMÄ

Pro gradu -tutkielma

Kieli- ja käännöstieteiden laitos/Humanistinen tiedekunta

Saksan kieli, monikielisen käännösviestinnän tutkinto-ohjelma

Maiju Huovila

Onko kaunokirjallisuuden kääntäjä taiteilija?

69 sivua 6 liitesivua

Joulukuu 2021

Tässä Pro gradu -tutkielmassa käsitellään kaunokirjallisuuden suomentajien tekijyyttä ja mahdollisuutta tuoda työtään esille käännösten parateksteissa. Kaunokirjallisuuden suomentajien statusta on julkisessa keskustelussa pyritty kohottamaan taiteilijadiskurssin avulla, eli yhdistämällä kaunokirjallisuuden kääntämiseen tekijyytenä konnotaatioita uuden luomisesta ja yksilöllisyydestä. Tutkielmassa tarkastellaan sitä, onko tämä retorinen lähestymistapa totuudellinen ja toimiva.

Tutkielman teoriaosassa käsitellään kaunokirjallisuuden kääntäjien statusta määrittelemällä kaunokirjallisuuden suomentajien toimijuuden laajuutta sekä kustantamisen toimijaverkostossa että kääntäjien paratekstien tutkimuksen valossa, minkä lisäksi siinä määritellään kaunokirjallisuuden kääntäjien tekijyyden eri ulottuvuuksia. Lähteinä toimivat mm. Leena Laihon (2013), Salah Basamalihin (2012) ja Cecilia Alvstadin (2013) ajatukset käännöksen ja lähtötekstin samuudesta, Gerard Genetten (1997 [1987]) teoria parateksteistä, Kathryn Batchelorin (2018) määritelmät paratekstien tutkimuksesta käännöstieteen kontekstissa, Minna Ruokosen (2013) ja Daniel Simeonin (1995, 1998) käsitykset kääntäjän statuksesta ja alisteisuudesta, sekä erityisesti Raymond Williamsin (1988) käsitykset kaiken kirjoittamisen ja taiteenteon sosiaalisesta luonteesta.

Tutkielman aineistona toimii 18 kpl suomentajien jälkisanoja Teos-kustantamon Baabel-sarjasta. Aineistoa analysoidaan tutkimuskysymysten avulla, ja aineistossa esiintyvät suomentajat luokitellaan eri tekijyyden kategorioihin heidän suomennosprosessistaan esittämiensä tietojen mukaisesti. Tutkielmassa saatiin selville, että useat aineiston suomentajat olivat omaksuneet käsityksen tekijyydestään taiteilijoina, ja että suomentajat pyrkivät kohottamaan statustaan jälkisanoina. Suomentajat käyttivät jälkisanojaan myös kirjailijafunktion luomiseksi lähtöteostensa kirjailijoille, sekä helpottivat niiden avulla suomennosten reseptiota. Tutkielmassa havaittiin myös, ettei taiteilijuutta ja palvelijuutta voida asettaa toisistaan vastakkaisiksi puhuttaessa kääntäjän tekijyydestä tai kääntämisen ihanteista ja normeista.

Asiasanat: käännöstiede, kaunokirjallisuuden kääntäminen, paratekstit, kääntäjän jälkisanat, tekijyys, toimijuus, taiteilijuus, taiteilijadiskurssi, kirjailijuus, kääntäjäyys, kirjailijafunktio, palvelijuusdebatti, kääntäjän status, kääntäjän asema, käännöskirjallisuuden kustantaminen, kääntämisen normit

Sisälllys

1. Johdanto.....	1
2. Kaunokirjallisuuden suomentajien statuksesta	5
2.1 Lähtökohtia kaunokirjallisuuden kääntäjien toimijuuden tarkasteluun.....	6
2.2 Kääntäjien toimijuudesta käännösten paratekstien valossa.....	15
2.3 Näkökulmia kaunokirjallisuuden kääntäjien tekijyyteen	19
3. Aineiston esittely	25
3.1 Teos-kustantamo ja Baabel-sarja	25
3.2 Kääntäjien jälkisanat Baabel-sarjassa	29
4. Analyysi.....	32
4.1 Kysymyksenasettelusta ja analyysimetodista	33
4.2 Tulokset	39
4.2.1 Vähiten omaa tekijyyttään korostavat suomentajat – Lahdensuu, Nykyri, Teva	40
4.2.2 Oman työprosessinsa mainitsevat suomentajat – Sivenius ja Partanen.....	43
4.2.3 Kirjailijaa, mutta myös ”yhteistyötä” tämän kanssa korostavat suomentajat – Selander ja Härkönen	45
4.2.4 Omaa tekijyyttään korostavat suomentajat – Suominen, Roinila, Juva	52
4.2.5 Tulokset makrotasolla.....	60
5. Johtopäätökset ja yhteenveto	63
6. Lähteet	66
6.1 Aineisto.....	66
6.2 Muu kirjallisuus	67
I. Liitteet	i
Deutsche Zusammenfassung: Übersetzer als Künstler in den Nachworten der Baabel-Reihe	i

1. Johdanto

Taiteen tekeminen ja taiteilijuus käsitetään usein yksilön itseilmaisuna. Kääntäjän statusta puolestaan on viime vuosina pyritty kohottamaan sillä, että kääntäjistä on julkisessa diskurssissa nimitetty taiteilijoiksi. Kummassakin näissä väitteissä on ongelmansa, ja käänntieteen kontekstissa tarkasteltuna niissä vallitsee ilmiselvä ristiriita: Mistä lähtien kääntäjän työtehtävä on ”ilmaista itseään”? Tässä tutkielmassa perehdytään kääntäjien käsityksiin tekijyydestään, ja pohditaan kysymystä siitä, voidaanko kääntäjän statusta kohottaa nimittämällä tätä taiteilijaksi.

Onko taiteilijuus yksilön itseilmaisua? Tässä käsityksessä oletetaan, että yksilö tuo omasta sisäisestä maailmastaan esille jotain taiteen keinoin, eli taiteen luominen on yksisuuntaista erillisestä itsestä muille. Vastakkaista näkemystä edustavan Mihail Bakhtinin mukaan olemassaolo on aina dialogista, sillä se herättää vastakaikua toisessa: se on dialogia yksilöllisen subjektiviteetin ja ulkoisen henkilöidenvälisen maailman välillä. Bakhtinilaisen ajattelun mukaan itse ja toinen määrittävät toinen toistensa kautta, monimuotoisissa kategorisoinneissa eri aikoina ja eri paikoissa – mikään ei ole mitään *vain itsessään*. (Kumar 2015, 26–27) Samankaltaista ajattelutapaa on sovellettu marxilaisessa ajattelussa, jossa yksilön ja yhteiskunnan käsitteet kuuluvat erottamattomasti ja vuorovaikutuksellisesti yhteen. Tämän ajattelutavan mukaan yksilöllinen elämänilmaus on aina yhteiskunnallista elämänilmausta, vaikka se ei ilmenisikään muiden kanssa toteutetun elämänilmauksen muodossa. (Kumar 2015, 11; Williams 1988, 215) Toisin sanoen taiteilijuus ei voi olla yksisuuntaisesti yksilön sisäisen maailman ilmausta. Tässä tutkielmassa lähdetäänkin liikkeelle siitä oletuksesta, että taiteen tekeminen on sosiaalista toimintaa siinä missä kielenkäyttökin, ja että sen tarkoituksena on yksilön *sisäisen* maailman ilmaisemisen sijaan ilmaista ihmisen käsityskyvyn ja arkitodellisuuden *ulkopuolista* maailmaa¹ muulle ihmisyyhteisölle. Taide ymmärretään tässä siis eräänlaisena vastapainona tieteelle, joka kartoittaa samaa maailmaa, vain eri keinoin ja ihantein. Sosiaalinen ja ihmisen käsityskyvyn ulkopuolinen todellisuus kuuluvat tässä käsityksessä erottamattomasti taiteen tekemiseen: Mikäli ne poistetaan yhtälöstä, taide lakkaa olemasta. Yksilöllistä subjektiviteettia ei itsessään ole olemassa, vaan se on peruuttamattomasti osa laajempaa kontekstia.

Mitä taas tulee kääntäjän tehtävään, kääntäjän on esitetty toteuttavan ja ilmaisevan toista itsensä sijaan (Chesterman 2001, 140). Mutta mikä on tämä toinen, jos itseäkään ei todellisuudessa ole olemassa? Mikäli tarkastellaan kaunokirjallisuuden kustannusjärjestelmää konkreettisella käytännön

¹ Tämä vastaa osin romantiikan ajan taidekäsitystä, johon kuului ajatus *ylevän* kuvaamisesta (Brady 2013, 1–8). Ylevän sijaan suosin termiä *absoluutti*, sillä se kuvaa paremmin käsitystäni ihmisen käsityskyvyn ulkoisesta maailmasta maailmankaikkeuden kaikkien osien materiaalisena summana, eikä sisällä yhtä voimakasta uskonnollista konnotaatiota.

tasolla, voidaan siitä kartoittaa erilaisia toimijarooleja. Uuden toimijaroolin luominen lähtötekstin kirjoittajalle – tulokulttuuriin ja vieraaseen kustannusjärjestelmään – on yksi kääntäjän tärkeimmistä tehtävistä. Kääntäjän on siis oltava hetkellisesti kuin lähtötekstin kirjoittaja eli omaksuttava tämän tyyli. Toinen voi olla *vaikutelma, joka lähtötekstistä lukijalle syntyy* (Basamalah 2012, 199–200; Laiho 2013, 123–129). Vaikutelma puolestaan syntyy aina juuri tekstin tyylin kautta. Tyyli on käsitteenä Kielitoimiston sanakirjan (2020) mukaan

1. taiteilijan, esittäjän, tietyn ajan, koulukunnan tms. omaleimainen ilmaisu- t. esitystapa; sellaiseen perustuva taidetuotteen t. -esityksen yhtenäinen omaleimaisuus; sellaisena ilmenevä makusuunta, tyyliisuutta. [...]

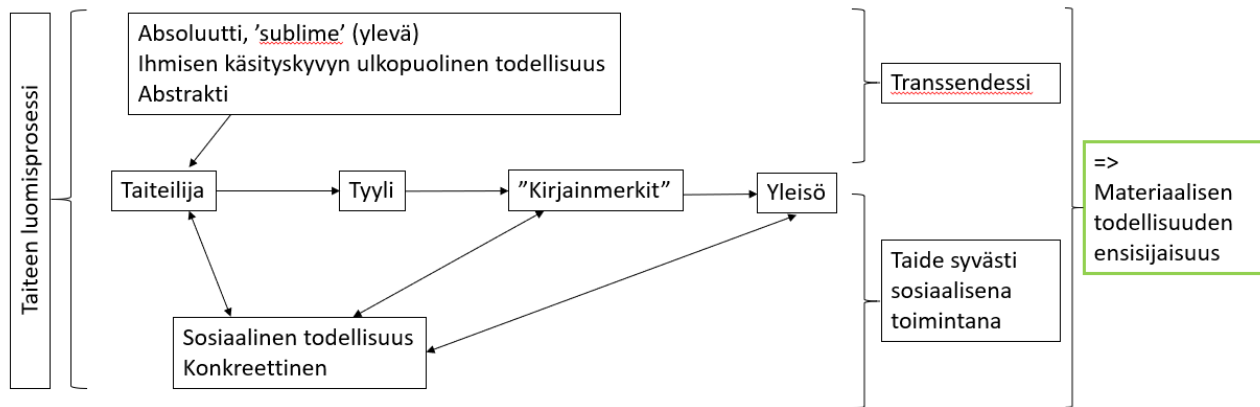
2. määräpiirteiden leimaama ilmaisu-, esitys-, käyttäytymis-, suoritustapa.

David Robey mainitsee kaunokirjallisen tyylin² syntyvän kirjailijan luodessa tekstiinsä johonkin yhteisön tekstimuotoon (esimerkiksi genreen) liittyvän säännönmukaisuuden ja näin siihen liittyvät odotukset lukijassa. Tekstin tai kirjailijan persoonallisena nähty tyyli syntyy näiden sääntöjen ja odotusten rikkomisesta. (1986, 58–62) Tyyli on siis kaikilta osin syvällisesti sosiaalisessa ja ympäristöstä riippuvaisessa taiteen järjestelmässä juuri se osa, jossa on tilaa niin kutsutulle yksilöllisyydelle eli Kielitoimiston sanakirjan (2020) määritelmässä mainitulle ”omaleimaisuudelle”. Subjekti, taiteilija, syntyy *erottamalla* taiteen järjestelmässä juuri tyyliinsä kautta, mihin viittaavat myös tekijänoikeudet, joiden tarkoitus on ”suojata ilmaisukeinoja” (Basamalah 2012, 199). Bakhtinilaisen ajattelun mukaan kääntäjän suurin haaste on kääntää tekstin yksilöllinen dialoginen järjestelmä, eli siirtää se eri aikaan, tilaan ja kulttuuriin (Kumar 2015, 31) – kaunokirjallisen tekstin kohdalla tämän voidaan tulkita tarkoittavan tekstin tyylin välittämistä. Kaunokirjallisuuden kääntäjän on tunnistettava sekä lähtötekstin säännöt että niitä rikkovat tyylikeinot, ja välitettävä tämä kokonaiskuva illusorisesti uudella kielellä uudelle lukijakunnalle (Robinson 2017, 450). Kuitenkin tyylin välittämisen määrittelemisen kaunokirjallisuuden kääntäjän ydintehtäväksi tuo esiin problematiikan siitä, onko suomennoksen tyyliä kyse loppujen lopuksi kirjailijan vai suomentajan tyylistä. Omaperäisen tyylin välittäminen edellyttää *uuden luomista*³ jo olemassa olevaan merkkijärjestelmään. Se edellyttää myös siirtymistä abstraktille ideoiden tasolle eli ohi arkitodellisuuden. Samalla tasolla liikkuvat myös itse taiteilijat. Juuri tyylin välittäminen tehtävänä avaa mahdollisuuden tarkastella kaunokirjallista kääntäjäjyötä taiteilijuutena, sillä se sisältää sekä yksilöllisen että abstraktin, osa-alueet, jotka taiteilijuuteen niin olennaisesti kuuluvat.

² Tässä tutkielmassa termiä tyyli käytetään jatkossa synonyymina yksinomaan kaunokirjalliselle tyyliille. Luonnollisestikin myös ei-kaunokirjallisilla teksteillä on omat tyyliinsä, mutta niiden laajempi pohdiskelu ei kuulu tämän tutkielman aihepiiriin.

³ Luova määritellään mm. seuraavasti: ”[J]oka käyttää henkisiä kykyjään tieteelliseen t. taiteelliseen työhön, luomiskykyinen; em. alueella jtkak uutta tuottava.” (Kielitoimiston sanakirja, 2020)

Tämän tutkielman pohjana oleva taidekäsitys voidaan siis tiivistää seuraavan kaavion (1) kautta:



Kaavio 1: Tutkielman taidekäsitys (Lähteet Kumar 2015, Robey 1986, Williams 1988)

Kaaviossa nähtävissä osa-alueissa yhdistyvät käsitykset taiteen luomisesta transsendentiaalisena (ylempi puolisko) ja sosiaalisena (alempi puolisko) toimintana. *Sosiaalinen todellisuus* merkitsee siis ihmislajin käsityskykyyn kuuluvaa todellisuutta (yhteiskunta), ja *absoluutti* ihmisen käsityskyvyn ulkopuolella olevaa, vielä laajempaa kokonaisuutta l. universumia kaikkien osiensa summana. Keskellä sijaitsee lineaarinen prosessi, jona taiteen tekeminen usein nähdään: Taiteilija ilmaisemassa ”itseään” tyyliinsä ja käytössä olevien semanttisten merkkikokonaisuuksien kautta yleisölle. Kaaviosta tulee myös esille taiteen luomisprosessin syklisyys, jossa sosiaalinen todellisuus on vuorovaikutuksessa sekä yleisön, taiteilijan että taiteilijan käyttämien luomisen keinojen (”kirjainmerkit”) kanssa. Tätä kaaviota, kuten myös tätä tutkielmaa, yhdistää käsitys materiaalisen todellisuuden ensisijaisuudesta, ja yksilö käsitetään aina peruuttamattomasti osaksi suurempaa kokonaisuutta.

Miksi sitten kysymys siitä, onko kaunokirjallisuuden kääntäjä taiteilija, on niin merkittävä? Kääntäjien statusta on suomalaisessa julkisessa keskustelussa pyritty kohottamaan nimittämällä kääntäjiä taiteilijoiksi (Kokkonen 2012, 62–67), mikä viittaa siihen, että taiteilijuus ymmärretään yhteiskunnassamme jollain tavalla merkittävämmäksi ja arvokkaammaksi kuin ”pelkkä” kääntäjä. Lisäksi jopa käänntietieteessä käyty keskustelu kääntäjän statuksesta sisältää erään merkittävän puutteen: siinä ei useinkaan ole määritelty, mitä statuksella tarkoitetaan, vaikka termille on useita tarkoitteita. Termillä status voidaan viitata erikoistumiseen tai ammattimaisuuteen (engl. *professionalization*), kuten myös sosiaaliseen asemaan (engl. *social ranking*). (Ruokonen 2013, 328) Tässä tutkielmassa ’statuksen kohottaminen’ ymmärretään kummankin näiden osa-alueiden kohottamisena: Taiteilijadiskurssiin turvautumisella voidaan pyrkiä perustelemaan sitä, että kääntäjä on ”ihan oikea ammatti” (*professionalization*) sekä sitä, että kääntäjä on

yhteiskunnassamme aliarvostettua ja väärinymmärrettyä (*social ranking*). Sekä käänntieteen sisäisen että sen ulkopuolisen julkisen keskustelun näkökulmasta on siis tärkeää pohtia, mitä statuskonnotaatioita erilaisiin luovan toiminnan muotoihin kuuluviin tekijänimikkeisiin liitetään, ja millaista kääntäjän tekijyys todellisuudessa on. Toisaalta taiteilijuuteen ja luovuuteen vedotaan nykyisin miltei alalla kuin alalla, mikä kertoo omaa kieltänsä ajan hengestä ja nykyaikaisen työelämän arvotuksista. Taitelijuus onkin runsaasti käytettynä käsitteenä muuttunut osittain epäselväksi ja monimerkitykselliseksi, minkä vuoksi eksaktimpien vertauskuvien etsiminen voisi olla hyödyksi kaunokirjallista kääntämistä määriteltäessä. Toisin sanoen: Onko taiteilija-tekijänimikkeiden käyttö totuudellista, ja palveleeko se tarkoitustaan kääntäjän statuksen kohottamiseksi ja toimijuuden laajentamiseksi?

Tässä tutkielmassa perehdyn näihin kysymyksiin käyttämällä aineistonani Teos-kustantamon julkaiseman Baabel-kirjasarjan suomentajien jälkisanvoja. Baabel-sarjan jälkisanat valittiin tutkielman aineistoksi, sillä se edustaa tutkielman laatimisajankohdan kannalta kohtuullisen ajankohtaista aineistoa (v. 2007–2019 vs. tutkielman laatimisvuosi 2020–21), eikä niitä ole aiemmin analysoitu suomalaisessa käänntieteenä. Teoksen ansaintalogiikka eroaa myös muista suomalaisista kustantamoista, sillä se toimii tappiollisesti Koneen säätiöltä saadun rahoituksen turvin (*HS* 12.10.2003; *HS* 24.8.2010). Koneen säätiö on puolestaan ollut tukemassa suomentajien näkyvyyttä ja statusta esimerkiksi Lukijoiden luo -projektin kautta, jossa suomentajat ovat kiertäneet suomalaisia kirjastoja kertomassa työstään (lukijoidenluo.turanko.net 2019). Tällä perusteella voidaan olettaa, että Baabel-sarjan suomentajilla on vapaus tuoda omaa työtään esiin jälkisanajoissa – oikeastaanhan jo sarjan jälkisanojen olemassaolo on osoitus poikkeavasta arvostuksesta kaunokirjallisuuden suomentajan työtä kohtaan. Jälkisanajoja analysoitaessa pyritäänkin ottamaan huomioon niiden tekstilajin ja kaunokirjallisuuden kentän toimijaroolien mahdollinen vaikutus suomentajien ilmaisunvapauteen: tuovatko suomentajat itseään esille taiteilijana, kun siihen tarjotaan mahdollisuus, vai rajoittavatko he ilmaisuaan ja mahdollisuutta nostaa statustaan mahdollisten kustannusprosessiin ja yleisemmin kääntämiseen liittyvien normien vuoksi?

Tutkielman teoriaosassa (2.) pohditaan kääntäjän statusta sekä kustannusverkoston toimijaroolien kontekstissa (ts. Mikä on kääntäjän toimijuus?), jälkisanojen tekstilajin kautta (ts. Miten kääntäjä voi tuoda itseään esiin jälkisanajoissa?), että kääntäjän statuksen kohottamiseksi luodun taiteilijametaforan (ts. Millaista on kääntäjän tekijyys? Miten taiteilijadiskurssi sopii yhteen sen kanssa?) valossa. Näiden pohdintojen perusteella luotiin tutkielman analyysimetodi ja kysymyksenasettelu (osa 4.1):

1. Miten paljon suomentaja tuo itseään eksplisiittisesti esille jälkisanajoissa?
2. Miten suomentaja kuvaa lähtötekstin tyyliä?
3. Miten suomentaja kuvaa strategiaansa tyylin välittämiseksi kohdetekstissä?

4. Painottaako suomentaja 'luovuutta' ja 'taiteilijuutta' vai 'uskollisuutta' kirjailijaa kohtaan?

Aineiston suomentajat luokiteltiin näiden kysymysten perusteella erilaisiin tekijyyden kategorioihin. Oletuksena oli, että tapa määritellä kääntäjän tekijyyttä julkisesti voi olla yritys kohottaa kääntäjän statusta ja laajentaa tämän toimijuutta kaunokirjallisuuden toimijaverkostossa. Analyysissa pyrittiin vastaamaan kysymykseen siitä, pyrkivätkö kaunokirjallisuuden kääntäjät kohottamaan statustaan jälkisanoissa eli näkevätkö he tämän aineiston kontekstissa itsensä taiteilijoina. Tutkielman lopuksi pohditaan sitä, miten hyvin tämä tapa määritellä kääntäjän tekijyyttä todella toimii kääntäjien statuksen kohottamiseksi.

2. Kaunokirjallisuuden suomentajien statuksesta

Kirjallisuuden kääntäjien statuksesta on käyty runsaasti keskustelua Suomessa viime vuosikymmeninä. Tähän julkiseen keskusteluun on kuulunut erityisesti tekijänoikeuksien, kirjallisuuden kääntäjien taloudellisen tilanteen ja taiteilijuuden korostaminen. (Kokkonen 2012, 62–67) Samalla käännöskirjallisuuden kustannusprosessi on nopeutunut, mikä on vaikuttanut myös kääntäjien työolosuhteisiin (Cronin 2003, 120; Martin 2015, 177). Toisaalta kääntäjille on löytynyt tukea ja alalle ohjeistusta esimerkiksi etujärjestöjen kautta (SKTL/Selviytymiskirja 2020).

Tässä osiossa käsittelen kaunokirjallisuuden kääntäjän statukseen, toimijuuteen ja tekijyyteen vaikuttavia tekijöitä. Nämä kolme eri termiä voidaan erottaa toisistaan seuraavasti: Statuksella tarkoitan kääntäjän asemaa sekä kaunokirjallisuuden kentällä että laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa. (Ruokonen 2013, 328; Tapa.fi, 2021) Toimijuus ei käsitteenä ole yksinkertainen määritellä. Kuitenkin tässä tutkielmassa sitä käytetään seuraavassa merkityksessä:

Toimijuuden käsitettä käytetään vaihtelevasti eri tieteenaloilla ja siten sen määrittelemisen yksityiskohtaisesti on mahdotonta. Yleisesti ottaen toimijuuden käsitteellä pyritään painottamaan yksilöiden, yhteisöiden tai organisaatioiden kykyä ja mahdollisuutta tehdä omaa toimintaansa koskevia valintoja sen sijaan, että toimintaa ohjaisivat ulkoiset tai sisäistetyt rakenteet kuten rangaistukset ja palkkiot tai normit, säännöt ja diskurssit.

(Tapa.fi, 2021)

Tästä on erotettava tässä tutkielmassa käytetty käsite tekijyys, jolla tarkoitetaan tässä ennen kaikkea sitä, missä (lisä-) merkityksessä kääntäjä työtään tekee – taiteilijana, kirjailijana vaiko jonain muuna. Toisin sanoen toimijuus viittaa käsitteenä ennen kaikkea kääntäjän valtaan ja sen määrään, siinä missä tekijyydellä viitataan tässä tutkielmassa kääntäjän työn laadullisiin ominaisuuksiin. Kummatkin nämä ulottuvuudet käydään silti läpi siitä näkökulmasta, että kääntäjä toimii aina laajemmassa sosiaalisessa kontekstissa.

Ensimmäiseksi (2.1) esittelen käytännön materiaalisen todellisuuden, jossa kaunokirjallisuuden kääntäjät toimivat: erinäisiä käsityksiä kääntäjien toimijuudesta, kääntäjien tekijänoikeudet ja teosten kustannusprosessin. Samassa yhteydessä käsittelen sitä, tulisiko käänös käsittää omaksi tekstikseen vai ”samaksi” kuin lähtöteksti, eli miten käänöskirjallisuus asettuu kirjallisuuden kentälle. Tämän kysymyksen pohtiminen on olennaista kääntäjien toimijuutta ja taiteilijuusstatusta pohdittaessa, sillä mikäli käänös on ”sama” kuin lähtöteksti, voidaan olettaa, että kääntäjäkään ei ole tekijä varsinaisena ”luovana” taiteilijana, vaan vain toisintajana. Toiseksi (2.2) käsittelen kääntäjien paratekstien, erityisesti jälkisanojen asemaa käänöskirjallisuudessa, ja sitä, missä määrin kääntäjät ovat saaneet ja saavat tehdä itseään näkyväksi kaunokirjallisuuden käänöksissä niiden avulla. Kolmanneksi ja viimeiseksi (2.3) käsittelen sitä, millaisia määreitä kääntäjille asetetaan tekijöinä: Milloin kaunokirjallisuuden kääntäjiä nimitetään taiteilijoiksi, miten kääntäjät itse asian kokevat, sekä miten tämä mahdollisesti vaikuttaa kääntäjien oikeuksiin ja toimijuuteen.

Näillä teoreettisilla näkökulmilla pyrin esittelemään kontekstin, jossa tämän tutkielman aineisto on syntynyt ja elää. Niillä luodaan pohja tämän tutkielman kysymyksenasettelulle ja odotuksille siitä, mitä aineistosta nousee esille. Kääntäjän toimijuuden ja tekijyyden tarkastelu kaunokirjallisen tyylin välittäjänä edellyttää sen ymmärtämistä, missä laajemmassa kontekstissa kirjallisuuden kääntäjät toimivat ja mikä heidän tehtävänsä pohjimmiltaan on. (Tahir-Gürçağlar 2018, 524) Kaunokirjallisuuden kääntäjän tehtävänkuvan määrittelyyn liittyy erottamattomasti paitsi kaunokirjallisuuden kääntämisen perusluonteen määrittely, myös kääntäjien luovan toiminnanvapauden selvittäminen. Lisäksi tulee huomioida tarkasteltavan aineiston eli jälkisanojen tekstilaji, sillä tekstilajin funktio rajaa osaltaan siitä löydettävää informaatiota. Toisin sanoen on muistettava, mitä käyttötarkoituksia suomentajan jälkisanoina on teoksissa, ja miten tämä voi vaikuttaa jälkisanoina esiteltyihin teemoihin.

2.1 Lähtökohtia kaunokirjallisuuden kääntäjien toimijuuden tarkasteluun

Kääntäjän statusta voidaan tarkastella suhteuttaen se laajempaan tuotannolliseen prosessiin, jossa käänöskirjallisuutta kustannetaan. Tärkeimmät kiistakapulit käänöstieteessä ovat liittyneet siihen, onko käänös eri teksti kuin alkuperäinen vai vain sen jatke, sekä siihen, mikä tähän liittyen on kääntäjän toimijuus (engl. *agency*) käänösprosessissa. Kääntäjän alisteisuutta kirjailijalle ja lähtötekstille on korostanut käänöstieteessä erityisesti Daniel Simeoni (1995, 1998), jonka mukaan palvelijuus tai alisteisuus (engl. *subservience*) on ollut kantava osa kääntäjän toimenkuvaa läpi historian. Viimeisimpänä käänöstieteessä on siirrytty kohti ajatusta toimijoiden verkostoista, joissa ei dikotomisesti korosteta joko yksilön toimijuutta tai sen puutetta, vaan pyritään sen sijaan

kuvaamaan, *mikä* kääntäjän toimijuus ja paikka kääntämisen verkostoissa on. (Buzelin 2011, 6–7, 10–11) Entä millaisessa toimijaverkostossa kirjallisuuden kääntäjä Suomessa toimii? Mikä on käännöksen paikka tässä verkostossa?

Käännöskirjallisuuden on sanottu olevan Suomessa heikommassa asemassa kuin aiempina vuosikymmeninä. Tämä johtuu Alice Martinin (2015) mukaan useista syistä. Martin ottaa esille toisaalta median henkilökeskeisyyden, ”joka nostaa nimenomaan kotimaisia kirjailijoita” (2015, 177), toisaalta taas kustantamojen tarpeen tehdä kasvavassa määrin voittoa. Voitontavoittelu on nopeuttanut käännöskirjallisuuden julkaisuprosesseja (Cronin 2003, 120; Martin 2015, 169), ja esimerkiksi niiden kaupallisten englanninkielisestä maailmasta tulevien teosten, joiden menestys voidaan jo ennustaa valmiiksi, suomennokset julkaistaan usein samaan aikaan lähtökielisten kirjojen kanssa voittojen maksimoimiseksi (Martin 2015, 165). Kirjallisuuden kääntäminen vaatii Martinin mukaan entistä enemmän rutiinia ja nopeutta, mutta kokeneemmat kääntäjät saattavat silti jäädä kokemattomampien jalkoihin, jos pyytävät kustantajan näkökulmasta liian suuria palkkioita. Vaarana on, että lukijat siirtyvät käännösten laadun laskiessa alkukielisten teosten pariin, mikä voi vähentää suomen kielen elinvoimaisuutta. (Martin 2015, 165; 177–178)

Minna Ruokonen ja Jukka Mäkisalo (2016) ovat tutkineet suomalaisten kääntäjien ajatuksia ammattinsa statuksesta. Ruokosen ja Mäkisaloon tutkimuksessa oli mukana 71 kaunokirjallisuuden kääntäjää (n. 15 % kyselyyn osallistuneista). Tutkimuksessa kaunokirjallisuuden kääntäjien katsottiin nauttivan suurinta arvostusta eri käännösalan ammattiryhmistä (tulkkien ohella). Kaunokirjallisuuden kääntäjien keskuudessa kokemus oman ammatin arvostuksesta ei ollut yhteydessä tyytyväisyyteen työstä saatavaan rahalliseen palkkioon toisin kuin AV-kääntäjillä ja asiatekstikäntäjillä. Koulutustasolla tai kieliparilla ei tutkimuksessa ollut vaikutusta arvostuskäsityksiin. Tutkimuksen johtopäätöksenä oli siis se, että kaunokirjallisuuden kääntäjät kokivat työnsä tärkeäksi ja arvostetuksi, vaikka saivatkin tutkituista ammattiryhmistä pienimmän rahallisen korvauksen työstään, minkä lisäksi myös muiden alojen kääntäjät pitivät kaunokirjallisuuden kääntäjien työtä arvostettuna. Ruokosen ja Mäkisaloon kysely oli kuitenkin suunnattu vain käännösalan sisälle, joten siitä ei voida päätellä, miten arvostettuna kaunokirjallisuuden kääntäminen nähdään yleisemmin Suomen kontekstissa. (Ruokonen & Mäkisalo 2016, 1–18)

Yksi mahdollisesti kaunokirjallisuuden kääntäjän statukseen negatiivisesti vaikuttava tekijä on alan naisvaltaisuus, minkä lisäksi feministisessä käännöstieteessä on huomattu, että itse käännökset on käsitetty metaforisessa mielessä ”naaraspuolisiksi” (engl. *defective females*), eli alisteisiksi ja vähäisemmiksi jatkeiksi ”urospuoliselle” lähtötekstille (Schaeffner 2013, 144). Lähtötekstillä ja

käännöksellä voidaan siis sanoa olevan sukupuoliroolit. Kaunokirjallisuuden kääntämisen tapauksessa alan sukupuolijakauman selvittäminen ei ole yksinkertaista, ensinnäkin koska kääntäjän ammattinimike ei ole Suomessa suojattu, minkä vuoksi esimerkiksi koulutusohjelmien sukupuolijakauma ei kerro koko totuutta asiasta. SKTL:n internetsivujen kääntäjä- ja tulkkahaun perusteella kaunokirjallisuuden suomentajat ovat pitkälti naispuolisia, mutta haussa eivät näy kaikki kirjallisuuden kääntäjien jaoston jäsenet (yht. 400 hlöä; SKTL 2020). Kaosin hakukone antaa samankaltaiset tulokset kuin SKTL:n (Kaos.fi, 2021).⁴ Naisvaltaisten alojen alipalkkaukselle on sosiologiassa asetettu kolme eri hypoteesia: naisten tekemän työn kulttuurinen aliarvostus, naisten hakeutuminen rajalliselle määrälle aloja, mikä johtaa työvoiman ylitarjontaan ja laskee siten näiden alojen palkkatasoa, sekä naisten työurien pätkittäisyys. (Grönlund & Magnusson 2013, 1006–1007) Kulttuurisen aliarvostuksen hypoteesia tarkasteltaessa on osoittautunut, että alan muuttuminen miesvaltaisesta naisvaltaiseksi saattaa vaikuttaa sen arvostukseen ja palkkaukseen negatiivisesti, joskaan tätä ei ole yksiselitteisesti osoitettu. Varmaa on, että jos ala on ollut jo syntyessään naisvaltainen, se on myös aina vakavasti alipalkattu (England, Allison & Wu 2006, 1237–1256). Suomen kontekstissa mies- ja naispuoliset kääntäjät eivät ole arvottaneet käännösalaan tai omaa työtään toisistaan tilastollisesti merkittävästi eroten (Ruokonen & Mäkisalo 2016, 12). On periaatteessa kuitenkin mahdollista, että kirjallisuuden kääntämisen naisvaltaisuus ja mieltäminen ”feminiiniseksi” eli alistaiseksi ”maskuliiniseen” kirjailijaluokalle vaikuttaa kääntäjien palkkaukseen, arvostukseen, näkyvyyteen ja statukseen⁵.

Käännettävän kaunokirjallisen teoksen kustannusprosessi alkaa kääntäjän valinnalla. Pääsääntöisesti kääntäjä valitaan kustantamon jo olemassa olevasta tuttujen freelancerina toimivien kääntäjien ”kääntäjätallista”. Perusteita kääntäjän valinnalle on kolme: Kuka osaa kielen, kuka on käytettävissä, ja mitkä ovat kääntäjän erityistaidot ja mahdolliset rajoitteet toimeksiannon suhteen. Mikäli kukaan vakituisesta kääntäjätallista ei ole käytettävissä käännätettävää teosta varten, voidaan valita kokonaan uusi kääntäjä käännösnäytteen perusteella. Martinin mukaan erityisesti harvinaisia kieliä taitavilla

⁴ Kirjallisuuden kääntäjien tärkeimmät etujärjestöt Suomessa ovat Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto SKTL ja Kääntäjien ammattiosasto KAOS. SKTL pyrkii parantamaan kääntäjien statusta kustannusprosessissa ja julkisuudessa ennen kaikkea antamalla lausuntoja ja kannanottoja. SKTL edustaa kääntäjiä mm. valtion kirjallisuustoimikunnassa ja kirjastoapurahalautakunnassa, sekä Sanastossa ja Kopiostossa, jotka huolehtivat tekijänoikeuskorvauksista. (SKTL 2020) KAOS puolestaan perustettiin toukokuussa 2014 Journalistiliiton alaisuuteen. Perustamisen syynä oli kirjallisuuden kääntäjien huoli statuksestaan, johon ei ilmeisesti koettu saatavan riittävästi tukea SKTL:ltä, minkä vuoksi kääntäjät kääntyivät Journalistiliiton edunvalvonnan puoleen. (Kaos.fi 2021; Suomen freelance-journalistit 23.5.2014)

⁵ Yrityskääntämisen tapauksessa naisten ja miesten näkemykset kääntämisestä erosivat toisistaan, ja vastaavat asenteet saattavat heijastua myös muille kääntämisen aloille: “With respect to gender, we found no correlations between status perceptions and gender among the translators, but interestingly enough, we found that the male core employees see translation mainly as a low-status profession, whereas their female counterparts tend to see translator status as high.” (Dam & Zethsen 2009)

kääntäjillä on mahdollisuus vaikuttaa siihen, mitä julkaistaan, mikäli kukaan kustantamossa ei osaa kyseistä kieltä (2015, 167)⁶. Kun kääntäjä on valittu, solmitaan käännessopimus, jossa määritellään työn laajuus ja aikataulu (joka on nykyisin rivakampi kuin ennen), kertaluonteinen julkaisupalkkio ja käänneksen käyttöluupaun liittyvät oikeudet. (Martin 2015, 166–170; SKTL/Heksalogia 2011) Julkaisupalkkiosta kolmasosa tulisi maksaa sopimuksen solmimisen yhteydessä (SKTL/Heksalogia 2011), ja se lasketaan usein teoksen merkkimäärän mukaan, tosin on olemassa muitakin eri tekstilajeille soveltuvia laskutapoja, kuten sivupalkkio ja harvemmin käytetyt rojalit (SKTL 2020). Palkkio on ennen kaikkea lainmukainen korvaus siitä, että kääntäjä luovuttaa teoksen tekijänoikeudet kustantajalle tietyksi ajaksi, ei niinkään palkka tehdystä työstä (SKTL 2020). Kun käänne on valmis, luovutetaan se kustannustoimittajalle korjauslukuja varten (Martin 2015, 171), jolloin kääntäjän tulisi viimeistään saada loput palkkiostaan (SKTL/Heksalogia 2011). Korjausluku tehdään usein ilman lähtötekstin syvällistä tuntemusta. Martinin (2015, 167) mukaan hyvä kääntäjä reagoi korjauslukuun, mutta osaa silti puolustaa myös omia ratkaisujaan ja tuoda esille omaa näkemystään ja tyyliään. Korjausvaiheessa kustannustoimittajan on pidettävä huoli siitä, että kirjailijan tekijänoikeudet toteutuvat, ja ettei kääntäjä ”pane omiaan”. Vedosvaiheessa käänneestä ei enää mielellään korjailta suuremmin. (Martin 2015, 172) Käänneosteos julkaistaan sopimuksessa määritellyssä aikataulussa, viimeistään kaksi vuotta käänneksen luovutuksesta (SKTL/Heksalogia 2011). Kääntäjä toimii kustantamisen verkostossa freelance-yrittäjänä, mutta on huomattava, että esimerkiksi SKTL suosittelee kirjallisuuden kääntäjille apurahojen hakemista, sillä liiton mukaan ne ovat kääntäjälle tärkeä tulonlähde. (SKTL 2020) Tästä voidaan päätellä, että kaunokirjallisuuden kääntäminen ei ole taloudellisesti kannattavaa työtä, mikä viittaa kääntäjän toimijuuden rajallisuuteen. Lisäksi pienyrittäjyys saattaa asettaa kaunokirjallisuuden kääntäjän alisteiseen asemaan varsinkin suhteessa suuriin kustantamoihin, ja heikentää mm. kääntäjän sosiaaliturvaa. Kersti Juva kritisoikin erityisesti suurten kustantamoiden toimintaa vuoden 2014 Helsingin kirjamessuilla:

Pienet kustantajat ovat jo kauan olleet merkillisellä linjalla suomentajien palkkioasioissa. Nyt isot kustantamot ovat lähteneet tähän mukaan. Seurauksena monet palkitut kääntäjät ovat nyt vailla työtä, koska heille ei ole joko töitä tarjolla, tai niitä tarjotaan niin huonoilla ehdoilla, ettei niihin voi tarttua. Vastaavasti työtä riittää loputtomasti niille, jotka suostuvat tekemään nopeasti ja halvalla.

(Kaleva 24.10.2014)

Juvan mukaan kääntäjien palkkiot ovat laskeneet ja velvoitteet lisääntyneet. Kustantajat ovat asettaneet suomentajille sanktioita töiden myöhästymisestä, siinä missä kustantajien puolelta tulevat kääntäjien työskentelyyn vaikuttavat ongelmat on sivuutettu. Kääntäjien kanssa ei myöskään Juvan mukaan ole neuvoteltu näistä asioista, vaan ne on ”saneltu”. (Kaleva 24.10.2014) Näin jyrkät

⁶ Ylivoimaisesti suurin osa käännettävistä teoksista tulee silti englanninkielisestä maailmasta (Sapiro 2012, 33–34).

ulostulot viittaavat siihen, että kaunokirjallisuuden suomentajien asemasta on oltu viime vuosina alalla hyvin huolestuneita, joskin on mahdollista, että tilanne on muuttunut parempaan päin KAOS:in perustamisen jälkeen ja erilaisten kampanjoiden myötä (kuten Lukijoiden luo -projektin, josta enemmän osiossa 3.1).

Tekijänoikeudet, jotka koskevat myös käännöksiä, jaotellaan laissa taloudellisiin ja moraalisiin. Moraalisia oikeuksia ovat isyysoikeus ja respektioikeus. Isyysoikeus tarkoittaa sitä, että kääntäjän nimi tulee ilmoittaa käännöksen käytön yhteydessä. Respektioikeus taas tarkoittaa sitä, että käännöstä ei saa muuttaa tai esittää tavalla, joka voisi halventaa kääntäjää. Taloudelliset oikeudet voidaan sopimuksellisesti luovuttaa väliaikaisesti toiselle taholle, mutta moraaliset oikeudet säilyvät aina tekijällä. Käännöksen kappaleiden valmistaminen ja yleisön saataville tuominen luovutetaan tavallisesti korvausta vastaan kustantamoille korkeintaan viideksi vuodeksi. Teoksen muuhun käyttöön liittyvät oikeudet säilyvät tekijällä eli kääntäjällä itsellään, ja sopimuksen jälkeisen ajan käyttöä kutsutaan jälkikäytöksi, johon tulee pyytää lupa kääntäjältä. Kaunokirjallisuuden kääntäjän tulot koostuvat kertaluonteisen palkkion lisäksi lainauskorvauksista, joista puolet (n. 12,5 snt/laina) menevät kääntäjälle. Tekijänoikeus on voimassa koko tekijän elinajan ja tämän lisäksi 70 vuotta tämän kuoleman jälkeen. (*Kääntäjä* 4/2019) Tekijänoikeuksien perusteella kääntäjällä on siis Suomessa miltei sama asema kuin kirjailijallakin. Kuitenkin kustannusprosessissa kustantajan on valvottava sitä, ettei kääntäjä riko kirjailijan tekijänoikeutta käännöksellään. Kääntäjä on siis joka tapauksessa alisteisessa suhteessa kirjailijaan näiltä osin (Jansen 2019, 682; Martin 2015, 172). Lisäksi kääntäjä luovuttaa taloudelliset oikeudet käännökseensä, toisin kuin kirjailija teokseensa. Tekijänoikeudet syntyivät 1800-luvulla kansainvälisten bestsellerien vanavedessä. Tuolloin kustantajat näkivät mahdollisuuden myydä kirjoja hyvällä voitolla, sillä käännöskirjallisuus oli sekä yleisön mielestä kiinnostavaa että halpaa tuottaa. Kirjailijat eivät kuitenkaan itse olleet tyytyväisiä tilanteeseen, jossa heidän teoksiaan levitettiin ilman heidän lupaansa tai korvausta myyntituotoista. (Nyqvist 2018, 2–3)

Salah Basamalahin (2012) mukaan käännosten tekijänoikeuksissa vallitsee sisäinen ristiriita, sillä niiden tarkoitus on suojata ilmaisua (teosta), ei ideoita, joiden tulisi olla vapaasti hyödynnettävissä taiteellisen vapauden puitteissa. Silti Basamalahin mukaan käännettäessä juuri ilmaisu muuttuu vaihtuessaan toiselle kielelle. Basamalah viittaa Jiri Levyyn, jonka mukaan kirjallisuuden kääntämisessä tärkeää on teoksen ”esteettisen arvon” säilyttäminen. Basamalahin mukaan kaunokirjallinen käänнос on yhtä aikaa sekä oma teoksensa (engl. *singular originality*) että muunnos toisesta teoksesta (engl. *secondarity*), sillä se toisaalta elää omaa elämäänsä autonomisena teoksena, toisaalta nojaa vahvasti toiseen tekstiin. (Basamalah 2012, 199–200) Cecilia Alvstad viittaa samaan

ajatukseen käsitellessään käännökseen ääntä: Alvstadin mukaan käännöksestä kuuluu kääntäjän ääni, joka teeskentelee olevansa kirjailijan ääni, vaikka kääntäjällä olisikin potentiaalisesti paljon valtaa muuttaa tekstiä (2013, 207–208). Leena Laihon mukaan kysymystä siitä, onko käänнос eri teos kuin lähtöteksti, on kaikkein mielekkäintä käsitellä käännökseen identiteetin määrittämisen kautta, pohtimalla niiden samankaltaisuutta (engl. *similarity*) ja erilaisuutta (engl. *difference*) samuuden sijaan. (Laiho 2013, 123–129)

Tähän liittyy Laihon mukaan myös filosofinen kysymys siitä, voidaanko teosta ylipäätään kääntää vai kirjoitetaanko aina ”uusi teksti”, jolloin lähtöteksti tai teos ei ”selviä käänносprosessista”. Laiho viittaa Basamalahin (2012) tavoin Levyyn ja teoksen esteettisen arvon säilyttämiseen. Esteettinen arvo tarkoittaa tässä kohdissa Laihon mukaan tekstin funktionaalista identiteettiä, eli sitä miten teksti näyttää lukijalle (samoin kuin Alvstadt 2013, 207–208, sekä osin myös Lefevere 2016, 5⁷). Tekstin funktionaalinen identiteetti voidaan säilyttää tuottamalla käänнос konteksti huomioiden. Lisäksi Laiho viittaa Currien (1989) toiminta-tyyppi-hypoteesiin (engl. *Action-Type*). Hypoteesissa kaksi taiteellista teosta ovat sama teos siinä tapauksessa, jos sekä niiden rakenne että niiden heuristinen polku rakenteen syntyyn ovat samat. Huolimatta siitä, että käännöksestä pyritään ensimmäiseen, jälkimmäinen ei siinä voi toteutua. Tällä perusteella käänнос on Laihon mukaan väistämättä eri teos kuin lähtöteksti. (Laiho 2013, 123–129) Mutta onko käänнос juuri taideteos, vai käyttöesine? Voidaan väittää, että mille tahansa käännökseksi syntyy käänносprosessissa ylimääräisiä toimintafunktioita suhteessa alkuperäisteokseen. Niiden tulee toimia eli olla lukijan kannalta ymmärrettävissä myös uudessa kulttuurisessa ja kielellisessä ympäristössä, ja välittää lähtötekstin kirjoittajan intentio. Toimivuusaspekti koskee myös kaunokirjallisia käänноksiä; mikäli kääntäjä ei osaisi edustaa lähtötekstin kirjoittajaa käännöksellään oikein tai loisi muutoin virheitä sisältävän käännökseen, voidaan väittää, että kaunokirjallisen käännökseen toimivuus omassa genressään kärsisi.

Samoin kuin Laiho, Mona Baker (2014) korostaa kääntäjän merkitystä tekstien elämänkierron jatkumiselle. Bakerin mukaan kääntäjät rakentavat aktiivisesti uudelleen kertomisellaan (engl. *re-narration*) sosiaalista todellisuutta, eivät pelkästään edusta aiempaa tekstiä. Baker perustelee tätä konstruktivistisella teorialla, jonka mukaan *kaikki* inhimillisen todellisuuden rakentuminen on

⁷ “When non-professional readers of literature (and it should be clear by now that the term does not imply any value judgment whatsoever. It merely refers to the majority of readers in contemporary societies) say they have “read” a book, what they mean is that they have a certain image, a certain construct of that book in their heads. That construct is often loosely based on some selected passages of the actual text of the book in question (the passages included in anthologies used in secondary or university education, for instance), supplemented by other texts that rewrite the actual text in one way or another, such as plot summaries in literary histories or reference works, reviews in newspapers, magazines, or journals, some critical articles, performances on stage or screen, and, last but not least, translations.” (Lefevere 2016, 5)

tarinankerrontaa: Tällä perusteella kääntämistä ei voida erottaa muusta tarinankerronnasta, vaan kääntäjällä on yhtä aktiivinen rooli kuin muillakin kirjallisuuden alan toimijoilla. (Baker 2014, 158–159) Kääntäjän voidaan siis tulkita olevan erittäin tärkeitä tekijöitä kustannusprosessissa. Tässä kohtaa voidaan huomata, että kääntäjien käytännössä kokema arvostus ja työstä saatavat rahalliset palkkiot eivät Suomen kontekstissa vastaa tätä aktiivista roolia, kuten Juvan ulostuloista ja KAOS:in perustamisesta voidaan päätellä.

Douglas Robinson (2017) erottaa kaunokirjallisen käännöksen omaksi kirjalliseksi genrekseen⁸ määrittelemällä sitä, miten *kaunokirjallisuus* (engl. *literariness*) kohdetekstissä saavutetaan. Tässä Robinson korostaa kääntäjän taitoa matkia (engl. *imitate*) lähtötekstin kirjailijan ja lähtötekstin kirjailijaa vastaavien kohdekulttuurin kirjailijoiden tyyliä ”käännöskonemaisen” ekvivalenttien etsimisen sijasta:

[...] a literary translation is a target-language rewriting of a source text that is normatively understood in terms of the fictional illusion not only that it is equivalent to the source text but that it is the source text, and that achieves literariness not (solely) by imitating the textual contents of the source text but by imitating the literary strategies employed by the source author or similar authors in the target culture.

Literary translation, in other words, is an imitative genre. Like the adaptation, it is a discrete literary genre that seeks to create a new literary work by imitating what literary authors do in writing; but unlike the adaptation, it also impersonates the source text.

(Robinson 2017, 450; kurssiivi alkuperäisessä)

Robinsonin johtopäätös on, että itse lähtöteksti jää toissijaiseksi lähteeksi kaunokirjalliselle käännökselle, ja ensisijaisena lähteenä toimivat lähtötekstin kirjailijan kirjalliset strategiat, jotka määrittävät lähtötekstin vaikutuksen lukijaan. Robinson korostaa lukijan ja kirjailijan suhdetta, jonka kääntäjä omassa genressään pyrkii tuomaan uuteen kulttuuriin. (Robinson 2017, 449–459) Sekä Robinsonin (2017), Laihon (2013), Bakerin (2014), että Basamalahin (2012) näkemysten perusteella voidaan tulkita, että kaunokirjallinen käännös on oma genrensä, jonka painopiste on aiemman toistamisessa. Tässä genressä kääntäjän asema ei kuitenkaan ole itse olla kirjailija (engl. *author*), vaan olla olevinaan kuin lähtötekstin kirjailija.

Vaikka näkemystä siitä, että kääntäjä toimii ennen kaikkea kirjailijalle alisteisena on kritisoitu (engl. *subservience debate*; suom. *alisteisuusdebatti*; Buzelin 2011, 10–11), tarkasteltaessa kaunokirjallista käännöstä tekstilajina kääntäjän toimijuus suhteessa kirjailijaan on väistämättä jossain määrin alisteista. Robinson kuitenkin korostaa luovuuden merkitystä määritellesään kirjallista käännöstä genrenä. Robinson kritisoi lähestymistapaa, jossa kaunokirjallisuuden kääntäjiä ”koulitaan” ajatukseen, että kaunokirjallinen käännös on väistämättä huonompi versio lähtötekstistä, ja siten

⁸ Georges Mouninin klassikon *Les belles infidèles* (1992 [1955]) jalanjäljissä.

myös kääntäjä on väistämättä kirjailijaa vähäisempi. Robinsonin mukaan kaunokirjallisella käännöksellä olisi suurta potentiaalia omana genrenään, jos se määriteltäisiin onnistuneimpien käännösten mittapuulla. (Robinson 2017, 442) Robinsonin (2017) näkemys kaunokirjallisen käännöksen genrestä on hyödyllinen alisteisuusdebatin ratkaisemiseksi, sillä se paitsi ottaa rehellisesti huomioon sen, että kääntäjä toimii kirjailijan tekstin ”alaisuudessa” (”matkiessaan”), minkä usein katsotaan kuuluvan kaikkein olennaisimmin kääntäjän toimenkuvaan, myös tuo esille kääntäjän toimijuuden mahdollisuudet ja rajoitukset sekä tekijyyden kääntäjä-taiteenharjoittajana. Alisteisuusdebatissa näkemykset kääntäjästä joko alisteisena palvelijana tai aktiivisena toimijana sulkevat usein toisensa pois (Buzelin 2011, 10–11), ja nostavat esiin ennen kaikkea eettisen problematiikan siitä, kenelle kääntäjän tulisi olla uskollinen (lähtötekstin kirjoittajalle, lukijalle, muulle kääntäjäkunnalle jne.; Chesterman 2001, 139–140). Mikäli kaunokirjallista käännöstä puolestaan tarkastellaan omana kirjallisena genrenään, vapaudutaan em. vastakkainasettelusta, sillä tästä näkökulmasta merkittäväntä on se, mitä genre kirjoittajaltaan vaatii. Se, mikä toisesta näkökulmasta vaikuttaisi taiteen ja taiteilijuuden sääntöjen vastaiselta alisteisuudelta, muuttuukin aktiiviseksi tekstilajikonventioita taitavasti noudattavaksi toiminnaksi, jossa kääntäjä ei ole joko palvelija tai taiteilija, vaan taiteilija juuri palvelijana.

Kaunokirjallisuuden kääntäjän työn ydintehtävä on siis muuttaa käännettävän teoksen ilmaisua tavalla, joka säilyttää teoksen ilmaisun (eli käytännössä vaikutuksen lukijaan) mahdollisimman hyvin (Basamalah 2012, 199–200; Laiho 2013, 123–124; Robinson 2017, 450). Entä asettuuko käännöskirjallisuus kotimaisen vain maailmankirjallisuuden piiriin? Martinin mukaan kotimaisen:

Suomennoskirjallisuuskin on kotimaista kirjallisuutta, suomeksi kirjoitettua joka sana, usein rikasta, innoittunutta ja ilmaisuvoimaista kieltä. Kulttuurimme ja suomen kielen elämän jatkumisen kannalta hyvät käännökset ovat elämän ja kuoleman kysymys – yksi niistä.

(Martin 2015, 178)

Martin perustelee tätä siis kielen elinvoimaisuuden kautta. On totta, että käännöskirjallisuus on aina toiminut pohjana kirjallisten kansalliskielten synnylle, ja että käännösten laatu vaikuttaa siihen, luetaanko käännöksiä vai alkuteoksia. Jälkimmäisessä tapauksessa suomen kielen käyttäminen voisi tyrehtyä ja yksinkertaistua. Kuten aiemmin tuli ilmi, käännöstä ei silti olisi ilman lähtötekstiä, vaan se on omanlaisensa ”imitaatio” jo olevasta. Lisäksi käännös voi olla ikkuna uuteen maailmaan, kuten Kersti Juva teoksessaan *Löytöretki suomeen* kuvailee:

Minun tehtäväni suomentajana on tuoda tarina lukijan iholle hänen omalla äidinkielellään, tulkita hienovaraisesti kaikkea sitä, mikä jäisi hämäräksi alkukielellä lukiessa, jos lukijalla sellainen mahdollisuus on. Eräs lukija oli tutustunut suomentamaani teokseen ensin englanniksi ja sitten suomeksi ja kuvaili kokemustaan näin: ”Oli kuin joku olisi pannut hämärään huoneeseen valot päälle.”

Ohjenuorani on tuoda teksti lähelle lukijaa. [...] **Vaikka tekisin mitä, tekstiin jää aivan tarpeeksi vierasta tavaraa.** On nimiä, paikkoja, tapoja, maisemia, arvoja, assosiaatioita... **Mitään vieraannuttamista ei tarvita.**

(Juva 2019, 11; lihavoinnit lisätty)

Juvan (2019) näkemys vastaa Robinsonin (2017) ajatusta käännöksen genren vaatimuksista. Juva (2019) tunnustaa vieraan vaikutuksen väistämättömyyden, ja käännöksen riippuvaisuus lähtötekstistä vaikuttaa myös kääntäjän asemaan suhteessa kirjailijaan. Siinä tapauksessa, että käännöskirjallisuus olisi yksinomaan osa kotimaista kirjallisuutta, kuten Martin (2015) väittää, kääntäjä voitaisiin käsittää suoraan kirjailijaksi. Kuitenkin kaunokirjallisessa kääntämisessä on kyse vieraan tekemisestä tutuksi sekä lähtötekstin kirjailijan ilmaisun välittämisestä uudelle kielelle (Robinson 2017, 441). Siinä missä käännökset teksteinä ovat sekä omia tekstejään että riippuvaisia vieraasta (Basamalah 2012, 199–200), käännöskirjallisuuden voidaan tulkita asettuvan sekä maailmankirjallisuuden että kotimaisen kirjallisuuden alueelle.

Suomessa kirjallisuuden kentällä sekä tekijänoikeuksien että kirjallisuuden käännösprosessin perusteella kääntäjän toimijuus on rajallinen, sillä kääntäjä toimii sekä kustantajan (Martin 2015, 165) että kirjailijan ehdoilla (Robinson 2017, 459; Summers 2013, 11–12), eikä työstä saatava taloudellinen kompensatio ole suurta, minkä lisäksi kääntäjän asema pienyrityksenä tuo mukanaan omat haasteensa (SKTL 2020). Kääntäjät ovat myös itse suhtautuneet mm. työtahtinsa kiristymiseen kriittisesti, ja ilmaisseet sitä esimerkiksi KAOS:in perustamisella ja julkisilla kannanotoilla (Kaleva 24.10.2014). Kääntäjien toimijuutta on pyritty käännöskirjallisuuden aseman heikentyessä kasvattamaan ja kääntäjiä tekemään näkyvimmiksi verkoston toimijoiksi (SKTL 2020), mistä tässä tutkielmassa käytetty aineisto on yksi osoitus.

Yhteenvedon voidaan todeta, että kääntäjällä ja kirjailijalla on suomalaisessa käännöskirjallisuuden kustantamisen toimijaverkostossa eri toimijaroolit. Kääntäjän status ja toimijuus eivät vastaa tulokulttuurin kontekstissa kirjailijan statusta ja toimijuutta, vaan kääntäjä on osa toimijaverkostoa, joka siirtää lähtötekstin kirjailijan uuteen kontekstiin ja luo näin *tälle* uuden kirjailijafunktion. (Batchelor 2018, 37; Summers 2013, 11–12) Käännöskirjallisuus ei myöskään asetu puhtaasti tai yksinomaisesti kotimaisen kirjallisuuden piiriin. Käännös on aina eri teos kuin lähtöteksti (Basamalah 2012, 199–200; Laiho 2013 123–129), mutta kääntäjän osa kirjallisuuden kustannusprosessissa (kaunokirjallisen käännöksen genren konventioiden mukaisesti) on uusintaa lukijakokemus tekstistä uudessa kulttuurissa (Robinson 2017, 450). Tästä ovat osoituksena myös kääntäjien paratekstit, joita käsitellään seuraavaksi.

2.2 Kääntäjien toimijuudesta käännosten paratekstien valossa

Parateksti on yksi tavoista, joilla kääntäjä voi tehdä itsensä näkyväksi käännoksessään, eli ilmaista tekijyyttään ja mahdollisesti myös laajentaa toimijuuttaan. (Buzelin 2011, 9; Batchelor 2018, 33). Parateksteillä tarkoitetaan varsinaiseen tekstiin liittyviä muita tekstielementtejä, jotka tekevät tekstistä teoksen (Batchelor 2018, 142). Genette käyttää parateksteistä ranskankielisessä alkuteoksessaan nimitystä *le seuil*, joka merkitsee kynnystä (engl. *threshold*). Parateksti toimii siis Genetten mukaan askelmana varsinaisen tekstin maailmaan ja ohjaa sen tulkintaa. (Batchelor 2018, 145–147; Genette 1997 [1987], 2) Lisäksi parateksti voi auttaa tuomaan teoksen tulokulttuuriin eli rakentamaan sekä sille että sen kirjoittajalle aseman uudessa diskurssissa toimimalla selittäväenä ja kulttuurien välistä kohtaamista pehmentävänä tekijänä. Esimerkiksi esipuheessa tai jälkisanoissa voidaan avata lähtötekstin kirjoittajan taustaa ja kertoa lähtökulttuurin kirjallisista konventioista lukijalle (Summers 2013, 14). Genette luokittelee paratekstit epi- ja periteksteihin. Epitekstit, esimerkiksi kirjasta tehdyt lehtijutut, liittyvät varsinaiseen tekstiin löyhemmin kuin peritekstit, esimerkiksi kirjan alaviitteet, jotka ovat fyysisesti suoraan sen yhteydessä. (Genette 1997 [1987], 3)

Genetten teoriaa parateksteistä voidaan käännoستieteen kontekstissa tarkastella kahdesta näkökulmasta. Ensinnäkin itse käännoستä voidaan pitää paratekstinä, joka viittaa alkuperäiseen kirjalliseen tekstiin (Batchelor 2018 27–29; Basamalah 2012, 199). Tämä näkökulma on kuitenkin Tahir-Gürçağların mukaan ongelmallinen, sillä sen mukaan käännoست palvelisi vain lähtötekstiä ja olisi sen jatke. Tässä tapauksessa muut käännoستeseen ja käännoستprosessiin vaikuttavat tekijät (kustantaja, kohdeyleisö, kohdekulttuuri, kääntäjä itse), jotka käännoستieteessä on viime vuosikymmeninä nostettu esille, sulkeutuisivat automaattisesti analyysin ulkopuolelle (Batchelor 2018, 28–29). Toinen erityisesti 1990-luvulta lähtien suosituksi noussut näkökulma on ollut tarkastella käännoستeseen liittyviä muita paratekstejä, kuten käännoستksen kansia, esipuheita ja käännoستkriittikkä. (Batchelor 2018, 25–26) Tämän näkökulman kautta analysoidaan erityisesti käännoستkirjallisuuden kustannusprosessin toimijoiden näkyvyyttä ja rooleja (Kung 2013, 50). Batcheloren (2018, 26) mukaan suosituimpia paratekstuaalisia tutkimuskohteita käännoستieteessä ovat olleet kääntäjän esipuheet.

Siitä, miten paljon ja millä tavoin kääntäjän tulisi hyödyntää paratekstejä käännoستessään, ei ole yhtä toimintamallia. Kääntäjällä ei ole läheskään aina valtaa teoksessa oleviin parateksteihin, kuten kirjan kannen suunnitteluun (Summers 2013, 13), ja konventiot kääntäjien paratekstien suhteen ovat vaihdelleet historian saatossa, myös Suomessa (Aaltonen & Laukkanen 2015, 288–290). Kersti Juva mainitsee paratekstit Kotuksen blogissaan näin:

Kotouttaminen vaatii joskus selittämistä. Olen usein upottanut itse tekstiin muutaman selittävän sanan, mutta kaunokirjalliseen teokseen alaviitteet eivät minusta kuulu. Lukuelämyksen katkominen alaviitteillä ei minusta ole reilua lukijaa kohtaan. **Kirjan loppuun tunnollinen suomentaja voi sen sijaan liittää selityksiä mielin määrin.**

(Kotus.fi 26.5.2015; lihavointi lisätty)

Juva korostaa siis kaunokirjallisen käännöksen loppua oikeana paikkana kääntäjän omille parateksteille, jotta lukuelämys ei häiriinny. Kääntäjä voi näkyä parateksteissä, mutta hänen ei tule rikkoa tekstin rakennetta, jotta lukijan illuusio kirjailijan teoksen lukemisesta eli teoksen esteettinen arvo säilyy. Lukijaa ei saa liiaksi muistuttaa siitä, että hän lukee käännöstä, sillä kaunokirjallisen käännöksen tekstilajiin ja genreen kuuluu olennaisesti toisen tekstin ”imitointi” (Basamalah 2012, 199; Laiho 2013, 123–124; Robinson 2017, 450). Mikäli kääntäjä tekisi itsensä näkyväksi ennen varsinaista ydinteosta tai sen aikana, hän saattaisi rikkoa paitsi kääntäjän etiikkaa (Chesterman 2001, 139–140), myös tekstilajin konventioita. Tämä asettaa mahdollisia rajoitteita sille, mitä paratekstejä itse kääntäjä voi hyödyntää.

Mikä sitten on juuri jälkisanojen funktio käännöksessä? Genetten alkuperäisteoksen mukaan esipuheen ongelmana on se, että kirjailija tarjoaa lukijalle kommentteja tekstistä, johon lukija ei ole vielä päässyt tutustumaan. Jälkisanoina taas sekä lukijalla että jälkisanojen kirjoittajalla on sama määrä tietoa varsinaisesta tekstistä, joten tekstin käsitteleminen on helpompaa. Jälkisanat ovat Genetten mukaan silti – tai juuri tästä syystä – huomattavasti tehottomammat kuin esipuhe, sillä ne eivät saa otetta lukijan kiinnostuksesta tai ohjaa tämän lukemista. Jälkisanat ”korjaavat” lukemista ”väistämättä liian aikaisin tai liian myöhään”. (Genette 1997 [1987]⁹, 237–239) Genetten (1997 [1987]) näkökulma jälkisanoina selventää Juvan (Kotus.fi, 30.4.2013) mielipidettä siitä, että kääntäjän paratekstien paikka on vasta varsinaisen käännöksen jäljessä (esipuheen mahdollisuudesta Juva ei kirjoituksessaan maininnut). Jälkisanat eivät ohjaa lukijan lukemista, eikä lukijan kiinnostus välttämättä edes riitä niihin tutustumiseen. Kääntäjän toimijuuteen ei siis Juvan (2013) mielestä kuulu ohjata lukijan tulkintaa, vaan kirjailijan tekstin tulee aina olla etusijalla, kuten aiemmin käsiteltyjen tekstilajikonventioiden (Robinson 2017, 450) perusteella voidaan olettaakin. On merkille pantavaa, että kääntäjien paratekstien tutkimuksessa tätä Genetten teoksessa esiintyvää varsin merkittävää näkökulmaeroa ei oteta huomioon, vaan esipuheet ja jälkisanat niputetaan useimmissa lähdeteoksissa tutkimusaiheina yhteen (ks. Tahir-Gürçağlar 2018, 527), esipuheiden päästessä tällöin valokeilaan ainoana annettuina esimerkkeinä. Silti on välttämätöntä huomioida näiden kahden paratekstityypin

⁹ Tässä tutkielmassa on käytetty lähteenä Genetten teoksen vuoden 1997 englanninnosta: “[The postface] can only hope to fulfill only a curative, or corrective, function [...] for the postface, it is always both too early and too late.” (239)

ero, varsinkin jos halutaan tarkastella kaunokirjallisuuden kääntäjän asemaa ja toimijuutta huolellisesti.

Batchelor erottelee (Rockenbergeriä 2014 mukailleen) paratekstien eri funktioita. Kääntäjän jälkisanojen voidaan katsoa kuuluvan näistä kategorioista seuraaviin:

- 1) Referential
- 2) Self-referential
- [...]
- 4) Generic
- 5) Meta-communicative
- 6) Informative
- 7) Hermeneutical
- 8) Ideological
- 9) Evaluative

(Batchelor 2018, 160–161)

Viittauksellisella funktiolla (1) tarkoitetaan teoksen identifiointia ja sekä sen laillisen että diskursiivisen perusolemuksen kuvaamista. Itseviittauksellisella funktiolla (2) puolestaan tarkoitetaan huomion tuomista itse paratekstiin tai sen osiin. Jälkisanat voivat kuulua näihin kategorioihin lähes kaikkien muunlaisten paratekstien ohella. Metakommunikatiivisella funktiolla (5) tarkoitetaan käännöksen aseman ja sen välittämän kommunikaation reflektointia, ja siihen kuuluu myös sekä kääntämisen yleisesti että käännösprosessin reflektointi. Informatiivinen funktio (6) tarkoittaa esimerkiksi kulttuurispesifin informaation avaamista lukijalle, sekä teokseen vaikuttavista ulkoisista tekijöistä kertomista. Hermeneuttisella funktiolla (7) tarkoitetaan ennen kaikkea tuotetun käännöksen tulkinnan ohjaamista. Kääntäjän jälkisanojen voidaan katsoa kuuluvan näihin kolmeen kategoriaan, sillä kääntäjien jälkisanoina kääntäjä (yleensä) kertoo käännösprosessista ja tähän kuuluu myös lähtötekstistä ja lähtökulttuurista. Evaluatiivinen funktio (9) tarkoittaa kulttuurisen arvostuksen vaatimista. Kääntäjän jälkisanojen voidaan katsoa kuuluvan tähän kategoriaan, jos jälkisanojen nimenomainen tarkoitus on tuoda kääntäjää esille tekijänä. Jos taas tarkastellaan Robinsonin (2017) käsitystä käännöskirjallisuudesta genrenä, myös kategoria 4) on mahdollinen, sillä kyseisellä kategoriolla tarkoitetaan genren esilletuomista parateksteissä. Tällöin erityisesti juuri jälkisanat sopivat tekstilajina käännöskirjallisuuden genren vaatimukseen, kuten aiemmin todettiin, ja niiden voidaan odottaa jopa tuovan käännöskirjallisuuden genreä esille. (Batchelor 2018, 160–161)

Batchelor erottelee toisistaan kaksi paratekstien tutkimusalaa: Tuotteisiin suuntautunut tutkimus ('product-oriented research'), joka tarkastelee paratekstejä lopputuotteina ja prosessiin suuntautunut tutkimus ('process-oriented research'), joka tarkastelee paratekstien tuotantoprosessia (mm. tulkauksen tutkimus, eli vaikkapa tulkien tuottamien muistiinpanojen luomisen seuraaminen).

Tämän tutkielman näkökulma keskittyy ensimmäiseksi mainittuun näkökulmaan eli paratekstiin tuotteena. Batchelor jaottelee kyseisen näkökulman seuraaviin alakategorioihin: Paratekstuaalisten konventioiden tutkiminen, paratekstit käännöksen analysoinnin välineinä, paratekstit menneisyyden analysoinnin välineinä, ja paratekstit nykyisyyden analysoinnin välineinä. (Batchelor 2018, 168–171) Tämän tutkielman näkökulma keskittyy sekä toiseksi mainittuun (mitä kääntäjät kertovat käännösstrategioistaan) että ennen kaikkea viimeiseksi mainittuun (millaista on kääntäjän tekijyyden tyylin välittäjänä), niin, että käännettyyn tekstiin liittyvät näkökulmat toimivat apuna kääntäjän tekijyyttä analysoitaessa. Käännöstä analysoitaessa (paratekstien avulla) pysytellään erityisesti itse tekstin tasolla, kun taas nykyisyyttä analysoitaessa käännöstä lähestytään tyypillisesti laajemmasta, yhteiskunnallisesta näkökulmasta. (Batchelor 2018, 170–171) Koska tämä tutkielma keskittyy kääntäjän tekijyyden analysointiin ja määrittelemiseen, siinä on välttämätöntä huomioida ympäröivä yhteiskunta, sillä yksilöä ei ole tekijänä olemassa ilman yhteiskunnan antamaa kontekstia (Williams 1988, 215).

Paratekstejä tarkastellaan siis usein siltä kannalta, minkälaisia tekijäasetelmiä ne käännetystä teoksesta paljastavat. On selvää, että valitsemalla jälkisanat paratekstuaaliseksi välineekseen, tekstin ”takaoveksi”, kääntäjä ei halua liiaksi ohjata lukuelämystä. Caroline Summers painottaa artikkelissaan kirjoittajuuden (engl. *[individual] writer[ship]*) ja kirjailijuuden (engl. *authorship*) eroa diskursiivisina kategorioina. Kirjailijuus statuksena ja diskurssina syntyy Summersin mukaan vasta kirjallisen tekstin julkaisuprosessin kautta, jolloin kirjoittajan suhde kirjallisiin instituutioihin muodostuu, ja hänen tekstinsä asettuu tulkittavaksi; toisin sanoen kirjoittaja tulee vasta tällöin osaksi laajempaa tulkintojen ja diskurssien verkkoa. Kirjailijafunktio (engl. *author-function*) puolestaan vaihtelee laadultaan tekstin siirtyessä käännösten kautta osaksi toisenlaisia diskurssien ja tulkintojen verkkoja. Parateksteillä kirjailijafunktiota voidaan neuvotella uudelleen (engl. *re-negotiate*) uusissa konteksteissa. (Summers 2013, 11–15) Kääntäjä voi siis esiintyä jälkisanojen ”kirjailijana”, mutta hänen pääsääntöinen tehtävänsä on toimia yhtenä kustannusverkoston toimijoista, jotka luovat kirjailijafunktion uuteen kulttuuriseen kontekstiin lähtötekstin kirjailijalle, ei itselleen (Flynn 2013, 14–15). Genetteä (1997 [1987]) tulkiten eri paratekstit kantavat mukanaan eri määrän valtaa suhteessa varsinaiseen tekstiin, ja kääntäjien paratekstien määrällinen ja laadullinen vaihtelevuus kertoo myös kääntäjien vallan vaihtelevuudesta eri kulttuureissa ja eri aikakausina. Toisin sanoen kääntäjän näkyminen kirjailijana ja oikeus ”häiritä” käännöksen illusorisuutta parateksteillä on vaihdellut eri aikakausina (Batchelor 2018, 39). Kääntäjän on siis sopivaa tuoda itseään esille parateksteissä, mutta ei liikaa – vain kirjoittajana, ei kirjailijana. Kuten aiemmassa osiossa (2.1) huomattiin, kirjailijafunktio ei kuulu kääntäjälle kustannusprosessissa esimerkiksi tekijänoikeuksien ja

käännösprosessin valta-asetelmien perusteella, mikä heijastuu myös siihen, millaisia kääntäjän paratekstejä teoksessa on.

2.3 Näkökulmia kaunokirjallisuuden kääntäjien tekijyyteen

Kirjallisuuden kääntäjän status ja tekijänoikeudet ovat herättäneet keskustelua Suomessa viime vuosina. Kaunokirjallisuuden kääntäjien statusta on pyritty kohottamaan julkisessa keskustelussa väittämällä, että kääntäjäkin on taiteilija (Kokkonen 2012, 63–64), ja myös SKTL:n *Kirjallisuuden kääntäjän työnkuvauksessa* kirjallisuuden kääntäjää nimitetään ”taiteenharjoittajaksi” (SKTL/Heksalogia 2020). Osittain keskustelun herääminen on liittynyt käännöstutkimuksen sisällä tapahtuneeseen siirtymään ekvivalenssin ja lingvistiikan korostamisesta esimerkiksi funktionaalisiin, pragmaattisiin ja sosiologisiin lähestymistapoihin, joiden myötä ymmärrys kääntämisestä toimintana ja prosessina on laajentunut (O’Sullivan 2013, 44; Kumar 2015 1–2), ja tämän laajentuneen käsityksen välittäminen myös suurelle yleisölle on tullut aiheelliseksi. Kääntäjän statusta on tässä tutkielmassa käsitelty sekä siitä näkökulmasta, mikä on kääntäjän toimijuus kirjallisuuden käännösverkostoissa, että siitä näkökulmasta, miten kääntäjän toimijuus näkyy käännöksen parateksteissä. Osiossa 2.1 todettiin, että kääntäjän toimijuus kustannusprosessissa on alisteinen verrattuna lähtötekstin kirjoittajaan (Martin 2015), eli että kääntäjän toimijuus ei käytännössä ole yhtä laajaa kuin kirjailijan. Samassa osiossa todettiin kuitenkin, että käännös ja lähtöteksti eivät ole sama teksti (Basamalah 2012; Laiho 2013). Toisin sanoen kääntäjä luo joka tapauksessa uutta eikä vain mekaanisesti toista vanhaa, minkä perusteella kääntäjä on tekijänä ainakin luova työläinen (ks. alla). Mikäli käännöskirjallisuus taas käsitetään omaksi genrekseen, kääntäjä voisi teoreettisesta näkökulmasta tekijänä olla taiteenharjoittaja, jopa kirjailija (Robinson 2017). Osiossa 2.2 todettiin, että kääntäjällä on nyky-Suomessa vain rajallinen oikeus näkyä käännöksen parateksteissä ja ohjata lukijan tulkintaa niiden avulla, mikä yhdessä kustannusprosessin työnjaon kanssa viittaisi siihen, ettei kääntäjä ole kuitenkaan kirjailija ainakaan siinä mielessä, että omaisi kirjailijafunktion eli yhtä laajan itsenäisen toimijuuden kuin kirjailija. Tässä osiossa puolestaan käsitellään kysymystä kaunokirjallisen kääntäjän tekijyydestä seuraavista näkökulmista: Siitä, miten kääntäjät itse ovat tekijyytensä Suomessa nähneet ja statustaan tekijyyteensä liitetyillä konnotaatioilla eli taiteilijadiskurssilla kohottaneet, sekä siitä, voidaanko tätä diskurssia pitää totuudellisena.

Hanna Kokkonen on tutkinut Pro Gradu -tutkielmassaan (2012) kääntäjien asemasta käytyä julkista diskurssia suomalaisessa lehdistössä. Kokkonen mukaan kääntäjien asemasta ja arvostuksesta käydyssä keskustelussa nostetaan erityisesti esiin alan vaativuus ja suomentajien korkea koulutus, saadut arvonimet, käännösten laatu sekä pitkä omistautuminen käännöstyölle. Lisäksi keskustelu liian

alhaisesta tulotasosta suhteessa työn vaativuuteen on ollut näkyvää. Taiteilijuudesta keskusteleminen on Kokkosen mukaan ollut erityisen näkyvää, ja nousee esille erityisesti yksittäisissä henkilökuvissa, kuten Kersti Juvan kohdalla. Kaunokirjallisuuden kääntäjiä on suomalaisessa lehdistössä kuvattu Kokkosen mukaan epäoikeudenmukaisissa olosuhteissa sankarillisesti työskenteleviksi taiteilijoiksi, mikä osin selittyy lehdistön tarpeella myydä tunteisiin vetoavia ja yksilökeskeisiä tarinoita, eikä siis välttämättä edusta sitä kuvaa, minkä kääntäjät haluaisivat itse ammatistaan antaa¹⁰. Kokkonen huomauttaa, että taiteilijuuden korostaminen ja kääntämisen nimittäminen kutsumusammattiksi eivät välttämättä ole kaikkien eri alojen kääntäjien mieleen, ja että tutkielman aineistossa, kuten julkisuudessa ylipäätään, esiin ja ääneen pääsevät etupäässä kaunokirjallisuuden kääntäjät, jotka näkevät työnsä ennen kaikkea luovana. Tämän vuoksi julkista diskurssia kääntäjien aseman parantamisesta ylipäätään on Kokkosen mukaan dominoinut juuri keskustelu taiteilijuudesta. (Kokkonen 2012, 62–67) Vetoaminen taiteilijuuteen voi olla myös yritys maskulinisoida näkymätöntä ja feminiinistä alaa (Schaeffner 2013, 144) julkisessa keskustelussa, ja hakea uusien miellelyhtymien kautta arvostusta alalle (Sela-Sheffy 2008, 620).

Miten kääntäjät sitten ovat käännostutkimuksessa nähneet tekijyytensä suhteessa lähtötekstin kirjoittajaan? Tuleeko kaunokirjallisuuden kääntäjän olla ensisijaisesti uskollinen lähtötekstin kirjoittajalle (Chesterman 2001, 139–140; Jansen 2019, 680) vai toimiiko ”hyvän käännöksen” mittarina myös omaperäisyys (O’Sullivan 2013, 42)? Hanne Jansenin kyselytutkimuksessa ammattiliittoihin kuuluville kaunokirjallisuuden kääntäjille Norjassa, Tanskassa ja Ruotsissa selvitettiin kääntäjyyden suhdetta kirjailijuuteen kääntäjien itsensä näkökulmasta. Kyselyyn vastasi 190 kääntäjää (n. 20–25 % liittojen jäsenistä), joista 151 kaikkiin kysymyksiin (73 kpl). Kyselyssä kysyttiin esimerkiksi sitä, pitivätkö kääntäjät käännostä omana tekstinään. Suurin osa vastanneista kaunokirjallisuuden kääntäjistä (60 %) ei nähnyt käännostä omana tekstinään, vaan korosti uskollisuutta lähtötekstin kirjoittajaa kohtaan, mikä sopii yhteen representaatiota korostavan eettisen näkökulman kanssa (engl. *ethics of representation*). Andrew Chestermanin mukaan tämä näkökulma “highlights the values of fidelity and truth: the translator must represent the source text, or source author’s intention, or even the source culture, faithfully and truly” (Chesterman 2001, 139–140; Jansen 2019, 677–680). Kuitenkin vastanneiden joukossa oli myös niitä, jotka pitivät tekstiä ”omanaan” (35 %). Jansenin mukaan tämä on kuitenkin osoitus siitä, että omistajuus (engl.

¹⁰ Rakefet Sela-Sheffyn Israelissa tekemässä tutkimuksessa kaunokirjallisuuden kääntäjät halusivat itse antaa itsestään kuvan taiteilijoina: “Like many other occupational groups, they build their specific capital by mobilizing two central images, namely, their image as cultural custodians who perform a national-scale cultural mission, and their image as men [*sic!*] of art. [...] However, whatever their cultural commitment, their discourse suggests that the most desirable image they promote for themselves is that of producers of a “creative” art form.” (2008, 620)

ownership) on eri asia kuin varsinainen kirjailijuus (engl. *authorship*). Kääntäjät, jotka pitivät tekstiä omanaan, tekivät näin, koska halusivat ottaa vastuun kirjoittamastaan. (Jansen 2019, 682–684) Tekijänoikeuskysymykseen vaikuttaa oletettavasti varmasti myös toive riittävästä taloudellisesta kompensaatiosta, vaikkakaan Jansen ei tätä erikseen mainitse, sillä tämä on korostunut ainakin suomalaisessa julkisessa keskustelussa (Kokkonen 2012, 63). Jansenin tutkimuksen johtopäätös on, että kaunokirjallisuuden kääntäjä ei varsinaisesti ole kirjailija, vaikka raja kirjailijuuden ja kääntäjyyden välillä joskus häilyykin, vaan juuri kääntäjä omana erityisenä ammattinaan, ja että kääntäjää tulisi arvostaa sellaisenaan. (Jansen 2019, 685) Jansenin tutkimuksen johtopäätökset viittaavat siihen, että kääntäjien näkemykset omasta toimijuudestaan vastaavat osion 2.1 päätelmiä kääntäjän asemasta kaunokirjallisuuden kustantamisen toimijaverkostoissa.

Yhdeksänkymmentäluvulta asti käänntösihteessä on jopa kannustettu kirjallisuuden kääntäjiä tuomaan omaa ääntään enenevässä määrin esille käänntöksissään (Baker 2000, 244; Jansen 2019, 676; Venuti 2018 [1995], 265–277). Kääntäjän oma ääni ja tyyli ovat löydettävissä käänntöksistä (Alvstad 2013, 208; Baker 2000, 260–261; Pekkanen 2010, 167–168), mutta tämän tutkiminen on erittäin vaikeaa muuttujien suuren lukumäärän vuoksi: “However much we try, it seems unlikely that we will ever be able to ‘fix’ all the variables in order to tease out a set of features that can be totally and unambiguously attributed to the translator, and to the translator alone” (Baker 2000, 262). Kaunokirjallisuuden käänntöprosessiin vaikuttavat tulokulttuurissa muutkin tekijät kuin kääntäjä, kuten esitettiin osioissa 2.1 ja 2.2. Kääntäjän oman tyylin analysointia vaikeuttaa näiden lisäksi kääntämisessä vallinnut uskollisuuden ihanne, jonka mukaan kääntäjän tulisi ennen kaikkea välittää kirjailijan tyyli (Alvstad 2013, 207; Baker 2000, 244; Buzelin 2011, 10; Chesterman 2001, 139–140). On selvää, että kääntäjä on joka tapauksessa läsnä käänntöksessä: Kääntäminen on aina valintojen ja tulkintojen tekemistä, eikä valitsijaa ja tulkitsijaa voida tällöin täysin sivuuttaa. Kyse onkin kääntäjän läsnäolon aste-eroista (Tahir-Gürçağlar 2017, 525) ja siten erilaisten vertauskuvien ja määritelmien sopivuudesta. Kersti Juva esittää, että kääntäjä on kuin laulaja, joka tulkitsee jonkun toisen kirjoittamaa musiikkia, ja että käänntöksen onnistuneisuutta voidaan mitata sen kautta, soiko se puhtaasti (*HS* 23.8.2008; *Hämeen Sanomat* 13.11.2018). Samaan viittaa Hilikka Pekkanen väitöskirjassaan (2010, 168).

Yksilöllisyyttä ei voida kokonaisuudessaan unohtaa kääntämisestä puhuttaessa, mutta asiaa voidaan tarkastella myös siitä näkökulmasta, miten taide ja tyyli linkittyvät yhteisöön. Kulttuurintutkija Raymond Williamsin mukaan taide on ”sosiaalista eräässä sen selväpiirteisimmistä, kestävimmistä ja totaalisimmista muodoista” (1988, 234). Tämä väite muodostuu mielenkiintoiseksi kirjallisuuden kääntämistä tarkasteltaessa. Nykyisessä länsimaisessa taide- ja taiteilijakäsityksessä taiteilija nähdään

yhä osittain yhteisöstä irrallisena nerona, ja ”luovuus” viittaa individualistisessa kulttuurissa usein poikkeavuuteen ja erottautumiseen, jopa irrallisuuteen yhteisöstä, jonkin täysin uuden luomiseen. Tähän perustuvat esimerkiksi tekijänoikeudet (ks. osio 2.1). Kuitenkaan täydellinen irrottautuminen yhteisöstä ei ole taiteessakaan mahdollista. Tämä johtuu siitä, että kaikki taide on väistämättä riippuvaista jo olemassa olevista, sosiaalisesti sovituista merkkijärjestelmistä. Huolimatta siitä, katsotaanko ideoiden taiteeseen syntyvän romantiikan ajan ihanteiden mukaisesti järjellä käsittämättömästä ”jumalallisesta innoituksesta” tai sitten väistämättömästä sidoksellisuudesta jo olemassa olevaan materiaaliseen ja sosiaaliseen todellisuuteen, itse taide muotoutuu vasta näiden ideoiden materialisoimisesta ja välittämisestä muulle ihmisyyhteisölle. Oli kyse muiden katseilta piilotellusta pöytälaatikkorunoudesta, luolamaalauksista tai Nobel-palkitun teoksen suomennoksesta, yhteisö ja ympäröivä materiaallinen todellisuus ovat ja ovat olleet läsnä ihmisen tuodessa ideoita merkkijärjestelmien kautta abstraktilta tasolta konkreettiselle. Taiteen sosiaalisuus on sen metaforisen ominaislaadun vuoksi – taiteenlajissa kuin taiteenlajissa – myös sen kielellisyyttä. (Williams 1988, 23–33, 213–219, 228–235)

Kysymys taiteen sosiaalisesta luonteesta nivoutuu myös kysymykseen kaunokirjallisen tekstin ja kirjailijan ”yksilöllisestä” tyylistä. David Robeyn mukaan kaunokirjallisen tekstin tyylin voidaan käsittää muodostuvan tietyistä kielellisen säännöllisyyden kaavan rikkomisesta. Tekstin sisällä (ei yksinomaan laajemmassa kontekstissa, esimerkiksi suhteessa todellisuuteen kuten Auerbachin *Mimesiksessä*) käytetty kielellinen kaava luo lukijassa tiettyjä odotuksia, jotka kirjailija rikkoo tyylikeinoilla. (Robey 1986, 58–62) Kaavan rikkominen eli tyyli on siis riippuvaista jo olemassa olevasta kaavasta, sekä tämän lisäksi lukijasta, joka kaavaa tulkitsee, minkä kautta kirjallisuuden perusolemukseksi muodostuu useita sosiaalisia tasoja. Samaan viittaa myös bakhtinilainen ajatus kaiken olemassaolon dialogisuudesta (Kumar 2015, 26–27). Williamsin (ja Bakhtinin) ajatusta soveltaen ei voida ajatella, että *edes* lähtötekstin kirjoittaja-auktoriteetti, alkuunpanija, olisi irrallaan sosiaalisesta ja yhteisöllisestä, minkä vuoksi on turha nostaa kirjailijaa jalustalle kääntäjän yläpuolelle. (1988, 215–217)

Tyylin yksilöllisyys ja tunnistettavuus eli poikkeavuus säännöistä on olemassa vain, koska säännöt eli yhteisöllinenkin ovat. Kääntäjä toimii tulokulttuurin yhteisön sääntöjen varassa, joita kirjailija puolestaan tuskin tuntee. Tässä mielessä ”uskollisuus kirjailijan tyyliin” on mahdoton ihanne kääntämiselle, ja käännöksessä näkyvä ”kirjailijan tyyli” on väistämättä aina kääntäjän tyyli (Robinson 2017, 450). Samaan viittaa myös Laihon ajatus siitä, että käännöksen luomisen päättelyketju on aina eri kuin alkuperäisteoksen (2013, 123–129). Taiteellinen kirjoittaminen on edellä mainitun määritelmän mukaan ideoiden tuomista viestin eli tekstin tasolle. Kääntämistä

puolestaan ei voida ajatella yksinomaan viestintänä, sillä onnistunut kaunokirjallinen käänösprosessi edellyttää siirtymistä ensin lähtökielisen tekstin tasolta ideoiden tasolle (tulkinta; ”mitä oikeasti sanotaan”), ja jälleen kohdekielisen tekstin tasolle¹¹. Kuten Kersti Juva kuvaa kielen olemusta teoksessaan *Löytöretki suomeen*:

[...] [K]ieli ei ole pelkkä koodi. Kieli on yhteisön ääni, tapa, jolla joukko ihmisiä kommunikoi keskenään. Se hioutuu vuorovaikutuksessa sen mukaan, mitä halutaan sanoa ja mitä toiset voivat ymmärtää. [...] Suomentaminen on tulkitsemista. Pienin tulkittava yksikkö on lauseke, mutta sitä ympäröi virke, kappale, teos, kirjailijan tuotanto, aikakausi ja kulttuuri. Pieninkin käänöksen hippu on tulkittava kaikkea tätä vasten. Merkitys syntyy kontekstissa.

(Juva 2019, 10)

Kääntäminen ja lähtötekstin ”luova” kirjoittaminen ovat monelta kannalta lähellä toisiaan, sillä paitsi kääntäminen, myös taiteen luominen on viestintää, ja paitsi taiteen luominen, myös kaunokirjallisuuden kääntäminen on luovaa toimintaa, jossa tekijän kädenjälki on väistämättä läsnä ja jäljitettävissä¹². (Basamalah 2012; Robinson 2017; Tahir-Gürçağlar 2017 525; Williams 1988)

Kaunokirjallisuuden kääntäjää voidaan siis taiteen määrittelyn näkökulmasta näin perustellen nimittää myös taiteilijaksi, mutta tämän väitteen sudenkuoppa julkisessa keskustelussa on se, että taiteen luominen voidaan ymmärtää vallitsevassa yksilöllisyyden merkitystä korostavassa yhteiskunnallisessa paradigmassa irrallisempaan toimintaan ympäröivästä yhteisöstä kuin se todellisuudessa onkaan, mikä puolestaan voi vaikuttaa käsitteen taiteilija konnotaatioihin. Lisäksi voidaan perustellusti kyseenalaistaa, miksi kääntäjän asemaa yritetään parantaa juuri vetoamalla siihen, että se vaatii asiantuntijuutta (usein myös korkeaa koulutusta), tai että siinä yksilö tuo itseään esille – mitä tämä kertoo alan sisäisistä arvotuksista? Taiteilija saatetaan myös ymmärtää ennen kaikkea itseään ja omaa tyyliään toteuttavana tekijänä. Kääntäjän puolestaan ajatellaan ennen kaikkea toteuttavan itsensä sijaan ”toista” (Chesterman 2001, 140), mikä heijastuu myös kustannusprosessiin ja käänösten tekijänoikeuksista käytävään keskusteluun, sekä kääntäjäyden arvostukseen (osio 2.1). On muistettava, että käsitteen ’taiteilija’. alle mahtuu monenlaista taiteen harjoittamista: yhtäältä Juvan (*HS* 23.8.2008; *Hämeen Sanomat* 13.11.2018) ja Pekkasen (2010, 167) mainitsema muiden luomien kappaleiden esittäminen ja tulkitseminen muusikon roolissa, toisaalta Jansenin (2019) tutkimuksen kirjailijuus, jossa ainakin näennäisesti luodaan ”täysin” uutta tukeutumatta tiiviisti

¹¹ Tähän liittyen käänöstieteessä ”luovuuden” vastineena pidetään usein idiomaattisuutta ja vastakohtana kirjaimellisuutta; jos kääntäjä ei ole kyennyt siirtymään tekstin tasolta ideoiden tasolle, luovuuden ”ihanne” ei täyty (O’Sullivan 2013, 42–43).

¹² “[...] [T]ranslation theory scholars are well aware that the original is neither transcendent to the translation, nor even different from it; every original is itself composed of a chain of translations in the manner of intertextuality, so the works respond to each other by borrowing parts from each other, or by calling out to each other through subtle – and not-so-subtle – references. Creation, in other words, is translation.” (Basamalah 2012, 200)

aiempaan tekstiin. Miksei siis kääntäjäyyskin kaunokirjallisuuden kontekstissa, etenkin jos kaunokirjallisia käännöksiä tarkastellaan omana kirjallisena genrenään (Robinson 2017). Lisäksi on muistettava, että käsityön ja taiteen raja on häilyvä. Luovan toiminnan yläkäsitteen alle mahtuu taiteilijuuden lisäksi vieläkin useammanlaista uutta tuottavaa toimintaa, mikä tekee siitä keskustelemisen haasteelliseksi jopa käännöstieteen sisällä (O’Sullivan 2013, 42–44), julkisesta keskustelusta puhumattakaan (Williams 1988, 228).

Jansenin (2019, 685) mukaan käännöstieteessä käyty keskustelu kääntäjästä ’kirjailijana’ perustuu ennen kaikkea pelkoon siitä, että kääntäjä nähtäisiin statukseltaan alisteisena lähtötekstin kirjailijalle ja täten vähempiarvoisena. Voidaan siis tulkita, että yksittäisten kääntäjien statusta on pyritty kohottamaan taiteilijadiskurssissa esille vetoamalla median henkilökeskeisyyteen, jonka korostuminen on näkynyt jo kirjailijoiden kohdalla (Kokkonen 2012, 64; Martin 2015, 177). Kuitenkin työnjako kirjailijan ja kääntäjän välillä kaunokirjallisuuden käännösprosessissa on Jansenin mukaan selvä ja osa prosessin luonnollista kronologiaa, jossa kirjailija on vastuussa lähtötekstistä ja kääntäjä kohdetekstistä (2019, 685). Samaan suuntaan viittaavat myös kääntäjien paratekstien käyttökonventiot (Flynn 2013; Juva 2013) sekä kääntäjän toimijuus ja paikka kustannusprosessissa (Martin 2015; Summers 2013). Kääntäjän nimittäminen puhtaasti kirjailijaksi ei Jansenin tutkimuksen mukaan ole uskottavaa (2019, 685). Myös Martin tuo esille eron kirjailijuuden ja kääntäjäyden välillä mainitsemalla kääntämisen olevan ”astetta mekaanisempaa ja ennustettavampaa kuin kirjailijan työ, koska käännettävä teos on valmiiksi olemassa, mutta taiteellista työtä se yhtä kaikki on” (2015, 177).

Mitä kaunokirjallisuuden kääntäjän työn luovuudesta ja tekijyydestä voidaan siis sanoa? Kääntäjien itsensä ja asiasta Suomessa käydyn keskustelun mukaan heitä voi kutsua taiteilijoiksi (Jansen 2019; Kokkonen 2012; Martin 2015; Sela-Sheffy 2008; SKTL 2020). Samaa voidaan perustella sillä, että kaikki taide on pohjimmiltaan sosiaalista ja viestinnällistä (Williams 1988), jopa kirjailijan henkilökohtaista tyyliä myöten (Robey 1986). Tämän vuoksi myös kääntäjäyys voi kuulua taiteilijuuden piiriin. Kääntäjä jättää käännökseen väistämättä oman sormenjälkensä, vaikkakaan tämän tutkiminen ei ole ongelmatonta (Baker 2000, 260–262). Kaikessa para- ja intertekstuaalisuudessaan käännös ja lähtöteksti ovat aina kaksi eri tekstiä (Basamalah 2012, 199–200; Laiho 2013, 123–129), joilla on kaksi eri kirjoittajaa, mutta näillä kahdella kirjoittajalla ei kuitenkaan ole täysin samaa toimijuutta ja valtaa ohjailta tekstin tulkintaa (Summers 2013 11–15). Lisäksi kaunokirjallinen käännös voidaan määritellä omaksi genrekseen, jolloin kääntäjä on automaattisesti taiteenlajin harjoittaja (Robinson 2017, 450). Näiden eri näkökulmien perusteella kaunokirjallisuuden kääntäminen vertautuu taiteenlajina performatiiviseen taiteeseen, jossa

kääntämisen tapauksessa esitys (kirjailijan ”imitointi”) tapahtuu kirjan sivuilla tekstin muodossa (HS 23.8.2008; Robinson 2017).

Voidaan siis odottaa, että Baabel-sarjan kaunokirjallisuuden kääntäjät eivät tyylin välittäjinä näe itseään yksinomaan individualistisen paradigman luomien konnotaatioiden mukaisesti itseään toteuttavina kirjailijoina, vaan että luovuuden lisäksi sekä uskollisuus lähtötekstiä ja sen kirjoittajaa kohtaan, että työn nk. mekaaninen puoli (Martin 2015, 177) esiintyvät aineistossa. Luovuuden ja uskollisuuden ihanteiden ei kaunokirjallisuuden kääntäjän työssä tarvitse silti olla ristiriidassa, vaan myös uskollisuuden ja lähtötekstin intention toteuttaminen edellyttää luovuutta ja siten omanlaistaan taiteilijuutta, vaikka tämä taiteilijuus osin poikkeaisikin valtavirtaisesta individualistisesta taiteilijäkäsityksestä (Chesterman 2001, 140; Flynn 14–15; Jansen 2019, 685; O’Sullivan 2013, 45; Robinson 2017, 442–459).

3. Aineiston esittely

Ja niin Herra hajotti heidät sieltä yli kaiken maan, niin että he lakkasivat kaupunkia rakentamasta. Siitä tuli sen nimeksi Baabel, koska Herra siellä sekoitti kaiken maan kielen; ja sieltä Herra hajotti heidät yli kaiken maan.

(1. Moos. 11:1–9)

Kaisa Koskisen mukaan kirjasarjojen nimistä voi nähdä, millä tavoin kirjallisista teoksista kanonisoidaan klassikoita (Humanistilehti 6.6.2014). Teos-kustantamon Baabel-sarjan nimi viittaa Baabelin torniin, jossa kaikki kansat puhuivat samaa kieltä (Britannica 2020; Raamattu.fi 2020). Tästä voidaan päätellä, että yhteisymmärryksen luominen eri kielten välille, eli tässä tapauksessa suomentaminen on Baabel-sarjan olemassaolon keskiössä. Baabel-sarja valikoitui tämän tutkielman aineistoksi, sillä Teos erottuu muusta suomalaisesta kaunokirjallisuuden kustannuskentästä (esimerkiksi rahoitusmallinsa vuoksi), ja on korostanut kautta toimintansa kirjallisuuden laatua sekä jopa suomentajien asemaa. Tällä perusteella voidaan olettaa, että kustantamolle työskentelevillä suomentajilla on suhteessa melko suuri toiminnanvapaus tuoda esiin omaa tekijyyttään Baabel-sarjan jälkisanoina, ts. heidän toimintaansa rajoittavia tekijöitä on vähemmän. Tässä osiossa taustoitan ensin Teos-kustantamon ja Baabel-sarjan yleisemmin. Tämän jälkeen esittelen tässä tutkielmassa käytetyn aineiston eli Baabel-sarjan jälkisanat yleisellä tasolla, millä luon pohjaa sille, mitä varsinaisessa analyysissä (osio 4.) nousee tutkimuskysymysten valossa esille.

3.1 Teos-kustantamo ja Baabel-sarja

Gisele Sapiron mukaan kansainväliset kirjajamarkkinat ovat jakautuneet kahtia: pienimuotoiseen ja suurimuotoiseen tuotantoon. Suuret kustantajat pyrkivät Sapiron mukaan toimimaan ennen kaikkea

markkinoiden ja tuottavuuden mukaisesti, kun taas pienemmät toimijat painottavat älyllisiä tai esteettisiä arvoja, ja toivovat näin saavuttavansa vertauskuvallista pääomaa klassikoiden kustantamisen kautta. Pienissä kustantamoissa käännetään myös useammin monista eri kielistä siinä missä suuret kustantajat keskittyvät angloamerikkalaiseen maailmaan. (Sapiro 2012, 35) Teoskustantamo kuuluu Suomessa pienkustantamoiden joukkoon, ja sen toiminnassa näkyvät Sapiron (2012) listaamat piirteet.

Pienet kustantamot pärjäävät erityisesti kiinteiden kulujen vähäisyydellä. Vuonna 2010 voittoa tuottivat suomalaisista pienkustantamoista erityisesti Karisto, Siltala ja Minerva, siinä missä Teos toimi jatkuvalla tappiolla. Helsingin Sanomien artikkelissa asiaa selitettiin seuraavasti:

Miten Minerva pysyy menestyksellisenä, kun Teos tekee tappiota?

”Tämä ei ole aatteellista julkaisutoimintaa, vaan kaupallista kustantamista. Me yritämme vastata asiakkaidemme tarpeisiin ja kysyntään”, sanoo [Minervan ent. toimitusjohtaja Juhani] Korolainen.

(HS 24.8.2010)

Teoksen toiminta perustuu siis aatteellisuuteen, kuten kustantamon verkkosivuilla kerrotaan: ”Teos on perustamisestaan lähtien korostanut laatua kirjan kustantamisen jokaisessa vaiheessa. Oleellisia arvojamme ovat myös rakkaus kirjallisuutta ja suomen kieltä kohtaan.” (Teos.fi, 2020) Teos on keskittynyt kotimaiseen kauno- ja tietokirjallisuuteen, ja sen tarkoituksena on ollut julkaista myös ”pari klassikkokäännöstä” vuodessa. Teoksen perustivat vuonna 2003 Silja Hiidenheimo, Antti Hynönen, Niklas Herlin, Ilkka Hiidenheimo, Maria Sääntti ja Eija Elgland. Tuolloin yhtiön osakkeista 70 prosenttia kuului Herlinille ja Ilkka Hiidenheimolle, jotka toimivat kustantamon päärahoittajina, ja loput yhtiön työntekijöille. (HS 16.10.2003) Herlinin kuoltua vuonna 2017 Teoksen rahoittaminen siirtyi Koneen säätiölle. Sääntti jätti Teoksen toimitusjohtajan paikan vuonna 2009, ja kustantamoa johti vuosina 2010–2012 Antti Pajamo. Pajamon jälkeen Teoksen toimitusjohtajana on toiminut Nina Paavolainen. (Aamulehti 24.8.2018) Teoksessa työskentelee tällä hetkellä 10 henkeä, ja se toimii edelleen tappiollisesti (Fonecta 2020).

Kustantamon poikkeuksellisen rahoitusmekanismin vuoksi kaupallisuuden paineet eivät ole vaikuttaneet siihen, ja Teos perustettiin osittain vastalauseeksi ”kustannusmaailmaan hiipineelle rahapuheelle”:

”Tärkeätä ja aatteellista on mahdollisuus antaa kirjallisuuden hitaudelle mahdollisuus”, [Silja] Hiidenheimo sanoo. ”Kirjoja ja kirjailijoita pitäisi kohdella niin kuin itseään haluaisi kohdeltavan - kyse on etiikasta. Hyvin ja kunnioittaen tekeminen on rakkautta. Siihen pitää ainakin pyrkiä.” Herlin pyöryttää silmukan takaisin isänmaallisuuteen - tai ainakin suomalaisuuteen. Oman kulttuurin voimistuminen on vastapainoa globalisaatiolle ja monikulttuuristumiselle.

(HS 12.10.2003)

Hiidenheimo korostaa edellä lainatussa artikkelissa, että hyvin tekeminen on myös kannattavaa liiketoimintaa. (HS 12.10.2003) *Helsingin Sanomien* vuonna 2010 tekemässä kustantamojen laatuvertailussa Teos nousi kolmanneksi heti suurten kustantamojen Otavan ja WSOY:n jälkeen. Vertailussa ei otettu huomioon taloudellisia näkökulmia, vaan siinä pisteytettiin kustantamojen käännöksiä, palkintoja ja sijoituksia myydyimpien kirjojen listalla, tavoitteena kustantamojen taiteellisen ja kaunokirjallisen menestyksen mittaaminen. (HS 27.1.2011) Tällä perusteella voidaan sanoa, että Teos on onnistunut tavoitteissaan laadun suhteen. Teoksella on ollut myös mahdollisuus julkaista enemmän esikoisteoksia kuin voitontavoittelusta riippuvaisilla kustantamoilla, jotka eivät voi ottaa vastaavia riskejä. Sama laatua korostava toimintaperiaate ulottunee Teoksella myös suomentamiseen. Teoksen toimintaa rahoittava Koneen säätiö on mm. rahoittanut Lukijoiden luo -hanketta, jossa ensimmäisenä vuonna 25 ja toisena 28 suomentajaa lähetettiin kirjastoihin ympäri Suomen kertomaan työstään¹³. Hankkeen tarkoituksena oli edistää suomennoskirjallisuuden näkyvyyttä. Siihen osallistui useita myös tämän tutkielman aineiston jälkisanoja laatineita suomentajia, kuten Oili Suominen ja Kersti Juva. (Lukijoidenluo.turanko.net 2019)

Baabel-sarjan teoksista (27 kpl) suuri osa on eurooppalaista kirjallisuutta (20 kpl)¹⁴. Tästä ovat poikkeuksina sarjan kolme argentiinalaista teosta (Borgesin ja Guerreron *Kuvitteellisten olentojen kirja*, Puigin *Hämähäkkinaisen suudelma*, Cortazarin *Tuli on kaikki tulet*), brasilialaisen Clarice Lispectorin kolme tyyötä (*Oppiaika eli Nautintojen kirja*, *Passio: Rakkaus G.H:n mukaan*, *Lähellä villiä sydäntä*), ja Thomas Pynchonin *Painovoiman sateenkaari*. Noin kolmasosa sarjan teoksista (9 kpl) on englanninkielisestä maailmasta, näistä suurin osa (7 kpl) Isosta-Britanniasta¹⁵. Tämä johtuu osittain siitä, että sarjassa on julkaistu runsaasti samojen kirjailijoiden teoksia (englannista erityisesti Mantelin), varsinkin niiden kirjailijoiden, joiden teokset ovat jääneet Suomessa vähemmälle huomiolle. Sama näky saksasta suomennettujen teosten suuressa määrässä (10 kpl, joista seitsemän Thomas Bernhardilta). Sarjan perusajatuksena ei silti ollut varsinaisesti lähtökielten tai -kulttuurien diversiteetti vaan teosten ”merkittävyys” ja aiemmin suomentamattomuus, mikä saattaa viitata teosten tai kirjailijoiden olevan valmiiksi kanonisoituja eurooppalaisessa kontekstissa. Sarjan teokset ovatkin länsimaiseen kulttuuripiiriin kuuluvia. Monet sarjan suomennoksista ovat olleet erityisen

¹³ Hankkeen internetsivuilta poimittua liittyen tämän tutkielman kääntäjän toimijuskäsityksiin (lihavointi lisätty): ”Suomentaja on ainutlaatuisessa asemassa kahden kulttuurin ja kahden kielen rajalla: hän välittää kirjailijan ajatusmaailman, tunteet ja kokemukset suomalaisille lukijoille ja vaalii tässä roolissaan alkuperäisen sisällön ohella erityisesti suomen ilmaisuvoimaa ja -keinoja. Ammattitaitoinen suomentaja on siltojen rakentaja, rauhan ja ymmärryksen airut. [...] **Suomentaja on kirjailijan paras ystävä ja lukijan tunnollinen palvelija.**”

¹⁴ Tämän tutkielman aineisto on kerätty kesän 2020 aikana, ja tämä luku edustaa tilannetta tuolloin.

¹⁵ Samuel Beckettin teos *Sanoinkuvaamaton* on tässä laskettu irlantilaiseksi teokseksi, vaikka sitä voitaisiin myös pitää ranskalaisena – onhan se julkaistu ensin ranskaksi ja sitten vasta englanniksi. Baabel-sarjan suomennos on kuitenkin laadittu teoksen englanninkielisestä laitoksesta. (Teos.fi, 2019)

odotettuja ja toivottuja, kuten Pynchonin teos. Lähes kaikkien sarjan kirjailijoiden teoksia on suomennettu aiemminkin. Sarjan teosten ”merkittävyys” perustuu siis niiden kirjoittajien jo vakiintuneeseen paikkaan kaunokirjallisuuden kentällä. Mikäli tarkastellaan Baabel-sarjaa tuotteena, voidaan olettaa, että sen ensisijainen kohderyhmä ovat ”kirjallisuusnörtit” eli ne ihmiset, jotka tuntevat kaunokirjallisuutta laajalti ja ovat kiinnostuneita lukemaan tiettyjä teoksia suomeksi.

Sarjan teokset ovat pääsääntöisesti kertomakirjallisuutta, suurin osa romaaneja (20 kpl). Tämän lisäksi sarjaan kuuluu yksi kolmen pienromaanin kokoelma (*Kolme pienromania*) ja neljä novellikokoelmaa (*Pieni musta kirja*, *Margaret Thatcherin salamurha*, *Tuli on kaikki tulet*, *Kävelyretki ja muita kertomuksia*). Lisäksi Jorge Luis Borgesin *Kuvitteellisten olentojen kirja* sijoittuu ’bestiariona’ kirjoittajalleen ominaiseen tyyliin jonnekin kaunokirjallisen ja asiatekstin välimaastoon¹⁶. Sarjan ainoa poikkeus kaunokirjalliseen genreen on Thomas Bernhardin teos *Palkintopuhetta*, joka sisältää esseitä ja muita kirjoituksia, ei fiktiota.

Keskimäärin suomentajat olivat sarjassa suomentaneet aina saman kirjailijan teokset. Sarjan saksankielisistä teoksista (10 kpl) Tarja Roinila (1964–2020) oli suomentanut itävaltalaisen Thomas Bernhardin teokset (7 kpl), Oili Suominen sarjan ainoan Günter Grassin teoksen¹⁷ (*Grimmin sanat*), ja Ilona Nykyri (1952–2017; HS 17.5.2017) sveitsiläisen Robert Walserin teokset (2 kpl). Englannista suomennetuista teoksista (9 kpl) Samuel Beckettin teoksen *Sanoinkuvaamaton* oli suomentanut Caj Westerberg, Hilary Mantelin teokset (4 kpl) Kaisa Sivenius, Thomas Pynchonin teoksen *Painovoiman sateenkaari* Juhani Lindholm ja A. S. Byattin kolmesta teoksesta kaksi Kersti Juva, lukuun ottamatta *Riivausta*, jonka kertomakirjallisen osuuden oli suomentanut Marja Alopaeus ja runot Leevi Lehto. Tarja Härkönen oli suomentanut kaikki sarjan kolme portugalista käännettyä Clarice Lispectorin teosta, sekä espanjasta Manuel Puigin teoksen. Puigin lisäksi sarjassa oli kaksi muuta espanjasta suomennettua teosta, joista Jorge Luis Borgesin¹⁸ teoksen *Kuvitteellisten olentojen kirja* oli suomentanut Sari Selander ja Julio Cortazarin teoksen *Tuli on kaikki tulet* Anu Partanen. Laura Lahdensuu oli suomentanut italiasta sarjan ainoan Carlo Emilio Gaddan teoksen *Via Merulanan sotkuinen tapaus*, Tarja Teva norjasta Dag Solstadin teoksen *Ujous ja arvokkuus*, ja

¹⁶ ’Bestiario’ tarkoittaa teosta, johon on koottu kuvitteellisia olentoja, kuten Borgesin teoksen suomennoksen nimi antaa ymmärtää. Vaikka teoksen rakenne vastaa biologian alan teoksia, on teoksen sisältö mielikuvituksen tuotetta. Lisäksi Borges on lisännyt teokseensa itse keksimiään olentoja ja lähdeteoksia, minkä vuoksi teosta ei virallisesti voida lajitella folkloristiikan alan hakuteokseksi. (Selander 2009, 264–267)

¹⁷ Suominen toimi Grassin hovisuomentajana Grassin kuolemaan saakka. Muut Grassin teokset julkaisi Suomessa Tammi (Keltainenkirjasto.fi 2021), mutta jostain syystä Grassin muistelutrilogian viimeisen osan sai julkaistavakseen Teos, kenties raha- tai aikataulusyistä.

¹⁸ Itse teos on Borgesin kirjoittama, mutta Margarita Guerrero mainitaan teoksen nimiölehdellä (ei kuitenkaan kannessa) sen toisena tekijänä, sillä Guerrero auttoi Borgiaa valitsemaan kuvitteelliset olennot kirjaansa. (Selander 2009, 261)

Minnamari Pitkänen unkarista Laszlo Krasznahorkain teoksen *Saatanatango*. (Teos.fi, 2020; Suomi-Unkari-seura 2019)

Sarjan suomentajien sukupuolijakauma on epätasainen: 15 suomentajasta vain kolme on miehiä. Lähtöteosten 14 kirjoittajasta neljä on naisia, loput miehiä (tosin useammalta naiskirjailijalta on julkaistu sarjassa useita teoksia siinä missä mieskirjailijoilta yksittäisiä). Tämä heijastaa käännösalan naisvaltaisuutta, sekä tuo konkreettisesti esille Schaeffnerin esittämän ajatuksen, jonka mukaan käännökset nähdään ”naaraspuolisina” (2013, 144). Ainakin Baabel-sarjan teosten sukupuolijakauman perusteella kirjailijuus on miesten työtä ja kääntäjäyys naisten.

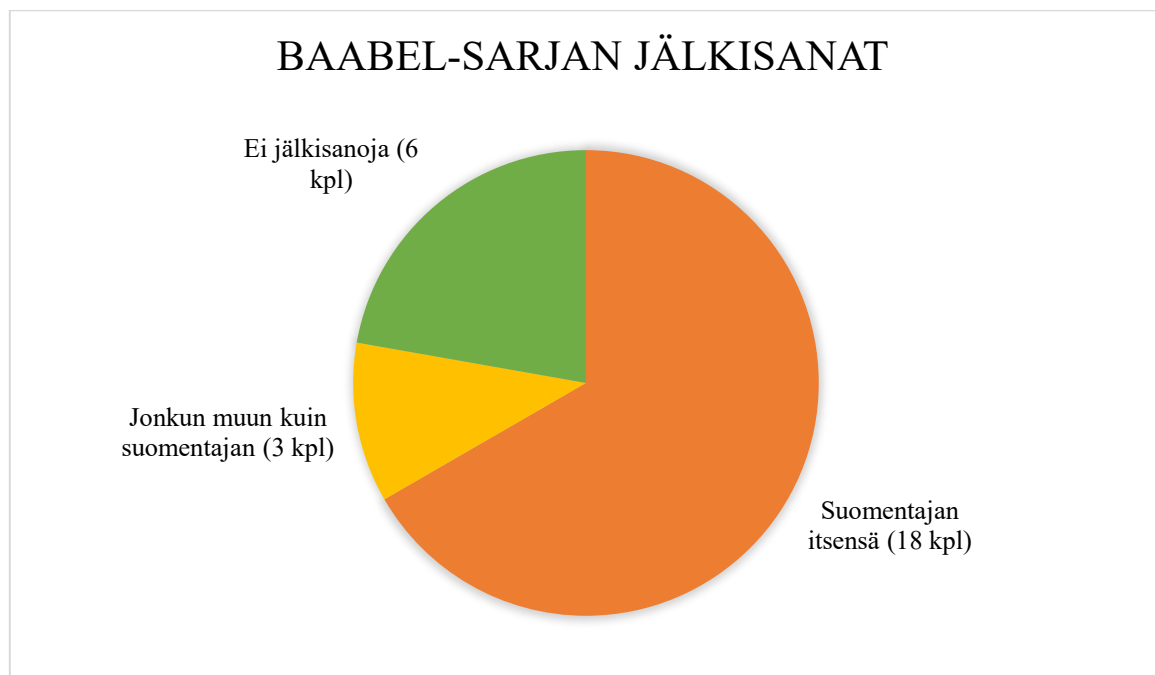
3.2 Kääntäjien jälkisanat Baabel-sarjassa

Baabel-sarjan 27 teoksesta 21 sisältää jälkisanat (Kaavio 2). Näistä 21 teoksesta kolmessa jälkisanat on laatinut joku muu kuin kääntäjä itse (*Konttoristi*, *Painovoiman sateenkaari*, *Riivaus*). Näiden kolmen romaanin jälkisanaja ei sisällytetty analyysiin, sillä tutkielman tavoitteena oli saada tietoa suomentajien tekijyydestä suoraan suomentajilta itseltään, ei välikäsien kautta. Tästä voidaan kuitenkin päätellä, että kyseisissä jälkisanajoissa painotus oli selvästi kirjailijan ja teoksen esittelyssä, ja niiden tarkoitus oli antaa lukijalle lisätietoa ja kontekstia avuksi teoksen tulkintaan – ei tuoda esille suomentajan työtä. Lisäksi sarjan jälkisanajien osafunktiona voi olla perustella teosten ”merkittävyyttä”, mikä saattaa painottua jälkisanajoissa, joita ei ole laatinut suomentaja itse. Toisaalta ainakin Pynchonin teos on ennalta niin tunnettu, että sen kohdalla perusteluita ei juuri tarvita, avaimia tulkintaan kylläkin¹⁹. Walserin *Konttoristin* kohdalla taas asiaan on mahdollisesti vaikuttanut se, että teoksen suomentaja Nykyri ei välttämättä kyennyt laatimaan jälkisanajoja itse sairautensa vuoksi. Nykyri menehtyi teoksen julkaisua seuraavana vuonna.

Ne teokset, joissa jälkisanajoja ei ollut lainkaan (*Sanoinkuvaamaton*, *Palkintopuhetta*, *Pieni musta kirja*, *Saatanatango*, *Margaret Thatcherin salamurha*, *Syytettyjen Sali*, *Kuningashuone*) olivat keskimäärin uudempia julkaisuja sarjassa vuosilta 2012–2020. On siis mahdollista, että sarjan alkuvuosina vallinnut innostus tuoda suomentajia esille on vähentynyt ajan myötä. Näistä teoksista

¹⁹ *Painovoiman sateenkaari* oli jo julkaisuaikanaan sensaatio. Teoksen haastavuus (myös sen suomentamisen suhteen) on sen monikerroksisuudessa: “Pynchon is obviously capable of the most intricate literary structures--plots and counterplots and symbols that twist and tangle in time and space. His expert knowledge encompasses: spiritualism, statistics, Pavlovian psychology, London in 1944, Berlin, Zürich and Potsdam in 1945, chemical engineering, the Baltic black market, plastics, rocket propulsion and ballistics, economic and military complexes, international industrial cartels (GE, ICI, Shell, Agfa, I.G. Farben), Tarot cards and the Kabbala, witchcraft, espionage, Rossini operas, pop songs and show tunes of the thirties and forties, limericks, cocaine and hashish fantasies, and the history of American clothing styles and slang.” (NYT, 3/1973) Tai kuten Luc Herman ja Steven C. Weisenburger teoksessaan *Gravity’s Rainbow, Domination and Freedom* sitä kuvaavat: “[...] [T]hus the novel composes, in Tony Tanner’s words, ”an exemplary experience in modern reading” because it keeps us amid “confusion”. We [...] understand the act of reading this novel as “confusion” in every sense: discomfort, blending, babel, argument, civil disorder, overthrow and ruin.” (2013, 10)

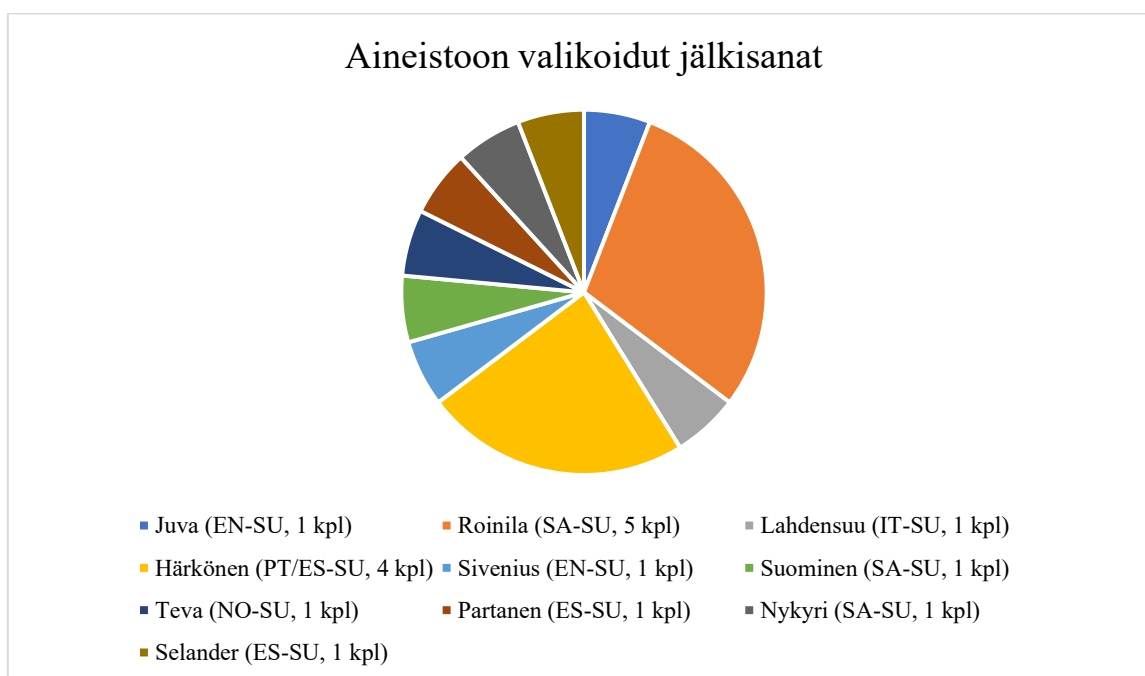
kaksi on novellikokoelmia (*Margaret Thatcherin salamurha, Pieni musta kirja*) ja yksi kokoelma muita kirjoituksia (*Palkintopuhetta*), mikä saattaa myös vaikuttaa asiaan. Toisaalta sarja sisältää myös kokoomateoksia (*Tuli on kaikki tulet, Kävelyretki, Kolme pienoisromaanina*), joihin on sisällytetty suomentajan itsensä kirjoittamat jälkisanat. Osa jälkisanajoja sisältämättömien teosten suomentajista (Juva, Roinila, Sivenius) on jo aiemmin kirjoittanut sarjaa ja kirjailijaa varten ainakin yhden jälkisanat, eikä niiden lisäämistä teoksiin ole kenties siksi pidetty tarpeellisena. Tämä lienee syynä etenkin *Syytettyjen salin* ja *Kuningashuoneen* kohdalla, sillä teokset kuuluvat Baabel-sarjassa julkaistavaan Thomas Cromwell -trilogiaan, jonka ensimmäisessä osassa *Susipalatsissa* on Siveniuksen kirjoittamat jälkisanat. Erityisen merkille pantavaa on, että vuonna 2019 julkaistut *Sanoinkuvaamaton* ja *Saatanatango* eivät sisällä suomentajan jälkisanajoja, vaikka ne ovat tekstilajiltaan romaaneja, eikä sarjassa ole julkaistu aiemmin Samuel Beckettin tai Laszlo Krasznahorkain teoksia, saati niiden suomentajien Caj Westerbergin ja Minnamari Pitkäsen suomennoksia. Kuitenkin Beckett on kirjailijana niin tunnettu, että oletettavasti ainakaan hänen teoksensa julkaisemista ei tarvitse perustella jälkisanoin. *Saatanatangon* suomentaja Pitkänen taas on kertonut teoksen suomennosprosessista muissa yhteyksissä (Suomi-Unkari-seura 2019).



Kaavio 2: Baabel-sarjan jälkisanat

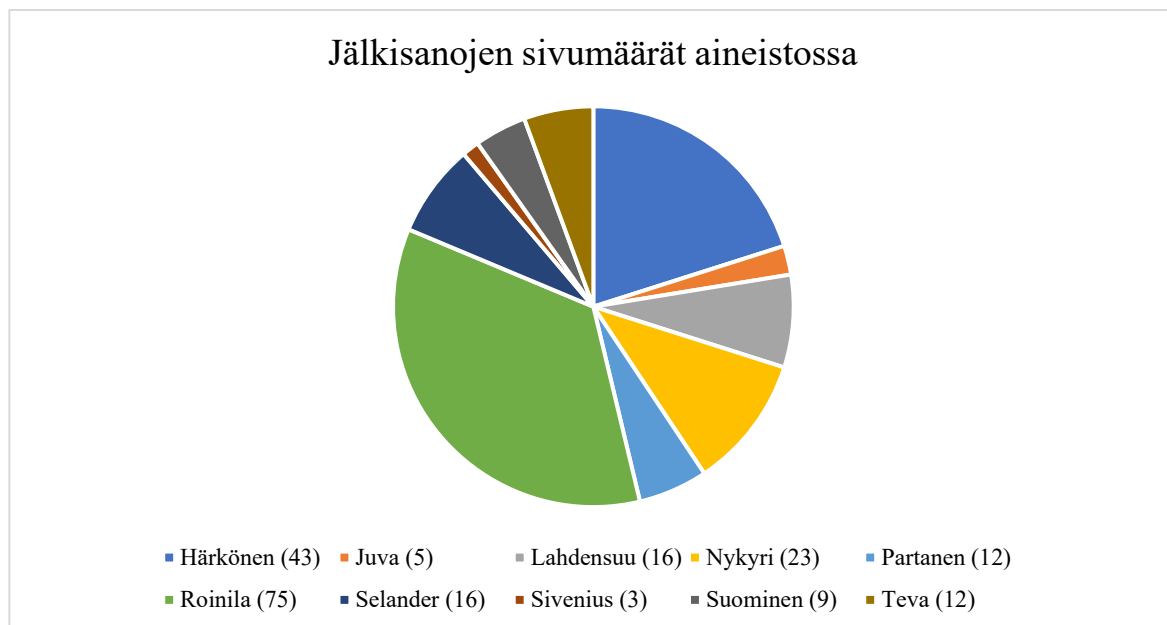
Tutkielman aineistoksi valikoitui siis 18 kpl jälkisanajoja (listattuna lähdeluetteloon, osio 6.1). Näistä ainoa erikoisuus löytyi Roinilan suomennoksesta Bernhardin teokseen *Pakkanen*, johon Roinila oli liittännyt tavanomaisten jälkisanojen sijaan otteita suomentajan työpäiväkirjasta. Huolimatta siitä, että tämä valinta paratekstiksi rikkoo jälkisanojen tekstilajia, kyseiset otteet päätettiin sisällyttää

analyysiin. Syynä tähän on se, että otteet sisältävät arvokasta lisäinformaatiota aineistoon ja vastauksia tutkimusaiheesta eli suomentajan tekijyydestä suoraan suomentajalta itseltään. Lisäksi Roinilan *Pakkaseen* lisäämät otteet voidaan tulkita jälkisanoinksi, joille suomentaja on valinnut tavallisesta poikkeavan tekstimuodon. Baabel-sarja sisältää *Pakkasen* työpäiväkirjaotteiden lisäksi viidet Roinilan Bernhard-suomennosten jälkisanat, minkä vuoksi voidaan olettaa, että Roinila on halunnut yhdessä suomennoksessaan tuoda omaa työtään esille, ja on kenties kokenut tavallisen jälkisanojen muodon tätä rajoittavaksi, jopa puuduttavaksi. Roinilan jälkisanojen (6 kpl) lisäksi aineistoon kuuluu neljät jälkisanat Tarja Härköselältä, sekä yhdet Kaisa Siveniukselta, Kersti Juvalta, Ilona Nykyriltä, Anu Partaselta, Laura Lahdensuulta, Oili Suomiselta, Sari Selanderilta ja Tarja Tevalta kultakin (kaavio 3.). Kaikki aineiston teokset ovat kaunokirjallisia, ja suomennosten lähtökielet ovat englanti, saksa, norja, espanja, portugali ja italia.



Kaavio 3: Aineistoon valikoidut jälkisanat

Sitä, kuinka paljon kukin aineiston suomentaja pääsi analyysissa ääneen, voidaan tulkita myös jälkisanojen sivumäärien perusteella, erityisesti sen vuoksi, että aineistoon kuului useilta kirjoittajilta vain yhdet jälkisanat. Jälkisanojen pituus vaihteli kolmesta sivusta 24 sivuun, josta lyhimmät kirjoitti Kaisa Sivenius ja pisimmät Tarja Roinila. Keskimäärin yksien jälkisanojen pituus oli kymmenestä viiteentoista sivua. Oheisessa kaaviossa (4.) esitellään kunkin suomentajan jälkisanojen yhteispituus valitussa aineistossa.



Kaavio 4: Jälkisanojen sivumäärät aineistossa

Kaaviosta 3.2C voidaan nähdä, että aineistossa eniten ääneen pääsevät – kuten jälkisanojen lukumäärien perusteella voitiin olettaakin – useita jälkisanoja kirjoittaneet Roinila ja Härkönen. Kuitenkin sivumääristä voidaan huomata suuria eroja muiden, yksittäisiä jälkisanoja kirjoittaneiden suomentajien välillä. Erityisen suuri ero sivumäärissä on Nykyrin ja Roinilan sekä Juvan ja Siveniuksen välillä, mikä saattaa osittain liittyä kieli- ja kulttuuripareihin. Juva ja Sivenius ovat molemmat suomentaneet teokset englanninkielisestä maailmasta, kun taas runsaasti kirjoittaneet Nykyri ja Roinila saksankielisestä maailmasta. Muissa kieli- ja kulttuuripareissa taas jälkisanojen pituus oli melko tasainen, keskimäärin kymmenestä viiteentoista sivua. Aineistoa analysoitaessa tuleekin huomioida myös kieli- ja kulttuuriparin mahdollinen vaikutus jälkisanojen informaation sisältöön ja pituuteen.

4. Analyysi

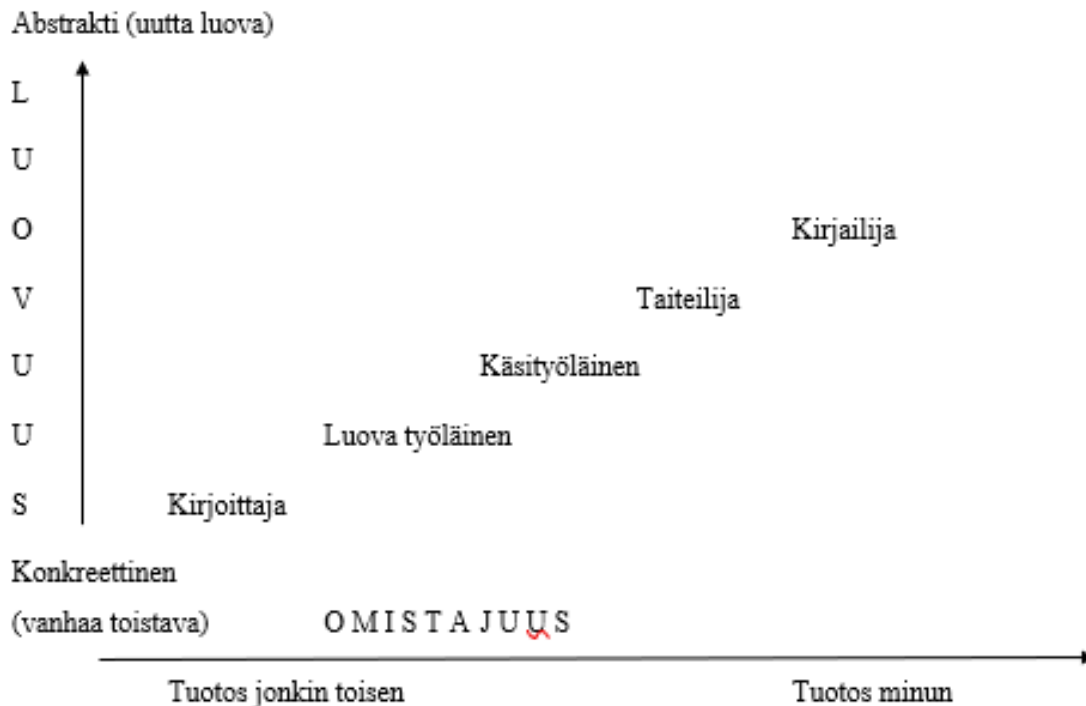
Osiassa 2 tarkasteltiin sitä, millaisia ovat kääntäjän status ja toimijuus kaunokirjallisuuden toimijaverkostossa, miten kääntäjien jälkisanat liittyvät tähän tekstilajina, ja pohdittiin, millaista on kääntäjän tekijyys eri taitelijakäsityksiin verraten. Kääntäjän statuksen todettiin olevan materiaalisesti alisteinen sekä suhteessa lähtötekstin kirjailijaan että erityisesti suhteessa kustantamoihin. Tämän perusteella kääntäjän tehtävä on auttaa luomaan lähde- ja tekstin kirjailijalle uusi paikka kohdekulttuurin kaunokirjallisessa toimijaverkostossa. Toisin sanoen kääntäjän toimijuus on jossain määrin rajattua. Jälkisanoja käsiteltäessä nousi esille, että niiden avulla teokselle luodaan konteksti (kehys tai kynnyks, *le seuil*) vasta varsinaisen ydintekstin jälkeen (Genette 1997 [1987], 237–239), mistä voidaan päätellä, että kääntäjän ei haluta liiaksi ohjaavan kohdetekstin tulkintaa, mikäli hänen kommenttinsa

sisällytetään teokseen juuri jälkisanojen muodossa. Jälkisanat sopivat kääntäjän toimijuudesta tehtyihin päätelmiin: käännöskirjallisuuden genren ensisijainen vaatimus on, että kääntäjä tulee luoda illuusio lähtötekstin kirjailijan tekstistä uudella kielellä (Alvstadt 2013, 207–208; Basamalah 2012, 199; Laiho 2013, 123–124; Lefevere 2016, 5; Robinson 2017, 450). Jälkisanoja käyttämällä illuusio säilyy varmemmin kuin esimerkiksi esipuheen tai alaviitteiden kohdalla, sillä lukijaa ei muistuteta ennen lukukokemusta siitä, että luettava teos on käännös (Genette 1997 [1987], 237–239). Kaunokirjallisuuden kääntäjän tekijyyttä tarkasteltaessa esiin nousi, että siihen liitetään määreenä usein taiteilijuus. Tätä voidaan perustella myös taiteen perusluonnetta tarkastelemalla (Williams 1988), käännöskirjallisuuden olemuksen ja genrevaatimusten perusteella (Robinson 2017, 450), sekä lisäksi aiemmilla tutkimuksilla, joissa kääntäjien itsensä näkemyksiä tekijyydestään on tarkasteltu (Kokkonen 2012, Jansen 2019). Kuitenkin myös selvisi, että kääntäjän tekijyys eroaa osittain kirjailijan tekijyydestä. Aineistoa tarkastellaan seuraavaksi näiden aiemmin esiteltyjen teoreettisten kehysten lävitse.

4.1 Kysymyksenasettelusta ja analyysimetodista

Kääntäjän statusta, toimijuutta ja tekijyyttä käsiteltäessä (ks. osio 2) lähdeaineistosta nousi useammanlaisia eri tekijyysvaihtoehtoja kaunokirjallisuuden kääntäjille. Kääntäjää kohdellaan kirjallisuuden julkaisujärjestelmässä ja sitä heijastavissa parateksteissä usein *kirjoittajana* (engl. *writer*), mikä on käsityksenä äärimmäisen neutraali, ja sitä voidaan pitää kattoterminä monenlaiselle tekstintuottamiselle. Kaunokirjallisuuden kääntämistä on yleisesti pidetty ”(uutta) luovana toimintana”, (Basamalah 2012, Laiho 2013) mistä voidaan päätellä, että kääntäjä voi olla *luova työläinen*, joka terminä sisältää astetta rajatumpia konnotaatioita kuin silkka kirjoittajuus. Kotimaisessa keskustelussa on käytetty kaunokirjallisuuden kääntäjien statuksen kohottamiseksi vieläkin rajatumpia konnotaatioita sisältävää nimitystä *taiteilija* (Kokkonen 2012), ja käännöstutkimuksessa on pohdittu paljon sitä, onko kääntäjä jopa *kirjailija* (engl. *author*; Jansen 2019, Robinson 2017) siinä missä lähtötekstin kirjoittajakin. Jälkisanat analysoitiin tätä tutkielmaa varten luodun kysymyksenasettelun avulla ja niiden suomentajat luokiteltiin tämän analyysin perusteella näihin esille tulleisiin kategorioihin. Tämän seuraavassa tarkemmin esiteltävän ja perusteltavan tekijyysjaottelun olen luonut kysymyksenasettelun tavoin itse. Aineiston suomentajat eivät esiinny tulevan analyysin alaluvuissa näiden kategorioiden mukaisessa järjestyksessä (ks. kysymyksenasettelu).

Nämä eri kategoriat voidaan suhteuttaa toisiinsa seuraavasti:



Kaavio 5: Kääntäjän tekijyyden vaihtoehdot.

Tämän kuvion olen luonut perustaen sen näkemyksiin siitä, miten paljon kääntäjällä on mahdollisuus käyttää luovuutta ja ilmaista omistajuutta työssään. Tässä taiteilijuuden tasoa tarkastellaan kahden teoriaosassa ilmenneen aspektin perustella. Y-akseli ilmaisee luovuuden astetta sen mukaan, mitä abstraktimmalla tasolla tehty työ sijaitsee (uusien abstraktin, arkitodellisuuden ulkopuolisen tason eli absoluutin ideoiden tuominen konkreettiseen, materiaaliseen maailmaan taiteellisen toiminnan kautta). X-akseli puolestaan ilmaisee omistajuutta työhön (mihin käsitykseen perustuvat esimerkiksi tekijänoikeudet): Käsitetäänkö työn tuotos kokonaisuudessaan tekijän omaksi vai kuuluvaksi ensisijaisesti jollekin toiselle (käännöksen suhde ympäröivään sosiaaliseen todellisuuteen)? Mitä lähempänä origoa ollaan, sitä lähemmin kääntäminen ymmärretään mekaanisena ja suorittavana, tekstin tasolla tehtävänä toimintana, jossa kääntäjän omilla ("omistajuus, tuotos minun") ideoilla ("luovuus, abstrakti") ei ole merkitystä, vaan tärkeintä on lähtötekstin mahdollisimman uskollinen reprodusointi toiselle kielelle. Sisimpänä kaaviossa on em. ajatusta vastaava tekijyyskäsitys, jossa kääntäjä on kirjoittaja (engl. *writer*). Tässä käsityksessä käännetty teksti ymmärretään toisinnoksi lähtötekstistä, ja sen eettisenä perustana on uskollisuus sekä lähtötekstille että ennen kaikkea lähtötekstin kirjoittajalle.

Tätä hieman ulompana on käsitys kaunokirjallisuuden kääntäjästä luovan alan työläisenä. Monet työt vaativat luovuutta, mutta mitkä kaikki katsotaan luovaksi työksi? Kielitoimiston sanakirjan (2020) mukaan luovuus on "uutta tuottavaa" (vrt. verbi "luoda"), missä mielessä esimerkiksi tieteellinen työ

voidaan laskea ”luovaksi” työksi, mutta suorittavat työt, kuten tämän kaavion kirjoittajuus, puolestaan eivät ole luovia töitä, sillä niissä ei varsinaisesti ”tuoteta *uutta*” (vaikka ne luovuutta usein vaativatkin). Käsiyöläisyys puolestaan voi asettua jonnekin luovan työn ja taiteen välimaastoon. Suomen käsityö määritellään esimerkiksi Kielitoimiston sanakirjassa (2020) ”käsin t. käsityökaluin suoritettavaksi työksi”, missä mielessä sen abstraktius voidaan tässä määritelmässä kyseenalaistaa. Englannin *craft* määritellään esimerkiksi ”an occupation or trade requiring manual dexterity or **artistic skill**” (Merriam-Webster 2020; lihavointi lisätty) tai esimerkiksi ”an activity involving a special skill at making things with your hands” (OED 2021). Tässä suomen määritelmä taipuu lähemmäksi pelkkää suorittamista, kun taas englanninkielisiin määritelmiin on sisällytetty taiteellinen tai muu erityinen osaaminen²⁰. Huolimatta sanan sisältämisestä konkreettisen tason konnotaatioista käsityöläisyys korostuu abstraktien, henkilökohtaisten (x-akseli) ideoiden tuominen konkreettiselle tasolle muiden nähtäväksi taiteen tavoin (Williams 1988). Metodi tähän on käsityöläisyyden kohdalla sidoksissa aiempiin itseilmaisun konventioihin voimakkaammin kuin taiteilijuuden kohdalla, sillä käsityöläistuotteilla on konkreettinen hyöty- ja käyttötarkoitus taideteosten silkan estetiikan, elämyksellisyyden ja itseilmaisun lisäksi. Luova työ, kuten tieteellinen työ, taas voi olla tietyssä mielessä jopa abstraktimpaa kuin käsityöläisyys, sillä sen tuote ei konkreettisesta hyödynnettävyydestään huolimatta ole aina fyysisesti konkreettinen, vaan esimerkiksi pelkkä teoreettinen viitekehys tai idea. Se erottuu käsityöläisyydestä merkittävästi objektiivisuudessaan, ja nojaa jo eettisiltä perusteiltaan voimakkaammin aiemmin olemassa olevaan traditioon, mikä on toinen syy sille, että se on kaaviossa asetettu lähemmäksi origoa.

Käsiyöläisyyttä ulompana on käsitys kääntäjästä taiteilijana. Taide on esimerkiksi Kielitoimiston sanakirjan (2020) mukaan ”merkityksellisinä pidettäviin aistipohjaisiin elämyksiin tähtäävä luova toiminta ja sen tulokset”. Englannissa se määritellään esimerkiksi ”the conscious use of skill and creative imagination especially in the **production** of aesthetic objects” (Merriam-Webster 2020; lihavointi lisätty), tai “**the use of the imagination to express ideas or feelings**, particularly in painting, drawing or sculpture” (OED 2021; lihavointi lisätty). Englannin määritelmissä korostuu mielikuvituksen merkitys, joka erottuu jossain määrin abstraktimmalle tasolle kuin käsityön kohdalla, joskin taiteellisen työn tuotteet (”products”) ja muodot on näissä määritelmissä mainittu myös. Ilmeisesti suomen määritelmä on jossain määrin laajempi, kun taas englannin vaikuttaa keskittyvän

²⁰ Englannissa on luonnollisesti vielä erikseen tarkempi termi *handicraft*, jonka määritelmä puolestaan osuu lähemmäs suomen käsityön sanakirjamääritelmää: ”a : manual skill; b : an occupation requiring skill with the hands” (Merriam-Webster 2020). Kuitenkin *craftin* ainoaksi suomennokseksi on annettu käsityö. (TEPA 2020)

erityisesti kuvataiteisiin. Taide on tiettyssä mielessä olemassa ennen kaikkea itse itseään varten, joskin sosiaalisena toimintana, kuten aiemmin (osiossa 2) määriteltiin.

Kuvion uloin tekijyysvaihtoehto, kirjailija, viittaa kirjailijaan Summersin (2013) ja Jansenin (2019) kirjailijafunktion (engl. *author-function*) käsitteen kautta, jonka pääasiallisina määritteinä toimivat kirjailijuus ja *auktoriteetti* (engl. *authority*) eli päätösvalta itse tekstin sekä sen suhteen, miten teksti tulkitaan kohdekulttuurin diskurssissa, ts. alullepanijuus (Williams 1988, 215). Kirjailija on tässä spesifimpi käsite kuin taiteilija, sillä, kuten aiemmin mainittiin, taiteilijuutta on monenlaista, ja kirjailijuus on yksi taiteilijuuden muodoista. Aineiston suomentaja asetettiin tähän kategoriaan siis sillä perusteella, mikäli jälkisanoina saatettiin tulkita, että suomentaja koki olevansa taiteilija juuri kirjailijana, eli omaavansa teoksen kirjailijafunktion. Lisäksi kuvioista tulee huomata se, että mitä kauemmas origosta siirrytään, sitä spesifimmästä luovan toiminnan muodosta on kyse: Siinä missä kirjailija on taiteilijan alakategoria, myös taiteilija voi olla käsityöläisen alakategoria. Kaikki tässä esitetyt tekijyysvaihtoehdot asettuvat siis kirjoittajuuden yläkategorian alle. Kaiken kaikkiaan näiden tekijyysvaihtoehtojen tarkoituksena oli selvittää, missä määrin suomentajat käyttivät jälkisanansa oman statusensa kohottamiseen. Mikäli suomentaja voitiin asettaa kategoriaan taiteilija, voitiin olettaa, että hän todellakin halusi kohottaa omaa statustaan taiteilijadiskurssia vastaavalla tavalla.

Tutkielman aineiston kääntäjät luokiteltiin tässä esiteltyihin kategorioihin seuraavien kysymysten kautta:

1. Miten paljon suomentaja tuo itseään eksplisiittisesti esille jälkisanoina?
2. Miten suomentaja kuvaa lähtötekstin tyyliä?
3. Miten suomentaja kuvaa strategiaansa tyylin välittämiseksi kohdetekstissä?
4. Painottaako suomentaja 'luovuutta' ja 'taiteilijuutta' vai 'uskollisuutta' kirjailijaa kohtaan?
 - a. Tämä on nyt minun tekstini ja teen sille mitä katson sopivaksi (olen kirjailija, alkuunpanija)
 - b. Tämä on nyt minun tekstini, mutta otan vastaan apuasi (olen taiteilija)
 - c. Tämä on yhteinen tekstimme ja luomme sitä yhdessä (olen käsityöläinen)
 - d. Tämä ei ole minun tekstini, mutta pyrin luomaan mahdollisimman tarkan ekvivalentin (olen luova työläinen)
 - e. Tämä ei ole minun tekstini, niinpä saat kertoa mitä sille teen (olen kirjoittaja)

(5. kysymykset suomennettu vapaasti Jansenilta 2019, 682)

Kohdassa 1 pyritään tarkastelemaan sitä, miten paljon suomentaja tuo itseään eksplisiittisesti eli suorasanaisesti esille suhteessa lähtötekstin kirjoittajan esittelemiseen. Ennen kaikkea tämä kysymys toimi lähtökohtana aineiston käsittelylle. On mahdollista, että suomentaja tuo itseään runsaasti esille ja kertoo vain omasta käänösprosessistaan, vaikka jälkisanat olisivat lyhyet suhteessa ydinteoksen sivumäärään. Toisaalta taas suomentaja saattaa kertomalla runsaasti kirjailijasta ja teoksen merkityksestä sen lähtökulttuurissa kertoa rivien välissä eli implisiittisesti paljon myös itsestään ja käänösprosessista, kuten siitä, miten runsaasti tiedonhakua, asiantuntijuutta ja tulkintaa teoksen

suomentaminen on vaatinut. Kyse on siis erityisesti painotuseroista. Kuitenkin tämä näkökulma valikoitui yhdeksi analyysin välineeksi viitaten Summersin (2013, 11–15) ja Flynnin (2013, 14–15) käsitykseen kirjailijan funktiosta uudessa kulttuurisessa ja kirjallisessa järjestelmässä, ts. tulokulttuurissa. Mikäli suomentaja päättää käyttää jälkisanansa yksinomaan tai lähes kokonaan kirjailijan taustasta ja elämästä kertomiseen suomalaiselle yleisölle, voidaan päätellä, että hän näkee tehtävänsä ennen kaikkea uuden kirjailijafunktion luomisena tulokulttuuriin *lähtötekstin kirjoittajalle*, ei niinkään itselleen. Tällä perusteella voidaan olettaa, että näin toimiva suomentaja ei ainakaan pidä itseään kirjailijana l. alkuunpanijana, eikä välttämättä edes taiteilijana. Mikäli suomentaja taas kertoo ainoastaan tai hyvin merkittävässä osin omasta käännösohjelmastaan, voidaan päätellä, että suomentaja näkee suomentajan jälkisanat tekstilajina ennen kaikkea oman taiteilijuutensa, alullepanijuutensa ja tekijyytensä korostamisen välineenä, jopa mahdollisuutena luoda itselleen kirjailijafunktio suomalaisen kirjallisuuden kentälle. Tähän saattaa vaikuttaa suomentajan kokeneisuus ja hänen statuksensa vakiintuneisuus, eli on mahdollista, että siihen, miten paljon suomentaja uskaltaa tuoda itseään esille, voi vaikuttaa myös hänen jo olemassa oleva statuksensa. Suomentajan statuksen vakiintuneisuuden tarkastelu onkin erityisen mielenkiintoista niiden suomentajien kohdalla, jotka ovat laatineet aineistoon useammat jälkisanat: Lisääntykö uskallus tuoda omaa työtä esille useampien käännösten myötä?

Erittäin tärkeää on myös huomioida tätä osa-aluetta analysoitaessa lähtötekstin kirjoittajan yleinen status kaunokirjallisuuden kentällä sekä tunnettuus Suomessa. Mahdollista on, että suomentajat ovat tulkinneet tehtävänantonsa jälkisanajien kirjoittajina ennen kaikkea sen perustelemisena, miksi juuri heidän teoksensa on Baabel-sarjan perusajatuksen mukaisesti ”merkittävää maailmankirjallisuutta” (Teos.fi 2020; ks. osio 3.1). Tätä kysymystä tarkasteltaessa on myös huomioitava lähtöteoksen lähtökulttuurin suhde suomalaiseen kulttuuriin: Kuinka tuttuja ja tunnettuja kirjailija ja lähtökulttuuri ovat suomalaisessa kontekstissa ennestään? Kuten aineistoa esiteltäessä tuli ilmi, siihen kuuluvien englanninkielisestä maailmasta (tarkalleen ottaen Isosta-Britanniasta) tulevien teosten jälkisanat olivat huomattavasti lyhyempiä kuin muiden kulttuuripiirien, erityisesti saksankielisen maailman (ks. osio 3.2), lukuun ottamatta Suomessa jo tunnettua Grassia. On selvää, että Brittein saarten kulttuuri on keskimäärin suomalaiselle lukijakunnalle tutumpaa kuin esimerkiksi brasilialainen, minkä vuoksi kirjailijan ja lähtökulttuurin kontekstin esittely voi suomentajan mielestä vaatia jälkisanoina enemmän tilaa vieraampien kulttuurien kohdalla, jotta suomalainen lukijakunta osaa tulkita teosta ja arvostaa sitä suurena maailmankirjallisuutena. Kysymys jälkisanajien laajuudesta on siis suhtautettava halki analyysin myös lähtö- ja tulokulttuurin välisiin suhteisiin.

Koska tämän tutkielman tavoitteena on selvittää kääntäjän tekijyyttä kaunokirjallisen tekstin tyylin välittäjänä, kysymykset lähtöteoksen tyylistä on sisällytetty kohtiin 2. ja 3. Näissä kysymyksissä korostetaan kääntämistä toimintana, eli sitä, miten kääntäjä on teoksen suomentanut ja miten hän mahdollisesti kuvaa teoksen käytännön käännösohjelmia. Kuten tämän tutkielman osioissa 1 ja 2 tuli esille, tyyli on olennainen osa taiteilijuutta ja keskeinen käännösongelma: On oletettavaa, että juuri tyylin kohdalla kääntäjän oma taiteilijuus erkanee lähtötekstin kirjoittajan taiteilijuudesta, jos niin on tapahtuakseen. Näin tyylin ja sen välittämisen tarkastelu voi tarjota vastauksia siihen, millaista suomentajan tekijyys on laadultaan, ja missä määrin sitä voidaan yleisesti ottaen kutsua taiteilijuudeksi. Lisäksi näistä kysymyksistä voidaan tulkita sitä, miten suomentajat näkevät toimijuutensa laajuuden ja sen mahdolliset rajat, kuten myös kohdasta 4.

Kohdan 4 kysymyksenasettelu on luotu Jansenin kaunokirjallisuuden kääntäjille tekemän kyselytutkimuksen pohjalta vapaasti suomentaen. Jansenin tavoin kääntäjän tekijyyteen liittyviä kysymyksiä pyritään analysoimaan omistajuuden näkökulmasta; käännettyä teosta ei voida nähdä yksinomaan joko kääntäjän tai kirjailijan teoksena, vaan jälkisanoina yritetään selvittää asteittain. (2019, 677, 682) Sen avulla pyritään seulomaan tarkemmin aineistossa esiintyviä valtasuhteita kirjailijan ja suomentajan välillä, ts. onko kääntäjä toiminut itsenäisesti vai ”yhteistyössä” kirjailijan kanssa. Tästä voidaan päätellä, missä määrin kirjailijalla on ollut mahdollisuuksia itsenäiseen toimijuuteen käännöstyössä. Tämä ei kuitenkaan tässä tarkoita pelkästään kääntäjän ja kirjailijan käytännön yhteistyötä suomennoksen tuottamiseksi, mikä olisikin mahdotonta jo edesmenneiden klassikkokirjailijoiden kohdalla, vaan kääntäjän näkemystä omasta alisteisuudestaan kirjailijalle – miten paljon kääntäjä antaa kirjailijan ”määrätä” ratkaisujaan ja millaista tulkinnallista vuoropuhelua kääntäjän ja kirjailijan välillä jälkisanoina voidaan havaita. Mitä selvemmin kääntäjä esittää käännetyn teoksen olevan omaa tekstiään, sitä vahvemmin hänen voidaan päätellä olevan taiteilijadiskurssin kannalla eli tuovan omaa statustaan esille jälkisanoina.

Tässä kohden on huomautettava, että näiden jälkisanoina analysoinnin perusteella ei voida tehdä yksiselitteistä tulkintaa siitä, mitä mieltä kukin suomentaja todellisuudessa on työstään, vaan tähän tarkoitukseen tulee käyttää muita tutkimusmetodeja. Tarkoitukseni on siis tulkita ennen kaikkea suomentajan tekijyyttä ja toimijuutta tämän rajallisen aineiston kontekstissa, ei tehdä liian pitkälle vietyjä johtopäätöksiä kunkin suomentajan henkilökohtaisista mielipiteistä ammatistaan. Kokonaisuudessaan aineistoa tarkastellaan sillä perusteella, mitä se kertoo kaunokirjallisuuden suomentajien mahdollisuuksista kohottaa statustaan käännöskirjallisuuden jälkisanoina nyky-Suomessa, ja analyysissa esiin tulevat asiat pyritäänkin suhteuttamaan siihen kontekstiin, jossa ne esiintyvät.

4.2 Tulokset

Kuten aiemmin todettiin, tutkielman aineistoksi valikoitui 18 kpl Baabel-sarjan suomentajien jälkisanaja. Jälkisanat esitellään tekijänsä mukaan siinä järjestyksessä, miten paljon suomentaja on korostanut omaa työtään suhteessa kirjailijan työhön, alkaen jälkisanoina, joissa painotettiin lähtötekstin kirjailijaa tekijänä. On huomattava, että niiden suomentajien kohdalla, jotka olivat laatineet suomennoksiinsa useammat jälkisanat (mm. Roinila, Härkönen), tämä painotus saattoi vaihdella saman tekijän eri jälkisanoina runsaasti, jopa sitä enemmän, mitä useammat jälkisanat suomentaja oli laatinut. Kuitenkin saman suomentajan jälkisanat esitellään perätysten, sillä tämän tutkielman tarkoituksena on tutkia tekijyyttä, sitä, miten suomentajat itseään nimittävät. Aineiston kautta yritetään siis päätellä, millaisia tekijyysvaihtoehtoja yksittäiset kääntäjät – vaikka sitten useammassa erilaisissa jälkisanoina – itselleen antavat, ja muodostaa kuva siitä, miten kukin kääntäjä näkee tekijyytensä lähtötekstin tyylin välittäjänä. Toisaalta tämän kuvan muodostaminen on varmempaa useita jälkisanaja laatineiden suomentajien kohdalla, kuin yksittäisten jälkisanajien perusteella.

Jälkisanat käydään läpi luokiteltuina sen mukaan, miten paljon suomentajat ovat jälkisanoina eksplisiittisesti kertoneet omasta suomennosprosessistaan ja miten paljon lähtötekstin kirjoittajasta. Ensimmäiseksi esittelen Laura Lahdensuon, Ilona Nykyrin ja Tarja Tevan jälkisanat, joissa suomentajan työprosessista tai tyylin välittämisestä ei mainittu suorasanaisesti mitään (osio 4.2.1). Seuraavaksi esittelen kahden sellaisen suomentajan jälkisanat, joissa suomentaja kertoi enimmäkseen lähtötekstin kirjoittajasta, mutta kuitenkin mainitsi jollain tavalla myös itsensä ja oman työprosessinsa: Kaisa Siveniuksen ja Anu Partasen (osio 4.2.2). Tämän jälkeen esittelen Sari Selanderin ja Tarja Härkösen jälkisanat (osio 4.2.3), joissa kerrotaan pitkälti lähtötekstien kirjoittajista, kuitenkin esittelen jonkin verran suomentajan omaa taustaa ja työprosessia sekä omaa tekstiä selvästi erillisenä suhteessa lähtötekstiin. Härkösen ja tämän kirjailijan Lispectorin kohdalla tämä tarkoittaa jopa intiimin ja vastavuoroisen tulkinnallisen suhteen korostamista lähtötekstin ja suomennoksen laatijoiden välillä. Osiossa 4.2.4 esittelen ne jälkisanat, joissa suomentajat sivumäärällisesti korostavat omaa tekijyyttään ja käänösprosessiaan: Tarja Roinilan, Oili Suomen ja Kersti Juvan. Kuten aineiston esittelyä koskevassa osiossa 3.2 tuli ilmi, aineiston jälkisanajien sivumäärä vaihteli kääntäjittäin runsaastikin. Olen silti pyrkinyt käsittelemään jälkisanat mahdollisimman samanarvoisesti olennaisimpiin kysymyksiin keskittyen. Erot jälkisanajien pituuksissa sekä siinä, missä määrin suomentajat eksplisiittisesti omasta suomennosprosessistaan kertovat, saattavat silti näyttäytyä analyysiosassa esimerkiksi jälkisanoina tehtyjen suorien lainausten määrässä. Osiossa 4.2.5 palaan tulosten esittelyssä vielä lyhyesti makrotasolle, eli teen yhteenvedon

tuloksista. Tässä osiossa suomentajat on luokiteltu edellä esiteltyihin kategorioihin, ja siinä vastataan myös tutkimuksen kysymykseen siitä, onko kaunokirjallisuuden suomentaja tämän tutkielman aineiston mukaan taiteilija.

4.2.1 Vähiten omaa tekijyyttään korostavat suomentajat – Lahdensuu, Nykyri, Teva

Laura Lahdensuun kirjoittamat ”Jälkisanat: Keskenikäinen mutta ei epätäydellinen” (2010) sisältävät ennen kaikkea informaatiota lähtötekstin eli *Via Merulanan sotkuisen tapauksen* kirjoittajasta, italialisesta Carlo Emilio Gaddasta. Lahdensuu on otsikoinut jälkisanansa tavalla, jonka lukija voisi olettaa viittaavan käännökseen ja kääntämisen problematiikkaan, mutta heti jälkisanojen alussa selviää, että keskenikäisyys ja epätäydellisyys viittaavat ennen kaikkea Gaddan kirjailijanuraan ja tyyliin, jota Lahdensuu taustoittaa (2010, 381–385). Lahdensuu kertoo Gaddan yleisen tyylin olevan satiirinen, ja Gaddan olevan viimeinen italialainen modernisti, jolle realismi merkitsee ennen kaikkea vaikutelmien ja ajatuskulkujen todellisuuden tavoittamista kielen avulla, suoranaista entropiaa. Lisäksi Lahdensuu kuvaa Gaddan olevan suorastaan barokkimainen, ja groteski, sekä misogyyini. Hän kuvaa maailmaa tyyllillä, jossa on kertomuksen kannalta kaikki tarpeellinen, muttei viestin tai päämäärän kannalta mitään ylimääräistä. Gaddan kieli sisältää Lahdensuun mukaan useita kieli- ja tekstimuotoja. (2010, 387–390)

Lahdensuu ei mainitse omaa käännösprosessiaan suoraan lainkaan, eikä viittaa itseensä tekijänä. Jälkisanoina Lahdensuu on tästä huolimatta tehnyt huolellisen tulkinnan ja selvitystyön Gaddan tyylistä ja ajatusmaailmasta, jonka Lahdensuun voidaan olettaa pyrkineen tuomaan suomalaisen lukijakunnan ulottuville esimerkiksi kertomalla Gaddan suhteesta Suomessa varmasti tunnettuun italialaiseen fasismiin (2010, 390–391). Lahdensuu on käyttänyt jälkisanansa ennen kaikkea Gaddan kirjailijafunktion luomiseen suomalaisen kirjallisuuden kentälle ja tämän kirjallisen merkittävyyden perustelemiseen. Suomentajan työpanoksen ja asiantuntijuuden arvostus ja ymmärtäminen vaatii lukijalta asteen verran tulkintaa, vaikka se onkin välillisesti informaation ja tulkinnan muodossa esillä, kun suomentajan työtä tai käännösstrategiaa ei avata eksplisiittisesti. Lahdensuun laatimien jälkisanojen pituus on 16 sivua, mikä on melko lähellä aineistossa nähtyä tyyppillistä jälkisanojen pituutta, joskin asteen verran runsaammasta päästä. Tämä suhteutuu myös suomennoksen hieman keskivertoa suurempaan kokonaissivumäärään (397 sivua). Toisin sanoen Lahdensuun jälkisanoina ei niiden pituudesta huolimatta ole mainintoja suomentajasta itsestään, vaikka niistä näkyvät selvästi kaunokirjallisuuden suomentamisessa vaaditut kulttuurintuntemus ja kirjallisuuden tulkitsemisen asiantuntijatason osaaminen eli luovuus (asioiden yhdisteleminen omatoimisesti abstraktilla tasolla). Jansenilta (2019) lainatun kysymyksenasettelun ja näiden jälkisanojen perusteella Lahdensuun

voidaan näillä perusteilla tulkita kuuluvan kategoriaan luova työläinen, eli olevan jossain määrin ”alisteinen” lähtötekstin kirjoittajalle Gaddalle.

Ilona Nykyrin ”Suomentajan jälkisanat” Robert Walserin tekstien kokoomateoksessa *Kävelyretki ja muita kertomuksia* painottavat Walseria tekijänä. Jälkisanat on rakennettu kronologisesti Walserin elämänvaiheiden ja kolmen eri tyylikauden mukaisesti, ja ne muodostavat pienimuotoisen biografisen elämäkerran lähtötekstin kirjoittajasta. Syynä tähän on oletettavasti se, että Walser on ollut elinaikanaan (ja on osin yhä) melko tuntematon kirjailija, huolimatta siitä, että esimerkiksi Franz Kafka on ihaillut häntä (Nykyri 2012, 229). Nykyri ei mainitse omaa työskentelyprosessiaan suoraan, mutta kuten Lahdensuun kohdalla, myös Nykyrin jälkisanoina tulee esille välillisesti suuri työnsarka ja tiedonhaku, jonka suomentaja joutuu tekemään suomentamansa teoksen tulkinnan tähden. Nykyri kuvaa Walserin tuotantoa kokonaisuudessaan ”omalaatuiseksi” ja ”moniaineksiseksi” (2012, 224). Nykyrin mukaan Walserille tyypillistä on ironian, absurdin ja leikkisyyden yhdistyminen tekstien pinnan alla kytevään maailmantuskaan ja ahdistukseen. Walserin Berliinin-kaudelle tyypillistä oli sopivaisuussääntöjen ja työelämän järjestelmän kritiikki (2012, 226), mistä voidaan havaita yhtymäkohdat Kafkaan. Bielin-kaudellaan Walser keskittyi luonnon ja elämän pienten ilojen ihannointiin sosiaalisen kritiikin sijasta. Myös suomennokselle nimensä antanut kertomus *Kävelyretki* on osa tätä tyylikautta, jolla Walser kirjoitti tahallisen vanhahtavasti ja koukeroisesti (Nykyri mainitsee, että Hermann Hessen mukaan ”suloisesti”) kurottaen kohti luonnosta löytyvää hurmosta ja suurenmoisuutta, oletettavasti romantiikan ajan mestareihin viitaten, unohtamatta kuitenkaan itseironiaa. Tätä tyylikautta käsitellessään Nykyri viittaa ennen kaikkea Jochen Grevenin tutkimukseen ja tulkintaan Walserista, joissa Walserin pako kaupungista luontoon voidaan tulkita pakona maailman ongelmista eli ympärillä riehuvasta suursodasta (2012, 232–233). Nykyri nimittää Walserin Bernin-kautta tämän tuottoisimmaksi, kaudeksi, jolla Walser siirtyi groteskimpaan, karnevalistisempaan ja urbaanimpaan suuntaan. Tätä kautta leimaa Nykyrin mukaan erityisesti kielellisten kummallisuuksien ja neljännen seinän rikkomisen kautta luotu outous ja oudoksuttavuus, joka osin saattoi johtua Walserin mielenterveyden järkkymisestä, mutta oli silti pitkälti tahallista (2012, 238–239). Nykyri avaa ja lopettaa jälkisanansa kuvaamalla Walserin kuolemaa Herisaun mielisairaalassa, ja painottaa Walserin olevan moderni sveitsiläinen klassikkokirjailija (2012, 245). Nykyrin laatimat jälkisanat ovat tämän tutkielman aineistoon valituista jälkisanoina toiseksi pisimmät (23 sivua), tai kaikkein pisimmät, jos tarkastellaan niitä suhteessa teoksen kokonaispituuteen (246 sivua). Onkin merkille pantavaa, ettei Nykyri tästä huolimatta ole omistanut jälkisanoinaan ainuttakaan virkettä suomennosprosessinsa kuvaamiselle. Mahdollisesti tähän on syynä jälkisanoihin valittu biografinen tekstilaji, joka ei välttämättä jätä tilaa muulle kuin kirjailijan elämänvaiheiden

kuvaamiselle, ja jonka muotoiluun ja suunnitteluun Nykyri on selvästi käyttänyt aikaa. Nykyri on otsikoinut jälkisanansa vain ”Suomentajan jälkisanoina”, ei millään Walseria tarkemmin kuvaavalla tavalla, mikä on toisaalta poikkeavaa Lahdensuuhun ja seuraavaksi esiteltävään Tevaan nähden. Joka tapauksessa Nykyrin jälkisanoina korostuvat lähtötekstin kirjailijan esittely ja jopa tieteellistä lähestymistapaa hipova suomennostyön taustoitus. Näillä perusteilla Nykyri voidaan tämän aineiston kontekstissa asettaa kategoriaan luova työläinen²¹.

Tarja Tevan jälkisanat Dag Solstadin teoksessa *Ujous ja arvokkuus* on otsikoitu teoksen nimeä mukailleen: ”Ujo ja arvokas – sivuhenkilönä elämässä”. Tevan otsikointi ei kuitenkaan viittaa suomentajaan ”sivuhenkilönä”, vaan itse teokseen, ennen kaikkea romaanin päähenkilön Elias Ruklan sivullisuuteen (2014, 146–153). Teva aloittaa kertomalla Solstadin merkityksestä norjalaisessa kontekstissa (2014, 143–145). Nykyristä ja Lahdensuusta poiketen Teva viittaa epäsuorasti suomentamiseen, jonka monien lukukertojen aikana paljastuvat Tevan mukaan ”tekstuaaliset kerrostumat” (2014, 148–149). Lisäksi Teva mainitsee suomennoksen ilmestyneen 20 vuotta lähtötekstiä myöhemmin (vuonna 2014 vs. lähtöteoksen julkaisuvuosi 1994), millä ei Tevan mukaan ole merkitystä teoksen ajattomien teemojen vuoksi (2014, 153). Teva ei kuitenkaan kerro varsinaisesti teoksen tyylistä, vaan keskittyy juuri teemoihin ja niiden tulkintaan erityisesti nyky-yhteiskunnan kontekstissa (2014, 154–155), oletettavasti perustellakseen sitä, miksi juuri tämä teos on haluttu julkaista juuri nyt. Teva myös perustelee lukijalle tulkintaansa ja selvennyksiään teokseen sillä, että on lukenut teoksen moneen kertaan (2014, 148–149), eikä tuo esille itseään kirjoittajana tai taiteilijana. Tevakaan ei Lahdensuun ja Nykyrin tavoin kerro sen suuremmin suomennosprosessista, eikä Tevan jälkisanoina löydy suoraa vastausta kysymykseen siitä, millaista suomentajan tekijyys juuri tyylin välittäjänä on. Tevan jälkisanojen pituus oli kuitenkin kohtuullisen laaja, 12 sivua, suhteessa teoksen melko lyhyeen kokonaispituuteen (155 sivua). Tevan jälkisanojen funktion voidaan tulkita olevan perustella teoksen merkittävyyttä siinä missä Lahdensuulla ja Nykyrilläkin, ja tällä perusteella Tevakin voidaan luokitella kategoriaan luova työläinen.

²¹ Nykyrin suomennos pääsi ehdolle merkittävän kaunokirjallisen teoksen Agricola-palkinnon saajaksi 2013. Perusteluina mm. seuraavaa: ”Nykyri on muuntautumiskykyinen, uskollinen, luova ja eläytyvä, hänen suomennostaan lukee nauttien. Jokainen sana ja lause tuntuu harkitulta muttei silti hengekkömäksi hiotulta vaan päin vastoin elävältä, lähes lihallselta. Tarkoitettut kömpelyydet säilyttävät kömpelön luonteensa ilman että lukijan tarvitsee epäillä niiden johtuvan suomentajan riittämättömyydestä, ja Walserin kielelliset sivallukset herättävät ihailua myös suomenkielisinä.” (Teos.fi; 28.2.2013) Ainakin raadin perusteluissa Nykyrin suomennoksen ansiokkuudesta korostuu uskollisuus ja tarkka tulkinta luovuuden ja taiteellisen irrottelun sijaan, mikä sopii yhteen Jansenilta (2019) lainatun kysymyksenasettelun kohdan ”pyrin luomaan [tekstistä] mahdollisimman tarkan ekvivalentin” kanssa.

4.2.2 Oman työprosessinsa mainitsevat suomentajat – Sivenius ja Partanen

Hilary Mantelin teoksen *Susipalatsi* suomentanut Kaisa Sivenius laati aineiston lyhimmit jälkisanat, vain kolme sivua (erityisesti suhteessa teoksen kokonaissivumäärään 799 sivua). Sivenius on otsikoinut jälkisanansa ”Suomentajan jälkisanoiksi”, eli otsikossa suomentaja pääsee esille. Sivenius kertoo jälkisanoissa ennen kaikkea teoksen käsittelemästä aikakaudesta ja päähenkilöstä Cromwellista ja tämän käyttämästä kielestä. Sivenius kuvaa Cromwellia mieheksi, joka ”luottaa kieleen ja kutsuu asioita niiden oikeilla nimillä”, joka ”ymmärtää, että ihmisen on nähtävä itsensä voidakseen ymmärtää maailmaa ympärillään”, ja joka lukee Petrarcan sonaatteja alkukielellä. Lähtötekstin tyylin kohdalla Sivenius korostaa sitä, että teoksen tapahtuma-aikana ei vielä ollut käytössä Shakespearen ajan kieltä, eli romaani on laadittu nykyenglannilla ilman Shakespearen luomaa sanastoa (2011, 795–796). Lisäksi Sivenius kuvaa tyyliä seuraavasti: ”Kun silmä liikkuu rivillä, näkyviin nousee paljon sellaista, jota näennäisen yksinkertaisista lauseista ei arvaisikaan.” (2011, 798) Sivenius ei kuitenkaan esittele sitä, millaisin strategioin on välittänyt teoksen tyylin suomeksi, eikä viittaa suoraan itseensä minämuodossa, vaan luo tekstin tyylistä yleisluontoisen väitteen, joka voi suomentajan lisäksi päteä myös lukijaan. Sivenius myös viittaa suoraan lähtötekstin kirjoittajaan Manteliin, joka ”luo historian suurhenkilöistä arkitodellisia ihmisiä naiskirjailijan taitavuudella” (2011, 796), ja kehuu *Susipalatsia* ”loistavaksi” (2011, 798). Sivenius viittaa suomennosprosessiin suoraan seuraavasti: ”[Susipalatsin] suomentaminen oli kuohuttavaa, mukaansa tempaavaa työtä. Toivon iloa ja haltioitumista myös suomennoksen lukijoille.” (2011, 798) Toisin sanoen Sivenius ei kuvaa työprosessiaan yksityiskohtaisesti (eli vastaa kysymykseen ”miten teos suomennettiin”), vaan ainoastaan omaa subjektiivista reaktiotaan siihen (vastaten kysymykseen ”millaista teoksen suomentaminen oli”). Sivenius myös sisällyttää em. viimeisiin virkkeisiin toiveen siitä, että hänen suomennoksellaan olisi lähtöteosta vastaava vaikutus lukijakuntaansa (vrt. Robinson 2017). Sivenius kuitenkin erottaa näin suomennoksen ja lähtöteoksen toisistaan täysin erillisiksi teoksiksi, joilla potentiaalisesti voi olla erilainen vaikutus lukijaan, vaikka ekvivalenssiin onkin pyritty. Sivenius siis käyttää jälkisanansa pitkälti lähtöteoksen esittelyyn ja kuvailuun ohjatakseen lukijan tulkintaa, mutta muistuttaa silti lukijaa siitä, että tämä on lukenut (oletettavasti lukija siis lukee jälkisanat vasta varsinaisen teoksen jälkeen) eri tekstin kuin Mantelin alkuteoksen. Lisäksi Mantelin itsensä mainitseminen ei varsinaisesti luo tälle uutta kirjailijafunktiota Suomen kontekstiin, sillä se ei sisällä kulttuurispesifejä tai biografisia elementtejä, toisin kuin esimerkiksi Nykyrin jälkisanat Robert Walserista, vaikka Sivenius Mantelia kehuukin. Tärkeämmäksi jälkisanoissa muodostuu itse teoksen sisällön ja historiallisen kontekstin, impression, avaaminen lukijalle. Sillä perusteella, että Sivenius

niin voimakkaasti painottaa teosten (ja sitä kautta myös tekijöiden) erillisyyttä, Sivenius voidaan kenties hieman yllättäen luokitella kategoriaan taiteilija.

Anu Partasen ”Jälkisanoina” Julio Cortazarin novellikokoelman suomennoksessa *Tuli on kaikki tulet* (2015) mainitaan myös suomentajan käännösprosessi. Partanen aloittaa jälkisanansa minämuodossa kertomalla taustaa siitä, miten itse tutustui Cortazarin tuotantoon, ja käyttää tähän noin puoli sivua²² (2015, 179). Tämän Partasen jälkisanojen ”omaelämäkerrallisen osion” voidaan tulkita olevan suomentajan tapa osoittaa taitoaan Cortazarin kääntäjänä, onhan Cortazar tälle tuttu. Samalla suomentaja tuo itseään lähelle lukijaa, kanssalukijana ja ennen kaikkea kirjailijan tavoin oman taustansa omaavana elävänä yksilönä. Partasen jälkisanat on muodostettu pitkälti biografisesti, eli Partanen kuvailee Cortazarin elämää ja tuotantoa jaotellen omiksi alaasioikseen ensin kuvauksen Cortazarista kirjailijana ja sitten itse novellikokoelmasta (2015, 179–189). Tähän voi löytyä syy siitä, että Cortazar on ei ole suomalaiselle lukijalle kovinkaan tuttu hahmo (*Kiiltomato* 20.4.2016). Partanen kuvaa Cortazaria surrealistiksi ja maagisrealistiksi sekä lyhyen proosan mestariksi, joka halusi haastaa lukijansa rikkomalla ajan ja paikan logiikkaa (2015, 179–187). Partanen esittelee suomennokseen valittuja novelleja kahden sivun verran (2015, 187–189), ja mainitsee, että novellit ovat pääosin realistisia.

Aivan jälkisanojen lopuksi Partanen palaa mainitsemaan itsensä: ”Cortazar haastaa kääntäjänsä” (2015, 191), ja vaikka kääntäjä-sanaan valittu possessiivisuffiksi voidaan tulkita merkityksettömäksi tavanmukaisuudeksi, se luo myös sävyn, jossa kääntäjät kuuluvat Cortazarille, ovat alisteisia tälle. Toisaalta voidaan pohtia, ymmärretäänkö kääntäjä alisteisena Cortazarille henkilönä ja kirjailijana, vai Cortazarin tekstille, johon tässä saatetaan viitata ”musiikinomaisesti”, vrt. ”Mozart haastaa soittajansa”. Jälkimmäisessä tapauksessa Partasen sanavalinnasta voidaan löytää käsitys kääntäjästä muusikkoon verrattavissa olevana taiteilijana, joka vastaa esimerkiksi Kersti Juvan ajamaa käsitystä kääntäjäyydestä (*HS* 23.8.2008). Kumpi tulkinta olisi siis oikea? Toisaalta läpi jälkisanojen Cortazarista on kerrottu henkilönä ja kirjailijana, minkä vuoksi siirtymä ”Cortazariin” abstraktiona tuntuisi yllättävältä. Toisaalta taas Partanen painottaa tulkinnan merkitystä, ja Cortazarin surrealistista tyyliä (”Cortazaria”) haasteiden aiheuttajana. Tällä perusteella voidaan siis arvella, että jälkimmäinen tulkinta on uskottavampi. Samoin kuin Sivenius *Susipalatsin* jälkisanoina, myös Partanen painottaa sitä, miten jokainen uusi lukukerta tuo suomentajalle lähtötekstistä esiin uusia asioita, viitaten silti Siveniusta suuremmin itseensä. Partanen painottaa tulkinnan (ja näin myös

²² Cortazarin ja Partasen yhteinen matka alkoi junamatkalla Barcelonasta vuonna 1985, jolloin Partanen luki junan juututtua tunneliin ensimmäisen Cortazarinsa. Tämän jälkeen Partanen omien sanojensa mukaan on yrittänyt haalia käsiinsä ”kaiken, mitä [Cortazar] on kirjoittanut”. (2015, 179)

tulkitsijan) merkitystä käänösprosessille, mutta, kuten Sivenius, ei kuvaa varsinaisesti sitä, millä keinoin pyrki välittämään Cortazarin teosten tyylin. Partasen jälkisanat ovat pituudeltaan tyypilliset Baabel-sarjan jälkisanoinaiksi, 12 sivua. Sillä perusteella, että Partasen jälkisanoina on tulkittavissa muusikkouteen verrattavissa oleva näkemys kääntäjäydestä, voidaan Partanen luokitella kategoriaan taiteilija.

4.2.3 Kirjailijaa, mutta myös ”yhteistyötä” tämän kanssa korostavat suomentajat – Selander ja Härkönen

Sari Selanderin ”Jälkisanat: Borgesin labyrintit tässä laitoksessa” Jorge Luis Borgesin teoksessa *Kuvitteellisten olentojen kirja* etenevät teoksen käänösprosessin avaamisesta (Selander 2009, 261–264) teoksen kontekstualisointiin (Selander 2009, 264–266) ja lopulta Borgesin elämän ja uran taustoittamiseen (Selander 2009, 266–274). Sivumääräisesti suurin osa jälkisanoina on siis omistettu Borgesille eikä käänösprosessille, mutta on huomattavaa, että jälkisanat aloitetaan kertomalla teoksen suomentamisesta – Selander siis tuo näin esiin oman työnsä ensisijaisena. Selanderin mukaan Borgesin teoksen haastavuus kumpuaa Borgesille tyypillisestä intertekstuaalisuudesta, joka asettaa haasteita kääntäjille, sillä teos sisältää tavallistakin enemmän viittauksia, joista jokainen kääntäjän tulee varmentaa. Borges saattaa myös viitata teoksissaan kuvitteellisiin teksteihin, mutta Selanderin tulkinnan ja tutkimusten mukaan *Kuvitteellisten olentojen kirja* ei tällaisia viittauksia sisällä. Silti lähdekirjoista oli useita eri käänöksiä, ja Selander oli joutunut valitsemaan, mitä niistä noudattaa. (Selander 2009, 261–264) Kuten aineistoa esitellessä (osio 3.1) tuli esille, teos on nimensä mukaisesti fantastinen eläintieteen käsikirja, eli esittelee kuvitteellista eläinkuntaa. Borges on valikoinut teokseensa olentoja eri puolilta maailmaa, minkä vuoksi suomentaja on joutunut selvittämään kunkin olennon taustan suomeksi. Selander on kotouttanut teosta järjestämällä olennot suomen kielen aakkosjärjestyksen mukaisesti. Selanderin mukaan teoksen eri käänökset poikkeavat suurestikin toisistaan, mikä viittaa siihen, että teoksen kääntäminen kielelle kuin kielelle vaatii kääntäjältä paljon tulkintaa ja luovuutta. (Selander 2009, 261–262) Myös Selanderin valitsema otsikko jälkisanoina, ”[...] Borgesin labyrintit **tässä laitoksessa**” (2009, 261; lihavointi lisätty) korostaa suomennoksen olevan vain yksi *tulkinta* monista. Selander mainitsee lisänneensä teokseen omia selityksiään, mutta alaviitteiden (joita teos sisältää omastakin takaa) sijasta jälkiviitteisiin (2009, 264), mikä sopii käsitykseen siitä, ettei kääntäjän ole sopivaa häiritä parateksteillään lukukokemuksen illutorisuutta (Genette 1997 [1987], 237–239; Kotus.fi, 30.4.2013). Kuten aiemmin Partasen kohdalla, myös Selanderilla korostuu ”borgesilaisen” ydintyylin selvittäminen ja välittäminen edelleen. Selander on ottanut toisaalta vapauksia käänöksessään, mutta noita vapauksia perustellaan sillä, että ne sopivat Borgesin kirjallisuuskäsitykseen ja lähtöteoksen tyyliin. Lisäksi jälkisanoina otsikossa puhutaan

Borgesin, ei Selanderin labyrinteista, mikä painottaa uskollisuutta kirjailijalle. Luultavasti myös Borgesin statuksen vakiintuneisuus ja tunnettuus maailmankirjallisuuden kentällä asettaa suomentajalle paineita jopa palvella kirjailijaa. Kuten aiemmin Tevan, Nykyrin ja Lahdensuun kohdalla, myös Selanderin jälkisanosta ilmenee tiedonhaun ja asiantuntijuuden osa suomentajan työssä, minkä perusteella Selander asettuu vähintäänkin kategoriaan luova työläinen. Lisäksi Selanderin jälkisanossa on paljon samoja piirteitä kuin Partasen taiteilijakategoriaan kuuluvien jälkisanojen kohdalla. Kuitenkin Selanderin jälkisanojen kuvauksessa käänösprosessista korostuu ennen kaikkea tukeutuminen aiempaan: Aiempiin Borges-suomentajiin, erilaisiin lähdeaineistoihin, muihin teoksen käännöksiin, sekä itse lähtötekstiin (Selander 2009, 262–265). Tämä on, kuten aiemmin osiossa 4.1 todettiin, ominaista käsityöläisyydelle, jossa turvaututaan aiempiin ilmaisukonventioihin. Näillä perusteilla Selander voidaan luokitella kategoriaan käsityöläinen.

Tarja Härkönen oli laatinut neljään Baabel-sarjan teokseen jälkisanat. Manuel Puigin *Hämähäkinaisen suudelmassa* (2009) kerronta tapahtuu kokonaan dialogin keinoin, ja siinä tarinaa kerrotaan niin, että se jatkuu aina seuraavassa luvussa, mikä viittaa sekä Decameroneen ja Tuhanteen ja yhteen yöhön että Platoniin. Teos koostuu ”kahdesta eri raidasta” (Härkönen 2009, 320), kuvitteellisesta dialogista, ja tieteellisistä alaviitteistä. Härkösen mukaan tämä ratkaisu on osoituksena siitä, että kansankulttuuri eli suullinen kerrontaperinne arvotetaan korkeammalle eli leipätekstiin kuin tieteellinen tutkimus, joka jätetään parateksteihin. Osa Puigin viittauksista on kirjailijan itsensä keksimiä tavalla, joka muistuttaa Jorge Luis Borgesin tyylistä. Puigin tyyliä näkyvät Härkösen mukaan myös massakulttuurin vaikutteet, ja teos onkin sovitettu elokuvaksi ja musikaaliksi. Härkönen kuvaa teosta ainutlaatuiseksi ja mullistavaksi, ja kertoo Puigin taustasta ensimmäiset neljä sivua (2009, 317–320) eli noin kolmasosan jälkisanojen kokonaispituudesta (11 sivua, lähellä sarjan keskimääräistä sivumäärää). Omasta käännöstyöstään Härkönen kertoo viimeiset kolme sivua (2009, 326–328). Härkönen kertoo käyttämistään lähteistä, mikä viittaa asiantuntijuuden merkitykseen käänösprosessissa, sekä siitä, että on aiemmin suomentanut romaanin näytelmäversion, mikä puolestaan viittaa kokeneisuuteen. Härkönen kuitenkin painottaa, että romaanin suomentaminen vaatii eri puhekielisyysasteen tuottamista kuin näytelmän. Härkönen kuvaa käänösprosessiaan seuraavasti:

En lisännyt tähän kirjoitukseeni [tässä: jälkisanoihin] lähdeviitteitä, sillä en halunnut, että siihen suhtaudutaan kuin tieteelliseen tekstiin. [...] Olen käyttänyt lähdemateriaalia ”luovasti”, mitään en ole tahallisesti vääristellyt mutta olen höystänyt tekstiä omilla oivalluksillani.

(Härkönen 2009, 326)

Härkönen siis tekee taustatutkimuksistaan huolimatta pesäeron tieteellisen työn ja oman työnsä välille, korostaen sitä, että hänen subjektiviteettinsä voi hämärtää hänen jälkisanojensa tietopohjaa.

Härkönen mainitsee käyttäneensä luovuutta ja lisänneensä myös oman kynänjälkensä, ”oivalluksensa”, käännettyyn tekstiin, mutta ei silti nimitä itse leipätekstiä omakseen, vaan erottaa sen erilliseksi kokonaisuudekseen.

Härkönen on laatinut Baabel-sarjaan myös kolmet jälkisanat Clarice Lispectorin teoksista tekemiinsä suomennoksiin. Lyhimmät jälkisanoina, kuusi sivua, Härkönen on laatinut teokseen *Lähellä villiä sydäntä* (2008, 213–219). Ensimmäisen puolikkaan näistä jälkisanoina (sivut 213–217) Härkönen omistaa Lispectorin tyylin ja taiteilijuuden kuvaamiselle. Härkönen vertaa Lispectoria James Joyceen, Franz Kafkaan, Virginia Woolfiin, ja jopa Frida Kahloon. Härkösen mukaan Lispector yrittää tavoittaa kielen avulla sitä, mitä ei voida sanoa, että Lispectorille ”kieli alkaa sieltä, missä sanat päättyvät ja oleminen alkaa”. Lispector etsii Härkösen mukaan teoksissaan naisen sielun ja ruumiin ydintä:

”Matkalla kohti villiä sydäntä sanat liikkuvat tinkimättömän tarkassa, rytmiltään rohkeassa ja epäsovinnaisessa syntaktisessa järjestyksessä niin, että ne yhteen sulautuessaan järjestäytyvät musiikiksi, joka tekee hänen tekstistään välillä suorastaan pakahduttavan lyyristä. Ja se musiikki on modernia [...]”

(Härkönen 2008, 217)

Härkönen vertaa Lispectorin tekstiä musiikkiin, mikä sopii Juvan käsitykseen suomentajasta muusikkona. Härkönen kuitenkin tunnustaa heti, että:

[...] [t]älle musiikille olen yrittänyt olla uskollinen – ja nyt tulee tunnustus – mutta hänen epätavalliselle syntaksilleen ja pilkutukselleen en voinut olla. [...] Jos olisin ollut uskollinen alkuteoksen lauseopillisille erikoisuuksille, minua syytettäisiin kömpelyydestä eikä kukaan lukisi tekstiäni paria sivua pidemmälle; kustantajaparka kaivaisi kultakaivoksen sijaan hautaansa ja Lispectorille hankittaisiin kiireen vilkkaa toinen kääntäjä – jostain toisesta kustantamosta.”

(Härkönen 2008, 218)

Härkönen siis ottaa hyvin suoraan esille suomennosprosessiin vaikuttavan reseptioestetiikan, joka on rajoittanut hänen käännösratkaisujaan (toki tässä kohdin näkyy juuri teoksen mahdollinen myyvyys eli sekä kustantajaa että suomentajaa ohjaava taloudellinen intressi). Kuitenkin tässä kohdin on huomattava, että Härkönen lähtee liikkeelle lukijan palvelemisesta. Onkin mielenkiintoista, miten huolimatta Teoksen poikkeuksellisesta ansaintalogiikasta ja valmiiksi tappiollisesta toiminnasta Härkönen huomioi voitontavoittelun merkityksen käänösprosessissaan. Osana Härkösen toimintaa ohjaavia tekijöitä ovat myös olleet suomen kielen oikeakielisyysnormit, joista Härkönen ei ole uskaltanut liiaksi poikkeamaan, vaan priorisoi luettavuutta. Härkösen tunnustus on siis merkki siitä, ettei suomentaja – ainakaan Härkösen mielestä – voi luoda liiaksi uutta, vaikka luova joutuu olemaankin, kuten Puigin teoksen jälkisanojen kohdalla tuli ilmi. Härkösen mukaan suomentaja joutuu aina luopumaan jostain ja tyytymään tulkintaan, enemmän tai vähemmän epäonnistumaan.

Käännös ei Härkösen mukaan ole koskaan valmis, vaan jatkuvassa muodonmuutoksen tilassa, ja Härkönen liittää tällä sanavalinnalla jälkisanansa tulkintaansa teoksesta. Härkönen tuo itsensä esille myös muodonmuutostematiikkaa käsitellessään: ”Mutta jokin muodonmuutos jää aina viimeiseksi. Kielen kanssa muutuin itsekin ja näin jälkeinpäin tajuan, että muodonmuutokset tekivät hyvää” (2008, 218).

Härkönen viittaa siis jälkisanoina hyvin suoraan itseensä, ja laatii ne minämuodossa. Lähtötekstin kirjailijaan Lispectorin Härkönen viittaa intiimisti etunimellä ”Clarice”. Erilaisista toimijarooleistaan Härkönen kirjoittaa seuraavasti:

Riisin edellisen tekstikappaleen aikana jakkupukuni ja lakkasin leikkimästä kirjallisuuden tutkijaa ja kriitikkoa. Olen pukeutunut jälleen mukavaan suomentajan kaapuun, olen taas oma itseni. Myönnän vihdoin, että romaani *Perto do coração selvagem* on olemassa suomen kielellä, että on olemassa kirja *Lähellä villiä sydäntä*, että puolivuotinen yhteiseloni Claricen kanssa on ohi ja minun aika sanoa hänelle hyvästit.

(Härkönen 2008, 218)

Härkönen erottaa tässä kohdin symbolisesti mutta selvästi asiantuntijuutta ja tieteellisyyttä vaativat kriitikon ja tutkijan tekijyyden suomentajan tekijyydestä. Jakkupuku- ja kaapuvertaus viittaavat paitsi siihen, että suomentajana Härkönen on omimmillaan (”kotonaan”), myös siihen, että suomentajuus sallii suurempaa luovaa liikkumavaraa kuin monet muut asiantuntija-ammattit. Tämä sopii tässä tutkielmassa käytetyn lajittelun pohjana olevaan hypoteesiin abstraktiudesta ja omistajuudesta, ts. että se, mitä enemmän sidoksissa toimijuus on aiempaan perinteeseen, sitä vähemmän siinä on tilaa yksilöllisyydelle ja luovalle vapaudelle. Suomentajuus on siis tällä perusteella Härkösen mielestä luovempaa ja vapaampaa toimintaa kuin esimerkiksi tieteellinen työ, vaikkakin suomentajuus voi vaatia toisinaan asettumista tekijänä myös tutkijaksi. Mutta pitääkö Härkönen suomennostaan selvästi eri teoksena kuin lähtötekstiä? Ensin Härkönen antaa ymmärtää, että suomennos olisi vain suomenkielinen versio *Perto do coração selvagemista*. Kuitenkin lause ”että on olemassa kirja *Lähellä villiä sydäntä*” (Härkönen 2008, 218) antaa ymmärtää, että suomennos olisi selvästi eri kuin lähtöteksti, joskin termi *kirja* on selvästi eri asia kuin *teos*. Kirja merkitsee usein vain fyysistä painotuotetta, säilytysastiaa, siinä missä teos itse taideteosta, sisältöä tai säilytettävää²³. Seuraavassa lauseessa taas Härkönen viittaa ”yhteiselon” lähtötekstin kirjoittajan kanssa, mikä sisältää selvästi ajatuksen siitä, että suomennos on tuotettu yhdessä kirjailijan kanssa, tässä tapauksessa tietenkin symbolisesti. Toisaalta Härkösen viittaus lähtötekstin kirjoittajaan sopii yhteen esimerkiksi Anu

²³ ”kirja [...] 1.(paksuhko) nidos paperiarkkeja, joissa on tav. painettua tekstiä, kuvia t. molempia; sen muotoisena (joskus useina nidoksina) t. sähköisenä ilmestynyt kirjallinen tuote.”

”teos [...] 1. vars. taiteellisen t. tieteellisen luomistyön tuote. a. kirjallinen tuote, kirja, kirjasarja. [...] b. maalaus, veistos, sävellys tm. taideteos.” (Kielitoimiston sanakirja 2021) Tästä jaottelusta voidaankin löytää mielenkiintoista pohdittavaa Teos-kustantamon nimeen liittyen.

Partasen jälkisanojen mainintaan ”Cortazar haastaa kääntäjänsä” (2015, 191); suomentajan tehtävä on siis ilmeisesti selvittää mitä on ”Clarice” (tai ”Cortazar”) abstraktiona ja taiteena, ja reprodusoida se uudelle lukijakunnalle. Mielenkiintoista on se, että Härkönen viittaa Lispectoriin etunimellä poiketen muista Baabel-sarjan suomentajista. Vaikka tätä voidaan pitää yksinomaan osoituksena suomentajan intiimistä ja mahdollisesti samaistuvasta suhtautumisesta suomennettavaan kirjailijaan, on huomattavaa, että Lispector sattuu olemaan yksi sarjan kolmesta naiskirjailijasta. Osalla sarjan suomentajista on jälkisanojensa perusteella hyvin läheinen suhde kirjailijoihinsa joko uskollisena lukijana tai jopa henkilökohtaisesti. Esimerkiksi Suominen (2015) ei viittaa Grassiin ”Günterinä”, vaikka onkin tuntenut tämän liki neljäkymmentä vuotta. Voidaankin pohtia, olisiko etunimellä viittaaminen luontevaa mieskirjailijan kohdalla, ja mitä tämä mahdollisesti kertoo suomentajan ja kirjailijan toimijuuden ja tekijyyden sukupuolittuneisuudesta?

Härkösen ”Jälkisanat” Lispectorin teokseen *Oppiaika eli Nautintojen kirja* (2018) sisältävät pääasiassa käännetyn teoksen tulkintaa. Teos kertoo ihmisyydestä ja rakastamisesta elämän tarkoituksena, kaipuusta hiljaisuuteen ja unio mysticaan. Härkösen mukaan Lispector välittää tätä kahtalaisella tyylillään: Toisaalta teoksen sisältämä symboliikka ja eksistentiaalinen filosofia ovat monimutkaisia, toisaalta ne on välitetty yksinkertaisella ja paikoin jopa kielioppivirheitä sisältävällä tekstillä. Härkösen tulkinnan mukaan tämä on tahallista, pyrkimys välittää se, miten sanat eivät yllä kaikkein tärkeimpään: ”Kun kieli kuvastaa sisältöä, sen rajat joutuvat venymään, jos kirjan henkilöillä on ongelma” (2018, 176). Teoksen rakenne onkin omaksuttu mystikoilta, ja Lispector kertoo siinä ennen kaikkea sisäisen monologin ja ajatuksenvirtatekniikan avulla, toisteisesti, käyttäen erityisesti välimerkkejä omaperäisellä tavalla (2018, 173–177). Härkönen ei juurikaan mainitse omaa kääntäjäjyyttään tai käännösprosessiaan, vain että valitsi käännösprosessinsa pohjaksi mystisen tulkinnan teoksesta:

[H]ain hallussani olevasta kirjallisuudesta tukea omalle kvanttifysiikasta tai spiritualismista ammentavalle näkemykselleni tästä teoksesta. Ja kun pääsin [Patricia] Zecevicin tutkimuksen loppuun, mikä riemu: teoksen rakenne on mystikoilta, mutta sisältö ei uskonnollinen.

(Härkönen 2018, 172)

Oppiajan ”Jälkisanoina” korostuu siis kaunokirjallisuuden kääntäjän työn tutkijamainen luonne. Härkönen kuvaa ennen kaikkea teoksen käännösprosessin taustoitusta, ja samalla antaa lukijalle välineitä teoksen tulkintaan – viitaten näin myös siihen, että suomentajan tulkinta on juuri vain yksi, joskin asiaan erittäin perehtynyt, tulkinta. Tämä näkemys antaa toisaalta ymmärtää, että lähtöteksti ja suomennos erottuvat selvästi toisistaan. Härkönen ei kuvaa sitä, millä keinoin käytännössä välitti

teoksen tyylin suomeksi. Jälkisanojen loppuun Härkönen on liittänyt Lispectorin elämästä ”human interest story”, joka liittyy teoksen toisen päähenkilön nimen valintaan (177, 2018).

Oppiajan jälkisanojen niukka viittaaminen itse käänösprosessiin selittyy osin, kun tarkastellaan Härkösen jälkisanoja Lispectorin teokseen *Passio – rakkaus G.H.:n mukaan* (2014). Neljä vuotta *Oppiaikaa* aiemmin suomentamansa teoksen jälkisanat Härkönen aloittaa kyllä kertomalla runsaasti teoksesta ja sen tulkinnasta sekä Lispectorista. Härkönen liikkuu jälkisanoinaan myös metatasolla ja viittaa paljon lukijaan, sekä omaan päätöksentekoprosessiinsa jälkisanojen kirjoittajana: ”Claricesta tiedetään meillä niin vähän, etten malttanut olla kirjoittamasta hänestä henkilönä edes tuon verran.” (2014, 195) Tässä on nähtävissä vastaava ajatus kuin Summersilla (2013, 11–12), eli että Härkönen luo Lispectorille kirjailijafunktiota Suomen kontekstiin. Toisaalta se, että Härkönen ei ”malttanut olla” kertomatta Lispectorista ihmisenä viittaa sanavalintana siihen, että jonkin sanattoman normin (taiteen erottaminen taiteilijasta?) mukaisesti kirjailijan henkilökohtaisen elämän taustoitus ei Härkösestä olisi tarpeen teoksen tulkinnan kannalta. Toisaalta taas, kuten aiemmin huomattiin mm. Nykyrin (2012) ja Lahdensuun (2010) kohdalla, myös kirjailijasta itsestään ja ennen kaikkea tämän historiallisesta ja kulttuurisesta taustasta kertominen on jossain määrin välttämätöntä, jotta suomalainen lukija kykenee paitsi tulkitsemaan teosta myös ymmärtämään sen merkityksen kaunokirjallisessa kaanonissa. Mielenkiintoista on, että aiemmin mainittu *Oppiajan* jälkisanojen ”human interest story” on kerrottu samoin sanoin: ”Mutta miksi romaanin miespäähenkilö on nimeltään Ulisses? Sen takana on mielestäni niin kiehtova *human interest story*, etten malta olla kertomatta sitä” (Härkönen 2018, 177; kurssiivi alkuperäisessä). Härkönen vaikuttaa siis tässä kohdin pitävän kirjailijan elämästä kertomista kiinnostavana lisäyksenä jälkisanoihinsa, ei niinkään välttämättömänä tietona.

Erityisen silmiinpistävä piirre Härkösen jälkisanoina, etenkin *Passion* kohdalla, on niiden henkilökohtaisuus. Härkösen sanavalinnoissa korostuu hän tekijänä (minämuodon käyttö), jo aiemmin mainittu viittaaminen Lispectorin etunimellä, sekä jälkisanojen nk. neljännen seinän rikkominen puhuttelemalla suoraan niiden lukijaa:

Olen halunnut tarjota sinulle, mahdollinen lukijani, yhden tavan tarkastella tätä teosta, jota yleisesti pidetään Claricen vaikeaselkoisimpana mutta myös monisyisimpänä ja antoisimpana, pääteoksena.

(Härkönen 2014, 203)

Härkönen siis tuo suoraan ja henkilökohtaisella tavalla esille jälkisanoihin ja käänösprosessin ratkaisuihin vaikuttaneet eri toimijat: suomentajan itsensä, lähtötekstin kirjailijan, käänöksensä lukijan, sekä aiemmin *Lähellä villiä sydäntä* -teoksen jälkisanojen kohdalla jopa kustantajan

(Härkönen 2008, 218). Tästä voidaan tulkita, että Härkönen palvelee käännösprosessissaan erityisesti lukijaa (vrt. Chesterman 2001, 139–140), ja että lukija on myös Härkösen jälkisanojen laatimista ohjaava tekijä. Härkönen myös selittää näin suoraan lukijalle sitä, miksi taustoittaa ja tulkitsee teosta 12 sivun verran jälkisanojen 14 sivusta (2014, 191–203). Kuitenkaan Härkönen ei sanojensa mukaan halua antaa kuin ”yhden tavan” teoksen tarkasteluun ja tulkintaan, toisin sanoen Härkönen ei halua ohjata teoksen tulkintaa liiaksi. Härkösen jälkisanoina onkin nähtävissä tasapainottelua objektiivisen (asiantuntijuuden ja akateemisten teorioiden) sekä subjektiivisen (henkilökohtaisuuden) välillä. Tästä syntyy vaikutelma siitä, että Härkönen haluaa pehmentää henkilökohtaisella lähestymistavalla asiantuntijuuttaan, jotta jälkisanoina esitettyjä äärimmäisen asiantunteviakaan väitteitä teoksen tulkinnasta ei pidettäisi liian universaaleina. Toisaalta on totta, että yksi suomennos teoksesta kuin teoksesta on vain yksi, väistämättä subjektiivinen tulkinta. Tästä Härkönen antaa esimerkiksi teoksen englanninnoksen, jossa oli korostettu *Passion* sisältämiä raamatullisia konnotaatioita – siinä missä Härkönen oli valinnut sanan ’passio’ sisältämät romanttiseen rakkauteen liittyvät kaksoismerkitykset (intohimon ja kärsimyksen) suomennoksensa pohjaksi. Härkönen ei kuitenkaan täysin luopunut raamatullisuudesta, vaan harkitsi toisena vaihtoehtona suomennoksen nimeksi ”Raamattua”, ja päätti säilyttää lähtötekstin G. H.:n (*genus humanus* eli ihmissuku) päähenkilön nimenä sellaisenaan. (Härkönen 2014, 196) Mitä tulee teoksen yleiseen tyyliin, Härkösen mukaan Lispector kirjoittaa toisteisesti, ”eli käyttää paljon samoja sanoja, mikä luo tekstiin sen hypnoottisen, lyyrisen tunnelman, josta se on niin kuuluisa” (2014, 203–204). Tämän välittäminen muodosti Härköselä eräänlaisen käännösongelman:

Oli hyvä löytää myös suomennokseen sanat, jotka toimivat eri konteksteissa, paitsi edellä mainitusta syystä, myös jotta lukija ymmärtäisi että puhutaan samasta asiasta, josta on ennenkin puhuttu. [...] [S]iihen pyrin, ja kun en onnistunut, yritin löytää suomen kielelle tyypillisiä keinoja, esimerkiksi alkusointuja ja päätteiden äänteellistä yhdistämistä. Tärkeintä on kokonaisvaikutelma.

(Härkönen 2014, 204)

Lähtö- ja tulokielten väliset erot pakottivat Härkösen etsimään suomen kielelle ominaisia ilmaisutapoja, jotta teoksen tunnelma välittyisi. Härkösen sanavalinta ”löytää”, on tässä yhteydessä mielenkiintoinen, sillä se viittaa aiempaan tukeutumiseen uuden luomisen sijasta (vrt. esim. ”keksiä”).

Härkösen käännösprosessia ohjasi myös se, että *Passiosta* oltiin tekemässä näytelmää, minkä vuoksi Härkönen kiinnitti erityistä huomiota siihen, miltä *Passion* sisältämä puhe kuulostaisi (2014, 203). Kuitenkin muutoseikat jäivät lopulta toissijaisiksi merkityksen välittämiseksi, sillä teoksen tulkinta osoittautui odotettua hankalammaksi:

[...] [M]itä enemmän käänsin, sitä turhemmalta päällimmäiset ajatukseni esimerkiksi minä-sanojen tai lauseenvastikkeiden määrästä tuntuivat. Kunhan nyt ensin saisin selville, mitä Clarice itse asiassa sanoo... [...] Tuntui, että jokainen lause piti tulkita erikseen. Olin kääntämisen ytimessä. Meillä suomentajilla on tapana sanoa, että meidän pitää kääntää kirja, jotta ymmärtäisimme sen. [...] *Passio* osoitti, miten totta se voi olla. Toivon hartaasti, että olen tulkinnallani helpottanut suomalaisen lukijan lukukokemusta.

(Härkönen 2014, 203)

Härkönen korostaa tässä kohdin tulkintaprosessin merkitystä, mitä voidaan pitää osiossa 2.3 esiteltynä abstraktille tasolle siirtymisenä, joka ohittaa ”kääntämisen ytimessä” oltaessa mekaanisen ja konkreettisen (minä-sanat ja lauseenvastikkeet). Tästä voidaan tulkita kääntämisen olevan jotain enemmän kuin vain kirjoittamista.

Härkösen voi näiden neljän teoksen jälkisanojen perusteella asettaa kategoriaan taiteilija. Tätä voidaan perustella sillä, että Härkösen jälkisanoina näkyvät käänöskirjallisuuden genren ihanteet (palvelijuus ja luovuus yhdistettyinä, sekä asiantuntijuus, joka kuitenkin näyttäytyy Härkösellä toissijaisena identiteettinä luovan toiminnan jälkeen, esim. vertaus ”kääntäjän kaavusta”). Härkösen jälkisanojen sisältämää varovaisuutta esimerkiksi tekstin tulkinnasta tehtäviä väitteitä kohtaan voidaan pitää piirteinä, joka toisaalta on tätä kategorisointia vastaan. Härkösen pohdinnat teoksen reseptioestetiikasta, jopa myyvydestä, huomioivat teoksen arvon käyttöesineenä silkan esteettisyyden ja luovuuden sijasta, mikä viittaa käsityötuotteiden ihanteisiin. Kuitenkin Härkösen jälkisanojen melko vapaa tekstimuoto ja subjektiivisuuden korostaminen viittaavat taiteilijuuteen, ”teksti minun”.

4.2.4 Oma tekijyyttä korostavat suomentajat – Suominen, Roinila, Juva

Oili Suomisen jälkisanat suomennokseen Günter Grassin teoksesta *Grimmin sanat – rakkaudentunnustus*, ”Sanoista, saduista ja suomennoksista”, on jaettu kolmeen alaosiin: ”Grimmin sanat”, ”Grassin sanat” ja ”Suomentajan sanat”. Tämä ratkaisu saa aikaan vaikutelman kolmesta tasaveroisesta tekijästä ja heijastaa sekä Grassin teoksen että Suomisen suomennoksen rakennetta. Grassin viimeiseksi jäänyt teos on osa epävirallista omaelämäkerrallista muistelutrilogiaa, ja tarkoitettu rakkaudentunnustukseksi saksan kielelle. Teos seuraa sekä Grassin poliittista uraa että Grimmin veljesten sanakirjan, *Grimm'sche Wörterbuchin*, (sekä saksan kielen ja kansallisaatteen) syntyä. Ilman Grimmejä ei olisi saksan kieltä sellaisena työvälteenä jona Grass sitä käytti – niinpä Grassin alkuperäisteos rakentuu kahdelle tasolle. Grimmien tarina ja sanakirja toimivat teoksen pohjarakenteena, jonka päällä ovat Grassin muistelmat. Suomennoksessa kolmannen tason muodostaa Suomisen panos. Suomiselle sekä Grimmit että Grass ovat ennalta tuttuja suomennettavia. Suominen on suomentanut aiemmin Grimmien sadut ja toiminut Grassin ”hovisuomentajana” siitä

lähtien, kun Grassin kääntäjäseminaarit perustettiin 1970-luvulla. Suominen siis tunsi Grassin henkilökohtaisesti lähes 40 vuotta. (Suominen 2015, 323–326, 331–332)

Grassin teoksesta tekee erityisen se, että sitä tituleerattiin sen ilmestyttyä ”mahdottomaksi kääntää”, myös Straelenin kääntäjäseminaarissa, johon Suominen osallistui (Suominen 2015, 327). Tähän on syynä teoksen sanakirjamainen rakenne, jota Borgesin *Kuvitteellisten olentojen kirjasta* poiketen (Selander 2009, 261) ei ole mahdollista muokata tulokielelle sopivaksi, sillä tämä turmelisi teoksen juonen. Grass rakentaa teosta niin, että sen kukin luku on ”omistettu” tietylle kirjaimelle, ja sisältää runsaasti allitteraatiota. Teoksen sisältö on niin voimakkaasti kytköksissä juuri saksan kieleen, että sen tuominen toiselle kielelle on äärimmäisen haastavaa; kuten Suominen toteaa, ”liian paljon häviää käännettäessä” (2015, 327). Grass oli kuitenkin kannustanut kääntäjiään yrittämään, ja antanut kääntäjille luvan jopa lisätä omia elämäkokemuksiaan teokseen, mutta tästä huolimatta suomennoksen julkaisuajankohtana vain kaksi muuta kääntäjää oli koetellut taitojaan teoksen parissa (Suominen 2015, 328, 330). Tästä kääntäjien vastahakoisuudesta voidaankin päätellä jotain olennaista kääntäjätyön olemuksesta. Huolimatta siitä, että käänös ei koskaan ole ”sama” kuin lähtöteksti (Basamalah 2012; Laiho 2013), sen tuottamisessa tulisi kääntämisen perusidean ja kääntäjän tekijyyden ytimen säilymiseksi pyrkiä samuuden illuusioon (Robinson 2017). Mikäli kääntäjät olisivat lisänneet itsensä Grassin rinnalle käänöksiinsä muuttaen teosta, samuuden illuusio olisi rikkoutunut. Kääntäjät olisivat lakanneet olemasta kääntäjiä, ja omaksuneet tulokulttuurissaan kirjailijafunktion, jonka kääntämisen eettisten normien ja tekijänoikeuksien mukaisesti olisi tullut kuulua ennen kaikkea Grassille (Flynn 2013, 14–15). Kuten Suominen kääntäjän tehtävää selittää: ”[K]ääntäjä yrittää parhaansa mukaan **tehdä saman** [kuin kirjailijakin,] vaikka joskus tyystin toisin keinoin. Ja kumpikin meistä tekee parhaansa, että lukija viihtyisi tämän teoksen parissa” (2015, 330; lihavoitu lisätty). Suominen korostaa siis kääntämisen illusorista tehtävää, ja nostaa kääntäjän kirjailijan rinnalle. Suominen käsitys ”saman tekemisestä tyystin toisin keinoin” vastaa Laihon esittämää Currien toiminta-tyyppi-hypoteesia (Laiho 2013, 123–129, ks. luku 2.1). Tätä taas Grassin ehdotus käänösstrategiaksi ei vastaa, sillä mikäli kääntäjät olisivat noudattaneet Grassin neuvoa, he eivät olisi ”tehneet samaa” eli noudattaneet *edes* lähtötekstin rakennetta.

Suominen ei omaksunutkaan Grassin ehdottamaa strategiaa vaan seurasi lähtötekstin rakennetta parhaansa mukaan hyödyntäen erityisesti alkusointua ja lainasanoja. Suominen pyysi sekä kirjailijalta että kustantajalta luvan muutoksiin, mikä sopii yhteen tässä työssä aiemmin tehtyihin päätelmiin kääntäjän tehtävästä, toimijuudesta ja paikasta käänöskirjallisuuden kustantamisen järjestelmässä (Martin 2015, 165; 177–178). Suominen kuitenkin tunnustaa panneensa osin omiaan: ”nimiölehdellä voisi lukea suomen kielelle sovittanut Oili Suominen” (2015, 327). Suominen on myös pyrkinyt

tulkitsemaan, milloin tärkeintä on pitäytyä lauseiden ja sanojen merkityksissä (kirjaimellisesti *suomentaa*), ja milloin olennaista on kielellinen leikittely (”[J]os taas kirjailija ilottelee ilottelemisen ilosta, annan minäkin mennä!”) (2015, 328). Jälkimmäinen on niin tyypillistä Grassille, että Suominen myöntää joutuneensa välillä kauas lähtötekstistä. Suominen on myös jättänyt teokseen saksankielisiä sitaatteja, sillä niitä ei teoksen konteksti huomioiden voi sivuuttaakaan – kuitenkin niin, että saksaa osaamaton lukijakin kykenee seuraamaan teosta. Lisäksi Suominen on lisännyt teoksen loppuun sanaston, mikä paitsi auttaa saksaa osaamatonta lukijakuntaa, sopii paratekstuaalisena ratkaisuna erinomaisesti teoksen teemaan. Vanhan saksan kielen Suominen on suomentanut arkaisoimatta, kuitenkin välttelemällä liian moderneja ilmaisuja. Suominen mainitsee, että teoksen ”kääntymättömyys hävisi käännettäessä” (Suominen 2015, 330). Tämä on osoitus kääntäjän työn luovuutta vaativasta puolesta, kääntämisen rajojen venymisestä. Suominen kuvaa kääntäjän tehtävää seuraavasti (seuratun jälleen, samoin kuin Partanen (2015, 191), Juvan (*HS* 23.8.2008) käsitystä kääntäjistä muusikkona): ”Kirjailija on säveltäjä, joka luo tarinan, sen melodian ja rytmin, kääntäjä puolestaan soittaa ja tulkitsee; hän on sekä kapellimestari että solisti” (2015, 330). Kuitenkaan lähtöteos ei läheskään aina ole samalla tavoin universaalisti tulkittavissa kuin partituuri, joka on kirjoitettu kulttuuriin sitoutumattomalla nuottien kielellä. Suominen mainitseekin: ”Eikö tätä olisi voinut tehdä toisin? Totta kai olisi” (2015, 330). Toisin sanoen Suomisen tulkinta teoksesta on tämän mukaan vain yksi mahdollinen, samoin kuin esimerkiksi mainittiin Härkösen jälkisanoissa *Lispectorin Passioon* (2014, 196). Grassin äärimmäisen kulttuuri- ja kielispesifi lähtöteos on osoitus siitä, että kääntäjän on joskus tulkittava vielä enemmän kuin muusikon – eri kielipareissa on runsaasti enemmän tulkinnan ja ilmaisun rajoitteita ja tätä kautta myös mahdollisuuksia kokonaan uuden luomiselle kuin eri soitinten ja kappaleiden yhdistelmissä. Kääntämisen rajojen tullessa vastaan lisääntyy kääntäjän vastuu ja vapaus uutta luovana taiteilijana.

Millainen tekijyysetelma Suomisen jälkisanoista voidaan siis tulkita? Toisaalta teoksen ja jälkisanojen rakenteen perusteella voidaan tulkita, että teos on Grassin ja Suomisen (sekä tavallaan Grimmienkin) yhteinen luomus, minkä lisäksi Suominen on ollut suorassa yhteydessä Grassiin, mikä vastaisi väitettä ”tämä on yhteinen tekstimme ja luomme sitä yhdessä”. Lisäksi Suominen ei kokenut Grassin ehdottamaa hyvin vapaata kääntämisen tapaa eettisesti oikeaksi, ja tuskaili teoksen olemuksen säilymisen kanssa, mikä viittaa siihen, ettei Suominen näkisi kääntäjäyyttä ainakaan kirjailijuutena. Silti Suominen tunnusti myös ”panneensa omiaan” (2015, 328), mikä taas siirtyisi lähemmäs taiteilijuutta, ja Suomisen suora viittaus kääntäjäyteen muusikkouteen verrattavissa olevana työnä antaa ymmärtää, että Suominen pitäisi kääntäjää taiteilijana. Tällä perusteella Suominen luokiteltiin kategoriaan taiteilija.

Tarja Roinila oli laatinut kuuteen Baabel-sarjan teokseen suomentajan jälkisanat: Thomas Bernhardin *Hakkuuseen* (2007), *Haaskioon* (2009), *Vanhoihin mestareihin* (2013), *Häiriöön* (2014), *Kolmeen pienoisromaaniiin* (2016) ja *Pakkaseen* (2018). Se, miten paljon Roinila toi itseään esille suhteessa lähtötekstien kirjoittaja Bernhardiin, vaihteli jälkisanoina. Varhaisemmissa jälkisanoina Roinila keskittyi ennen kaikkea Bernhardin kirjallisen tyylin avaamiseen, myöhemmissä jälkisanoina Roinila kertoi enenevässä määrin itse käännösprosessista ja kohtaamistaan käännösongelmista. Roinilan jälkisanojen sivumäärä vaihteli viidestä sivusta 26 sivuun, mutta useissa teoksissa niiden sivumäärä oli noin kymmenen sivua, siinä missä Bernhardin teosten kokonaissivumäärä oli tyypillisesti kolmisensataa sivua. Roinila kertoi siis sekä Bernhardista että omasta kääntämisestään sivumääriä tarkastellen suhteellisen runsaasti.

Roinila oli otsikoinut jälkisanansa pääosin Bernhardin teosten tematiikkaan ja tyyliin sopivasti. Tämän lisäksi niistä voi huomata Roinilan jälkisanoina tapahtuvan muutoksen siinä, miten paljon Roinila painottaa Bernhardia ja miten paljon omaa käännöstyötään. *Hakkuun* (2007) jälkisanojen otsikko ”Jälkisanat: Thomas Bernhard, kuolema ja elämä” kertoo kaiken olennaisen niiden sisällöstä. *Haaskion* (2009) jälkisanojen otsikko ”Jälkisanat: Kirjoituksen perikato”, viittaa ennen kaikkea Bernhardin teoksen tyyliin, jossa sanat pakenevat sanottavaa. *Vanhojen mestarien* (2013) jälkisanat on otsikoitu sanoin ”(Epä)suoraa puhetta”, mikä viittaa ennen kaikkea itse teoksen puheenomaisuuteen. *Häiriön* (2014) jälkisanojen otsikko, ”Hirviömäinen kertomus”, viittaa ennen kaikkea siihen, miten käännösprosessi oli vaikuttanut Roinilaan – Roinila kuvasi tekstin jääneen vellomaan sisäänsä, eikä tuoneen katharsista²⁴. *Kolmen pienoisromaanin* (2016) jälkisanojen otsikko ”Kirkas, hämärä, kirkas” viittaa ennen kaikkea Roinilan käännösprosessin vaiheisiin, ja yhtä lailla *Pakkasen* (2018) ”Kova pakkanen – Otteita suomentajan työpäiväkirjasta” Roinila on otsikoinut osittain humoristisesti korostamaan omaa suhdettaan *Pakkasen* suomennosprosessiin. Toisin sanoen Roinilan jälkisanoina tapahtuva siirtymä kirjailijan painottamisesta oman työn painottamiseen näkyy myös tämän jälkisanojen otsikoinnissa.

Ensimmäisissä jälkisanoinaan teokseen *Hakkuu* Roinila kertoo siis kirjailija Bernhardin elämästä, ja käyttää näin tilaisuuden esitellä Bernhard suomalaisille kirjallisuudenystävälle (2007, 167–174). Kuten edellä mainittiin, Roinila kertoo muissa jälkisanoina ajan myötä enenevässä määrin Bernhardin tyylistä ja teoksista oman käännösprosessinsa näkökulmasta, eli avaa omaa työpanostaan niissä implisiittisen sijaan eksplisiittisesti. Voidaan olettaa, että Roinila vapautuu kertomaan myös

²⁴ Toisaalta hirviömäisyydellä on teokseen itseensä liittyen kaksoismerkitys, joka saksaa osaaville liittyy sanaan unheimlich, suomeksi ”hirviömäinen” tai ”kammottava”, mutta myös ”epäkotoisa”, ”vieras”.

omasta työstään sitä enemmän, mitä useamman Bernhardin teoksen on suomentanut; tuskin olisikaan viisasta käyttää kaikkia jälkisanvoja vain Bernhardin elämäkerran referointiin. Toisaalta Roinila ei täysin voi olla kertomatta Bernhardista, sillä Roinila ei voi olettaa, että lukija olisi lukenut myös aiemmat Bernhardin teokset Baabel-sarjasta. Roinilan jälkisanjoissa nähdään erityisen selvästi tämän kysymyksenasettelun – kuinka paljon suomentaja kertoo itsestään, kuinka paljon lähtötekstin kirjoittajasta – ongelmallisuus. Se, että Roinila näennäisesti kertoo omasta suomennosprosessistaan, ei tarkoita, etteikö hän samalla kertoisi jotain olennaista itse suomennettavasta teoksesta tai jopa Bernhardista itsestään. Sama toimii tietysti toisin päin, mikä aiemmin onkin jo todettu; se, että suomentaja kertoo esimerkiksi kirjailijan elämästä, osoittaa sen, että suomentaja on perehtynyt työhönsä, mikä taas kertoo implisiittisesti jotain suomennosprosessista.

Roinila mainitsee *Häiriön* jälkisanjoissa, että Bernhardin proosan perusrakenne sisältää puhujan ja kuuntelijan (2014, 217). *Hakkuun* tyyliä Roinila vertaa sekä puheeseen ”jankuttavuudessaan, kehämäisyydessään, toisteisuudessaan, affektiivisuudessaan, adverbien runsaudessa, polveilevuudessaan ja purkauksenomaisuudessaan” (2007, 174) että musiikkiin (2007, 175–176). Nämä vertaukset onkin helppo liittää näkemyksiin kääntämisestä tekstin tasolla tapahtuvana esittävän taiteen lajina. Roinilan mukaan *Hakkuu* vertautuu Ravelin Boleroon, *Haaskio* taas Bachin Goldberg-variaatioihin (2009, 163). Roinila perustelee teesiään Bernhardin tekstin rytmillisyydellä:

[K]ieli ei enää palvele tarinaa vaan itsenäistyy esteettiseksi objektiksi. Tällöin teos luo itse omat esteettiset mittapuunsa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita muodon ensisijaisuutta sisältöön nähden vaan sitä, että sanominen ja sanottu lankeavat yhteen, ne muodostavat erottamattoman kokonaisuuden. Tyyli ei ole vain retoriikkaa ja tekniikkaa, vaan kantaa merkitystä, joka ulottuu teoksen joka sopukkaan. [...] Se, joka onnistuu tekemään sanoilla jotain musiikin kaltaista, on totisesti osoittanut, että sanoista on johonkin.

(Roinila 2009, 163)

Roinilan mukaan Bernhardin tyylin välittämisessä suurin haaste on tekstin kielitietoisuus, tai jopa tietoisuus siitä, että lauseet (merkki) tulee ylittää, jotta maailman (tarkoite) voi nähdä oikein. Bernhardin tavoitteena on Roinilan mukaan luoda illuusio ajatusten syntyhetkestä, jonka jäljessä puhe tai teksti aina väistämättä kulkee. Toisin sanoen merkit eivät bernhardilaisittain käsitettyinä voi koskaan edustaa oikein tarkoitteitaan. Bernhardin ilmaisu on puhtaasti modernistista, sillä se sisältää tietoisuuden siitä, että kaikki sanottu on väistämättä lainausta.²⁵ Sanat ovat Roinilan mukaan epäpuhtaita, monien käyttöyhteyksien likaamia, verrattuina musiikkiin, joka ”ei viittaa eikä yritäkään viitata maailmaan. Toisaalta sanat ovat *myös* musiikkia” (2009, 164–168). Roinilan väitteestä musiikin ”puhtaudesta” voidaan olla montaa mieltä, mutta on toki totta, että musiikki kykenee kenties

²⁵ Tässä mielessä Bernhardin tyyli ja Roinilan tulkinta tulevat hyvin lähelle tämänkin tutkielman taidekäsitystä; Bernhardin (ja Roinilan Bernhardin perässä) voidaan nähdä tavoittelevan absoluuttia.

sanoja suuremmin tavoittamaan absoluutin, sillä sanoilla on säveliä enemmän konnotaatioita ja viittaussuhteita, joskin musiikilla kielenä on myös oma historiallinen traditionsa ja siten painolastinsa. Joka tapauksessa Roinilan käyttämistä musiikkivertauksista ei voi olla huomaamatta yhteyttä Juvan näkemyksiin suomentajasta muusikkona.

Roinila kuvaa jälkisanoinaan kohtaamiaan käännosongelmia hyvinkin yksityiskohtaisesti, esimerkiksi kertomalla, kuinka keksi *Vanhoihin mestareihin* sanan ”sinänsä” saksan *dochin* vastineeksi (2013, 201), tai *Pakkaseen* sanan ”juu” ”kyllän” sijasta kuvaamaan teoksen ajoittaista suorastaan kaurismäkeläistä niukkuutta (2018, 348). Kuten Roinila *Vanhojen mestarien* jälkisanoina asiaan itse ilmaisee: ”Kääntäjä näpertää aina jotain pikkuaasiaa. [...] Katse tihrustaa koko ajan jotain pientä kuin ristipistotyön tekijällä.” (2013, 200) Tämä ilmiselvä käsityövertaus ilmaistaan myös hieman toisin *Pakkasen* jälkisanoina, joissa Roinila kertoo löytämästään väitöskirjasta: ”Knopik on tekstilähtöinen ja tarkka: jaksaa puida yhtä asiayhteyteen sopimatonta *sogar*-adverbiä [...] pari sivua. Samoin toimii kääntäjä: ottaa vakavasti sen että tässä lukee juuri näin ja miettii, miksi ihmeessä.” (2018, 359; kursiivi lisätty) Roinila ehtii siis jälkisanoinaan verrata kääntämistä niin taiteilijuuteen, tieteen tekoon kuin käsityöhönkin. Pääasiaksi jää ilmaista lukijalle, miten tarkkaa suomentajan työ voi olla.

Roinilan jälkisanoina huomattavaa onkin, että Roinila viittaa runsaasti, kuten edellä mainittiin, klassiseen musiikkiin kuten myös kaunokirjallisuuden historiaan ja filosofiaan, sekä käyttää erittäin runsaasti sivistyssanoja. Tarkempaan esimerkkinä esitettäköön vaikkapa *Haaskion* jälkisanoina oleva maininta Virginia Woolfin tajunnanvirtatekniikasta, jota Roinila ei silti sen tarkemmin lähde käsitteenä avaamaan lukijalle (joskin Woolfista on mainittu sekä etu- että sukunimi että myöskin elinvuodet; 2009, 166). Roinila siis ilmeisesti olettaa lukijansa tuntevan kaunokirjallisuutta ja nk. korkeakulttuuria. Roinilan omaakin tyyliä tämän jälkisanoina voisi kuvata osittain tajunnanvirtamaiseksi (kuten erityisesti *Pakkasen* jälkisanojen kohdalla, mikä toisaalta on odotettavaa silloin, kun kyseessä on suomentajan työpäiväkirja). Vai onko tämä Bernhardin vaikutusta? On mahdollista, että Roinila on laatinut jälkisanansa tavalla, joka sopii yhteen lähtötekstin tyylin ja kirjailijan kirjallisen filosofian kanssa, kuten esimerkiksi Suominen ja Selander.

Pakkasen jälkisanoina esiintyy myös samaa luovuuden ja uskollisuuden problematiikkaa kuin Suomisellakin:

Se mitä (muka) ”ei voi kääntää”, tekstin kirjain, työntyy koko ajan framille. [...] Muodon tutkiminen [...] ei tarkoita ”suoraa” tai ”sanasanaista” kääntämistä – sellaista ei ole olemassakaan. Se tarkoittaa, että muodolla on väliä; ei ole yhdentekevää, että jokin on sanottu alkutekstissä *juuri näin*. [...] Ja teoksen

sisäänrakennettu kielikriittisyys, kysymys kielen rajoista, muuttuu minulle kysymykseksi *kääntämisen* rajoista. Teoksen suuret kysymykset tulevat lihaksi, kun sitä **kirjoittaa uudelleen**.

(Roinila 2018, 347–348; lihavointi lisätty, kursiivit alkuperäisessä)

Roinila siis paljastaa tässä kohdin näkevänsä itsensä uudelleenkirjoittajana²⁶, eli että käännetty teksti olisi hänen itsensä. Tämä näkemys Roinilan oman tekijyyden merkityksestä näkyy halki Roinilan jälkisanojen, kaikkein selvimmin *Pakkasen* jälkisanoissa: ”Kuuntelen: tämä on suomea! *Pakkanen* on kirja, kokonainen, oikea kirja, siitä tulee painava kädessä. Se siirtyy **sisältäni** ulkomailmaan. Muille.” (2018, 364; lihavointi lisätty) Tässä kohdin toistuvat jo usein tässä aineistossa mainitut ero kirjan ja teoksen välillä (teos abstraktio, kirja konkreettinen), sekä ero lähtötekstin ja käännöksen välillä toisistaan erillisinä teoksina. Roinila esittää saman väitteen myös *Vanhojen mestarien* jälkisanoissa, joissa lisää, että kääntäminen on ”teoksen tyylin luomista” (2013, 200). Tästä kuten myös jälkisanojen luovasta otteesta, jota esimerkiksi niiden otsikointi heijastaa, voidaan päätellä, että Roinila näkee itsensä taiteilijana.

Lisäksi Roinilan jälkisanat paljastavat saman ilmiön, joka esiintyi jo Suomisen jälkisanoissa, eli että kääntämisen rajojen tullessa vastaan lisääntyy kääntäjän paine luoda uutta. Koska sekä Suomisen että Roinilan suomentamissa teoksissa muoto ja sisältö ”lankeavat yhteen”, ei kääntäjän ole tuossa tilanteessa mahdollista oikaista jommallekummalle näistä puolista käännöstä tuottamaan, toisin sanoen paikata muodon ongelmia sisältöä painottamalla tai päin vastoin. Kääntäjän sisäistä ymmärtämisen taistelua Roinila kuvaa *Pakkasen* jälkisanoissa seuraavasti: ”Mitä kääntäjä tekee? Lukee alkutekstin kohdan, ymmärtää sen ja sitten kirjoittaa ”saman” toisella kielellä? Ei se mene niin. Vaan koko ajan edestakaisin, ristiin rastiin, ”sinne tänne” (hin und her).” (2018, 347) Kolmen pienoisoromanin jälkisanoissa Roinila puolestaan nimittää (ilmeisesti) tätä samaa prosessia ”kääntämisen keinulaudaksi” (2016, 250). Epätäydellinen tasapaino käännöksen merkityksen ja muodon välillä löytyy tämän hermeneuttisen prosessin lopussa.

Kersti Juva kertoo ”Suomentajan jälkisanoissaan” A. S. Byattin teokseen *Lasten kirja* (2011) ainoastaan omasta käänösprosessistaan. Juvan laatimat jälkisanat ovat varsinkin itse käännöksen sivumäärään (960 sivua) verrattuna lyhyet, viisi sivua, eikä niitä otsikoitaessa ole käytetty erityisemmin luovuutta. Juvan laatimat jälkisanat ovat hyvin tarinalliset – ne alkavat kertomuksella kahden kääntäjän seikkailusta Lontoon Victoria ja Albert -museossa (Juva 2011, 961–962). Juva kertoo myös käyttämistään kääntämisen apuvälineistä: Museovierailunsa lisäksi Juva hyödynsi kirjastoja, videoleikkeitä ja hakukoneensa kuvahakua, sillä käännösprosessin haasteet liittyivät tämän

²⁶ Oletettavasti Roinila tuntee myös Lefeveren (2016) käsityksen uudelleenkirjoittamisesta.

lähtötekstin kohdalla lähinnä sen sisältämään historialliseen esineistöön. Juva käytti apunaan myös muita kääntäjiä, kuten kirjaa muille kielille kääntäneitä ja postituslista Kontekstia, erästä keramiikkataiteilijaa – sekä itse lähtötekstin kirjoittaja Byattia²⁷ (2011, 963). Juvan päätös omistaa jälkisanansa käänösprosessilleen – kirjoittaa siitä omaa proosaansa, jossa itse on päähenkilö ja minäkertoja – ei varsinaisesti ole yllättävää, sillä kuten aiemmin tässä tutkielmassa on todettu, Juva on julkisuudessa ajanut kääntäjien näkyvyyttä värikkäilläkin ulostuloilla (esim. *Kaleva* 24.10.2014). Toisaalta Juva on mahdollisesti tunnetuin suomentaja suomalaisen kaunokirjallisuuden kentällä, mikä saattaa antaa uskallusta tuoda omaa osaamistaan esille. On myös huomattava, että kuten Suomisellakin, Juvalla on ollut suora yhteys itse lähtötekstin kirjoittajaan, mikä voi antaa ”luvan” oman työn esille tuomiseen.

Juva siteeraa jälkisanoinaan Byattin italiantajaa Anna Nadottia:

Luen ASB:n romaaneja kuin valtavia hienoja freskoja, joita työstän restauroidakseni (nimenomaan!) ne toiselle kielelle. En tarkoita uudeksi tekemistä vaan omaksi itseksi palauttamista, yksi arka ja hidas siveltimenveto kerrallaan.

(Juva 2011, 966)

Onko Juvan lainaama vertaus kääntämisestä restaurointina ristiriidassa Juvan usein ajaman taiteilijadiskurssin (Kokkonen 2012) kanssa? Tämä riippuu siitä, miten restaurointi määritellään. Nadottin edustamassa eteläeurooppalaisessa kulttuuripiirissä restaurointi, sekä laajemmin konservointi, ymmärretään taiteellisena toimintana (siinä missä esimerkiksi englanninkielisessä maailmassa se nähdään ennen kaikkea tieteellisesti painottuneena toimintana). Konservointi ja kääntäminen ovat useissa kohtaa kiinnostavasti paralleeliset: Historiallisesti molemmat ovat muotoutuneet käsitteinä (siinä merkityksessä kuin ne nyt ymmärretään) romantiikan aikaan (1700-luvun puolivälistä), kun taiteilijuuden ja tekijänoikeuden käsitteet löysivät nykyisenkaltaisen muotonsa, ja kun kansallisidentiteettiä konstruointiin taiteen keinoin. (Muñoz-Viñas 2005, 1–7) Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö restauroijia ja kääntäjiä olisi ollut ennen tuota aikaa, vaan pikemminkin sitä, että taiteen ja taiteilijuuden käsitteiden muotoutumisen myötä myös kääntäminen ja restauroiminen saavuttivat nykyistä muistuttavan muotonsa²⁸.

Sekä kääntämisessä että restauroinnissa on kyse taiteilijan intention selvittämisestä ja sen välittämisestä edelleen; joko jälkipolville tai uusiin kulttuureihin. Restauroija tekee työnsä pitkälti käsin ja työkaluin, mikä lähestyy suomen sanan ”käsityö” merkitystä – toisin kuin kääntäjä.

²⁷ Muun muassa selvittääkseen termin *arts and crafts* merkitystä.

²⁸ Konservoinnin ja restauroinnin kohdalla: “a particular activity, requiring special, well- trained skills, which are **different from those of the artist**, the carpenter or the sculptor” (Muñoz-Viñas 2005, 1; lihavointi lisätty)

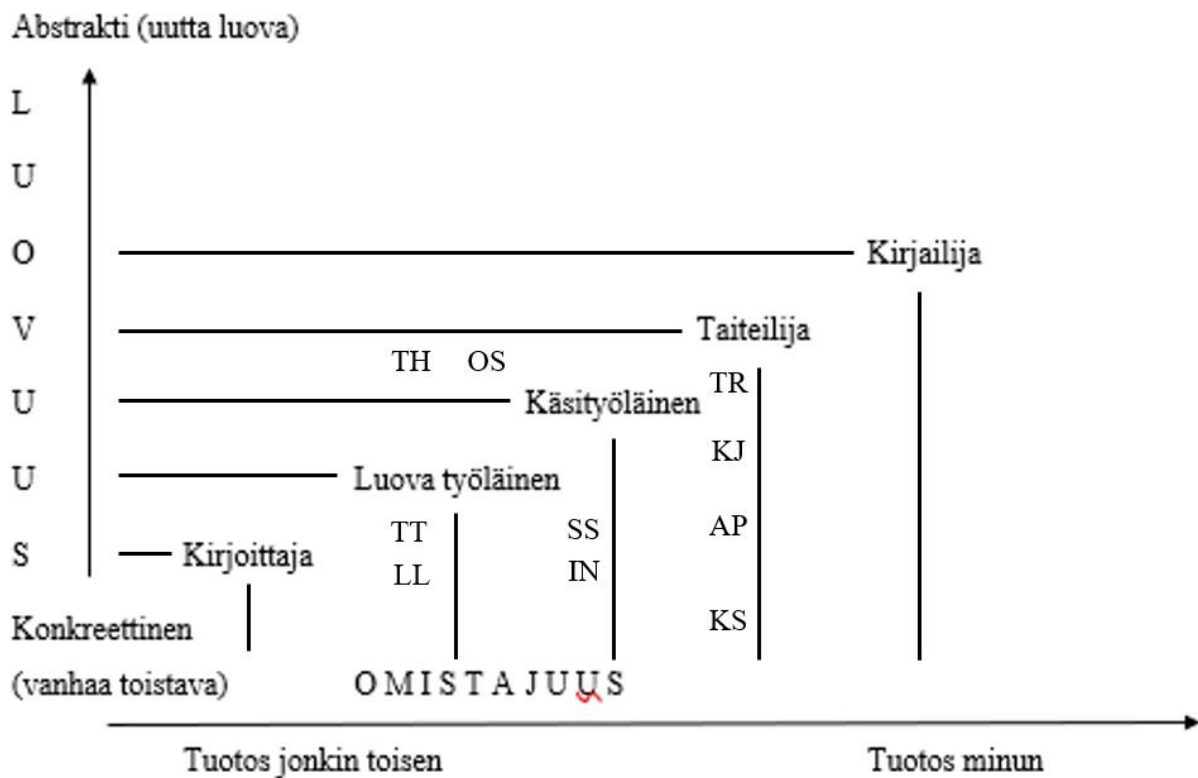
”Restaurointi” *erillisenä* objektina ei taas ole olemassa siinä missä ”käännös” on; restaurointi toimintana ei ole ”luovuuden” merkitystä tarkasteltaessa aivan yhtä konkreettisesti ”uutta tuottavaa” kuin kääntäminen, eikä siihen siksi tietenkään kuulu samalla tavoin tekijänoikeutta kuin käännökseen erillisenä tuotteena (joskin tekijän vastuu prosessin lopputuloksen onnistuneisuudesta on jopa sitä suurempi). Käsitys kääntämisestä ”restaurointina” lähestyy Juvan jälkisanoina hieman yllättäen käsitystä kääntämisestä käsityönä; teos on jonkun prosessissa ”toistetaan vanhaa”. Tämän viittauksen ei voida väittää olevan täysin ristiriidassa Juvan muissa medioissa ajaman taiteilijadiskurssin kanssa, sillä restauroijan tehtävät ovat lähellä esimerkiksi laulajan ja näyttelijän tehtäviä; restauroija, siinä missä esiintyvä taitelijakin, selvittää ja tuo esille alkuperäisteoksen intentiot. Juva oletettavasti valitsi käyttää restauroijavertausta esittäviin taiteisiin liittyvien vertausten sijasta sen vuoksi, että se istuu paremmin sekä lähtötekstin sisältöön (teemana taiteen historia) että jälkisanoina kerrottuun museoissa seikkailemiseen. Näin Juva on voinut laatia jälkisanoina yhtenäisen ja lukijan kannalta loogisen kokonaisuuden.

Juva luokiteltiin kategoriaan taiteilija. Tähän päädyttiin siksi, että Juva esittää jälkisanoinaan suomentamisen joka tapauksessa erilaisena taiteellisenä toimintana kuin oman erillisen tekstin ”kirjailemisen” painottaen lähtötekstin intention selvittämistä ja jäljentämistä. Vaikka Juva loikin jälkisanoinaan oman erillisen tarinansa, jossa itse näytteli pääroolia, eivät Juvan jälkisanat täysin poikenneet muista aineiston suomentajista, sillä muissakin jälkisanoina esiintyi mainintoja suomennosprosessista ja suomentajien henkilökohtaisesta suhteesta suomennokseen, jopa niillä suomentajilla, jotka eivät näennäisesti korostaneet itseään aivan yhtä paljon kuin Juva vrt. esim. Partanen 2017). Juvaa ei – huolimatta restaurointivertauksista – luokiteltu kategoriaan käsityöläinen, sillä Juva ei käyttänyt jälkisanoinaan kirjailijafunktion luomiseksi Byattille, poiketen oikeastaan kaikista muista aineiston suomentajista. Lisäksi Juvan luokitteluun taiteilijakategoriaan vaikutti se, että Juva on niin useissa yhteyksissä ajanut taiteilijadiskurssia, ettei tätä näkökulmaa voida sivuuttaa tässäkin analyysissä. Se, että Juva näin avoimesti korosti omaa työprosessiaan kertomatta oikeastaan juuri mitään lähtötekstin kirjoittaja Byattista, ei ollut yllätys Juvan aktivismin tuntien. Tämä ratkaisu poikkesi lähes kaikista muista aineiston jälkisanoina.

4.2.5 Tulokset makrotasolla

Aineiston suomentajista suurin osa eli kuusi kymmenestä suomentajasta (Kersti Juva, Anu Partanen, Tarja Roinila, Kaisa Sivenius, Oili Suominen, Tarja Härkönen) asettui kategoriaan taiteilija. Tämä ei ole yllättävää sen vuoksi, että taiteilijadiskurssia on suomalaisen kaunokirjallisuuden kääntämisen kentällä ajettu niin voimakkaasti, mikä oletettavasti vaikuttaa suomentajien itsensä käsityksiin

työstään. Loput neljä suomentajaa asettuivat joko kategoriaan käsityöläinen (Sari Selander, Ilona Nykyri,) tai luova työläinen (Laura Lahdensuu, Tarja Teva).



Kaavio 6: Suomentajat asetettuna janalle toimijuutensa mukaan. KJ = Kersti Juva, AP = Anu Partanen, TR = Tarja Roinila, KS = Kaisa Sivenius, OS = Oili Suominen, TH = Tarja Härkönen, SS = Sari Selander, IN = Ilona Nykyri, TT = Tarja Teva, LL = Laura Lahdensuu.

Kuvan 4.2.5A tarkoituksena on antaa kokonaiskuva kääntäjien jakautumisesta aineistossa. Suomentajien nimikirjaimet on aseteltu janalle sen perusteella, mitkä piirteet heidän jälkisanoinaan korostuivat: Esimerkiksi Oili Suomisen ja Tarja Härkösen luokittelu kategoriaan taiteilija perustui ennen kaikkea niiden sisältämään luovuuden merkityksen korostamiseen, siinä missä Kersti Juvan luokittelu samaan kategoriaan perustui ennen kaikkea omistajuudelle tekstiä kohtaan, sekä toisaalta muun oman toimijuuden korostamiselle. Aineiston suomentajien välillä ei loppujen lopuksi ollut suuria eroavaisuuksia tekijyyden suhteen, vaan kaikki suomentajat vaikuttivat näkevän tehtävänsä suomentajina melko yhtenevästi. Hyvin monet suomentajista toistivat muusikkovertausta, mikä voidaan nähdä taiteilijadiskurssin hyväksymisenä. Suurimmat erot olivat siinä, missä määrin suomentajat eksplisiittisesti toivat omaa käännöprosessiaan esille jälkisanoina, joskin tämän voidaan olettaa johtuvan myös kustantajalta saadun jälkisanojen laatimisen tehtävänannon epäselvyytenä.

Tästä huolimatta aineistossa näkyi hyvin selvästi suomentaminen kirjailijuudesta erillisenä toimintana, erityisesti siinä, että suomentajat käyttivät jälkisanojaan kirjailijafunktion luomiseen lähtötekstin kirjailijalle, toisin sanoen esittelivät kirjailijaa suomalaiselle yleisölle. Tämä on erityisen mielenkiintoinen asia siltä kannalta, että Teoksen toimintamekanismi (suomentajien arvostus) ja Baabel-sarjan kohderyhmä (kirjallisuuden kaanonin jo tuntevat lukijat) antaisivat suomentajille hyvinkin mahdollisuuden toimia toisin. Voidaan siis todeta, että vaikka taiteilijadiskurssia on ajettu voimakkaasti, suomentajan työstä ei voida irrottaa näkymättömyyden, jopa palvelijuuden ihanteita. Suomentajat avasivat omia käännösprosessejaan yllättävän niukasti huolimatta siitä, että heille oli varattu näinkin näkyvä arena tämän tekemiselle. Kaunokirjallisuuden kääntäjän työn näkymättömyyden ihanne vallitsee siis edelleen, palveleehan se työn illusorisuutta. Toisaalta voidaan pohtia, millaisen tehtävänannon suomentajat ovat jälkisanojen laatimiseen saaneet: Missä määrin on ollut suomentajan oman harkinnan varassa päättää, kuinka paljon hän haluaa itseään korostaa? Monet suomentajista vaikuttivat halunneen laatia jälkisanansa yhteneviksi, jos ei kirjailijan, niin ainakin teoksen tyylin kanssa. Tämä näkyi erityisesti Suomisella, mutta myös Juvan, Tevan ja Roinilan jälkisanoina oli viitteitä tästä. Suomentajat halusivat jälkisanojensa toimivan ennen kaikkea kynnyksenä luotuun tekstiin eli käännökseen, missä suhteessa he itse tekijöinä olivat toissijaisia.

Huomattavaa oli myös, että ne suomentajat, joilla oli suora yhteys lähtötekstin kirjoittajaan, uskalsivat tuoda itseään ja työprosessiaan rohkeimmin esille, kuten oli Juvan ja Suomisen tapauksessa. Roinilan kohdalla oman työprosessin intiimikin esiin tuominen mahdollistui, kun suomentajalla oli jo aiemmin ollut tilaisuus esitellä lähtötekstin kirjoittaja saman kirjasarjan jälkisanoina. Kirjailijan kanonisuudella ei itsessään näyttänyt olevan yhteyttä siihen, miten paljon suomentaja toi itseään esille (kuten esimerkiksi Selanderin kohdalla, joka esitteli Borgesin elämää huolimatta siitä, että kyseessä on aineiston kenties tunnetuin kirjailija), eikä kieli- tai kulttuuripiirilläkään vaikuttanut olevan varsinaista yhteyttä asiaan. Mikäli lähtötekstin kirjailijan kirjallisuuskäsitys painotti kaikkien tekstien lainattavuutta, oli myös suomentajilla mahdollisuus irrotella enemmän sekä suomennosprosessissaan että jälkisanoinaan. Tämä viittaa siihen, että palvelijuus toimii kääntämisen johtavana normina. Palvelijuuden ei kuitenkaan tarvitse merkitä alisteisuutta lähtötekstin kirjailijalle, vaan palvelijuutta ennen kaikkea teoksen tyyliä kohtaan. Se, miten paljon suomentajat kokivat tarpeelliseksi tuoda juuri itseään esille, saattoi siis riippua heidän arviostaan siitä, miten paljon se sopi suomennoksen tyyliin. Yhdeksi jälkisanojen laatimista, kuten myös suomentamista, ohjaavaksi normiksi voidaankin tulkita teoksen vastaanoton eli reseption helpottaminen, lukijalähtöisyys.

Kääntämisen rajat tulivat aineistossa kiehtovasti esille, ja tuovat lisävaloa sille, miksi alisteisuus tyyliin näyttäytyi niin tärkeänä. Esimerkiksi Roinilan ja Suomisen tapauksissa oli selvää, että kun

suomennettavan teoksen muoto ja sisältö olivat molemmat yhtä tärkeitä teoksen intention ja viestin välittymisen kannalta, suomentaja joutui erityisesti käyttämään luovuuttaan. Toisin sanoen se, mitä oli ”mahdoton” suomentaa, vaati aivan uusien ratkaisujen keksimistä. Tämä osoitti erityisesti sen, että luovuuden ja uskollisuuden ihanteet eivät käännöstyössä ole toisistaan erotettavissa, vaan että uskollisuudessa pysyminen on juuri se seikka, joka käännöstyössä eniten luovuutta vaatii: Luovuus ja uskollisuus ”lankeavat yhteen” siinä missä muoto ja sisältökin. Tämä voi vaikuttaa ristiriitaiselta, mutta todellisuudessa se sopii yhteen sekä Robinsonin (2017) esittämän ajatuksen kanssa kaunokirjallisuudesta omat norminsa sisältävänä genrenään, että Williamsin (1988) käsitykseen kaiken taiteen tekemisen sosiaalisesta luonteesta; kääntäjän taiteilijuuden ytimessä on siis palvelijuus, eikä näiden kahden tarvitse sulkea toisiaan pois. Kääntäjä on taiteilija tyylin välittäjänä ja palvelijana.

Aineistossa näkyi myös suomentajien tarve osoittaa lukijoille omaa ammattimaisuuttaan esimerkiksi viittaamalla tekemäänsä taustatyöhön, kuten tutkimiinsa väitöskirjoihin. Nämä viittaukset voi tulkita tavaksi luoda diskurssia lukijakunnan kanssa, eli oletuslukijana Baabel-sarjalle toimii ainakin sen suomentajien mielestä yleisö, joka osaa arvostaa korkeaa koulutusta. Mikäli jälkisanaja tai paratekstejä halutaan Genetten (1997 [1987]) tavoin nimittää kynnykseksi, Baabel-sarjan joidenkin jälkisanajien kohdalla kynnys pääteokseen saattaa lukijasta riippuen olla hyvinkin eri korkuinen. Osa suomentajista oli lisännyt jälkisanajien lisäksi muita paratekstejä teokseensa, kuten Suominen (2015) yhden kansilehden ja sanaston, sekä Selander (2009) oman hakemiston. Yleisesti ottaen suomentajat käyttivät paratekstejä oman työnsä ja ammattitaitonsa näkyväksi tekemiseen, mutta myös helpottamaan teosten tulkintaa. Teoksen tyylin ja intention lisäksi suomentajat palvelivat sen lukijaa. Näiden päätelmien perusteella voidaan kokonaisuudessaan todeta, että suuri osa aineiston suomentajista pyrki kohottamaan omaa statustaan ilmaisemalla tekijyyttään taiteilijoina ja ammattilaisina Baabel-sarjan jälkisanajoissa.

5. Johtopäätökset ja yhteenveto

Tämän tutkielman tarkoituksena oli siis selvittää, missä määrin suomalaiset kaunokirjallisuuden kääntäjät näkevät itsensä taiteilijoina, ja kohottavat tällä tavoin statustaan suomentajien jälkisanajoissa Baabel-sarjassa. Tutkielman ongelmaksi muodostui kuitenkin aineiston analyysin edetessä sen osittain keinotekoinen analyysimetodi ja kysymyksenasettelu. Tuli toisin sanoen selväksi, ettei kaunokirjallisuuden kääntäjän tekijyyttä tutkittaessa taiteilijuutta ja palvelijuutta voida asettaa toisistaan poikkeaviksi kategorioiksi, mikäli käännöstieteellisessä analyysissä mielitään säilyttää minkäänlainen kääntämisen filosofiaan sopiva looginen kohesteisuus. Tämä johtuu kääntämisen ihanteista ja kaunokirjallisesta kääntämisestä omana genrenään. Sekä luovuus että palvelijuus

kuuluvat kaunokirjallisen kääntämisen ihanteisiin. Erityisesti sekä muodon että sisällön välittäminen toiselle kielelle vaativat luovuutta. Ei voida väittää, että suomentajan irrottelu tekstin sisällöstä tai ilmiasusta olisi kaunokirjallisen kääntämisen genressä luovuutta parhaimmillaan, vaan että parhaat uutta luovat oivallukset syntyvät silloin, kun ne ennen kaikkea nojaavat lähtötekstiin, eli jo olemassa olevaan. Se, että suomentajat eivät mahdollisesti tuoneet itseään aineistossa esille, ei välttämättä tarkoita sitä, etteivätkö he noudattaisi kaunokirjallisen kääntämisen taiteen ihanteita eli olisi taiteilijoita. Lisäksi aineistoa analysoitaessa huomattiin, ettei niinkään yksinkertaisen asian kuin sivumäärällisen analyysin siitä, minkä verran suomentaja on kertonut itsestään ja minkä verran kirjailijasta, perusteella voida tehdä kovinkaan pitkälle vietyjä johtopäätöksiä siitä, minkä verran suomentaja todellisuudessa tuo itseään ja omaa työtään esille jälkisanoina. Ennen kaikkea tämän tutkielman analyysistä voidaan päätellä, että julkisuudessa käyty taiteilijadiskurssi on vaikuttanut suomentajien näkemyksiin työstään, ja että suomentajat ovat tulkinneet kustantamolta saamaansa tehtävänantoa jälkisanojen kirjoittamisesta keskenään eri tavoin. Tämän tutkielman aineisto osoittaa, että Teos-kustantamon Baabel-sarjassa on ainakin ollut tahtotila kohottaa suomalaisten kaunokirjallisuuden kääntäjien statusta. Se, että uudemmissa sarjan teoksissa suomentajien jälkisanoja ei enää ole, herättää kuitenkin kysymyksen tämän tahtotilan mahdollisesta katoamisesta. Kaiken kaikkiaan monet suomentajista käyttivät tämän tilaisuuden oman statuksensa kohottamiseksi.

Yhdyn mm. Juvan (*HS* 23.8.2008; *Hämeen Sanomat* 13.11.2018), Martinin (2015) ja SKTL:n *Kirjallisuuden kääntäjän työnkuvauksen* (2020) mielipiteeseen siitä, että kaunokirjallisuuden kääntäminen on taiteen harjoittamista. Olen tästä huolimatta yhtä mieltä Jansenin (2019, 685) kanssa siitä, että kääntäjille tulisi ennen kaikkea saada arvostusta omana, erityisenä ammattikuntanaan. Tämän tulisi tapahtua tarvitsematta välttämättä turvautua taiteilijadiskurssiin, joka saattaa johdattaa keskustelun kääntämisestä ja kääntäjyydestä sivupoluille, sillä taiteilijadiskurssissa on liian helppoa keskittyä yksilön lahjakkuuteen ja erityisyyteen koko ammattikunnan oikeuksien ja käännösalan laajemman toimintarakenteen mahdollisten ongelmakohtien huomioimisen kustannuksella (Kokkonen 2012, 64–65). Kääntäminen on ennen kaikkea työtä, ja kaikesta työstä tulee saada turvattu, elämiseen riittävä palkkio (kuten myös arvostusta) tarvitsematta vedota siihen, onko kyseinen työ ”uutta luovaa” taidetta, kutsumusammatti tai korkeaa koulutusta vaativaa asiantuntijuutta. Taiteilijadiskurssin kaltainen tietynlaiseen tekijyyteen liitettyjen konnotaatioiden hyödyntäminen ammattikunnan oikeuksien edistämiseksi on sikäli ongelmallista, että se itsessään heijastaa individualistisen kilpailuyhteiskunnan ihanteita, jotka ovat osaltaan kaunokirjallisuuden suomentajien statusta heikentäneet, eikä siis haasta niitä. Taiteilijaidentiteetti edustaa myös koko kääntäjien ammattikunnan sisällä ennen kaikkea vähemmistön eli kaunokirjallisuuden kääntäjien

työn todellisuutta, minkä Kokkonen (2012, 65) tutkielmassaan nosti esille. Kaunokirjallisuuden kääntäjät ovat lähtökohtaisesti tunnetumpia julkisessa keskustelussa kuin muiden alojen kääntäjät, ja yksinomaan taiteilijuuteen vetoaminen oman statuksen kohottamiseksi voi luoda jakolinjoja käännösalan sisällä. Suuren yleisön edessä käytävä keskustelu käännöstyöhön kuuluvasta luovuudesta ja taiteilijuudesta vaatii näiden käsitteiden tarkkaa määrittelemistä, ja sen avaamista, *mikä* juuri kaunokirjallisen kääntäjän työstä tekee luovaa, sillä tästä käännöstieteen sisällä vallitseva yhteisymmärrys ei välttämättä ole itsestään selvä tieteenalan ulkopuolella.

Se, että kääntäjän voidaan joltain kannalta tieteellisessä ja postmodernistisessä ajattelussa tai julkisessa diskurssissa perustella olevan ”aktiivinen toimija” siinä missä kustantajankin, tai tekijyydeltään ”taiteilija” siinä missä kirjailijankin, ei tarkoita, että kääntäjä todella olisi käytännön elämässä samassa asemassa kuin kaikki muut kustannusverkoston toimijat. Pelkillä sanavalinnoilla tai akateemisella teoretisoinnilla (kuten Pro gradu -tutkielmilla) ei ratkaista kääntäjien statukseen, työtahtiin ja toimeentuloon liittyviä ongelmia, vaan ratkaisujen näihin ongelmiin tulee tapahtua reaalityodellisuudessa, sillä siellä nämä ongelmat sijaitsevat. Lisäksi alisteisuusdebatin hylkääminen ja kääntäjän aktiivisen toimijuuden korostaminen voi toimia päinvastaisella tavalla kuin sen on tarkoitettu, eli jopa huonontaa kääntäjän statusta. Jos kääntäjän statuksen ei myönnetä olevan jopa alisteinen tiettyihin muihin kustannusverkoston toimijoihin, vaan ainoastaan korostetaan niitä osaluueita, joilla kääntäjällä on valtaa ja mahdollisuus aktiiviseen toimijuuteen, ei kääntäjien statukseen liittyviä ongelmia voida ratkaista. Tämä yksilökeskeinen ja taloudelliset rakenteet ohittava retorinen lähestymistapa voi saada aikaan illuusion siitä, että kääntäjien status on parempi kuin se todellisuudessa onkaan.

6. Lähteet

6.1 Aineisto

Härkönen, Tarja. ”Jälkisanat”. Teoksessa: Lispector, Clarice. *Lähellä villiä sydäntä*. Teos 2008. 213–219.

Härkönen, Tarja. ”Jälkisanat”. Teoksessa: Lispector, Clarice. *Oppiaika eli Nautintojen kirja*. Teos 2018. 165–177.

Härkönen, Tarja. ”Muodonmuutos Claricen mukaan”. Teoksessa: Lispector, Clarice. *Passio – rakkaus G.H:n mukaan*. Teos 2014. 191–205.

Härkönen, Tarja. ”Jälkisanat”. Teoksessa: Puig, Manuel. *Hämähäkkinaisen suudelma*. Teos 2009. 317–328.

Juva, Kersti. ”Suomentajan jälkisanat”. Teoksessa: Byatt, A. S. *Lasten kirja*. Teos 2011. 961–966.

Lahdensuu, Laura. ”Jälkisanat: Keskenräinen mutta ei epätäydellinen”. Teoksessa: Gadda, Carlo Emilio. *Via Merulanan sotkuinen tapaus*. Teos 2010. 381–397.

Nykyri, Ilona. ”Suomentajan jälkisanat”. Teoksessa: Walser, Robert. *Kävelyretki ja muita kertomuksia*. Teos 2012. 223–246.

Partanen, Anu. ”Jälkisanat”. Teoksessa: Cortazar, Julio. *Tuli on kaikki tulet*. Teos 2015. 179–191.

Roinila, Tarja. ”(Epä)suoraa puhetta”. Teoksessa: Bernhard, Thomas. *Vanhat mestarit – komedia*. Teos 2013. 199–211.

Roinila, Tarja. ”Hirviömäinen kertomus”. Teoksessa: Bernhard, Thomas. *Häiriö*. Teos 2014. 213–218.

Roinila, Tarja. ”Jälkisanat: Kirjoituksen perikato”. Teoksessa: Bernhard, Thomas. *Haaskio*. Teos 2009. 161–173.

Roinila, Tarja. ”Jälkisanat: Thomas Bernhard, kuolema ja elämä”. Teoksessa: Bernhard, Thomas. *Hakkuu – muuan mielenkuohu*. Teos 2007. 167–177.

Roinila, Tarja. ”Kirkas, hämärä, kirkas”. Teoksessa: Bernhard, Thomas. *Kolme pienoisromaania*. Teos 2016. 247–257.

Roinila, Tarja. ”Kova pakkanen: Otteita suomentajan työpäiväkirjasta”. Teoksessa: Bernhard, Thomas. *Pakkanen*. Teos 2018. 338–364.

Selander, Sari. ”Jälkisanat: Borgesin labyrintit tässä laitoksessa”. Teoksessa: Borges, Jorge Luis & Guerrero, Margarita. *Kuvitteellisten olentojen kirja*. Teos 2009. 261–277.

Sivenius, Kaisa. ”Suomentajan jälkisanat”. Teoksessa: Mantel, Hilary. *Susipalatsi*. Teos 2011. 795–798.

Suominen, Oili. ”Sanoista, saduista ja suomennoksista”. Teoksessa: Grass, Günter. *Grimmin sanat – rakkautentunnustus*. Teos 2015. 323–332.

Teva, Tarja. ”Ujo ja arvokas – sivuhenkilönä elämässä”. Teoksessa: Solstad, Dag. *Ujous ja arvokkuus*. Teos 2014. 143–155.

6.2 Muu kirjallisuus

- Aaltonen, Sirkku & Laukkanen, Liisa. ”Mitä käännökset voivat meille kertoa?”. Teoksessa Aaltonen, Siponkoski & Abdallah (toim.): *Käännetyt maailmat – opas käänösviestintään*. Gaudeamus, Helsinki, 2015. 275–293.
- Alftan, Maija. ”Kääntäjäkin on nyt taiteilija”. *Helsingin Sanomat*, 23.8.2008.
- Alvstad, Cecilia. ”Voices in translation”. Teoksessa Gambier & van Doorslaer (toim.): *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2013. 207–210.
- Batchelor, Kathryn. *Translation and paratexts*. Routledge, New York, 2018.
- Baker, Mona. ”Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator”. *Target*, Vol.12 (2). John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2000. 241–266.
- Baker, Mona. ”Translation as Re-Narration”. Teoksessa House (toim.): *Translation: A Multidisciplinary Approach*. Palgrave Macmillan, PAIKKA, 2014. 158–177.
- Basalamah, Salah. ”Translation rights”. Teoksessa Gambier & van Doorslaer: *Handbook of Translation Studies: Volume 3*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2012. 198–202.
- Brady, Emily. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge University Press, Cambridge, 2013. 1–8.
- Buzelin, Hélène. ”Agents of translation”. Teoksessa Gambier & van Doorslaer (toim.): *Handbook of Translation Studies: Volume 2*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2011. 6–12.
- Castrén, Hannu. ”Tekstiilitaide, taidemaailman erikoinen saumakohta”. Keski-suomalainen, 06.09.2009. <https://www.ksml.fi/mielipide/kolumni/Tekstiilitaide-taidemaailman-erikoinen-saumakohta/597297>
- Chesterman, Andrew. ”Proposal for a Hieronymic Oath”. *The Translator*, 7 (2). St. Jerome Publishing, Manchester, 2001. 139–154.
- Cronin, Michael. *Translation and globalization*. Routledge, New York, 2003. 119–121.
- Dam Helle, V. & Korning Zethsen, K. ”Who said low status?: A study on factors affecting the perception of translator status”. *The Journal of specialised translation*, 12. 2009. 2–36.
- England, Paula, Allison, Paul & Wu, Yuxiao. ”Does bad pay cause occupations to feminize, does feminization reduce pay, and how can we tell with longitudinal data?”. *Social Science Research* 36. Elsevier Inc., Amsterdam, 2007. 1237–1256.
- Flynn, Peter. ”Author and translator”. Teoksessa Gambier & van Doorslaer (toim.): *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2013. 12–19.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997 [alkup. 1987]. 1–16, 23–33, 55–103, 344–167.
- Grönlund, Anne & Magnusson, Charlotta. ”Devaluation, crowding or skill specificity? Exploring the mechanisms behind the lower wages in female professions”. *Social Science Research*, 42. Elsevier Inc., Amsterdam, 2013. 1006–1017.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir. ”Paratexts”. Teoksessa Gambier & van Doorslaer (toim.): *Handbook of Translation Studies: Volume 2*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2011. 113–116.
- Helsingin Sanomat. ”Muistot: Ilona Nykyri 1952–2017.” *Helsingin Sanomat*, 17.5.2017. <https://www.hs.fi/muistot/art-2000005213152.html>

- Herman, Luc & Weisenburger, Steven C. *Gravity's Rainbow, Domination, and Freedom*. The University of Georgia Press, Athens, 2013. 9–23.
- Huhta, Veli-Matti. ”Ajan ulkopuolella, ajassa kiinni”. *Kiiltomato*, 20.4.2016. <https://kiiltomato.net/julio-cortazar-tuli-on-kaikki-tulet/>
- Jansen, Hanne. ”I’m a translator and I’m proud: how literary translators view authors and authorship”. *Perspectives*, 27 (5). Routledge, New York, 2019. 675–688.
- Robey, David: ”Modern Linguistics and the Language of Literature”; ”Structuralism and Poststructuralism”. Teoksessa: Jefferson, Ann & Robey, David (toim.), *Modern Literary Theory – A Comparative Introduction*. Batsford, London, 1986. 38–65.
- Juva, Kersti. *Löytöretki suomeen*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2019.
- Juva, Kersti. ”Tekijät esiin”. Kotus-blogi. Kotus.fi, 26.5.2015. https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti_juva/tekijat_esiin.18464.blog
- Juva, Kersti. ”Vieras ja tuttu”. Kotus-blogi. Kotus.fi, 30.4.2013. https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti_juva/vieras_ja_tuttu.10103.blog?8958_a=comment&8958_m=10103
- Kaleva/STT. ”Kersti Juva: Suomentajien välit kustantajiin täysin tulehtuneet”. Kaleva.fi, 24.10.2014. <https://www.kaleva.fi/kersti-juva-suomentajien-valit-kustantajiin-taysin/1925090>
- Kansalliskirjasto. Haku: ”Baabel”. Kansalliskirjasto.finna.fi, 2020. https://kansalliskirjasto.finna.fi/Search/Results?filter%5B%5D=%7Emajor_genre_str_mv%3A%22fiction%22&hiddenFilters%5B%5D=%23%3A%22%28%28building%3A0%2FNL%2F%29+OR+%28building%3A1%2Fhelka%2F339%2F%29%29+NOT+%28building%3A1%2FNL%2Farto%2F%29%22&lookfor=baabel&type=AllFields
- Kaos.fi. Kääntäjien ammattiosasto KAOS, 2021. <https://kaos.fi/>
- Keltainenkirjasto.fi. ”Keltaisen kirjaston kirjaluetelo”. Tammi 2021. <http://keltainenkirjasto.fi/kirjat/keltaisen-kirjaston-kirjaluetelo/>
- Kielitoimiston sanakirja. ”Kirja”. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy, 2020. <https://www.kielitoimistonanakirja.fi/#/> Katsottu 18.6.2020.
- Kirjallisuuden kääntäjän selviytymisopas*. SKTL, 2020. <https://kirjallisuudenkaantajanselviytymisopas.com/> Katsottu 20.6.2020.
- Kirjavinkit. ”Baabel”. Kirjavinkit.fi, 2020. <https://www.kirjavinkit.fi/sarjat/baabel/>
- Kokkonen, Hanna. ”Taiteilijoiksi kelpuutetut? – Kääntäjien julkisuuskuva suomalaisissa päivälehdissä”. Pro Gradu -tutkielma. Tampere, 2012.
- Koneensaatio.fi*. Koneen säätiö, 2017. <https://koneensaatio.fi/> Katsottu 3.11.2020.
- Korpela, Salla. ”Ajatusten avaja”. *Kirkko ja kaupunki*, 7.1.2013. <https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/ajatusten-avaaja#e352ede0>
- Kumar, Amith. *Bakhtin and Translation Studies: Theoretical Extensions and Connotations*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2015. 1–39.
- Kumpulainen, Minna. ”Kääntäjä – viestinnän asiantuntija”. Teoksessa Aaltonen, Siponkoski & Abdallah (toim.): *Käännetyt maailmat – opas käänösviestintään*. Gaudeamus, Helsinki, 2015. 23–29.
- Kung, Szu-Wen. ”Paratext, an alternative in boundary crossing: A complementary approach to translation analysis”. Teoksessa Pellatt (toim.): *Text, extratext, metatext and paratext in translation*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2013. 49–68.

- Kylänpää, Riitta. ”Silja Hiidenheimon työ vaikuttaa yhä – ”piti kirjailijoistaan huolta kuin lapsistaan””. *Suomen kuvalehti*, 11.1.2015.
- Laiho, Leena. “A literary work — Translation and original: A conceptual analysis within the philosophy of art and Translation Studies*” *Target* 19:2. Johns Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2007. 295–312.
- Laiho, Leena. ”Original and translation”. Teoksessa Gambier & van Doorslaer (toim.): *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2013. 123–129.
- Lefevere, Andre. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, New York, 2016. 1–9.
- Lehtinen, Nina. ”Teos-kustantamo siirtyy Koneen Säätiölle Niklas Herlinin testamentin mukaisesti: kustantamon toiminta jatkuu entisellään”. *Aamulehti*, 24.8.2018.
<https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/teos-kustantamo-siirryy-koneen-saatiolle-niklas-herlinin-testamentin-mukaisesti-kustantamon-toiminta-jatkuu-entisellaan-201158039> Katsottu 20.6.2020.
- Lielähti, Maija. ”Tekijänoikeus suojaa luovaa työtä”. *Kääntäjä – Översättaren*, 4. SKTL, Helsinki, 2019. 5–8.
- Locke, Richard. “One of the Longest, Most Difficult, Most Ambitious Novels in Years”. *The New York Times*, 11.3.1973.
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-rainbow.html>
 Katsottu 5.10.2020.
- Lukijoiden luo*. Lukijoidenluo.turanko.net, 2019. <http://lukijoidenluo.turanko.net/index.php> Katsottu 20.6.2020.
- Martin, Alice. ”Kääntäminen kustannustoimittajan näkökulmasta”. Teoksessa Aaltonen, Siponkoski & Abdallah (toim.): *Käännetyt maailmat – opas käänösviestintään*. Gaudeamus, Helsinki, 2015. 165–180.
- Mounin, Georges. *Les belles infidèles*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, Villeneuve d'Ascq, 1994. [1955]
- Muñoz-Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Routledge, Oxford, 2005. 1–7.
- Mäkinen, Esa. ”Otava on ykkönen, Teos nousee”. *Helsingin Sanomat*, 27.1.2011.
- Mäkinen, Esa. ”Pienet kustantajat vahvistuvat”. *Helsingin Sanomat*, 24.8.2010.
- Nyqvist, Sanna. “Literature and International Copyright after the Berne Convention (1886)”. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press, Oxford, 2018.
- O’Sullivan, Carol. ”Creativity”. Teoksessa Gambier & van Doorslaer (toim.): *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2013. 42–46.
- Pekkanen, Hilikka. *The Duet between the Author and the Translator: An Analysis of Style through Shifts in Literary Translation*. Väitöskirja. University of Helsinki, 2010.
- Pellatt, Valerie (toim.). *Text, extratext, metatext and paratext in translation*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2013. 1–8.
- Raamattu. 1. Mooseksen kirja 11:1–9. Raamattu.fi, 2021.
<https://raamattu.fi/raamattu/KR38/GEN.11/1.-Mooseksen-kirja-11> Katsottu 2.3.2021.

- Riikonen, Marika. ”Suomentaja on kuin näyttelijä, vertaa tiistaina Hämeenlinnassa vieraileva Kersti Juva”. *Hämeen Sanomat*, 13.11.2018. <https://www.hameensanomat.fi/kanta-hame/suomentaja-on-kuin-nayttelija-vertaa-tiistaina-hameenlinnassa-vieraileva-kersti-juva-352156/> Katsottu 5.3.2021.
- Robinson, Douglas. “What kind of literature is a literary translation?”. *Target*, 29 (3). John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2017. 440–463.
- Ruokonen, Minna. “Studying Translator Status: Three Points of View”. Julkaisussa: Eronen, M. & M. Rodi-Risberg (toim.). *Haasteena näkökulma, Perspektivet som utmaning, Point of view as challenge, Perspektivität als Herausforderung*. VAKKI-symposiumi XXXIII 7.–8.2.2013. VAKKI Publications, 2, Vaasa, 2013. 327–338. http://www.vakki.net/publications/2013/VAKKI2013_Ruokonen.pdf
- Ruokonen, Minna & Mäkisalo, Jukka. “Middling-status profession, high-status work: Finnish translators’ status perceptions in the light of their backgrounds, working conditions and job satisfaction”. *The International Journal for Translation & Interpreting* (10:1). University of Western Sydney, Penrith, 2018. 1–17.
- Sapiro, Gisèle. “Editorial policy and translation”. Teoksessa Gambier & van Doorslaer (toim.): *Handbook of Translation Studies: Volume 3*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2012. 32–38.
- Schaeffner, Christina. “Women as translators, as translation trainers, and as translation scholars.” *Women’s Studies International Forum*, 40. Elsevier Inc., Amsterdam, 2013. 144–151.
- Sela-Sheffy, Raqefet. “The Translators’ Personae: Marketing Translatorial Images as Pursuit of Capital.” *Meta*, 53 (3). Presses de l’Université de Montréal, Montreal, 2008. 609–622.
- Simeoni, Daniel. “Translating and Studying Translation: The View from the Agent.” *Meta*, 40 (3). Presses de l’Université de Montréal, Montreal, 1995. 445–460.
- Simeoni, Daniel. “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus.” *Target*, 10 (1). John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1998. 1–36.
- SKTL. ”Kirjallisuuden kääntäjän työnkuvaus”. SKTL.fi, 2020. <https://www.sktl.fi/@Bin/34193/kirjallisuuden+k%C3%A4%C3%A4nt%C3%A4jien+ty%C3%B6nkuvaus.pdf> Katsottu 15.10.2020.
- SKTL. ”Heksalogia eli Hyvä kirjallisuuden kääntämisen toimintatapa”. SKTL.fi, 2011. <https://www.sktl.fi/@Bin/1509232/Heksalogia.pdf> Katsottu 15.10.2020.
- Snellman, Saska. ”Hitaiden kirjojen kustantamo”. *Helsingin Sanomat*, 12.10.2003.
- Stenbäck, Irma. ”Uusi kustantaja Teos starttaa runoilla ja lintukirjoilla”. *Helsingin Sanomat*, 16.10.2003.
- Summers, Caroline. “What Remains: The institutional reframing of authorship in translated peritexts”. Teoksessa Pellatt (toim.): *Text, extratext, metatext and paratext in translation*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2013. 9–31.
- Suomen freelance-journalistit. ”Kääntäjien oma ammattiasasto KAOS on perustettu”. Freet.fi, 23.5.2014. <https://www.freet.fi/kaantajien-oma-ammattiasasto-kaos-on-perustettu/> Katsottu 5.10.2020.
- Teos.fi*. Kustannusosakeyhtiö Teos 2020. <http://www.teos.fi/> Katsottu 5.3.2021
- Tepa-termipankki. Sanastokeskus TSK, 2020/2021. <https://termipankki.fi/tepa/fi/> Katsottu 1.12.2021.

Venuti, Laurence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, New York, 2016 [1995].

Williams, Raymond. *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Vastapaino, Tampere, 1988.

Wolf, Michaela. "The Female State of the Art: Women in the 'Translation Field'". Teoksessa Pym, Shlesinger & Jettmarová (toim.): *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2007. 129–141.

I. Liitteet

Deutsche Zusammenfassung: Übersetzer als Künstler in den Nachworten der Baabel-Reihe

Die Arbeitsverhältnisse der Belletristik-Übersetzer haben sich in den letzten Jahren in Finnland verschlimmert. Nach Alice Martin ist das Arbeitstempo der Übersetzer gestiegen, und die Löhne sind geringer geworden, weil die Verlage größere Gewinne machen wollen und müssen (Martin 2015, 165, 177–178). Eine erfahrene finnische Übersetzerin, Kersti Juva, hat diese Entwicklung in ihrem Auftritt auf der Helsinki Buchmesse stark kritisiert und behauptet, dass viele preisgekrönte Übersetzer ohne Arbeit sind, weil sie die neuen Bedingungen unakzeptabel finden. (Kaleva 24.10.2014). Martin meint, dass erfahrene Übersetzer dem Auftrag nicht bekommen, wenn sie nach der Meinung von den Verlagen um zu hohen Lohn bitten (Martin 2015, 165, 177–178). Minna Ruokonen und Jukka Mäkisalo haben Zufriedenheit und Status der finnischen Übersetzer erforscht, und nach ihrer Befragung finden die Übersetzer von Belletristik (n=71) selbst ihre Arbeit wichtig und achten es hoch, obwohl sie die kleinsten Löhne von den erforschten Übersetzergruppen bekommen (Ruokonen & Mäkisalo 2016, 1–18). Nach dem Urheberrecht bekommen auch die Übersetzer einen bestimmten Anteil der Gewinne ihrer Übersetzungen, aber der Verleger soll beachten, dass der Übersetzer nicht in das Werk eingreift (Jansen 2019, 682; Martin 2015, 172). Das heißt, dass der Übersetzer nicht die künstlerische Freiheit eines Autors hat, sondern dass der Übersetzer zumindest die Intention des Autors, oder, besser gesagt, die Intention des Ausgangstextes bedienen muss, selbst wenn man Übersetzer nicht als ‚Diener des Autors‘ definieren will. Der Status der Übersetzer ist in den finnischen Medien durch einen Künstlerdiskurs zu verbessern versucht worden. Das bedeutet, dass einige prominente Übersetzer sich als Künstler vorgestellt haben. (Kokkonen 2012, 62–67) Dieses rhetorische Mittel passt zum Zeitgeist: ein Künstler wird als jemand verstanden, der seine eigenen Ideen als unabhängiges Individuum (nach den Idealen der neoliberalen und individualistischen Ideologie) materialisiert. Dagegen sieht man einen Übersetzer als jemanden, der die Ideen eines anderen Individuums bedient. Mit dem Künstlerdiskurs wollen die Übersetzer ihre eigene Außendarstellung erneuern und dem Publikum gegenüber positiver machen.

Was ist aber die Aufgabe des Übersetzers? Und kann Übersetzen als Kunst verstanden werden? Nach Douglas Robinson (2017), Leena Laiho (2013, 123–129) und Salah Basamalah (2012, 199–200) sollte der Übersetzer vor allem, eine Illusion des Textes des Autors zu schaffen. Robinson betont schönliterarische Übersetzung als Genre (2017, 450). Diese Definition ermöglicht, dass Kreativität und Loyalität zusammen als die leitenden Normen des schönliterarischen Übersetzens betrachtet werden können: Die Normen des Genres definieren die Ethik des Übersetzers. Der Übersetzer soll

vor allem treu der Illusion gegenüber sein. Das Künstlertum des Übersetzers kann aber nach den Ideen von Laiho (2013), Basamalah (2012) und Robinson (2017) bestritten werden: Wenn der Übersetzer nicht seine eigenen Ideen, sondern die Ideen des Autors mit der Übersetzung verwirklicht, ist der Übersetzer überhaupt ein Künstler? Es muss aber beachtet werden, dass Kunst immer sozial und metaphorisch ist (Williams 1988, 23–33, 213–219, 228–235). Egal welche Meinungen man darüber hat, woraus die Ideen für ein Kunstwerk stammen, das eigentliche Kunstwerk kann nur mit sozial vereinbarten Zeichensystemen verwirklicht werden. David Robey (1986) meint, dass der Autor seinen eigenen Stil durch das Brechen der Regeln des Textes und der Erwartungen der Leserschaft schafft. (Robey 1986, 58–62) Das bedeutet, dass die Eigenartigkeit eines Stiles nur zusammen mit den sozial verabredeten Regeln existieren kann. Die Kreativität bzw. der Kern des Künstlertums liegt im Stil eines Kunstwerkes. Im Fall des Übersetzens kennt nur der Übersetzer die Regeln der Zielkultur, weswegen der Stil einer schönliterarischen Übersetzung, obwohl illusorisch, nur der Stil des Übersetzers sein kann.

Die Primärmaterial dieser Arbeit besteht aus den Nachworten der Übersetzer aus der Buchreihe Baabel. In der Baabel-Reihe werden namhafte schönliterarische Werke, die vorher nicht ins Finnische übersetzt worden sind, seit 2007 veröffentlicht. Der Teos-Verlag wird von der Stiftung Kone finanziert, weswegen der Verlag ohne Gewinne laufen und sich auf die Qualität seiner Literatur anstatt auf finanziellen Druck konzentrieren kann. Deswegen ist es zu erwarten, dass auch die Übersetzer, die für den Verlag übersetzen, etwas freier arbeiten können, z. B. mehr Zeit für die Übersetzungsaufgaben als in den kommerziell geleiteten Verlagen haben. Dazu hat Kone den Status der schönliterarischen Übersetzer unterstützt, u. a. durch Finanzierung des Projekts Lukijoiden luo, wo Übersetzer Bibliotheken überall in Finnland besuchen, ihre Leser Treffen und die Möglichkeit haben, Aufmerksamkeit für ihre Arbeit zu erwecken. Auch die Tatsache, dass die Baabel-Reihe Nachworte der Übersetzer enthält und dass der Name der Reihe zur Sprachvermittlung hindeutet, ist ein Beweis dafür, dass der Verlag die Arbeit der Übersetzer schätzt.

Die Baabel-Reihe besteht aus 27 schönliterarische Werke²⁹, hauptsächlich aus Europa und dazu aus der USA und Südamerika. In dieser Arbeit werden 18 Nachworten der Übersetzer aus der Reihe analysiert, weil sechs von den Werken (besonders die neueren) keine Nachworte enthielten, und drei von den Nachworten nicht von den Übersetzern der Werke verfasst worden sind. Die analysierten Nachworte sind von zehn finnischen Übersetzerinnen geschrieben: Tarja Roinila (fünf Nachworte, Sprachpaar Deutsch-Finnisch), Tarja Härkönen (vier Nachworte, Sprachpaare Portugiesisch-Finnisch und Spanisch-Finnisch), Kaisa Sivenius (ein Nachwort, Sprachpaar Englisch-Finnisch), Kersti Juva

²⁹ Zum Zeitpunkt des Schreibens dieser Arbeit, bzw. in den Jahren 2020–2021.

(ein Nachwort, Sprachpaar Englisch-Finnisch), Ilona Nykyri (ein Nachwort, Sprachpaar Deutsch-Finnisch), Anu Partanen (ein Nachwort, Sprachpaar Spanisch-Finnisch), Laura Lahdensuu (ein Nachwort, Sprachpaar Italienisch-Finnisch), Oili Suominen (ein Nachwort, Sprachpaar Deutsch-Finnisch), Sari Selander (ein Nachwort, Sprachpaar Spanisch-Finnisch), und Tarja Teva (ein Nachwort, Sprachpaar Norwegisch-Finnisch).

Paratexte haben in den letzten Jahren in der Übersetzungswissenschaft ein großes Interesse geweckt (Pellatt 2013, 1–8). Paratext als Begriff stammt von Gerard Genette (1987), der den Paratext als ‚Stufe‘ (franz. ‚Seuil‘) zu dem eigentlichen Text definiert hat. Nach Genette beeinflussen Paratexte die Annahme und Interpretation des ‚Kerntextes‘. Vor- und Nachworten haben nach Genette eine korrigierende Funktion – diese Paratexte erklären der Leserschaft den Text, indem sie ihr sagen, wie sie den Text annehmen sollte. Im Fall von Nachworten kommt aber dieser Einfluss nach Genette „zu spät“. (Genette 1997 [1987], 237–239) Ein Paratext kann nicht nur als eine Stufe in den eigentlichen Text, sondern auch als eine Brücke zur Ausgangskultur dienen. Mit einem Paratext kann der Übersetzer oder der Verlag auch den Autor in der Zielkultur vorstellen bzw. eine Autorfunktion für den Autor zu schaffen. (Summers 2013, 14) Nach der erfahrenen Übersetzerin Kersti Juva sollten die Paratexte, die der Übersetzer zur Übersetzung hinzufügt, immer nach dem eigentlichen Text kommen, weil die Leserschaft sonst sich daran erinnert wird, dass sie eine Übersetzung liest. Das heißt, dass Nachworte als den Übersetzer sichtbar machendes Medium die illusorische Eigenartigkeit der Kunstform schönliterarische Übersetzung am besten bewahren und dadurch den ethischen Richtlinien eines Übersetzers folgen. (Juva/Kotus.fi 26.5.2015) Kathryn Batchelor (2018) hat im Kontext der Übersetzungswissenschaft eine Kategorisierung für Forschungstypen von Paratextforschung geschaffen. In dieser Masterarbeit werden die Nachworte der Baabel-Reihe, um dieser Kategorisierung zu folgen, als Produkt recherchiert (engl. ‚product-oriented research‘) bzw. was über die Gegenwart (und den Übersetzungsprozess) nach der Analyse der Nachworte gesagt werden kann. (Batchelor 2018, 168–171)

Die Nachworte wurden mit Hilfe der folgenden Fragen analysiert:

1. Wie viel erzählt die Übersetzerin³⁰ über sich selbst und ihren Übersetzungsprozess, und wie viel über den Autor des Ausgangstextes?
2. Wie beschreibt die Übersetzerin den Stil des Ausgangstextes?
3. Wie beschreibt die Übersetzerin ihre Strategien, den Stil in der Übersetzung zu vermitteln?
4. Betont die Übersetzerin Kreativität und Künstlertum oder Treue dem Autor gegenüber?
 - a. Der Text gehört jetzt zu mir, und ich mache was ich will damit („Ich bin die Autorin“)
 - b. Der Text gehört jetzt zu mir, aber ich nehme deine Hilfe an („Ich bin eine Künstlerin“)
 - c. Der Text gehört uns beiden, und wir verfassen ihn gemeinsam („Ich bin eine Kunsthandwerkerin“)

³⁰ Weil die Übersetzerinnen des Primärmaterials alle weiblich sind, wird in dieser Zusammenfassung die weibliche Form ‚Übersetzerin‘, wie auch ‚Künstlerin‘, benutzt, als die Analyse dieser Arbeit gehandelt wird.

- d. Der Text gehört mir nicht, aber ich versuche, ein Äquivalent zu verfassen („Meine Arbeit ist schöpferisch“)
- e. Der Text gehört mir nicht, deswegen solltest du mir erzählen, was ich damit machen soll („Ich bin eine Schreiberin“)

(Die Fragen 5.a-e sind nach Jansen 2019, 682 übersetzt)

Den Nachworten wurden mit der ersten Frage zuerst danach kategorisiert, wie viel die Übersetzerin über sich selbst und wie viel über den Autor des Ausgangstextes erzählt. Diese Frage war also nur ein erster Schritt und Ausgangspunkt der Analyse. Es war aber klar, dass es, wenn die Übersetzerin über ihren eigenen Übersetzungsprozess explizit nichts erzählt hat, nicht bedeutete, dass die Übersetzerin darüber nichts implizit erzählt hat. Zum Beispiel eine Erzählung über das Leben und den literarischen Stil des Autors beweist, dass die Übersetzerin diese Sachen herausgefunden hat. Die zweite Frage hat mit dem Thema Übersetzen als Kunst zu tun. Bei der Vermittlung vom literarischen Stil sieht man am besten die Kreativität der Übersetzerinnen. Die vierte Frage wurde nach der Fragestudie von Jansen (2019) formuliert. Damit wurde die Autorschaft bzw. „Eigentümerschaft“ des übersetzten Werkes analysiert, d. h., ob die Übersetzerin sich oder dem Autor des Ausgangstextes die Autorschaft der Übersetzung gönnt. Nach der Analyse mit Hilfe von dieser Fragenstellung wurden die Übersetzerinnen in die folgenden Kategorien eingeteilt:

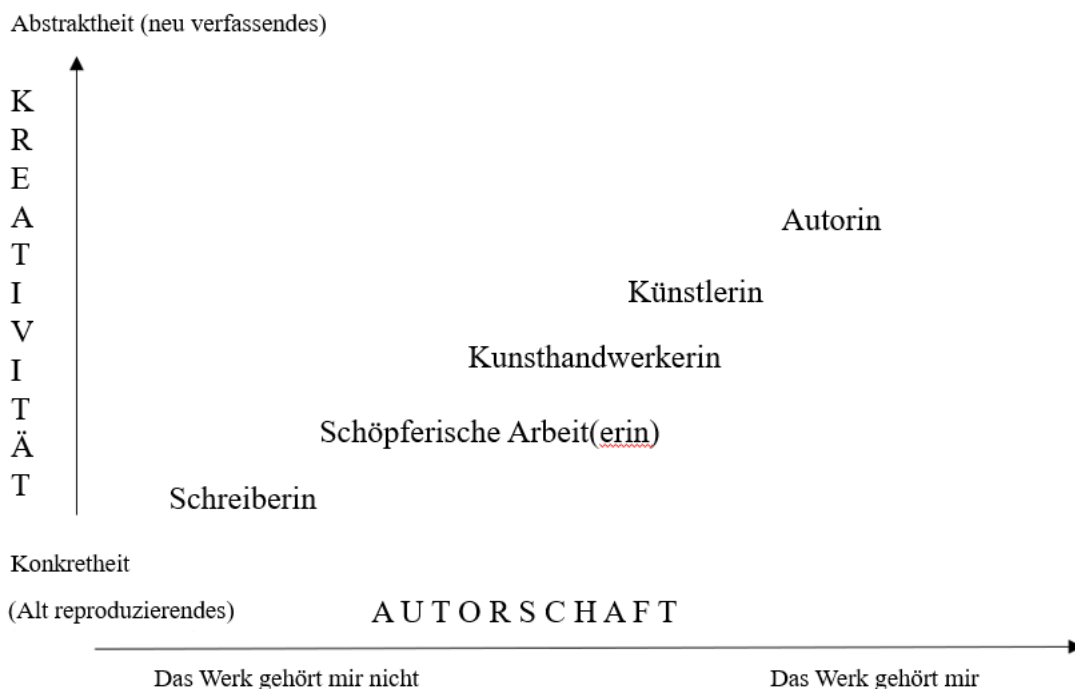


Bild IIA: Die Kategorien der Analyse.

Diese Kategorien finden sich auch in der fünften Frage. Die Kategorien sind also nach Kreativität, bzw. danach eingeteilt, ob die Übersetzerin neue Ideen auf einem abstrakten Niveau verfasst hat, und nach Autorschaft, bzw. danach, ob die Übersetzerin das Eigentum des übersetzten Werkes angibt.

Die Kategorien sind desto genauer, je weiter sie vom Ursprung des Koordinatensystems entfernt sind. Zum Beispiel sind nicht alle Künstler Autoren, aber alle Autoren (hier: eines schönliterarischen Werkes) sind Künstler. ‚Schöpferische Arbeit‘ bedeutet hier Schreiben, das etwas Neues aus der Abstraktheit schafft, und zu dieser Kategorie gehört deswegen z. B. auch wissenschaftliches Schreiben. ‚Kunsthandwerkerin‘ liegt inzwischen von ‚schöpferische Arbeit(erin)‘ und ‚Künstlerin‘. Handwerk kommt näher zu Kunst als z. B. wissenschaftliche Arbeit, weil es gleichmäßig kreativ und pragmatisch motiviert wird – in der Wissenschaft stammt die Motivation für die Arbeit eher aus der Nutzbarkeit des Endprodukts als aus der subjektiven Wahrnehmung des Wissenschaftlers.

In der Analyse wurde herausgefunden, dass die meisten Übersetzerinnen, d. h. sechs Übersetzerinnen (Juva, Suominen, Roinila, Sivenius, Partanen, Härkönen) der Baabel-Reihe sich als Künstlerinnen sehen. Der Rest der Übersetzerinnen fielen in die Kategorien ‚Kunsthandwerkerin‘ (Selander, Nykyri) und ‚meine Arbeit ist schöpferisch‘ (Lahdensuu, Teva). Es gab keine großen Unterschiede zwischen den Gedanken der Übersetzerinnen. Der Künstler-Diskurs, der auch in den finnischen Medien geführt worden ist, war auch im Primärmaterial zu erkennen. Das heißt, dass die Übersetzerinnen offensichtlich mit der Idee „Übersetzer als ausübender Künstler (oder Musiker)“ vertraut waren und dieser Idee zustimmten. Die Übersetzerinnen, die unter die Kategorie ‚schöpferische(r) Arbeit(er)‘ gefallen sind, haben eigentlich nichts explizit über ihren eigenen Übersetzungsprozess erzählt, und haben mit ihren Nachworten eine Autor-Funktion nur für den Autor des Ausgangstextes geschaffen. Die Übersetzerinnen, die unter die Kategorie ‚Handwerker‘ gefallen sind, haben dagegen mehr über ihren eigenen Übersetzungsprozess erzählt, obwohl sie auch die Autorität und Wichtigkeit des Autors betont haben. Die Übersetzerinnen in der Kategorie ‚Künstler‘ sahen sich selbst sehr deutlich als die Autorinnen des Übersetzten Werkes: Entweder wurde dies klar durch ihre Entscheidung, nur über ihre Arbeit in den Nachworten zu erzählen (Juva, teilweise auch Roinila), sich als gleichwertige Produzenten des Werkes zu zeigen (Suominen, Härkönen), oder den übersetzten Text als von dem Ausgangstext getrenntes, sogar unabhängiges Werk zu behandeln (Sivenius).

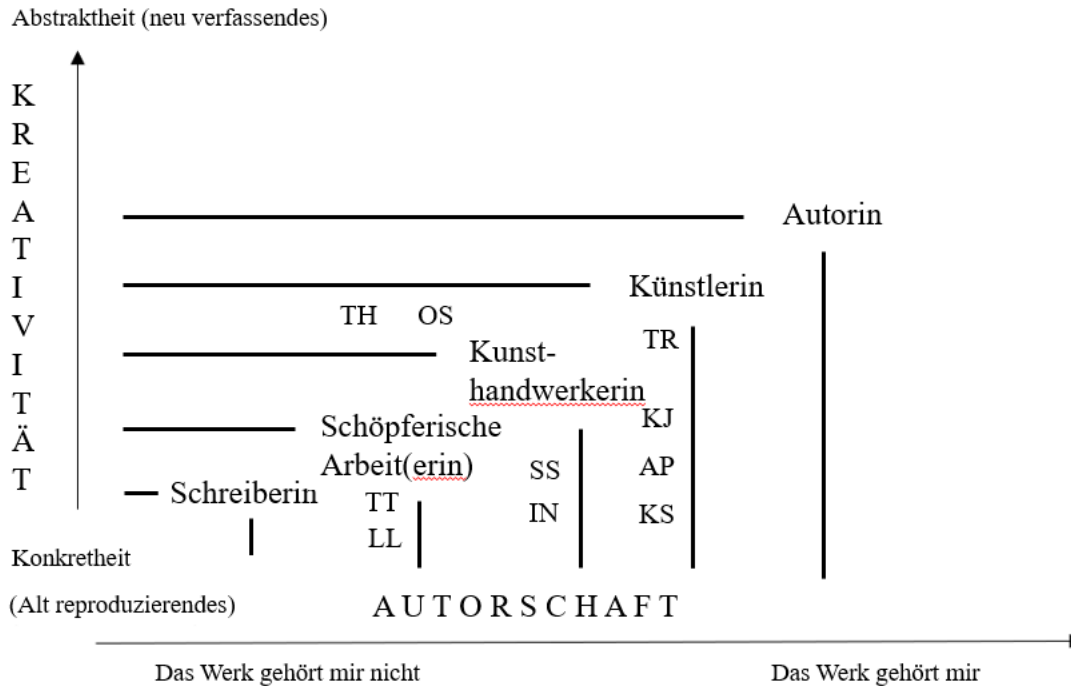


Bild IIB: Die Übersetzerinnen kategorisiert. (TH = Tarja Härkönen; OS = Oili Suominen; TR = Tarja Roinila; KJ = Kersti Juva; AP = Anu Partanen; KS = Kaisa Sivenius; SS = Sari Selander; IN = Ilona Nykyri; TT = Tarja Teva; LL = Laura Lahdensuu)

Es kann also gesagt werden, dass Übersetzer Künstler sind. Diese Analyse hat gezeigt, dass die sog. Unübersetzbarkeit des Ausgangstextes die Übersetzerinnen gezwungen hat, künstlerisch zu arbeiten – wo der Ausgangstext unmöglich zu übersetzen war, mussten die Übersetzerinnen etwas Neues schöpfen (z. B. bei Suominen und Roinila). Es wurde aber auch klar, dass die Kreativität und die Loyalität der Übersetzerin nicht voneinander zu trennen sind. Zum Beispiel der Stil der Nachworte sehr oft dem Stil des Ausgangstextes gefolgt, und wenn die literarische Philosophie des Autors eine schöpferische Arbeitsweise erlaubt hat (wie z. B. bei Borges/Selander und Grass/Suominen), haben auch die Übersetzerinnen es gewagt, mit dem Text kreativ umzugehen. Obwohl die Übersetzerinnen ihren Autor persönlich gekannt haben, hatten sie eine ‚Erlaubnis‘, kreativ zu übersetzen. Im Fall des literarischen Übersetzens verlangt die Verwirklichung von Loyalität die meiste Kreativität. Deswegen war auch die Fragestellung dieser Analyse etwas problematisch und zu sehr vereinfacht. Letztendlich muss es erwähnt werden, dass der Künstlerdiskurs nicht unbedingt die beste Weise ist, den Status der Belletristik-Übersetzer zu verbessern. Wie Jansen (2019) finde ich, dass die Übersetzer bessere Arbeitsverhältnisse bzw. mehr Geld und mehr Zeit als Übersetzer, nicht nur als Künstler, bekommen sollen. Die Übersetzer-als-Künstler-Rhetorik beachtet außerdem nur Belletristik-Übersetzer, weswegen die Übersetzer in anderen Branchen möglicherweise ignoriert werden.