

Tuomo Lahdelma

MITTA MITASTA

Suomen ja unkarin metristen systeemien vertailua

1. Lotzin typologia

Runomitan käsitteen käyttäminen edellyttää liikkumista kahdella tasolla: toisaalta on tekstin konkreetti taso ja toisaalta tekstin yläpuolella oleva abstrakti taso. Edellistä tasoa edustaa runon rytmi, jälkimmäistä taas runon mitta. Kulloinkin sovellettavasta kirjallisuustieteellisestä lähestymistavasta riippuu, mihin tekijään mitta lähinnä liitetään. Positivistiselta kannalta se on kirjailijaan liitettävä ominaisuus, jolloin mitta käsitetään kirjailijan mielessä olevaksi keinoksi, säännöksi, jonka avulla hän runotekstiä tuottaa. Uuskriittis-strukturalistisista lähtökohdista mitta käsitetään tekstiin itseensä sisältyväksi ominaisuudeksi, jolloin tekstiin ajatellaan sisältyvän kaksi tasoa: konkreetti taso ja sen taustalla oleva struktuurien taso. Reseptioesteettis-semioottiselta kannalta mitta voidaan lopuksi liittää myös lukijaan, jolloin mitta mieltyy joksikin, joka syntyy lukijassa lukemistapah-tuman, abstrahoinnin, kautta. Poststrukturalismin ilmapiiris-sä mitta on ilmeisen epäproduktiivi käsite, koska poststrukturalismihan nimenomaan pyrkii rajaamaan kirjallisuudentutkimuksen diskurssin tutkimiseen ja julistaa kaikkinaisen

kaksitasoisuuden kerettiläisyydeksi: asettaa sen dekonstruktiivisen toiminnan, purkamisen, kohteeksi.

Tässä artikkelissa lähdän liikkeelle strukturalistisesta kysymyksenasettelusta: selvittelen, millaisia metrisiä systeemejä edustavat toisaalta unkarilainen ja toisaalta suomalainen runous. Artikkelin mittaan siirryn semioottiseen ongelmaan kysymällä, millaiset sisällöt kytkeytyvät eri metrisiin ilmaisuihin. Lähestyn ongelmaa tässä yhteydessä kapeahkosta näkökulmasta, nimittäin suomentamisen käytännön kautta. Tarkastelen sitä, millä tavoin kääntäjämme ovat menetelleet siirtäessään unkarilaisen runon suomen kielelle. Rajoitan tarkastelun neljään runoon, neljään käännettävän ja käännöksen suhteeseen. Mistään kovin kattavasta selvittelystä tässä siis ei ole kyse edes suomentajien mittasysteemi-strategioiden kannalta vaan pikemminkin neljän eri ratkaisumallin esittelemisestä.

Rytmissen ilmaisun ja siihen korreloituvan sisällön tarkastelun yhteydessä pyrin suhteuttamaan suomentajien ratkaisut heitä ympäröivän yhteisön käsitykseen esteettisestä uskottavuudesta: pohdiskelemaan, millaisten yhteisöllisten paineiden ja raja-aitojen sisällä kääntäjät ovat joutuneet tulkintansa laatimaan. Täten siis tarkoituksena on edetä pinta- ja syvätason vastakohtasta kommunikaatioon ja kommunikaatiosta edelleen kommunikaation ehtoihin.

Strukturalismille, joka kernaasti soveltaa ajatusta eri taasoista samoin kuin myös konkreetin ja abstraktin vastakohtaa, runomitan käsite on osoittautunut innostavaksi lähtökohdaksi, ponnauslaudaksi, joka on saattanut monet lingvistit kirjallisuudentutkimuksen piiriin. Yksi näistä on unkarilais-syntyinen John (János) Lotz (1913–1973). Lotz on kehittänyt ”runomittojen typologian” (mm. Lotz 1976, 230–233), joka on pyritty perustamaan ”pelkästään kielen niille aspekteille, jotka ovat metriseltä kannalta relevantteja” (mt. 230). Lopputulosta sopii pikemminkin nimittää metristen systeemien kuin runomittojen typologiaksi.

Lotzin lähtökohdana on se, että puhe ilmenee kahdessa eri parametrissa: sonoriteettina ja prosodisina ominaisuuksi-

na. Nämä molemmat ovat todellisuutta sekä fyysiseltä että psykologiselta kannalta, ja täten niitä voi pitää riittävän merkitsevinä ominaisuuksina toimimaan metrisen typologion perustana. Sonoriteetti on metriseltä kannalta relevantti siltä osin kuin se liittyy tavun huippuun: sonoriteetti-huiput eli sonantit näet jakavat puheen tavuiksi. Prosodisia ominaisuuksia on kaikkiaan kolme, nimittäin sävelkulku, kesto ja paino. Sonoriteetti ja prosodisuuden kolme piirrettä tuottavat sen neljän ominaisuuden ryhmän, jonka Lotz katsoo tarjoavan riittävän perustan kaikkien kielten metriseksi luonnehtimiseksi. (Lotz 1976, 230–231.)¹

Strukturalistisesti Lotz tähdentää, että hän pyrkii luokittelunsa avulla saamaan eri kulttuureissa käytettävät metriset systeemit keskenään vertailtaviksi (mt., 230). Tämä rohkaisee tukeutumaan Lotzin typologiaan kontrastiivisen metriikan lähtökohtana.

Lotzin typologian valossa metriset systeemit jakaantuvat kahtia: yksinkertaisiin ja monimutkaisiin (Leino 1979, 304–305). Yksinkertaisen prosodisen systeemin tapauksessa mitta on prosodisten piirteiden kannalta indifferentti: se määrittää ainoastaan tavujen (eli siis sonorisuus-huippujen) lukumäärää. Monimutkaisen metrisen systeemin tapauksessa mitta sen sijaan määrittää sekä tavujen lukumäärää että niiden prosodisia ominaisuuksia. Monimutkaiset metriset systeemit jakaantuvat kolmia: tonaaliseen, dynaamiseen ja durationaaliseen eli kvantitatiiviseen. Tonaalisen systeemin tapauksessa mitta säätelee tavujen lukumäärän ohella niiden sävelkorkeutta, dynaamisen kohdalla taas tavujen lukumäärän ohella niiden painoa ja lopulta durationaalisen kohdalla tavujen lukumäärän ohella myös niiden kestoja.

Sovellettaessa Lotzin typologiaa ilmenee pian, että monimutkaisissa systeemeissä ei aina ole relevantti pelkästään yksi prosodinen piirre, vaan joskus metrinen systeemi voi hyödyntää kahtakin eri prosodista ominaisuutta (ks. Leino 1979, 305 ja myös Lotz 1976, 232). Täten edellä esitellyt metriset systeemit osoittautuvat puhtaiksi tyypeiksi ja niiden ohella joudutaan ottamaan huomioon myös sekasysteemejä.

Sekasysteemin kohdalla — joka on siis monimutkaisen systeemin erityistapaus — metrinen systeemi soveltaa itse asiassa kolmea eri kielellistä piirrettä: sonorisuutta sekä kahta eri prosodista ominaisuutta, jotka runotekstissä ikään kuin kilpailevat keskenään, pyrkivät alistamaan toisensa. Luultavasti sekasysteemit ovat aina ”biprosodisia”, ts. tuskin lienee olemassa sellaista metristä systeemiä, joka säätelisi sonoriisuus-huippujen lukumäärän ohella kaikkia kolmea prosodista ominaisuutta.: tavujen sävelkorkeutta, kestoa ja painoa.

2. Suomen metriset systeemit

Pentti Leinon 1970- ja 1980-luvuilla ilmestyneet runousopilliset tutkimukset ovat ajanmukaistaneet meikäläisen metriikantutkimuksen oppositiossa edeltäneiden vuosikymmenien johtaviin metrikkoihin Unto Kupiaiseen ja Matti Sadeniemeen. Leino löysi aikaisemmasta tutkimuksesta korjattavaa strukturalistisista ja lingvivistisistä lähtökohdista. Niinpä Leino ensinnäkin edellyttää, että metriikantutkimuksen tulisi selvittää myös rytmillisen varianssin taustalla oleva invariantti taso ja toiseksi vaatii, että kuvauksen tulisi ulottua myös niihin kielellisiin realiteetteihin, joihin runon rytmi perustuu. (Ks. Leino 1982, 13–18.) Jälkimmäinen vaatimus, se, että on ”pyrittävä paljastamaan ne tavun ominaisuudet, joiden nojalla sen esiintyminen erilaisissa metrisissä asemissa määräytyy” (mt., 17), tekee Leinon kannalta olennaiseksi kysymyksen suomen kielen metrisistä systeemeistä. Leino on lähestynyt asiaa taidokkaasti nimenomaan John Lotzin typologian avulla. Niinpä seuraavassa on paljolti tyytyminen Leinon tuloksien esittelyyn.

Suomen kielessä käytetään ensinnäkin yksinkertaista eli syllabista systeemiä. Esimerkkejä siitä tarjoavat haiku- ja tanka-runouden suomennokset samoin kuin myös kyseisten muotojen alkuperäiset suomenkieliset sovellukset. Seuraa-

vassa kaksi näytettä Tuomas Anhavalta: käännös Takekon tankasta sekä Anhavan oma haiku:²

Me eroamme
 nyt vain vähäksi aikaa.
 Minä ymmärsin.
 Minä nyökytin päätä.
 Olin niin lapsi vielä.

Katson ulos, aivan tyyntä:
 lehti putoaa, ja toinen lehti,
 ja kolmas.

Monimutkaisista metrisistä systeemeistä ovat suomessa käytössä dynaaminen ja durationaalinen. Tonaalista systeemiä ei suomessa käytetä — niin kuin ei käytetä missään muussakaan eurooppalaisessa kielessä.

Dynaamisen systeemin käytöstä on suomen kielellä kirjoitetusta runoudesta helppo poimia esimerkkejä. Kansanrunoutemmekin sen tuntee, nimittäin folkloremme ei-kalevalainen osa. Tavujen painon perusteella ryhmittyvät daktyylisiksi ja anapestisiksi esim. seuraavat tutut kansanlaulun säkeet:

Tuoll' on mun kultani, ain yhä tuolla
 kuninkaan kultaisen kartanon puolla.
 Voi minun lintuni, voi minun kultani,
 kun et tule jo, kun et tule jo.

Kotoista dynaamista systeemiä hyödyntävää taidelyriikkaa edustakoon vaikkapa Eino Leinon Suvi-illan vieno tuuli, suomennosrunoutta taas katkelma Tynnin käännöksestä Keatsin runosta On a Grecian Urn:

Suvi-illan vieno tuuli
 huokaa vuoren alta,
 hongikon polkua hopeoipi
 kuuhut taivahalta.

On sävel korvin kuultu suloinen
 vaan suloisempi kuulumaton; siksi
 suo huilu soida mykkäin sävelten,

ei korvien, vaan sielun kuultavaksi:
 iäti laulat, kaunis laulaja,
 lehdessä näet aina oksiston.

Myös durationaalisella systeemillä on suomalaisessa runokielessä ollut käyttöä. Kernaasti klassisoiva V.A. Koskeniemi on suomalaisista lyyrikoista kenties karakteristisimminkin aikamitan soveltaja. Tässä näytteenä alku Koskeniemen elegiasta Hiljaisuudesta saavuimme; suomennoslyriikkaa edustaa katkelma Tynnin Hesiodos-käännöksestä:

Hiljaisuudesta saavuimme, hiljaisuutehen käymme.
 Pauhina maailman, ei kodiksemme se voi
 muuttua, outoina käymme sen kesken ja ihmisten kesken.
 Kuin ohikulkija ken vuoteensa jättänyt on,
 niin haparoimme me vain käsin katsein ympäri, niin me
 toistamme töytäellen sokkoina kuljemme vain.

Muusat Helikonin, oi, teistäpä nyt alan laulaa,
 Helikonin asujat, pyhän, korkean kukkulan, jolla
 ääreltä kimmeltävän sinilähteen notkea tanssi
 siirtyy alttarin luo sotataitoisen Kronos-synnyn.

Syllabisen, dynaamisen ja durationaalisen systeemin ohella Leino erottaa suomalaisessa runoudessa käytetyksi erityiseksi metriseksi systeemiksi myös kalevalamitan. Kyseessä on monimutkainen sekasysteemi, siis monimutkaisen systeemin erityistapaus, sillä paitsi tavujen määrää mitta määrää kalevalaisen runouden kohdalla *kahta* eri prosodista ominaisuutta: sekä painosuhteita että kesto-suhteita. Täten Leino siis katsoo suomen kielessä olevan myös bimetrisen systeemin — jos kohta hän ottaakin esille vain sen yksittäisen esiintymismuodon.

Kalevalaisen runon kukin säe koostuu neljästä kaksita-
 vuisesta, laskevasta jaksosta, joten käyttämällä noususta
 merkkiä + ja laskusta merkkiä – kalevalaisen säkeen rytmii
 voidaan kuvata seuraavasti: + – + – + – + –. Mitta määrää
 runon aineksena käytettävien sanojen ensimmäisten tavujen
 ominaisuuksia. Sääntö kuuluu seuraavasti: pääpainollinen
 pitkä tavu esiintyy aina nousuasemassa, pääpainollinen ly-

hyt tavu taas aina laskuasemassa. Poikkeuksellisia ovat ensimmäinen nousu ja lasku, jotka voivat muodostua vapaasti 2–4 tavusta. Kalevala-mittaa edustaa tietysti Kalevala, mutta sen ohella kalevalamitta on saanut sijaa myös taidेरunoudessa: sitä edustaa muun muassa lyriikkamme suurimpana saavutuksena pidetty Eino Leinon Helkavirsien ensimmäinen sarja, joka alkaa seuraavin säkein:

Tuo oli tyttö Päivölässä
 Ihalempi, maammon impi,
 mansikka hyvien maiden,
 Herran lehtojen hedelmä;
 meni karjahan kesällä,
 ei tullut takaisin tyttö.

Myös käännettäessä on kalevalaiseen systeemiin saatettu turvautua. Näin on menetellyt esim. Otto Manninen suomen-
 taessaan unkarilaista kansanrunoutta. Tässä katkelma balladista László Fehér:

Lyököhön kirous luojan,
 herra luutnantti, sinua!
 Tulkohon leipäsi kiveksi,
 vereksi pesuvenesesi,
 pyyheliinasi tuleksi,
 tulva tiesi tukkikohon,
 loka eessä loiskukohon,
 kärjin kaksin kääntöveitsi
 syösköhön sydämehesi,
 alta ratsu rautkohon,
 sulta siunaus Jumalan!

Sitten Leinon Kieli, runo ja mitta -teoksen ilmestymisen (1982) bimetrisyiden ongelma -suomenkielisessä lyriikassa on saanut lisävalaisua Auli Viikarin 1987 ilmestyneessä väitöskirjassa Ääneen kirjoitettu. Seuraillessaan runomitan muuttumista 1900-luvun alun lyriikassamme Viikari kiinnittää huomionsa durationaalisen ja dynaamisen systeemin törmäämiseen Eino Leinon lyriikassa, osoittaa, että Leinon lyriikassa kesto ja paino kamppailevat muuallakin kuin kale-

valamittaisissa teksteissä. (Ks. Viikari 1987, 142–144.)

3. Unkarin metriset systeemit

Unkarissa metriikka on kirjallisuudentutkimuksen kenties suosituinta aluetta, ja täten ulkomaalaisella lähestyjällä ei ole pulaa lähtökohdista ja keskustelutovereista. Metriset kysymykset tulivat Unkarissa tieteellisen keskustelun aiheeksi jo 1700-luvun lopulla, ja tutkimusta on aiheesta kertynyt tasaisesti ja, etenkin viime vuosikymmenien aikana, erittäin runsaasti. Mahdollisesti yksi syy metriikan suosioon tämän vuosisadan Unkarissa on ollut aiheen ideologinen neutraalius. Unkarilaisen metriikan tutkimuksen suurimpia, vaikuttaneimpia nimiä ovat János Arany (1817), László Négyesy (1861–1933) ja János Horváth (1878–1961). Näistä Arany oli ensisijaisesti runoilija, ja Unkarissa onkin ollut perinteellistä, että runoilijat ovat askaroineet metriikan kysymysten parissa myös teoreetikoina. Aranyin edeltävistä unkarilais-lyyrikoista on metriikan tutkimusta edistänyt merkittävällä tavalla Mihály Csokonai Vitéz (1773–1805), ja tämän vuosisadan lyyrikoista muistetaan metriikan harrastajana erityisesti Mihály Babits (1883–1941).

Ylitse muiden erottuu vuosisadan alkupuolen produktiivisen ja monipuolisen tutkijan János Horváthin työ, erityisesti hänen vuonna 1951 ilmestynyt teoksensa *Rendszeres magyar verstan* (Unkarin systemaattinen runousoppi). Edistysellinen Horváth lähestyy usein strukturalistista näkemistää, ja niinpä ei ole kummallista, että Horváth ei ainoastaan vienyt unkarin metrisiä kysymyksiä uuteen kontekstiin vaan oli myös koko sosialismin ajan unkarilaisille tutkijoille eräänlainen katto: keskustelua jatkettiin pääasiallisesti Horváthin asettamista lähtökohdista. Tähän liittyy se (strukturalismin avulla ratkaistava) ongelma, että uudessakin unkarilaisen lyyriikan tutkimuksessa metrinen kuvaus voi jäädä erityiseksi, irralliseksi alueeksi tai sitten funktionaalista kuvausta on so-

vellettu siten, että samalla on — paradoksaalisella tavalla — sanouduttu irti strukturalismista (näin on menetellyt esim. István Király strukturalistiselta kannaltakin antoisassa Ady-monografiassaan (ks. Király 1972, 9). Pitkään jatkuneen metodisen yhdenmukaisuuden myönteiseksi seuraukseksi voi kirjata ensinnäkin sen, että varsin monien unkarilais-lyyrikköjen tuotannosta on laadittu yhteismitalliset metriset kuvaukset ja toiseksi sen, että unkarilainen tutkimus on terminologisesti varsin yhdenmukaista ja kurinalaista. Viimeksi mainitusta on hyvä esimerkki runojalan käsitteen ja tahdin käsitteen johdonmukainen erilläänpitäminen. Metriikantutkimuksen kansainvälisessä käytännössä tahti on käsitetty runojalan vaihtoehdoksi laskevan rytmin kuvaamisessa ja ”tahti”-termiä on suosittu sillä perusteella, että se esittää mitan ja kielen vastaavuuden suuremmaksi kuin runojalka (ks. Leino 1982, 15–16). Unkarilaisessa metriikantutkimuksessa sen sijaan terminvalinta riippuu siitä, millaisesta metrisestä systeemistä on kysymys. Runojaloista (versláb) puhutaan duratio-naalisen systeemin yhteydessä, tahdeista (ütem) taas ”unkarilaisen runoilun” yhteydessä. Tästä käytännöstä poikkeamista pidetään pahana virheenä (ks. esim. Elekfi 1986, 210–211).

Sosialismin aikana saattoivat emigrantti-tutkijat hakeutua sisäunkarilaisia tutkijoita vaivattomammin uusiin metodeihin lähtökohtiin. Unkarilaisen metriikan jatkokehityksen kannalta ovat epäilemättä merkityksellisiä esim. ne harvat puheenvuorot, joissa John Lotz on soveltanut teorioitaan ja muita strukturalistisia käsityksiä omalla äidinkielellään kirjoitettuun lyriikkaan. Vasta nyt on tultu tilanteeseen, jossa emigranttien tutkimus voi todenteolla ruokkia Unkarin valtiossa harjoitettavaa tutkimusta; katsauksessaan unkarilaisen metriikan historiaan András Kecskés joutui vielä 1984 toteamaan, että Lotzin — samoin kuin toisen merkittävän emigrantti-metrikon András Kerékin — kirjoituksilla oli ollut vain varsin vähän vaikutusta Unkarin valtiossa harjoitettuun tutkimukseen (ks. Kecskés 1984, 28). Yksi Lotzin huomiota ansaitsevista kirjoituksista on vuodelta 1972 peräisin oleva

artikkeli uralilaisesta versifikaatiosta, jossa Lotz selvittelee myös unkarin kielen metrisiä systeemejä. Merkillistä kyllä Lotz soveltaa teoriaansa unkariin kiistanalaisesti — jos ei sitten suorastaan väärin, ja niinpä tässä annettava kuvakaan ei ole täysin yhtenevä Lotzin analyysin kanssa.

Unkarissa on käytössä ensinnäkin syllabinen systeemi. Alkuperäistä runoutta edustavat Péter Fábriin tanka ja Ágnes Gergelyn haiku:

Hold elött futó
felhóként födik el az
évek életem:
fényesre kopott kavics
a zavaros víz alatt.

Vízen levéltánc.
Tornáchúvös kezdetek.
Végtelen ablak.

Esimerkkinä syllabista systeemiä soveltavasta käännöksestä voi siteerata vaikkapa Mártonfin käännökseen Masaoka Shikin haikusta:

Hideg holdvilág
Kópagoda árnyéka.
Egy fenyőfa-árny.

John Lotz katsoo unkarinkielisessä runoudessa käytettävän syllabista systeemiä, mutta hän ei suinkaan liitä sitä edellä esiteltyihin tapauksiin vaan unkarilaisessa runoudessa perinteellisesti painolliseksi käsitettyyn runouteen. Paino on tässä Lotzin mielestä toissijainen ilmiö ja kysymys on varsinaisesti vokaalien lukumäärän säännönmukaisesta toistumisesta tai vaihtelusta. (Lotz 1976, 238.) Uusin unkarilainen tutkimus ei ole yhtynyt Lotzin kantaan. István Szerdahelyi on arvioinut Lotzin luokittelun ainoastaan ”vanhimman konseptin uudelleenlämmittelyksi”, joka jättää huomiotta painojen säännöllisen toistumisen (Szepes-Szerdahelyi 1981, 356).

Sitä unkarilaisen runouden osaa, jonka Lotz katsoo toteuttavan syllabista systeemiä, tavataan Unkarissa luonnehtia János Horváthia seuraten "tahdilliseksi versifikaatioksi" ("ütemes verselés") tai sitten "kansalliseksi runomuodoksi" ("nemzeti versidom") ilmaukseksi siitä, että kyseessä oleva tapa tuottaa rytmiä on koettu Unkarissa ikiomaksi, periunkarilaiseksi. Horváthin terminvalinta perustuu siihen, että hän ei "tahdillisen versifikaation" yhteydessä käsitä metriseksi perusyksiköksi tavua vaan tahdin, mikä taas selittyy sillä tavalla, jolla hän vastakohtaistaa unkarin "tahtipainollisen versifikaation" durationaalisen systeemin soveltamiseen. Horváth tähdentää, että durationaalisisissa systeemisissä laajemmat rytmiset yksiköt summautuvat tavujen kestosta, kun taas "tahtipainollisissa systeemisissä" on ensin laajempi yksikkö: tahti, jonka aika-arvo jakaantuu tavujen ja taukojen kesken. Tahdin kesto ei täten määräydy sen sisältämien tavujen kestojen perusteella vaan "tahdin täyteenä olevat tavut ja tauot ovat osalla tahdin kestosta, voittavat siitä osakseen yhden tai useamman osan". (Horváth 1969, 22.) Tämän hetken näkökulmasta katsottuna voisi sanoa tässä olevan kysymyksen yhdestä Horváthin esistrukturalistisista piirteistä: Horváth on tässä hakemassa otetta "unkarilaisen runoilun" takana olevasta invariantista, rytmiselle variaatiolle rajat asettavasta mitasta. Nykyaikaisemmin muotoillen voi sanoa, että tässä on kysymys dynaamisista systeemiä edustavasta runoudesta, jossa nousujen lukumäärä on sidottu, kun taas laskussa olevien tavujen lukumäärä voi vaihdella. Nimenomaan laskussa olevien tavujen lukumäärän vaihtelustahan näet seuraa, että yksittäisen tahdin kesto ei summaudu välttämättä tavujen yhteenlasketusta kestosta vaan siinä voi olla sijansa myös laskutavun puuttumisella eli tauolla.

Mutta myöskään Lotzia kritikoiva Szepesin ja Szerdahelyin runousoppi ei luokittele kyseessä olevaa systeemiä dynaamiseksi vaan "tahtipainolliseksi". Menettely selittyy pyrkimyksellä määrittellä "unkarilaisen versifikaation" paikka dynaamisten systeemien joukossa: suhteuttaa se sellaisiin dynaamisiin systeemeihin, jotka tavataan esim. saksassa,

englannissa ja suomessa. Szerdahelyin valitsema termi tähdentää ”unkarilaisessa versifikaatiossa” vallitsevaa mitan ja luonnollisen kielen välistä vastaavuutta: ”tahtipainollisuus” (”ütemhangsúlyos”) -termi viittaa siihen, että ”unkarilaisessa versifikaatiossa” nousussa esiintyy aina painollinen tavu, kun taas laskussa voi esiintyä mikä tahansa tavu, myös pääpainollinen. (Szepes-Szerdahelyi 1981, 19.)

Mutta millaisiin runoihin oikein viittaa tuo versifikaatio, josta Lotzin typologian pohjalta tulee käyttää nimitystä ”dynaaminen”, Lotzin sovelluksen mukaan taas ”syllabinen”, Horváthin mukaan ”tahdillinen” ja Szerdahelyin mukaan ”tahtipainollinen”? Unkarilaisesta kansanrunoudesta voi poimia seuraavan esimerkin:

Mátyást mostan választotta
Mind ez ország királyságra.
Mert őt adta Isten nekünk
Mennyországból oltalmunkra.

Unkarilaista taidurunoutta edustakoot alkusäkeet Endre Adyn runosta Levél-féle Móricz Zsigmondhoz:

Rózsafa-vonóként nagy zöngésű húrhoz
Súrlódják ez irás Móricz Zsigmond úrhoz.
Szóban hozta von' el a beteg, ki küldte.
De sok Élet-lázban magát tönkre-hülte.

Dynaamista systeemiä unkarinnosten metrisenä järjestelmänä edustaa vaikkapa Béla Vikárin Kalevala-käännös, joka alkaa näin:

Mostan kedvem kerekedik,
Elmém azon töprenkedik,
Hogy ím dalra kéne kelni,
Ideje volna énekelni,
Nemek nótáit dúdolni,
Fajok énekeit fújni;

Durationaalisen systeemin läsnäolosta unkarilaisessa runoudessa vallitsee tutkijoiden kesken täydellinen yksimieli-

syys. Kotoperäistä runoutta edustavat esim. Sándor Petőfin Szeptember végén -runon säkeet:

Még nyílnak a völgyben a kerti virágok,
Még zöldel a nyárfa az ablak előtt,
De látod amottan a téli világot?
Már hó takará el a bérci tetőt.

Durationaalisen systeemin esiintymisestä unkarilaisessa käännösrunoudessa siteeraan István Vasin Lucretius-unkarinnosta sekä Árpád Tóthin tulkintaa Keatsin runosta On a Grecian Urn:

Rómaiak termő ósanya, a mennynek, a földnek
gyönyöre vagy, Vénusz, ki a sikló égi jelek közt
ünnepet adsz a gyümölcshajtó földeknek, a bárkás
tengernek s te teszed, hogy a rengeteg állati fajta
megfogon és kikel és meglátja ragyogni a napfényt.

Édes a hallott dal, de mit a fül
meg sem hall, még szebb: halk sípocska, zengd!
Ne testi fülnek! gyöngyözd remekül
lelkembe remekül ritmusát, mely csupa csend!
Szép ifjú! nótád tündér lomb alatt
örökre szól, s örök a lomb a fán.

John Lotzin tulkinta ”unkarilaisesta versifikaatiosta” voidaan osoittaa vääräksi myös Lotzin oman sovelluksen jatkon pohjalta, sillä muiden unkarilaisten metrikköjen tavoin myös Lotz katsoo unkarissa esiintyvän bimetrisen systeemin. Tällä Lotz kumoaa aikaisemman esityksensä, sillä sekasysteemiä ei voida olettaa, mikäli ei oleteta ensin kahta monimutkaista systeemiä: eli siis olettamalla unkariin bimetrisen systeemin Lotz itse asiassa olettaa unkariin durationaalisen rinnalle *toisen* monimutkaisen systeemin. Unkarilaisessa runoudessa bimetrinen systeemi ei liity sillä tavoin mihinkään yksittäiseen runomuotoon kuin suomessa vaan painon ja keston yhtäaikainen ja yhtäläinen läsnäolo luonnehtii unkarinkielistä runoutta huomattavan laaja-alaisesti. Erityisesti bimetri-syys tai ”simultaanisuus” — niin kuin ilmiötä unkarilaisessa kirjallisuudessa tavallisesti nimitetään” liitetään Endre Adyn

runouteen, jossa metrinen simultaanisuus on kytkettävissä samanlaiseen sisällölliseen ambivalenssiin, jonka meikäläinen lukija tuntee hyvin vaikkapa Leinon runoudesta. Adyn bimetrisyyttä edustaa esim. A Tisza-parton -runo:

Jöttem a Gangesz partjairól,
 Hol álmodoztam déli verón,
 A szívem egy nagy harangvirág
 S finom remegések: az eróm.³

Kuitenkin bimetrisyyttä tavataan unkarilaisessa runoudessa jo paljon ennen Adyakin. Simultaanisuuden varhaisena esimerkkinä tavataan mainita Csokonain runo A tartózkodó kérelem, jonka säkeet muodostuvat dynaamiselta kannalta neljän ja kolmen (kunkin parisäkeen loppu) mittaisista laskevista tahdeista ja durationaaliselta kannalta taas ionicus a minore (UU--) ja anapesti (UU-) -runojalosta.

A hatalmas szerelemnek
 Megemésztő tüze bánt.
 Te lehetsz írja a seabemnek,
 Gyönyörű kis tulipánt.

Uudemmassa unkarilaisesta runoudesta voi ottaa esille vaikkapa Sándor Weöresin runon Barangoló, jonka säkeet mieltäytyvät sekä dynaamista systeemiä edustaviksi puoliintuviksi kahdeksantavuisiksi että korijambien (-UU-) ja epi-triittien (-UU-) muodostamiksi kokonaisuuksiksi:

Gyöngy az idő, vándoroljunk,
 nincs szekerünk, bandukoljunk,
 lassú folyó ága mellett
 járjuk a halk fűzfaberket.

4. Metrysten systeemien käytöstä suomessa ja unkarissa

4.1. Kielen ja kulttuurin suhteesta

Tarkastelu on osoittanut, että suomessa ja unkarissa on käytössä samat metriset systeemit. Joka haluaa, voi nähdä tässä

uuden todisteen suomen ja unkarin kielellisestä sukulaisuudesta — sitäkin suuremmalla syyllä, kun tiedetään virolaisen metriikantutkijan Jaak Põldmäen päätyneen viron mittasysteemien analyysissä täsmälleen samoihin tuloksiin kuin Leino suomen kohdalla (ks. Põldmäe 1978 ja Leino 1986, 157.) Jatkossa ilmenevän voisi taas katsoa implikoivan sitä, että kielellisestä sukulaisuudesta ei seuraa välttämättä kulttuurista yhdenmukaisuutta. Mahdollisesti asia tuntuu itsestäänselvyydeltä, mahdollisesti tuntuu tarpeettomalta erityisesti todistella, että kulttuurin laatu ei riipu niinkään kielestä kuin vaikkapa yhteiskunnallisista ja maantieteellisistä seikoista. Toisaalta kuitenkin fennougristiikan piirissä on luotu paitsi suomalais-ugrilainen kielellinen paradigma myös suomalais-ugrilainen kulttuurinen paradigma. Kirjallisuudentutkimuksen alalla tätä edustavat ennen muuta Péter Domokosin tutkimukset. Ja on pidettävä myös mielessä, että näkemyksellä, jonka mukaan kieli ei ole kulttuurin väline vaan tuottaja, on vankat filosofiset perusteet. Husserl on itse asiassa viimeinen merkittävä filosofi, joka käsitti kielen keinoksi. Jos kohta ei ole väitetty sellaista, että tietty kielellinen erityislaatu tuottaa tietyn kulttuurisen erityislaadun, niin joka tapauksessa fenomenologian jälkeiset ajattelijat Heideggerista ja Wittgensteinista de Saussureen ja Lacaniin ovat käsittäneet kielen kaiken merkityksenmuodostamisen lähtökohdaksi.

Jo edellä annettujen esimerkkien pohjalta voi saada vihiä vallitsevasta tilanteesta: eri metrysten systeemien käytön kannalta suomi ja unkari eroavat toisistaan varsin suuresti. Yksittäisten metrysten systeemien käytön esimerkit on suomen kielen kohdalla haettu usein olennaisesti erilaisesta perinteestä kuin unkarin kohdalla. Esimerkeistä saattaa esim. nähdä, että siinä, kun Keatsin *On a Grecian Urn* -runon — *Tynnin laatiman* — suomennoksen rytmi perustuu alkupeiräistekstin tavoin tavujen painosuhteiden oppositioon, perustuu Tóth Árpádin unkarinnos Keatsin runosta taas tavujen keston oppositioon, eli siis unkarinnos on transponoinut tekstin toiseen mittasysteemiin. Tätäkin kiintoisampaa lienee sen havaitseminen, että Béla Vikárin maineikas Kalevalan unka-

rinnos ei nojaudu alkuperäisteoksen tavoin bimetriseen systeemiin, vaan Vikár on transponoinut Kalevalan dynaamiseen järjestelmään, siihen systeemiin, jota unkarilainen kansanrunous käyttää. Saman asian toisena puolena käy annetuista esimerkeistä ilmi, että Manninen on suomentanut unkarilaista kansanrunoutta kalevalamitalla, jolloin siis — päinvastoin — dynaamista systeemiä edustava teksti on transponoitu bimetriseen järjestelmään. Pysin jatkossa valaisemaan suomen ja unkarin suhdetta metristen systeemien käytön kannalta nojautumalla unkarilaisen lyriikan suomentajan näkökulmaan.

Kääntäjä toimii aina oman kulttuurinsa asettaman paineen alaisena: onnistuneen käännöstyön edellytyksena on, että kääntäjä on hyvin selvillä siitä, millaiset ratkaisut ovat häneen lukijoilleen uskottavia. Kääntäjä ei suinkaan voi yhdistellä ilmaisuja ja sisältöjä mielivaltaisesti, vaan hän joutuu etenemään pitkin oman kirjallisen perinteen tarjoamaa kais-taletta, ja yleensä tämä maa-ala on kapea — ja tuntuu sitä kapeammalta, mitä heikompi kääntäjä on. Tilanteesta seuraa, että kääntäjä ei välttämättä voi apinoida kääntämisen kohdetta ilmaisun ja sisällön — siis esim. metrisen systeemin ja sen soveltamisen kannalta -, vaan hänen on oltava valmis myös uusiin kytkentöihin, mikäli tulokulttuuri tätä edellyttää.

Tarkastelen paria esimerkkiä, ja metrisen analyysin ohella pyrin pohtimaan myös sitä, millaisessa suhteessa kääntäjän menettely on hänen omaan kulttuuriinsa: millä tavalla kääntäjän oman perinteen voi katsoa motivoivan hänen ratkaisujaan.

4.2. *Sinervon käänös Aranyin runosta Családi kör*

János Aranyin ikinuori runo Családi kör edustaa hänen tuotannossaan taajaan toistuvaa (J. Soltész 1987, 195) ja muutenkin varsin perinteikästä unkarilaista runomuotoa, nimittäin ns. puoliintuvaa kaksitoistatavuista ("felező tizenkettes"), jota kutsutaan kansainväliseen terminologiaan mukautuen usein myös unkarilaiseksi aleksandriiniksi. Tämän mukaisesti Aranyin runon säkeet ovat kaksitoistatavuisia, ja ne puoliin-

tuvat kahdeksi kuuden tavun mittaiseksi jaksoksi. Puoliskot tuntuvat edelleen jakaantuvan pääsääntöisesti neljän ja kahden tavun mittaisiksi jaksoiksi⁴:

Este van, este van: ki-ki nyúgalomba!
 Feketén bólíntgat az eperfa lombja,
 Zúg az éji bogár, nekimegy a falnak,
 Nagyot koppan akkor, azután elhallgat.
 Mintha lába kelne valamennyi rögnek,
 Lomha földi békák szanaszét görögnek,
 Csapong a denevér az ereszt sodorván,
 Rikoltoz a bagoly csonka, régi tornyán.

Kyseessä on runon ensimmäinen säkeistö. Suomeksi Aranyin klassikon on runoillut Elvi Sinervo. Käännös sisältyy Arvo Turtiaisen toimittamaan Vapauden tulet -antologiaan, ja siinä ensimmäinen säkeistö kuuluu seuraavasti:

Vaipuivat kentät jo kesäoitteen kehtoon.
 Tuulikin nukahti mulperilehtoon.
 Lepakko varjosta räystäätten liiti,
 surraten sittinen ilmassa kiiti,
 pokshti huumassa päin seinähirttä.
 Kurnaten sammakot virittivät virttä.
 Lahokannon suojasta pilkisteli hiiri,
 huuhkajan huhuilu raunioista kiiri.

Elvi Sinervon suomennos on rytmisesti varsin lähellä Aranyin tekstiä. Säkeiden tavumäärä vaihtelee yhdestätoista kolmeentoista, ja ne jakaantuvat kahdeksi puolisäkeeksi. Seitsemännen säkeen alkupuolisko on poikkeuksellinen, sillä se on seitsentavuinen: tähän puolisäkeeseen muodostuu tavanomaisen kahden daktyylin (XXX|XXX) sijasta laskeva peoni ja daktyyli (XXXX|XXX). Poikkeavuus aiheuttaa säkeen alun lukemiseen selvän nopeutuksen, mutta se ei mitenkään järkytä aleksandriinin kokonaishahmoa, ei tunnu virheeltä. Useissa säkeissä (2., 3., 4. ja 5.) jälkimmäinen puolisäe on vain viiden tavun mittainen: niissä ensimmäisen tavun sijalla on tauko. Sinervon käännöksessä säkeiden loppupuoliskoissa vallitsee sama 4+2-jako kuin alkuperäistek-

tissäkin, kun taas alkupuoliskoissa dominoi Aranyin tekstistä hieman poikkeava jako 3+3:een.

Aranyin runo ja Sinervon käännös eivät ainoastaan *näytä* rytmisesti samanlaisilta, vaan ne ovat todella rytmisesti identtisiä, sillä niiden rytmillä on yhteinen kielellinen perusta. Kummassakin tekstissä rytmiä luodaan tavujen painosuhteiden avulla, eli ne kummatkin siis soveltavat dynaamista metristä systeemiä.

Sekä unkarissa että suomessa dynaamisella systeemillä, siis rytmin perustamisella tavujen painosuhteisiin, on keskeinen asema. Suomenkielisessä ns. sidotussa taidurunoudessa rytmi perustetaan miltei aina tavujen kesto-suhteisiin (ks. Leino 1986, 28), ja unkarinkielisessä runoudessa taas dynaaminen systeemi on monella tapaa perinteikäs: aina 1700-luvulle saakka unkarinkielinen lyriikka perusti yksinomaan tavujen painosuhteiden varaan (ks. Horváth 1969, 84), ja myös sen jälkeen dynaamisella systeemillä on ollut Unkarissa käyttöä, kuten Aranyin Családi kör omalta osaltaan osoittaa.⁵

4.3. Mannisen käännös Petőfin runosta Szeptember végén

Olennessa toisenlaisen haasteen kuin Aranyin Családi kör tarjoaa suomentajalle Unkarin kenties maineikkaimman romantikon Sándor Petőfin runo Szeptember végén, joka jo edellä tuli puheeksi esimerkkinä durationaalisen systeemin käytöstä unkarilaisessa lyriikassa. Kuten tunnettua tämän klassisista klassisimman unkarilais-runon säkeet rytmittyvät kahden ja kolmen tavun laajuisiksi nouseviksi aalloiksi, siis jambis-anapestisesti. Runon ensimmäinen säkeistö on rytmisesti edustava koko runon kannalta — toisin kuin tekstin lajin kannalta, sillä kohta toisen säkeistön alussahan runo irtaantuu siihen saakka vallinneesta elegisyydestä. Strooфин rytmi voidaan kuvata seuraavasti:

Még nyílnak a völgyben a kerti virágok,

U-UU-UU-UU-U

Még zödel a nyárfa az ablak előtt,

U-|UUU-|UUU-|UUU-|

De látod amottan a téli világot?

U-|UUU-|UUU-|UUU-|U

Már hó takará el a bérci tétőt.

U-|UUU-|UUU-|UUU-|

Még ifjú szivemben a lángsugarú nyár

U-|UUU-|UUU-|UUU-|U

S még benne virít az egész kikelet,

U-|UUU-|UUU-|UUU-|

De íme sötét hajam őszbe vegyül már,

U-|UUU-|UUU-|UUU-|U

A tél dere már megüté fejemet.

U-|UUU-|UUU-|UUU-|

Petőfin tekstin on kääntänyt suomeksi Otto Manninen:

Viel' aukeevat laaksossa kukkaset tarhain,

on vihreä kartanokoivumme tuo.

Mut tuolla, kas, talven on valta jo varhain,

jo lunta se kukkulan otsalle luo.

On rintani nuor', elon kaikk' kevät-armaus

on siell', elon säihkyvä, täys suvisää,

mut tukkahan tummaan, kas, hiippi jo harmaus,

loi hyyrrettä päähän jo talvi ja jää.

Metriseltä kannalta suomennos on hämmästyttävän uskollinen Petőfin tekstille. Sen kuvaus järjestyy jambeiksi ja anapesteiksi aivan samalla tavoin kuin lähtötekstinkin kohdalla. Mutta toisaalta voidaan sanoa, että Mannisen käännöksen poikkeaa rytmisesti aivan olennaisesti Petőfin runosta, sillä Manninen ei ole perustanut käännöksen rytmiä suinkaan Petőfin lailla tavujen kesto-suhteisiin, vaan nyt ovat käytössä tavujen painosuhteet, dynaaminen systeemi. Tämän osoituksena suomennoksen kuvauksessa ei tulekaan soveltaa viivoja ja kaaria niin kuin Petőfin runon kuvauksessa vaan ylämerkittäviä (painolliset tavut) ja ylämerkittömiä (painottomat tavut), niin kuin meikälinen käytäntö dynaamisista systeemeistä soveltavan runon kohdalla edellyttää. Näin siis Mannisen suomennos ainoastaan kuulostaa rytmisesti samanlaiselta

kuin Petőfin runo, mutta itse asiassa Manninen on käännök-
sessään transponoinut Petőfin runon toiseen metriseen sys-
teemiin:

```

x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x
x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ
x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x
x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ
x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x
x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ
x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x
x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x
x ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ | x ẋ ẋ

```

Suomentajana Manninen olisi voinut periaatteessa tur-
vautua samaan mittasysteemiin kuin Petőfikin: hän olisi voi-
nut menetellä samoin kuin kääntäessään Sapphon laulun,
jossa hän luo tavujen pituuden avulla kussakin säkeistössä
kolme sappholaista säettä (- u - - | - | u u - u - -) ja
neljänneksi adonisen säkeen (- u u - u):

Sen ma taivasten tasaverraks arvaan
miehen miekkoisen, joka kasvotusten
kanssas istuu, sun sulo-äänes soinnun
luonasi kuulee,

(ensimmäinen säkeistö)

Mannisen Petőfin runon kohdalla soveltamaa ratkaisua
voidaan tietenkin nimittää ”uskottomuudeksi alkuperäistek-
siä kohtaan”, mutta pikainenkin katsaus suomenkielisen ru-
norytmin historiaan osoittaa substituution välttämättömyy-
den, sen, että muu menettely ei ole edes mahdollinen.

1840-luvulta lähtien Suomessa käytiin kiistaa suomen-
kielisen runon rytmisistä perusteista, itse asiassa nimen-
omaan mittasysteemistä. Perimmältään tässä voi katsoa ol-
leen kysymyksen äänen ja kirjoituksen taistelusta, ongelmasta,
joka ei länsimaisessa kulttuurissa näytä menettävän ajan-
kohtaisuuttaan. Vuosisadan vaihteessa Nietzsche oli syvästi

huolissaan oraalisen kulttuurin rappiosta (ks. esim. Thienemann 1931, 39–40), ja postmodernismin keskeisen filosofin Derridan lähtökohtia taas on hänen käsityksensä oraalisuuden ylivallasta eurooppalaisessa kulttuuriperinteessä (ks. esim. Eagleton 1983, 130–131).

Suomalaisen lyriikan mittasysteemi-tradition muovautumista determinoineessa oraalisuuden ja kirjoituksellisuuden kiistassa olivat vastakkain lähinnä Elias Lönnrot ja August Ahlqvist — tämä on siis yksi niitä kohtia, joissa Lönnrotiin, aivan ilmeisesti taktisista syistä, nöyrää opetuslapsen suhdetta vaalinut Ahlqvist osoittautuu itsenäiseksi, lönnrotilaisuutta vastustavaksi ajattelijaksi. Lönnrot oli kiistassa oraalisuuden keskeinen edustaja, kun taas Ahlqvist — sen jälkeen, kun hän 1850-luvulla oli ravistautunut irti kvantiteetin kunnioituksestaan (ks. Kohtamäki 1956, 184) — kamppaili kirjoituksellisuuden puolesta (ks. esim. Viikari 1987, 65–68). Oraalisuuden kannattajat vaativat kalevalaiselle kansanrunoudelle esikuvallista asemaa uudessa taideronoudessa, sitä, että ”uusi laulu perustettaisiin vanhan kulmakivelle”, mikä automaattisesti edellyttää laajuuden huomioonottamista rytmisenä perustena, kun taas kirjoituksellisuuden kannattajat tähdensivät graafisena elävän taideronouden asettavan lyriikalle uudet vaatimukset. ”Laulettavuus” ja ”luettavuus” nousivat avain termeiksi, joista jälkimmäinen tuli argumentiksi painon perustamisen puolesta, kun taas ”laulettavuuden” vaatimuksella perusteltiin lähinnä kestoa suomenkielisen lyriikan rytmisenä perustana, jos kohta — niin kuin tämänkaltaisessa väitteilyssä ymmärrettävästi hyvinkin voi tapahtua — painonkin puolesta saatettiin argumentoida laulettavuuden nimissä. (Ks. Viikari 1987, 67–70).

On syytä tähdentää sitä, että Ahlqvistin toiminta painon puolesta kytkeytyy hänen eurooppalaistamis-ohjelmaansa, mihin sisältyy se, että laajuuden perinteellisyys suomenkielisen runouden rytmisenä perustana ei suinkaan näyttäydy Ahlqvistille syyksi rakentaa keston varaan jatkossakin vaan antaa aiheen pyrkiä murentamaan kvantiteetin asemaa. Tämä sinänsä oudostuttava seikka käy ymmärrettäväksi, kun

muistetaan, että Ahlqvist pyrki edistämään ennen muuta ”eurooppalaisuuden” integroimista suomalaisuuteen, mikä implikoi ulkomaisiin esikuviin mukautumista eikä niinkään omaan traditioon perustamista (ks. Lahdelma 1991, 31). Tämän mukaisesti Ahlqvist, kun hän puolustaa vuonna 1863 ilmestyneessä runousopissaan painolle perustamista (s. 78–79), viittaa rytmin perustamiseen painoon uusimmassa kansanrunoudessa ja jalostaa sen vieokkaasti kansan haluksi nojautua arvokkaisiin ulkomaalaisiin esikuviin: ”Niinkuin Suomen kansa muussakin olossansa kokee omistaa itsellensä eurooppalaisen sivistyksen muodot, niin pyrkii se runoudesansakin vapaaksi peritystä yksi-puolisuudesta.” Argumentoidessaan painon puolesta Ahlqvist viittasi painon dominoivaan asemaan ”Euroopan kielissä”, mikä — koska Ahlqvist tarkoitti ”eurooppalaisuudella” lähinnä germaanisuutta (ks. Lahdelma 1991, 36–38) — on tulkittavissa saksan kielen lyyrisen käytännön pitämiseksi esikuvallisena.⁶ Omaan aikaansa Ahlqvist suhtautui siirtymävaiheena, sellaisena kautena, jona runonlaatijan oli vielä otettava kesto-suhteekin huomioon, mutta ajanoloon tulisi painon päästä suomenkielisen lyriikan perustana täyteen yksinvaltaan. (Kohtamäki 1956, 184–185.)

Kulttuurihistorialliselta kannalta voidaan ajatella, että Ahlqvistin edustaman kannan voitolle pääsy perustui siihen, että asian ratkaiseminen oli meillä jäänyt antiromanttiselle kaudelle, aikaan, joka kantoi pikemmin huolta kirjallisena elävän taideronouden kehittämisestä kuin suullisen runoperinteen vaalimisesta. Tuolloin suullisena elävän runouden ominaispiirteet olivat ruvenneet tuntumaan jo epärelevantteiksi taideronouden kannalta. Lopullisesti asian ratkaisi runousopillisilla kirjoituksillaan (ks. näistä esim. Viikari 1987, 71–72 ja Oksala 1986, 74) Leino, joka sulkee keston suomenkielisen taideronouden rymisen arsenaalin ulkopuolelle vielä paljon jyrkemmin kuin Ahlqvist. Näin Leino vei keskustelun varsin antilönnrotilaiseen päätökseen — juuri ennen kuin hän itse muotoutui (uus)romantikoksi, siksi kirjailijaksi, joka nosti lönnrotilaisen ilmaisen uuteen kukoistukseen. Leinosta

eteenpäin lyriikan suomentaja ei ole voinut turvautua kvantitaavista systeemiä hyödyntävän taideronon kääntämisessä kvantitatiiviseen systeemiin, mikäli ei ole halunnut tuloksen kuulostavan antiikkiselta. 1900-luvun suomalaisen korvassa taideronouden ja dynaamisen systeemin välillä on jo miltei erottamaton yhteenkuuluvuus — ja oli jo 1920-luvulla, silloin, kun Manninen tehtävään alun perin pyydetyn Eino Leinin sijasta joutui Petőfiä suomentamaan.

4.4. Lyy'n käännös Csokonain runosta *A tartózkodó kérelem*

Kolmannen ratkaisumallin esittämiseksi palaan Csokonain tekstiin *A tartózkodó kérelem*, josta edellä todettiin, että sen säkeet ovat analysoitavissa sekä 3–4 tavun painosuhteisiin perustuviksi tahdeiksi että tavun keston perustuviksi ionicus a minore ja anapesti-runojaloiksi. Kaksihamotteisuus perustuu siihen, että tässä runossa joonisen runojalan jälkeen on aina sanaraja. Runojalan rajan ja sanarajan yhteenlankeaminen mahdollistaa sen että kukin runojalka on käsitettävissä myös (laskevan) tahdin päätepisteeksi:

UU--|UU--|UU--|UU--

A hatalmas szerelemnek megemésztő tüze bánt.

Suomentaessaan Unkarin lyyra -kokoelmaa varten Csokonain runon Toivo Lyy joutui tietenkin mukautumaan siihen, että vieraskielisen, muun kuin antiikkisen, taideronon rytmi joudutaan suomennoksessa perustamaan dynaamiseen systeemiin. Täten Lyy'n käännöstä lukeva hahmottaa Lyy'n suomennoksen rytmin painollisten ja painottomien tavujen opposition varassa:

Minut tulta tulisempi
tuli lemmen tuhoaa.
Sulotulppaanini lempi
pahan voisi parantaa.

Sinun silmäis ihanuutta
jota Koitar säteilee,

sinun huultes suloisuutta
surut, huolet pakenee.

Sano enkelien suulla
sanat, joita anelen:
tuhat suukkoa, jos kuulla
minun suot ne, suloinen!

Lyyn käännös on metrisesti mitä säännöllisin. Sen joka-
ainut säkeistö on kuvattavissa trokeiseksi eli siis näin:

\acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X |
 \acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X |
 \acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X |
 \acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X}

Tätä tulkintaa vastustaa se, että runon jokainen säe alkaa lyhyellä tavulla, kun taas jokaisen säkeen kolmas tavu on pitkä. Tämä pakottaa lukijan ottamaan huomioon myös toisen tulkintavaihtoehdon, nimittäin runon koostumisen noussevista, anapestien ja nousevien peonien muodostamista yksiköistä. Täten kukin säkeistö on tulkittavissa paitsi neljäksi neljän trokeen jaksoksi myös näin:

X X \acute{X} | X X X \acute{X} | X
X X \acute{X} | X X X \acute{X} |
X X \acute{X} | X X X \acute{X} | X
X X \acute{X} | X X X \acute{X} |

Lyhyen ja pitkän opposition avulla käännökseen on luotu rytmistä labiiliutta, joka edellyttää lukijalta runon hahmottamista kahdella tavalla, saattaa runon *painosuhteet* järjestäytymään kahdella eri tavalla. Täten siis runo ei ole bimetrinen niin kuin Csokonain teksti mutta siihen on tavujen keston vaihtelun avulla luotu rytmistä labiiliutta dynaamisen systeemin puitteissa. Lyyn käännöksessä on siis vastine Csokonain runon rytmiselle kaksiamotteisuudelle, mutta sen kielellinen perusta on toinen kuin unkarilaisessa tekstissä. Suomenoksessa painon asema runon rytmisenä perustana ei kyseenalaistu, ja samalla se kuitenkin hyödyntää rytmisen ilmeik-

kyyden saavuttamiseksi myös tavujen keston oppositiota.

Kestosuhteiden avulla luotu kaksihakmotteisuus dynaamisen mittasysteemin puitteissa on suomalaisessa taidelyriikassa laajasti käytetty keino (sen kuvaamiseen liittyvät suomalaisten runousoppien käyttämät käsitteet ”sijaisjalka” ja ”jambinen inversio”⁷⁾, joten se tuntuu myös ensisijaiselta suomentajan keinolta rytmisen labiiliuden saavuttamiseksi. Oma runoutemme antaisi perustan myös dynaamisen mitatasteemin ja kalevalamitan taisteluttamiseen (ks. Viikari 1987, esim. 138–141), mutta tällaisen menettelyn ilmeisenä huonona puolena, nimittäin taiderunouden kääntäjän kannalta, on sen häiritsevä allusiivisuus Kalevalaan ja kalevalaiseen kansanrunouteen.

4.5. Launosen käännös Nagyin runosta Himnusz minden időben

László Nagy (1925–1978) on unkarilaisen 1900-luvun jälkipuoliskon lyriikan merkittävimpiä edustajia. Vuonna 1965 Nagy julkaisi kokoelman Himnusz minden időben (”Hymni kaikkina aikoina”), jonka nimiruno välähtelee visionäärinä, kiihkeinä, elementeiltään ristiriitaisina kuvina. Jo runon kolmen ensimmäisen stroofin siteeraaminen välittää hyvin nämä piirteet:

Te szivárvány-szemöldökü,
Napvilág lánya, lángölü,
Dárdának Gyémánt-köszörü,
Gyönyörüm, te segíts engem!

Te fülemülék pásztorá,
Sugarak déli lantosa,
Legelső márvány-palota,
Gyönyörüm, te segíts engem!

Siralomvölgyi datolya,
Festmények rejtett mosolya,
Templom arany-kupola,
Gyönyörüm, te segíts engem!

(”Sinä sateenkaari-kulmakarvainen, päivänpaisteen tytär,

liekkisylinen,| peitsen timantti-kovasin,| ihanaiseini, auta sinä
minua!|| Sinä satakielten paimen,| säteiden eteläinen luutun-
soittaja,| ensimmäinen marmoripalatsi,| ihanaiseini, auta sinä
minua!|| Kuolemanlaakson taateli,| maalauksen salattu
hymy,| kirkon kultakupoli,| ihanaiseini, auta sinä minua!”)

Himnusz minden időben -runon kuvien kaksinaisen luonteen mukaisesti myös tekstin rytmi on laadultaan bimetristä, kahta eri elementtiä toisiinsa törmäyttävää. Lukija erottaa ensinnäkin durationaaliselta pohjalta ns. ambrosiaanisen säkeen, joka koostuu neljästä jambista siten, että viiden tavun jälkeen on aina kesuura (◡-|◡-|◡||-|◡-). Unkarinkielisessä lyriikassa ambrosiaaninen säe hahmottuu aina myös dynaamiselta pohjalta (Szepes-Szerdahelyi 1988, 80): se puoliintuu kesuuran kohdalta viiden ja kolmen tavun laajuisiksi tahdeiksi. Kolmen ensimmäisen säkeen rytmistä yhteenkuuluvuutta vahvistaa sointuisuus: ne on kytketty riimillä yhteen. Runo hakee voimansa pitkälti jatkuvasta allusiivisesta yhteydestään katolisiin litanioihin ja Maria-hymneihin, ja täten refrengi ”Gyönyörüm, te segíts engem!” asettuu vastineeksi pyhissä teksteissä toistuvalla puhutulle osoitetulle pyynnölle (vrt. Görömbei 1992, 208). Se kuljettaa sakraalisuuden ääntä puhuteltuun liittyvänä piirteenä ja tekstin profaanin kuvaston vastaäänenä. Tämä säkeistöä sitovan riimin ulkopuolelle jäävä säe erottuu myös tavujen rytmittymisen kannalta muusta runosta: durationaaliselta kannalta se koostuu kahdesta anapestista ja spondeesta (◡◡-|◡◡-| - -), ja dynaamiselta kannalta sen tavut eivät jakaannu tahdeiksi viiden suhteessa kolmeen vaan kolmen suhteessa viiteen.

Nagyin jo klassikoksi osoittautuneen runon nykyaikaisuus lepää sellaisten ominaisuuksien varassa kuin kuvallinen moniaineisuus ja rytmisen labiilius. Esteettisen uskottavuuden nimissä lyriikon ei ole tarvinnut luopua riimistä ja siihen liittyvästä runon rytmin perustamisesta tavujen erilaisiin prosodisiin oppositioihin — toisin kuin 1960-luvun johtavien suomalais-runoilijoiden. Eikä László Nagy ollut suinkaan mikään viimeinen mohikaani tässä asiassa, vaan unkarilaisessa lyriikassa riimillä ja tavurytmillisyydellä on ollut

rikkoutumaton kontinueetti: ”vapaa” ja ”sidottu” esiintyvät unkarilaisessa lyriikassa edelleen rinnan.

Hannu Launosen ja Béla Jávorszky'n suomentamana ilmestyi vuonna 1978 Uhri kuumalle tuulelle -nimellä valikoima László Nagyin lyriikkaa. Kokoelmaan sisältyy myös ”Hymni kaikkina aikoina”. Hannu Launonen on viimeistellyt suomennoksen seuraavaan muotoon (kolme ensimmäistä säkeistöä):

Sinä sateenkaari-silmäkulma,
Auringon tytär, liekkisyli,
Peitsien timanttinen hiomakivi,
Valkea iloni, auta minua!

Sinä satakielten paimen,
Säteiden eteläinen soittaja,
Kaunein marmoripalatsi,
Valkea iloni, auta minua!

Sinä murheenlaakson taateli,
Maalausten salainen hymy,
Kirkon kultakupoli,
Valkea iloni, auta minua!

Suomennoksesta puuttuvat perinteellisesti mitalliseksi käsitetyn runouden tunnusmerkit: riimi ja rytmin perustuminen tavujen prosodisiin oppositioihin. Täten sen rytmittymistä määräävinä piirteinä kohoavat etualalle refrengi sekä runon jakaantuminen säkeiksi, lauseiksi ja stroofeiksi. Jäljelle jäävät rytmiä luovat tekijät toistuvat samankaltaisina kuin ne esiintyvät Nagyin tekstissä, mutta tavujen avulla luotu rytminen labiilius on poissa. Sikäli puute tuntuu melkoiselta, että rytminen ambivalenssi näyttäisi sisältyvän nimenomaan tavujen taisteluttamiseen (sen sijaan esim. lauseenraja ja säkeistönraja lankeavat runossa jatkuvasti yhteen, tukevat rytmittäjinä toisiaan).

Suhteessa alkuperäistekstiin käännöksestä on tietysti helppo löytää huomauttamista, ja tässä yhteydessä olennainen kysymys kuuluu sitä paitsi: millaisia kulttuurisia motiiveja suomentajan menettelylle voi löytää? Niin kuin edellä

todettiin, kääntäjän oma kulttuuri asettaa ne rajat, joiden puitteissa hän voi toimia. Tältä kannalta tavurytmisen runon korvaaminen tavurytmittömällä on täysin oikeutettua, mikäli tavurytmillinen, ”sidottu”, ilmaisu on menettänyt kääntäjän kulttuurissa esteettisen uskottavuutensa. Ja tällöin tietysti ratkaisevaa on käännöksen ilmestymisen aika eikä suinkaan kääntämisen kohteena olevan tekstin ilmestymisen aika.

1970-luvun lopulla ei sidottu ilmaisu ollut missään tapauksessa suomenkielisessä alkuperäisessä runoudessa produktiivista; kapea-alaisesti sitä saattoi esiintyä jonkun Lassi Nummen tuotannossa. Alkuperäisen lyriikan keinot eivät kuitenkaan välttämättä muodosta rajaa kääntämisen keinoille, koska käännöslyyriikka on suhteellisesti itsenäinen kirjallisuuden alue, eli siis sitä ei ohjaile niinkään samankielisen alkuperäislyriikan perinne kuin käännösrinouden oma traditio — jos kohta käännöslyyriikan ilmaisumuotojen muotoutuminen seurailee alkuperäislyriikan kehkeytymistä. Silmä-ääräisesti arvioiden tietyn kulttuurialueen alkuperäisen lyriikan ja käännöslyyriikan suhde on sellainen, että alkuperäislyriikan ilmaisulliset rajoitukset siirtyvät käännöslyyriikkaan myöhästyneinä, eivätkä ne koskaan toteudu koko ankaruudessaan.

Hannu Launonen käänsi Nagyin runoja tilanteessa, jossa lyriikan suomentamisen perinne antoi edelleen valtuudet perustaa käännöksen rytmin tavujen prosodiselle oppositiolle. Välittömän esikuvan unkarilaisen lyriikan ”sidottuun” kääntämiseen tarjosivat Toivo Lyy ja Anna-Maija Raittila, jotka olivat menetelleet perinteisellä tavalla muun muassa joitakin vuosia aiemmin (1970) ilmestyneissä merkittävässä antologioissaan Unkarin lyyra ja Kaivojen maa. Eräänlaiseksi vastääneksi näille asettuu Launosen unkarilaisen lyriikan suomentamista koskeva kirjoittelu 1970-luvulla. Esim. Suomenkielinen Petőfi — uudelleen arvioinnin aika -artikkelissaan Launonen pyrkii kuvallisen täsmällisyyden, konkreettisuuden, luontevuuden ja puheenomaisuuden nimissä heikentämään mannislaisen (ja myös Raittilan ja erityisesti Lyy'n) jatkaman unkarilaisen lyriikan suomentamisperin-

teen asemaa (ks. Launonen 1976, 27–40), ja näin hän valmisti modernistisin iskusanoin tietä omalle, perinteestä selkeästi irtaantuvalla menettelytavalleen. Muussa käänöslyriikassa oli sovellettu kumpaakin strategiaa; olipa yksiä ja samoja tekstejäkin käännetty suunnilleen samoihin aikoihin sekä perinteellisesti että epäperinteellisesti asennoituen (Päivö Oksalan ja Aapo Junkolan Catullus-suomennokset). Tämä sekä se, että 1970-luvun lopun Suomen kirjallinen ilmapiiri oli vielä Anhava-henkisesti modernistinen ja suomenkielisen lyriikan modernistinen perinne oli ehtinyt jo vahvaksi, tekivät myös unkarista käännetyn lyriikan kohdalla tavun rytmisen aseman uudelleenarvioimisen esteettisesti uskottavaksi.

Viitteet

1. Lotz huomauttaa, että metrumi-typologiaa laadittaessa voitaisiin hyvin soveltaa myös muita perusteita. Vaihtoehtoisena mahdollisuutena Lotz esittää muun muassa runossa käytettyjen syntaktisten ratkaisujen luokittelemisen. Tällä ratkaisulla olisi se etu Lotzin varsinaisesti esittämään verrattuna, että sen avulla voitaisiin luokitella myös ”mitatonta” runoutta — joka Lotzin havaintojen mukaan on syntaktisesti usein hyvin yhtenäistä. (mt., 232–233). On selvää, että runous ei ole koskaan mitatonta, vaan runotekstin luonnehtiminen ”vapaamittaiseksi” tai ”mitatomaksi” viittaa yksinkertaisesti siihen, että runossa käytetty mitta säätelee jotakin muuta seikkaa kuin tavujen lukumäärää ja prosodisia ominaisuuksia. — Merkillistä kyllä ”vapaamittainen” runous on siinä sovelletun, näyttäytyvän mitan kannalta edelleen, parikymmentä vuotta Lotzin kuoleman jälkeen, täysin kartoittamatta. Toisaalta tietysti voi jälleen todeta, että nykyinen kulttuurintutkimuksen ilmapiiri, paljolti poststruktuurialin ajattelun hallitsema kausi, ei ole omiaan innostamaan mitaan liittyviin pohdintoihin.

2. Japanilainen tanka- ja haiku-runous ei tarkkaan ottaen noudata syllabista systeemiä. Näissä runomuodoissa ei nimittäin mitta määrää tavujen vaan *morien* määrää, ja yhteen tavuun taas voi sisältyä joko yksi tai kaksi moraa. Japanilaisten tanka- ja haiku-runojen käänöksissä sekä näiden muotojen sovelluksissa muilla kielillä sen sijaan mitta määrää usein nimenomaan tavujen eikä suinkaan morien lukumäärää. Täten syllabinen systeemi tulee käyttöön silloin, kun tankoja ja haikuja kirjoitetaan muulla kuin japanin kielellä. (Ks. esim. Szepes-Szerdahe-

lyi 1988, 128.)

3. A Tisza-parton runon rytmin tulkinta, sen metrinen kuvaus, on tullut yhdeksi unkarilaisen metriikan makupaloista, ehtymättömäksi kiistanaiheeksi. Kinastelu ei koske runon bimetri-syyttä, eli siis kaikki asiaa käsitelleet tutkijat ovat katsoneet, että runo on kaksihakotteinen. Mutta sen sijaan tutkijoita on askarrattanut, onko runon rytminen durationaalinen puoli tulkittavissa daktyyliseksi vai tulisiko se käsittää jambiseksi. Hiljattain ilmestyneessä Péter Szilágyin monografiassa Adyn lyriikan ilmaisukeinoista esitellään käytyä kiistaa ja päädytään vastustamaan jambista tulkintaa. (Ks. Szilágyi 1990, 105–112.)

4. János Horváthin mielestä (Horváth 1969, 40) jopa runon jokaikinen puoliskäe jakaantuu neljän ja kahden tavun jaksoiksi, koska *runokokonaisuuden* rytminen hamo edellyttää nimenomaan tätä tulkintaa. Tämä ehdotus edellyttää itse asiassa pinta- ja syvärakenteiden käsitteitä, ja niin siinä voi nähdä yhden Horváthin runousopin strukturalistisista — tai esistrukturalistisista — piirteistä.

5. Unkarilainen metriikan tutkimus on varsin yhtäpitävästi käsitellyt perinteellisen unkarinkielisen runouden ("ütemes verselés" tai "magyaros verselés") perusyksiköksi — tavun sijasta -tahdin, siis yksikön, joka jo itsessään koostuu tavuista. Täten unkarilaiset tutkijat eivät ole katsoneet perinteisen runoutensa edustavan dynaamista systeemiä, vaan dynaamisen systeemin unkarilaisena edustajana on pidetty tavujen kesto-suhteisiin perustuvan latinankielisen runouden varhaisia unkarinnoksia, "jotka eivät vielä kyenneet hyödyntämään aikamitallisuuden mahdollisuuksia" ks. esim. Horváth 1969, 84) tai dynaamisen syrteemin esiintymislaueeksi unkarissa on nimetty ylimalkaan "yksittäiset kielelliset kokeilut" (ks. esim. Szepes-Szerdahelyi 1988, 125). Kuitenkin koko unkarinkielisen "tahtirunouden" voi katsoa edustavan dynaamista systeemiä, koska siinä *tavujen tasolla* on kysymys painollisen ja painottoman oppositiosta.

6. Germaanisuuden puolesta suomalaista perinnettä vastaan -asetelma on esillä myös siinä kiistassa, jota Ahlqvist kävi kirjoitettuna unkarilaisen fennougristin Pál Hunfalvyn kanssa. Ahlqvist piti sointuisuutta runouden "jaloimpana kielellisenä kaunistuskeinona", ja ihan erityisen lähellä Ahlqvistin sydäntä oli alkusointu. Ahlqvistin ja Hunfalvyn kiista koski alkusoinnun alkuperää. Hunfalvy piti alkusointua originaalisesti suomalais-ugrilaisena piirteenä, kun taas Ahlqvist katsoi sen olevan germaanista alkuperää. (Kohtamäki 1956, 185–186.)

7. Ks. Leino 1982, 179–193. "jambinen inversio" on sikäli suosittelavampi termi kuin "sijaisjalka", että se ei viittaa korvikkeena olemiseen, ratkaisuun paremman puutteessa vaan jättää sijaa myös asian sille puolelle, että tavujen keston säätelyn avulla

voidaan dynaamista systeemiä hyödyntävään runoon luoda tekstiä rikastavaa rytmistä labiiliutta, monitulkintaisuutta.

Kirjallisuus

Ahlqvist 1863 = August Engelbert Ahlqvist: Suomalainen runous-oppi kielelliseltä kannalta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Eagleton 1983 = Terry Eagleton: Literary Theory. An Introduction. Basil Blackwell. Great Britain.

Elekfi 1986 = Elekfi László: Megjegyzések egy metrikai kezdeményezéshez. Magyar Nyelvőr, 1986, 2. szám. s. 202–211.

Görömbei 1992. Görömbei András: Nagy László költészete. Magvető Kiadó. Eger.

Horváth 1969 = Horváth János: Rendszeres magyar verstan. Akadémiai Kiadó. Budapest.

J. Soltész 1987 = J. Soltész Katalin: Arany János verselése. Irodalomtörténeti tanulmányok 9. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Kecskés 1984 = Kecskés András: A magyar vers hangzásszerkezete. Akadémiai Kiadó. Irodalomtörténeti tanulmányok 8. Budapest.

Király 1972 = Király István: Ady Endre. I. kötet. Magvető Kiadó. Belgrad.

Kohtamäki 1956 = Ilmari Kohtamäki: Ankara puutarhuri. August Ahlqvist suomen kielen ja kirjallisuuden arvostelijana. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Lahdelma 1991 = Tuomo Lahdelma: August Ahlqvist ja Unkarin kulttuuri. In: Jaana Janhila (toim.) Kulttuurin Unkari, s. 9–42. Atena. Jyväskylä.

Launonen 1976 = Hannu Launonen: Hirvipoika. Tutkielmia Unkarin kirjallisuudesta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Pieksämäki.

Leino 1979 = Pentti Leino: Suomen kielen metriset systeemit ja mittatyypit. Virittäjä, s. 302–342.

Leino 1982 = Pentti Leino: Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 376. Helsinki.

Leino 1986 = Pentti Leino: Language and Metre. Metrics and the metrical system of Finnish. Translated by Andrew Chesterman. Studia Fennica. Review of Finnish Linguistics and Ethnology 31. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Mänttä.

Lotz 1976 = Lotz János: Szonettkoszorú a nyelvről. Gondolat

Kiadó. Budapest.

Oksala 1986 = Teivas Oksala: Eino Leinon tie Paltamosta Roomaan. Tutkielmia runoilijan sihteesta antiikkiin ja klassiseen perintöön. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 442. Rauma.

Pöldmäe 1978 = Jaak Pöldmäe: Eesti värsiopetus. Monograafia. Kirjastus Eesti Raamat.

Szepes-Szerdahelyi 1988 = Szepes Erika — Szerdahelyi István: A műzsák tánca. Verstan kisenciklopédia. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Szepes-Szerdahelyi 1981 = Szepes Erika — Szerdahelyi István: Verstan. Gondolat Kiadó. Debrecen.

Szilágyi 1990 = Szilágyi Péter: Ady Endre verselése. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Thienemann 1931 = Thienemann Tivadar: Irodalomtörténeti alapfogalmak. Danubia Kiadó. Minerva-könyvtár XXV. Pécs.

Viikari 1987 = Auli Viikari: Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 468.