

Jarmo Saarti

Kiinalaisen kaunokirjallisuuden suomennokset 1900-luvulla

Kääntämisen ja vastaanoton
kulttuurinen konteksti



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 214

Jarmo Saarti

Kiinalaisen kaunokirjallisuuden
suomennokset 1900-luvulla

Kääntämisen ja vastaanoton
kulttuurinen konteksti

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Historica-rakennuksen salissa H320
marraskuun 15. päivänä 2013 kello 14.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in building Historica, hall H320, on November 15, 2013 at 14 o'clock.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2013

Kiinalaisen kaunokirjallisuuden suomennokset 1900-luvulla

Kääntämisen ja vastaanoton
kulttuurinen konteksti

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 214

Jarmo Saarti

Kiinalaisen kaunokirjallisuuden
suomennokset 1900-luvulla

Kääntämisen ja vastaanoton
kulttuurinen konteksti



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2013

Editors

Mikko Keskinen

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Ville Korkiakangas

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Paula Kalaja, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-5453-6

ISBN 978-951-39-5453-6 (PDF)

ISBN 978-951-39-5452-9 (nid.)

ISSN 1459-4323 (nid.), 1459-4331(PDF)

Copyright © 2013, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2013

ABSTRACT

Saarti, Jarmo

The cultural context and reception of the translations of Chinese fiction in Finland in the 20th century

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2013, 247 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4323 (nid.), 1459-4331 (PDF); 214)

ISBN 978-951-39-5452-9 (nid.)

ISBN 978-951-39-5453-6 (PDF)

The motives noted by Linder when analyzing the prime motives for translating Chinese fiction can also be found in Finnish translating activities throughout the 20th century. There have been three main sources: first missionaries and their translations, second linguists and third miscellaneous thinkers, of which the latter were mainly interested in Chinese culture and philosophy.

One common factor in these groups is that their interest in translating was defined at least as much by the interests of the target culture of the translators as by the interests of their own culture. In addition to these motives, during the latter half of the 20th century one can find special interests defined by the movement of literary modernism in Finland. Another motive can be traced to the overall modernization of the Finnish culture, away from parochialism towards globalization.

During the 20th century there have been about 1000–2000 foreign titles translated to Finnish each decade, if one excludes the war and post-war period. This study detected a total of 554 titles of Chinese literature which had been translated during that time into Finnish, including also translations in magazines. Thus one can state that there have been relatively few translations of the Chinese literature into Finnish.

The Chinese culture entered Finland during the 20th century mainly via Western cultures: either through European translations further into Finnish or using Western perceived ideals and models when translating directly from Chinese. This has had also an effect on what has been translated to Finnish. The focus has been on classical Chinese literature.

Keywords: Chinese literature, translations, Finland, 20th century

Author's address Jarmo Saarti
jarmo.saarti@uef.fi

Supervisors professor Mikko Keskinen
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

professor (emer.) Tarmo Kunnas
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

Reviewers professor Joel Kuortti
Department of English
University of Turku

PhD Tuulia Toivanen

Opponent professor Joel Kuortti

ESIPUHE

Ellen erehdy, meillä vallitsee yleinen käsitys, jonka mukaan kiinalainen runous on jonkinlaista seurapeliä, miniatyyritaidetta, jonka teossa ratkaisevinta on teknillinen taidokkuus ja kekseliäisyys. (Pertti Nieminen 1957, 10.)

Tämän kirjan tekeminen kesti pitempään kuin olin kuvitellut: siitä tuli melkein elinikäinen projekti. Juuret hankkeella on 1970-luvulla, lukiolaisvuosissani. Luokallamme vaikutti luokanvalvojana Timo K.J. Lappalainen, joka avasi kotikirjastonsa kirjallisuutta harrastaneille oppilaille. Kirjastossa oli melkoisesti myös Kiinaan liittyviä teoksia, jotka osaltaan johtivat minut tälle tielle. Timon kautta sain – vaikka en sitä tuolloin vielä tiennyt – ensimmäisen kosketuksen suomalaisen maolaisuuteen. Luokan kirjallis-taiteellisessa piirissä vaikuttivat mm. Jarmo Kuronen, Jaakko Korpisaari ja Hannu Pelkonen.

Tutkimuksena projekti lähti liikkeelle Jyväskylän yliopistossa 1980-luvun puolessa välissä. Professori (emerita) Sirkka Heiskanen-Mäkelä antoi minulle kiinalaisen kirjallisuuden suomennosten selvittämisen pro gradu-työni aiheeksi laajempaan suomennoskirjallisuuden historia -projektiin liittyen (ks. tästä Heiskanen-Mäkelä 1989, 123–125). Pro gradu-työn tarkastuksen yhteydessä professori (emeritus) Tarmo Kunnas yritti jo ohjata minua aatehistoriallisempaan suuntaan, mutta maailma vei mukanaan. Välityönä harrastin informaatiotutkimusta, jonka opinnäytteissä tutkin kaunokirjallisuuden viestintää ja tiedonjärjestämistä – näitä töitani olen pystynyt hyödyntämään myös tässä teoksessa.

Kirjallisuustieteen ja tämän aiheen pariin palaamiseen sain sykäyksen *Suomennoskirjallisuuden historia* -kirjahankkeen myötä. Toimituskunta – professori H. K. Riikonen ja dosentti Urpo Kovala – pyysivät allekirjoittaneelta artikkelin Kiinan kirjallisuuden suomennoksista. Tästä sain ajatuksen palata professori Kunnaksen viitoittamalle tielle. Hän aloitti väitöstyöni ohjaamisen ja loppuun sen saattoi professori Mikko Keskinen, joille molemmille kiitokset.

Jyväskylän yliopisto ja sen kirjallisuustieteen (mikä laitoksen nimi sitten milloin on ollut) piirissä vaikuttavat henkilöt ovat antaneet ajatuksia ja tukea työlleni. Erityisesti haluan mainita Kaukoidän harrastajat Keijo ja Hannu Virtasen sekä Lauri Hartmanin, joiden kanssa käydyt keskustelut ovat avanneet allekirjoittaneelle ei-eurooppalaisia kulttuureita ja niiden kulttuurihistoriaa.

Kiitokset myös kaikille kirjastoille, joiden palveluita ja resursseja olen pystynyt hyödyntämään: kirjallisuudentutkijoille kirjastot ovat keskeinen tietolähde. Varastokirjasto antoi mahdollisuuden lukea koko suomalainen kulttuuri-lehdistö, Jyväskylän yliopiston kirjasto sekä Kansalliskirjasto säilyttivät muualta kadonneet teokset ja jälkimmäinen digitoi tutkijan käyttöön suomalaisia lehtiä. Kuopion kaupunginkirjasto–Pohjois-Savon maakuntakirjasto ja oma, Itä-Suomen yliopiston kirjasto, lainasivat lopun tarpeellisen. Lisäksi kiitokset kaikille, jotka ovat rakentaneet internetin tietovarantoja näinä kuluneina vuosi-

kymmeninä: kirjallisuudentutkijan työ on muuttunut ja helpottunut, vaikka resurssien runsauden äärellä tunteekin tuskaa!

Työtäni ovat rahoittaneet Suomalais-ruotsalainen kulttuurirahasto sekä Jyväskylän yliopisto, jonka rahoitus mahdollisti teoksen lopullisen työstämisen työstä vapaana. Kiitos myös työnantajalleni, Itä-Suomen yliopistolle, mahdollisuudesta vapaaseen vaikka muutakin tekemistä olisi ollut.

Kiitokset työni esitarkastajille, professori Joel Kuortille ja FT Tuulia Toivoselle työtä edistäneistä kommentteista: edelliselle myös erittäin tarkasta oikoluvusta ja jälkimmäiselle myös esimerkillisestä tutkijakollegan tukemisesta aineistojensa avaamisessa sekä dosentti Esko Ryökkäälle teologisesta ohjauksesta. Kiitokset myös äidilleni Marjatta Lapveteläiselle, joka mahdollisti kirjallisuuden harrastamisen jo lukiovuosinani.

Thanks to Dr. Ewen MacDonald for linguistic advice: you have been again - and are - an invaluable academic colleague and friend.

Ja suurimmat kiitokset vaimolleni Arja Juntuselle projektin aikaisesta henkisestä ja asiallisesta tuesta - olet maailman paras oikolukija - sekä Kaarlolle pitsoista (ks. tarkemmin Saarti & Juntunen 2009)!

Istanbulissa 22.10.2013

Jarmo Saarti

SISÄLLYS

ABSTRACT
ESIPUHE
SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	9
1.1	Tutkimuskohde ja tutkimusaineistot.....	10
1.2	Tutkimuksen teoreettinen viitekehys ja tutkimuskysymykset.....	12
1.3	Tutkimuksen rakenne ja aiheen aiempi tutkimus Suomessa.....	13
2	KULTTUURIEN VÄLISTEN VAIKUTTEIDEN SIIRTYMINEN JA VASTAANOTTO	15
3	KAUNOKIRJALLISUUDEN VIESTINTÄPROSESSI.....	21
3.1	Tekijän, lukijan ja kääntäjän rooli kaunokirjallisessa viestinnässä....	27
3.2	Kääntäjät välittäjinä ja kulttuurivaikuttajina.....	30
4	KAUNOKIRJALLISUUDEN KÄÄNTÄMISEN TUTKIMUS JA TEORIA - LYHYT KATSAUS.....	33
4.1	Kulttuurien välinen merkitysten ja merkitysrakenteiden siirto	38
5	KIINALAISEN KIRJALLISUUDEN HISTORIA JA KIINALAISEN KIRJALLISUUDEN VÄLITTYMINEN LÄNSIMAIHIN.....	43
5.1	Kiinan kieli ja kirjoitus	43
5.2	Katsaus kiinalaisen kirjallisuuden historiaan.....	47
5.2.1	Kirjallisuuden synty ja aika ennen Han-dynastiaa	48
5.2.2	Han-dynastiasta Tang-dynastiaan.....	52
5.2.3	Klassisen kirjallisuuden kulta-aika, Tang-dynastia	54
5.2.4	Viimeisten dynastioiden kirjallisuus.....	56
5.2.5	Tasavallan aika	59
5.2.6	Kansantasavallan aika	62
5.2.7	Maon jälkeen kohti vuosituhannen vaihdetta	64
5.3	Kiinalaisen kirjallisuuden kääntäminen länsimaisille kielille.....	66
5.3.1	Ezra Pound ja modernistien kiinalaisen lyriikan kääntämisen malli 1900-luvun alussa.....	70
6	KIINALAISEN KIRJALLISUUDEN SUOMENNOKSET 1900-LUVULLA JA NIIDEN KÄÄNTÄMISEN JA VASTAANOTON KULTTUURINEN KONTEKSTI.....	74
6.1	Mystikot, valistajat ja kansansivistäjät - 1900-luvun alun käännöstoiminta ja tästä alkanut teologis-filosofinen käännöstyyppe.....	81
6.1.1	Toivo Koskikallio	85

6.1.2	Kiinalaisten filosofioiden ja uskonnollisten teosten kokoelmat	90
6.1.3	Kiinalaisten filosofioiden ja uskonnollisten teosten mukaelmat elämäntapaoppaiksi	96
6.1.4	Äitiemo, naaras, nainen: Laozin käännösten vertailua	100
6.1.5	Kiinalaisten filosofioiden ja uskonnollisten teosten kääntämisen intressit	104
6.2	Kaukainen Kaukoita – uusromantikkojen ja ekspressionistien ihanteellinen näkemys	105
6.2.1	Eino Tikkanen	118
6.3	Modernistit ja heidän Kiinansa	125
6.3.1	Pertti Nieminen	133
6.3.2	Mitasta modernismiin – käännösten vertailua	150
6.4	Suurvaltapolitiikka ja käännoistoiminta – Kiinan kansantasavallan ja Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka ja propaganda	152
6.5	Työväen valtakunta – Suomen vasemmistolaiset ja kiinalainen kirjallisuus	161
6.5.1	<i>Kiina sanoin ja kuvin</i>	165
6.6	Idän unelma myytävänä – viihdekirjallisuus ja kääntämisen kaupalliset syyt	181
6.7	Sekatavarakauppa – kääntäminen 1980-luvulta eteenpäin	185
7	PÄÄTÄNTÖ	191
7.1	Suomennettujen kiinalaisten teosten lukumäärät	192
7.2	Kiinalaisen kulttuurin välittyminen Suomeen ja keskeiset välittäjät	193
7.3	Kiinalaisen kirjallisuuden käännösten vaikutukset suomalaiseen kulttuuriin ja kirjalliseen odotushorisonttiin	197
	SUMMARY	200
	LÄHTEET	202
	LIITTEET	231
Liite 1	Luettelo suomennetuista kiinalaisista kaunokirjallisista teoksista	231
Liite 2	Kiinan historialliset aikakaudet dynastioittain	246

1 JOHDANTO

Kaukoidän kirjallisuudet puuttuvat tästä teoksesta pääasiassa sen vuoksi, ettei niiden ole katsottu kuuluvan nykyiseen maailman kirjallisuuteen. (Koskimies 1963, 5.)

Tutkimuskohteenani on suomennettu kiinalainen kaunokirjallisuus, kääntäjien työhön ja teosten vastaanottoon liittyvä kirjallinen aineisto ja työn aihepiiriin kuuluva teoreettinen tutkimusaineisto. Kääntämisen ja käännösten tutkimus on viime vuosina Suomessakin saanut uudenlaista merkittävyyttä ja näkyvyyttä. Yhtenä osoituksena tästä on ollut kaksiosaisen *Suomennoskirjallisuuden historian* julkaiseminen vuonna 2007 (2007a ja 2007 b). Tuon teoksen tavoitteena on ollut luoda katsaus kääntämiseen ja sen historiaan Suomessa. Käännöskirjallisuus onkin ollut merkittävä tekijä suomalaisen kirjallisuuden ja kirjallisen maailman rakentamisessa, joten käännökset voidaan nähdä siten myös osana kansalliskirjallisuutta (vrt. Kovala 1989, 126). Erityisen mielenkiintoista on käännöskirjallisuuden tutkiminen siinä mielessä, miten se on rakentanut ja edistänyt kansallisen kirjallisuuden kehittymistä tuomalla Suomeen kansainvälisiä kirjallisuuden virtauksia ja kirjoittamisen tekniikoita.

Kansainvälisesti kääntämisen ja kulttuurienvälisen vaikutusten tutkimuksessa merkittävänä muutoksena on ollut niin kutsutun globalisaation vaikutus tutkimukseen, sen näkökulmiin ja käytettyihin metodologioihin. Keskustelu on kehittynyt yksisuuntaisesta, ns. kolonialistisesta näkemyksestä kohti kriittistä postkolonialistista puhetapaa ja samalla kohti moniarvoista ja monipuolista näkemystä erilaisista kirjallisuuksista, kulttuureista, niiden kohtaamisesta ja vuorovaikutuksista ja suhteista näiden välillä (ks. tästä esim. Bassnett 1993, 86). Samalla muiden lähialojen, esimerkiksi kielitieteen ja viestintätieteiden kehitys, on antanut uusia välineitä alueen tutkimiseen.

Suomalainen kirjallisuus ja kulttuuri muodostavat mielenkiintoisen kohteen tässä keskustelussa. Suomalainen kirjallinen kulttuuri on ensinnäkin hyvin nuorta ja suhteessa suuriin maailmankulttuureihin laajuudeltaan hyvin suppeaa. Tämä antaa mahdollisuuden tutkia ja havainnoida kirjallisuudessa tapahtu-

neita kehityskaaria rajoitetussa ja tutkimuksellisesti havainnoitavissa olevissa mittasuhteissa. Toiseksi suomalainen kulttuuri on ollut yleensä toissijaisena vaikutteenottajana, jolloin kansainväliset virtaukset ovat tulleet maahamme jonkin välittäjäkulttuurin kautta, yleensä eurooppalaisten kulttuuriyhteyksien kautta. Suomessa on usein otettu vastaan vähintään toisen asteen tulkintoja alkuteoksista, käännosten käännöksiä tai mukaelmien mukaelmia.

Käännöstoiminnan kulttuuriset vaikutteet ja niiden vastaanotto ja sulautuminen suomalaiseen kulttuuriin ja kirjallisuuteen muodostavat kiinnostavan tutkimuskohteen. Tämä antaa meille tietoutta kulttuurin ja kirjallisen kentän muodostumisesta ja toisaalta näyttää sen aina kak-sisuuntaisena prosessina: kulttuuri kehittyy ulkoisten vaikutteiden kautta, jotka otetaan käyttöön ja jotka sovelletaan omaan luomisprosessiin ja kansallisen kulttuurin prosesseihin.¹

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimusaineistot

Tutkimusaineisto on rajattu siten, että ensisijaisena kohteena ovat kiinalaisen kirjallisuuden suomennokset, jotka ovat ilmestyneet kirjoina. Tässä keskitytään 1900-luvulla ilmestyneisiin käännöksiin, koska ennen tätä ei ollut ilmestynyt suomennoksia ja koska 1900-luvun kulttuuriset virtaukset on mahdollista hahmottaa historiallisina kokonaisuuksina. Teokset on löydetty ensisijaisesti Suomen kansallisbibliografia Fennicasta. Sen lisäksi on käytetty bibliografioita (Mustonen 1947, Saarti 1987) ja bibliografioiden, julkaisuluetteloiden ja kirjastojen tietokantojen läpikäyntiä, joka on jatkunut pro gradu -työni (Saarti 1987) valmistumisesta lähtien. Lisäksi on mukaan otettu löydetty, lehdissä ja muissa vastaavanlaisissa julkaisuissa ilmestyneet, yksittäiset käännökset. Seuraavat lehdet on käyty läpi kokonaan 1900-luvun ajalta:

- *Aika,*
- *Kanava,*
- *Kiina sanoin ja kuvin,*
- *Kirjallisuuslehti,*
- *Kulttuurivihkot,*

¹ Tässä teoksessa Kiinan kielen translitteroinnissa käytetään nykyisin suositeltavaa pinyinä, mutta kunkin kääntäjän käyttämä nimekkeen tai tekijän muoto on säilytetty, kun puhutaan hänen tekemistään käännöksistä. Tällöin pinyin-muoto on lisätty alkuperäisen tekijän nimen jälkeen sulkuihin. Jos sama teos on käännetty useasti, on translitteroitu muoto esitetty vain kerran. Tämä sen vuoksi, että se antaa hyvän kuvan ensimmäisestä ongelmasta, joka tulee ei-eurooppalaisten kielten kohdalla: kuinka siirtää merkit kirjoitusjärjestelmästä toiseen, puhumattakaan merkitysten siirrosta? Translitteroinnin tarkoituksena on myös mahdollistaa lukijoille teosten identifionti erityisesti niiden teosten ja kirjailijoiden kohdalla, joilta on useampia suomennoksia

- *Nuori voima,*
- *Parnasso,*
- *Tulenkantajat,*
- *Valvoja ja*
- *Valvoja-Aika.*

Vanhinta suomalaista aineistoa on etsitty myös tekemällä tiedonhaut Kansallis-kirjaston Historialliseen sanomalehtikirjastoon ja Digitoitujen aikakauslehtien vapaakappalekirjastojen käytössä olevaan kokoelmaan, joka on yleisessä käytössä olevaa kokoelmaa kattavampi ja joka on digitoinut lehtiä 1700-luvun lopusta aina nykypäivään.

Mukaan on otettu myös kiinalaisen kirjallisuuden klassiset filosofiset teokset. Tämä ensinnäkin sen vuoksi, että ne ovat olleet keskeinen osa kiinalaisen kirjallisuuden kaanonin (ks. luku 6.1) ja toiseksi sen vuoksi, että klassikoiden luonne on hyvin lähellä kaunokirjallista esittämistapaa. Kolmanneksi ne muodostavat kääntämisessä merkittävän kokonaisuuden, jonka avulla voidaan tutkia kulttuuristen, erityisesti kulttuurin ideologisten aspektien välittymistä lähdekulttuurista kohdekulttuuriin.

Tämän korpuksen lisäksi tutkimuskohteena ovat olleet kääntäjien omat analyysit siitä, miksi ja mitä teoksia he ovat kääntäneet. Lähteinä ovat tässä artikkelit, teosten esipuheet ja jossakin määrin myös julkaistu kirjeenvaihto ja julkaistut kirjailijahaastattelut. Tässä osiossa on myös käytetty lähteinä kirja-arvioita, analyyssejä teoksista ja muuta lähteistöä, jonka avulla on pyritty selvittämään teosten vastaanottoa ja sijoittumista suomalaisiin kirjallisuuden virtauksiin. Kirja-arvostelujen pääasiallisena lähteenä on ollut *Kirjallisuusarvosteluja B* -teos (=KAB), joka kokoaa yhteen keskeisimpien suomalaisten sanomalehtien kirja-arvostelut:

- *Aamulehti,*
- *Demari/Suomen sosialidemokraatti,*
- *Etelä-Suomen Sanomat,*
- *Helsingin Sanomat,*
- *Hufvudstadsbladet,*
- *Kaleva,*
- *Kansan Uutiset,*
- *Turun Sanomat,*
- *Uusi Suomi,*
- *Vasabladet sekä*

1990-luvulla lisäksi:

- *Ilkka,*
- *Keskisuomalainen,*
- *Lapin Kansan,*
- *Satakunnan Kansan ja*
- *Savon Sanomat.*

1.2 Tutkimuksen teoreettinen viitekehys ja tutkimuskysymykset

Tutkimuksen ensimmäinen, sen aineiston hankintaan liittyvä ja siten triviaali tutkimuskysymys on bibliografinen ja pyrkii vastaamaan siihen, mitä kiinalaisia teoksia on suomennettu. Tämän tuloksena on teoksen lopussa oleva bibliografia löydetyistä suomennetuista teoksista.

Tutkimuksen varsinaisena tavoitteena on selvittää mitkä suomalaiset ja kansainväliset kulttuurin ja aatehistorian virtaukset ovat vaikuttaneet suomennettavaksi valittujen kiinalaisten teosten valintaan ja sitä, miten suomennettu kiinalainen kirjallisuus on vaikuttanut suomalaiseen kulttuuriin ja kirjallisuuteen ja miten käännökset on otettu vastaan. Tutkimuksen tavoitteena on siten vastata seuraaviin kysymyksiin:

- *miksi kiinalaista kirjallisuutta on suomennettu,*
- *löytyykö käännettäväksi valittujen teosten valinnan taustalta aate-, oppi- ja kulttuurihistoriallisia syitä ja miten nämä liittyvät suomalaiseen kulttuuriin, sekä*
- *miten tehdyt käännökset ovat vaikuttaneet suomalaiseen kulttuuriin ja kirjallisuuteen.*

Tutkimus ei käsittele yksittäisten teosten tekstien kääntämistä ja siihen liittyviä seikkoja. Samoin käännösten alkukielellinen ja tekstillinen analyysi rajataan tämän tutkimuksen ulkopuolelle, vaikka se on ilman muuta mielenkiintoinen jatkotutkimuksen aihe. Käännösten analyysit ovat esimerkinomaisia ja niiden tarkoituksena on analysoida vertaillen suomalaisten käännösten ja käännöskielen kehittymistä.

Tutkimuksen teoreettisena viitekehysenä on kääntämisen teoria, kulttuurivaikutusten siirtymisen ja reseption teoria. Työ perustuu käännettyjen teosten ja niiden käännöstyön ja reseption analysointiin ja aate- ja oppihistorialliseen analyysiin teosten kääntämisen taustalla olleista henkisistä virtauksista. Tutkimuksen laajana käsitteellisenä viitekehysenä on kaunokirjallisen viestinnän teoria.

Koska tutkimuksen hypoteesina on, että valintaan vaikuttavat kääntäjien omien henkilökohtaisten motiivien lisäksi myös muut, lähinnä kulttuurissa ja

kulttuurin historiassa vaikuttavat tekijät, on tämän osion tukena käytetty lähteinä kulttuurihistoriallista ja (kulttuuri)poliittista aineistoa ja pyritty niiden avulla löytämään ja perustelemaan ne kulttuuriset päävirtaukset, jotka ovat suomennettujen teosten valintaan ja myös niiden vastaanottoon vaikuttaneet kunakin aikakautena.

1.3 Tutkimuksen rakenne ja aiheen aiempi tutkimus Suomessa

Tutkimuksen aluksi luodaan katsaus kulttuurien välisen vuorovaikutuksen ja niiden siirtymisen käsitteisiin ja tutkimukseen. Osion tavoitteena on antaa välineitä ymmärtää ja tutkia, miten innovaatiot ja kulttuuriset tuotteet välittyvät ja nostaa esille erityisesti niitä haasteita, joita erilaisten, tässä tapauksessa suomalaisen ja kiinalaisen, kulttuurien kohtaamisella on.

Sen jälkeen esitetään katsaus kaunokirjallisen viestinnän teoriaan ja erityisesti kääntäjien rooliin. Kirjallisuuden kääntäminen ja vastaanotto voidaan nähdä erityisenä fiktiivisen viestinnän osana, jossa toisaalta toimivat tavallisen viestinnän lainalaisuudet, mutta jossa erityisesti kääntäjän roolin mukaantulo sekä reaalisena tekijänä että teosten sisäistekijänä ja sisäislukijana muodostavat omat lainalaisuutensa. Tätä osiota täydentää lyhyt katsaus kaunokirjallisuuden kääntämisen tutkimukseen ja keskeisiin käsitteisiin erityisesti painottaen kulttuurien välisten merkitysten ja kulttuuristen rakenteiden siirtymistä lähde- ja kohdekulttuurien välillä.

Seuraava pääosio esittelee lyhyesti kiinan kieltä ja sen ominaispiirteitä, katsauksen kiinalaisen kirjallisuuden historiaan sekä katsauksen kiinalaisen kirjallisuuden kääntämiseen länsimaisille kielille. Tämä osio toimii taustoittavana varsinaiselle tutkimusosiolle ja sen tavoitteena on antaa lukijalle välineitä ymmärtää kiinalaisen kirjallisuuden kokonaisuutta sekä sen välittymistä länsimaihin, joiden välityksellä merkittävä osa kiinalaista kirjallisuutta on välikielten kautta käännetty suomeksi ja jossa ilmenneet kulttuuriset vastaanoton tavat ovat siirtyneet joko välillisesti tai suoraan suomalaiseen kontekstiin.

Tutkimuksellinen osio käsittelee kiinalaiset suomennokset jakaen ne seitsemään pääosioon, jotka käytännössä ovat myös ajallisesti peräkkäisiä. Pääosiot on jaettu niiden kulttuurihistoriallisiin kokonaisuuksiin. Tutkimuksen yhteenvedon jälkeen teoksen lopussa on liitteenä bibliografia kiinalaisen kaunokirjallisuuden suomennoksista, jotka tätä tutkimusta tehdessä on löydetty edellä kuvatulla tavalla. Se pyrkii olemaan mahdollisimman täydellinen vaikka onkin todennäköistä, että kaikkia 1900-luvun aikana eri lehdissä julkaistuja käännöksiä ei ole löydetty.

Kiinalaisen kirjallisuuden tutkimisessa Suomessa keskeisenä motiivina on ollut modernismin kautta tullut kiinnostus orientin kirjallisuuteen ja sen vaikutukset suomalaisiin modernisteihin. Koskimies (1969, 138 - 152) on esseessään käsitellyt modernin ja itämaiden kohtaamista. Liukkonen on väitöskirjassaan (1993) analysoinut Tuomas Anhavan lyriikkaa ja modernismin kautta kulkeutuneen itämaisen kirjallisuuden vaikutusta siihen ja Hökkä (1991) Eeva-Liisa

Mannerin lyriikan itämaisia vaikutteita. Kajannes (2003) käsittelee vastaavasti tutkimuksessaan kiinalaisen kulttuurin vaikutusta Lassi Nummen varhaislyriikkaan ja Hollsten (2004) Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitystä ja modernismin vaikutusta siihen.

Suoranaisesti kiinalaisen kirjallisuuden suomennoksia olen tutkinut Kiinan kaunokirjallisuuden suomennoksia käsittelevissä julkaisuissa (Saarti 1987 ja 2007). Käsillä oleva tutkimus täydentää aiempia keskittyen laajemmin kulttuurihistorialliseen kontekstiin ja teosten kritiikissä esiintyneeseen vastaanottoon. Kiinalaisen kirjallisuuden ja sen suomentamisen haasteita on Nieminen käsitellyt useissa artikkeleissa, myös Seppälä on kirjoittanut runsaasti kiinalaisesta kirjallisuudesta (ks. tämän teoksen lähdeluettelo). Pertti Niemisen lyriikkaa ja sen ”kiinalaisuutta” on tutkinut Toivanen, laajimmin väitöskirjassaan *”Se on se kiinalainen Nieminen”: modernismi ja protesti Pertti Niemisen tuotannossa* (2009b; ks. myös Toivanen 2012), jota kannattaa lukea tämän teoksen rinnalla esimerkkinä syväluennasta kun tämän teoksen tavoitteena on esitellä kiinalaisen kirjallisuuden suomentamisen päätrendit 1900-luvulla.

Kiina-tutkimus on viime vuosina aktivoitunut Suomessakin, osaltaan Kiinan merkityksen noususta maailmanpolitiikassa, osaltaan siksi, että Suomi on siirtynyt 2000-luvun monikulttuuriseen maailmaan ja ennen kaikkea siksi, että 1900-lukua voidaan jo katsoa tutkimuksen kannalta tarpeeksi etäältä kokonaisuuksien havaitsemiseksi. Tämän tutkimuksen kannalta keskeisiä tutkimuksia ovat Kastarin (2001) tutkimus suomalaisesta maolaisuudesta *Mao missä sä oot?: Kiinan kulttuurivallankumous Suomen 1960-luvun keskustelussa* sekä Nikkilän (2000) tutkimus *Kristillinen usko ja Kiinan salattu viisaus. Toivo Koskikallion teologia ja sen kiinalainen konteksti*.

2 KULTTUURIEN VÄLISTEN VAIKUTTEIDEN SIIRTYMINEN JA VASTAANOTTO

Yhteiskuntatieteissä kulttuurien välisten vaikutteiden, innovaatioiden, välittymistä tarkastellaan käsitteen diffuusio avulla. Diffuusio voidaan määritellä jonkin uuden asian välittymiseksi yhteisön jäsenten keskuudessa. Välittyminen tapahtuu aina jotakin viestintäkanavaa – suullista tai joukkoviestintää – käyttäen (Kortelainen 1999, 16). Uuden kokemus on tässä yhteydessä merkitsevä tekijä: kokijan uutuudenkokemus määrittyy siten hänen omasta odotushorisontistaan, ei siitä, onko hänen kokemuksensa kohde ajallisesti jotakin uutta. Kiinalaisen ja suomalaisen kulttuurin kohtaamisessa tämä konkretisoituu siinä, että vielä tänäänkin suomalainen voi kokea uutena kulttuurielämyksenä kiinalaisen parituhatta vuotta vanhan tekstin lukemisen.

Diffuusio tapahtuu verkostoissa usein siten, että jokin henkilö tai pienryhmä omaksuu ensimmäisenä uuden innovaation ja alkaa levittää sitä ensin oman ryhmänsä keskuudessa, josta se voi sitten levitä laajasti koko yhteisöön tai pysyä suppeamman piirin parissa. Diffuusion levinneisyyttä ja kattavuutta määrittää myös se, miten tietoisesti ja systemaattisesti uutuudesta tiedottamista tehdään. Modernina aikana syntynyt joukkoviestintä, markkinointi ja propaganda-ajattelu ovat innovaatioiden tietoista levittämistä jopa maailmalaajuisesti. (Kortelainen 1999, 45–52.) Kulttuurissa tämän tapainen ajattelu näkyy hyvin sosialismin ajan tietoisessa kulttuuripropagandassa, joka suomalaisessa Kiina-vastaanotossa on selkeimmillään 1950-luvulla ja joka jatkui aina 1970-luvun loppuun.

Kulttuurien kehittymisen teoriassa esitetään, että kulttuurinen idea tai laina uusinnetaan sen siirtyessä välittäjältä toiselle. Idean välitettävyyttä lisää sen uutuusarvo tai se, että se lisää ihmisten tai ihmisryhmän yhteenkuuluvuutta. Kulttuuriset ideat ja vaikutteet voivat periaatteessa levitä kahta väylää pitkin: ihmisten välisessä suorassa viestinnässä tai erilaisia viestintäteknologioita hyödyntäen. Käytännössä nämä molemmat tukevat toisiaan: esimerkkinä uuden kirjan lukeminen ja sen sisällön jakaminen keskustelemalla siitä ystäväpiirissä. (Chiu & Hong 2006, 227.)

Erilaisten verkostojen merkitys kulttuurisessa viestinnässä ja kulttuurien välittymisessä onkin merkittävää. Kulttuuristen ikonien ja roolimallien toiminta välittää tehokkaasti kulttuurisia vaikutteita (Chiu & Hong 2006, 235–237). Lisäksi tällaisilla henkilöillä on yleensä vaikutusvaltaa yhteisöissä ja verkostoissa, joissa he toimivat: heidän mielipiteitään ja kannanottojaan kuunnellaan ja arvostetaan (Demerath 2012, 104–106). Kiinan kirjallisuuden vastaanotossa Suomessa tämä näkyy hyvin toisaalta joidenkin kiinalaisten kirjailijoiden nostamisessa kulttuuriseksi ikoneiksi (esim. Lao Zi, Mao Zedong, Li Bai) tai suomalaisista ikoneista tai roolimalleista, esim. Pertti Nieminen tai tulenkantajien itämaisyyttä ja eurooppalaisuutta suomalaisille avannut Olavi Paavolainen.² Näiden mielipidevaikuttajien luomat kulttuuriset ryhmät ja heidän seuraajansa integroivat uudet kulttuuriset vaikutteet oman toimintansa kautta suomalaiseen kulttuuriin synnyttäen ikään kuin ketjureaktion.³

Toiseus-käsitteellä tarkoitetaan perinteisesti sitä, kuinka itselle ja omalle toimintatavalle vieras kulttuuri ”merkitään ja ymmärretään itseä tai normaalia vähempiarvoiseksi”. (Löytty 2005, 9; vrt. myös Hall 1997, 225–226.) Tämä toimintatapa voidaan palauttaa ihmisen käyttäytymiseen: vastasyntynyt lapsi sitoutuu tiiviisti äitiinsä ja heimo omaan kulttuuriinsa tavoitteenaan hengissä säilyminen ja kulttuuristen taitojen opettaminen. Tosin ihmisille on ominaista myös uteliaisuus ja uuden oppiminen. Siinä toiseus muodostuu omaa kulttuuria rikastuttavaksi – tällöin siirrytään sosiaalisesta vuorovaikutuksen alueesta kulttuuriselle vuorovaikutuksen alueelle. Yhteisöllinen oppiminen muuttuu samalla rituaalisesta matkimisesta kulttuuriseksi oppimiseksi, joka tuottaa uusia merkityksiä (Tomasello 2009, 33–45). Voidaankin väittää, että itselle vieraan kulttuurin tulkitseminen toiseutena liittyy primitiiviseen, omaa ryhmää suojelemaan käyttäytymiseen ja vieraan kulttuurin tulkitseminen osana inhimillistä kulttuuripääomaa sivistyneenä tapana kohdata maailman kulttuureita ja rikastuttaa siten myös omaa kulttuuria uudentamalla sitä.⁴

Ranki (2007, 15) toteaa:

Jokaisen kulttuurisuuntauksen, ”filian”, perusedellytys on valinta jotain muuta vastaan – frankofiliallakin on ”toiseutensa”. Lisäksi tämän toiseuden tulee olla suureksi osaksi tuntematon, eli ”ismit” ja ”filiat” eivät ole samanlaisia, jos kohde tunnetaan sisältäpäin. Se on useammin kaukorakkautta kuin naapurin ymmärrystä.

Suomalaisessa Kiina-reseptiossa voidaankin nähdä sekä aitoa kaukorakkautta – jopa kaukokaipuuta – että omien kulttuuristen ja poliittisten intressien kautta rakentuvaa toiseutta. Tästä kehittyvä hermeneuttinen kehä puolestaan kääntyy

² Tosin Paavolaisen aikana eksoottinen itä oli vielä hyvin lähellä, jopa Venäjä näyttäytyi eksoottisen itäisenä, ks. enemmän Pyykkö (2012, 239–241).

³ Kulttuurin sosiopsykologisesta siirtymisestä ja uuden yhteisen kulttuurisen todellisuuden konstruoinnista ks. tarkemmin Chiu & Hong (2006, 243–249). Äärimmillään mielipidevaikuttaminen voi siirtyä manipulaatioksi, tästä klassisena esimerkkinä on maolaisuus ja sen tulkinnat eurooppalaisissa valtioissa.

⁴ Tätä tukee hyvin Six, Geppert & Schönpflugin (2009, 384–386) havainto, että ulkomaalaisten kammo (ksenofobia) välittyy tehokkaimmin äiti-lapsi-suhteen kautta ja erityisesti sellaisilla lapsilla, joilla on tiivis suhde kulttuureihin vain oman perheen kautta.

sitten rakentamaan suomalaista kulttuuria: esimerkiksi suomalaisilla lyriikan modernisteilla suomalaista 1950-luvun runon kieltä ja sen estetiikkaa (ks. tästä enemmän Toivanen 2009b), vasemmistolaisesti suuntautuneilla kulttuuriaktiivisteilla omaa poliittista kulttuurituotantoa.⁵

Kulttuurivaikutukset eivät usein siirry suoraan, kahdenvälisesti, vaikka esimerkiksi (kulttuuri)poliittisessa retoriikassa annetaan helposti niin ymmärtää. Ranki (2007, 33) käyttää käsitettä kolmen- tai useammanvälinen kulttuuri-siirto (transferts culturels) esimerkkinään ranskalaisen kulttuurin siirtyminen Suomeen Saksan ja/tai pohjoismaiden kautta. Kiinalaisen kulttuurin siirtymisessä tämä useammanvälinen siirtymäpolku korostuu Suomessa jo sen vuoksi, että Kiinan-kielen ja kulttuurin tuntemuksen taso Suomessa on ollut suhteellisen alhainen. Suomalainen kiinalaisen kulttuurin vastaanotto onkin tapahtunut silmiinpistävän usein välikielten ja kulttuurien kautta.

Kulttuurienvälisessä suhteiden luomisessa merkittävä vaihe Euroopassa on ollut kolonialismin aikainen lännen ja muun maailman välisen suhteen rakentaminen. Siinä keskeisellä sijalla on ollut taloudellisen ja poliittisen vallan käyttö: eurooppalaisen modernin ajan rakentuminen on perustunut siirtomaiden valloittamiselle ja niiden taloudelliselle ja poliittiselle alistamiselle. Suomen asema on mielenkiintoinen: se on itse itsenäistynyt vasta 1900-luvulla, jolloin kolonialistiset rakenteet alkoivat murtua ja niin kutsutut siirtomaat itsenäistyä vähitellen. Itse asiassa Suomen itsenäistyminen voidaan nähdä myös vapautumisena Ruotsin ja Venäjän kolonialismista. Itsenäistymisen myötä Suomi alkoi integroitua eurooppalaisen kolonialistisen perinteen kantajaksi aloittaessaan yhdentymisensä läntisen Euroopan kulttuuriin, erityisesti toisen maailmansodan aikana ja siitä alkaneen modernin ja globaalien Suomen syntymisen myötä.

1900-luvun modernin ja globalisoituneen maailman keskeisiä kulttuuri-vaikutusten nopeaan siirtymiseen liittyviä tekijöitä olivat myös poliittiset, taloudelliset ja tekniset muutokset. Maailma pakotettiin muuttamaan 1900-luvulla: tekniikka mahdollisti nopean tiedonsiirron ja (kulttuuri)matkailun, maailmansodat synnyttivät maailmapolitiikan ja tarpeen säädellä yhteisesti globaaleja poliittisia konflikteja. Kolonialismin murtuminen mursi myös vanhan maailmatalouden rakenteen ja Suomen itsenäistyminen merkitsi, että Suomen oli aloitettava oman valtiollisen identiteetin kehittäminen muiden kansakuntien joukossa. Nämä kaikki rakenteet näkyvät myös motiiveissa ja tarpeissa kääntää kiinalaista kirjallisuutta ja ymmärtää sitä.

Said (2003, 5) korostaa, että orientin käsite on länsimainen kulttuurinen konstruktio, joka ja jonka tulkinnat ovat sijanneet lännessä ja jolla ei ole vastinetta niissä maissa, joilla siihen on länsimaisissa kulttuureissa viitattu:

Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that has given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.

⁵ Oman mielenkiintoisen näkökulman kiinalaisen kirjallisuuden suomentamiseen antaisi sen tulkinta sukupuolittuneiden rakenteiden kautta: kuva kiinalaisesta kirjallisuudesta on rakentunut Suomessa pitkälti miehisten tulkintojen kautta (vrt. Simon 1996 ja Bassnett 1993, 156).

Itämäisen käsite vaatii siis tässä puhettavassa lännen käsitteen. Lännen käsitteen rakentuminen on tietysti suhteellista, koska maapallo on pyöreä. Kiina itse on katsonut olevansa keskivaltio (中国, Zhōngguó), jolloin länsi näyttäytyykin itänä. Lisäksi Kiina on ollut idässä keskeisin kulttuurivaikuttaja itäaasian kulttuurin ja alueen valtioiden – Kiina, Japani, Korea – kulttuurisen identiteetin muodostumisessa (Vesterinen 2003, 21–29). Eurooppalaisen lännen käsitteen diskurssi alkoi rakentua löytöretkien aikana, jolloin länsiväylä katsottiin itse asiassa olevan nopein reitti itään ennen kuin maailman kartta alkoi muodostua. Hall (1992, 276) korostaakin, että *Itä* ja *Länsi* käsitteinä ovat monimerkityksisiä ja komplekseja käsitteitä, joihin liittyy tarinoita ja odotuksia. Modernina aikana erityisesti lännen käsitteeseen on liittynyt myös sivumerkitys kehittyneisyydestä ja jopa rodullisesta ylemmyydestä läntisessä puhettavassa. (Emt. 277.)

Postkolonialismin käsitteen sijalle on ehdotettu käytettäväksi termiä post-sosialismi, kun käsitellään Kiinan kehitystä kohti modernia (Xiaomei Chen 2002, x). Tämä sen vuoksi, että kolonialismin kausi Kiinassa on sen omassa historiasa ollut varsin lyhyt ja toisaalta kiinalaiseen historiaan on liittynyt omia kolonialistisia vaiheita. Lisäksi nykyisen Kiinan integroituvan maailman kapitalismiin – ”socialism with Chinese characteristics” – on omalaatuisensa kulttuurinen ilmiö (Xiaomei Chen 2002, 3–5):

In the first, which I term official Occidentalism, the Chinese government uses the essentialization of the West as a means for supporting a nationalism that suppresses its own people. In this process, the Western Other is construed by a Chinese imagination, not for the purpose of dominating the West, but in order to discipline, and ultimately to dominate, the Chinese Self at home.

Alongside of it we can readily find examples of what we might term anti-official Occidentalism, since its purveyors are not the established government or party apparatus but the opponents of those institutions, especially among various groups of intelligentsia with diverse and, more often than not, contradictory interests. As a result of the cultural and sociological specificities of contemporary Chinese society, such Occidentalism can be understood as a powerful anti-official discourse using the Western Other as a metaphor for a political liberation against ideological oppression within a totalitarian society.

Tässä näyttäytyy ero Saidiin: globaalien orientin ohella on olemassa myös paikallisia orientindiskursseja, jotka ovat myös paikallisessa poliittisessä käytössä ja siten eivät liity idän ja lännen väliseen suhteeseen vaan myös idän omaan politiikkaan: “can also be used as a locally marginal or peripheral discourse against the internal dominant power in particular culture”. (Xiaomei Chen 2002, 5.) Suomessa Kiina-reseptiossa itse asiassa nämä erilaiset Kiinat näyttäytyvät erityisen hyvin 1950-luvulla, jolloin rinnakkaisia Kiinoja oli useita: mm. virallisen Suomen Kiina, vasemmiston Kiina, radikalisoituvan vasemmiston maolainen Kiina, populaarin ja kansankulttuurin Kiina, kuluttajien Kiina jne.⁶

⁶ Vrt. Xiaomei Chen (2002, 67) kiinalaisesta modernin rakentamisesta, jossa modernin vastustajat ja puolustajat: “Both sides were arguing about modernism, but neither was looking seriously into what Pound, Soviet critics, or Western Marxist had said about China or modernist conventions. Thus all theoretical and most practical literary production in China was based on a misunderstanding of Western modernism as dominated by self-expression. As I have already suggested, such a view is a radical

Kiinalaisen kirjallisuuden kulttuurienvälisessä vastaanotossa oman haasteensa muodostaa erilainen kirjallinen perinne ja sen konventiot. Ming Dong Gu (2006, 222) esittää, että pohjimmiltaan syy on ontologinen:

Chinese fictional works with fantastic and magic realistic narratives have further problematized the mimetic view from another cultural perspective. Since fiction is a verbal art that converses itself with language and its relation to perceived realities, we cannot find a more abstract and comprehensive idea than the unifying principle of the universal One in our preconception of fiction. Thus, in a metaphysical spirit I may close this book by proposing a general conception of fiction: Prose fiction is a linguistic representation of the One, the Being that unifies poetry, history, and philosophy.

Kiinalainen filosofia on rakentunut erityisesti daolaisessa näkemyksessä täysin toisenlaiselle näkemykselle maailmasta, joten länsimainen – ja erityisesti modernistinen – tapa yrittää lukea ja tulkita klassista kiinalaista kirjallisuutta ajautuu helposti väärinymmärryksen tilaan. Liang Shi (2002, 11–15) korostaa, ettei klassinen kiinalainen kertomakirjallisuus ollut mimeettistä eli todellisuutta jäljittelevää vaan sillä oli oma logiikkansa. Länsimaiset tavat tulkita kertomakirjallisuutta tulivat vasta modernina aikakautena Kiinaan ja yrittivät lukea Kiinan kirjallisuutta omalla tavallaan (modernin realismin kulta-aikaa).⁷ Tähän liittyy myös länsimaiden pyrkimys sovittaa omat historialliset aikakaudet itämaisten kulttuurien tulkintoihin (Bassnett 1993, 38).

Myös Liang Shin mukaan daon käsite voidaan katsoa olevan kiinalaisen estetiikan perusperiaatteena vastakohtana esimerkiksi länsimaisen totuuden käsitteelle: dao ei ole transsendenttinen vaan läsnä oleva:

Contrary to the Western notion of truth which deprives physical things of ultimate reality, dao depends rather than denies them. ... For instance, dao is metaphysical when understood as the course of nature, and practical when taken as the right way of things. (Liang Shi 2002, 19.)

Hänen mukaansa (Liang Shi 2002, 72–74) kiinalaisen fantastisen kirjoittamisen (xiao shuo) oma perinne oli rakentanut jo oman esteettisen konvention ja eronneen siten filosofiasta tai konfutselaisesta tietämyksestä. Käytännössä tämä tarkoittaa länsimaiselle lukijalle sitä, että hänen tulisi erottaa kiinalaisen kirjallisuuden lajityypit ja niiden omat erityiset konventiot jo pelkästään pystyäkseen lukemaan teoksia jollakin relevantilla tavalla.

Vastaava näky myös lyriikassa ja sen kuvallisuuden tulkinnassa. Kiinalaisessa kirjallisuudessa ei ole olemassa transsendenttia samassa mielessä kuin länsimailla. On olemassa dao, joka näyttäytyy olevana (Yu 1987, 218):

departure from Western interpretation, which has emphasized a ‘historical sense’ as a striking feature of Pound’s modernist poetics.”

⁷ Nida (2001, 26 - 27) korostaakin sitä, että kulttuuriset erot näkyvät myös kielessä sekä kunkin kulttuurin sisäisenä kehityksenä että kulttuurien välisinä. Hän itse käyttää esimerkkinä *ruumiin, sielun ja hengen* käsitteiden muutoksia ja eroja juutalais-kristillisen kulttuurin ja sen tulkintojen historiassa eri kielissä ja kulttuureissa.

As I have tried to demonstrate, not only were images felt to belong to a cultural shared lexicon within which correspondences of meaning were pre-established, but the poem as a whole was viewed as a record of the poet's actual experience. Subgenres involving fictional situations and the use of personae did exist, to be sure, but they did not comprise a significant portion of all poetic forms taken together and, moreover, came to be read as topically referential, too. For all of these reasons, then, Chinese poetic imagery should be distinguished from the metaphors and allegories of Western literature, whose fundamental premises are so very different.

Kiinalaisen lyriikan lukeminen onkin länsimailla muotoutunut länsimäisten käsitysten ja tulkintatapojen mukaisiksi. Näihin ovat ehkä eniten vaikuttaneet länsimaiset perinteet ottaa vastaan ja tulkita runoutta kulttuurien perusdiskursioiden erojen vuoksi (vrt. kuva 2 luvussa 3.).

3 KAUNOKIRJALLISUUDEN VIESTINTÄPROSESSI

Kaunokirjallinen viestintä muodostaa erityisen prosessinsa, jossa kaikki sen osatekijät ovat osaltaan muodostamassa merkityksiä ja siten rakentamassa ja tulkitsemassa tekstejä. Kielen tasolla merkitys muodostuu sekä kognitiivisena prosessina (sanojen⁸ ja kieliopin merkitystä määräävät funktiot) että emotionaalisen prosessin (ihmisten ja kulttuurien tulkintoina edellä mainituista kognitiivisista funktioista) (Nida 1979, 25 – 27).

Kaunokirjallinen viestintä voidaan mallintaa viestinnän perusmallin mukaisesti, jossa viesti kulkee lähettäjältä vastaanottajalle jotakin kanavaa myöten ja jossa viestin tulkintaan vaikuttavat näihin kolmeen perustekijään liittyvät tekijät (Nida & Reyburn 1981, 5 – 13).

Kirjallisuuden viestintä on perusluonteeltaan dialogista: merkityksiä ja tulkintoja luovaa keskustelua, jossa voidaan erottaa useita eri tasoja: esimerkiksi kirjailija ja lukijan; teoksen ja lukijan sekä sisäislukijan ja sisäistekijän välinen dialogi (Sell 2011, 10–11). Lisäksi kirjallisuudessa teokset käyvät myös keskinäistä dialogiaan. Modernissa joukkoviestinnässä erityisesti julkisuudessa käytävä keskustelu on merkittävä osa kirjallisuuden vastaanottoa ja tulkintoja muodostavaa toimintaa.

Seuraavassa käsitellään lyhyesti kaunokirjallista viestintää ja sen eri tekijöitä, erityisesti kääntäjän roolia tässä prosessissa.⁹ Viestintätilanteessa voidaan nähdä vaikuttavan samanaikaisesti ainakin kolme perustapahtumaa, jotka ovat (Ridell 1994, 49):

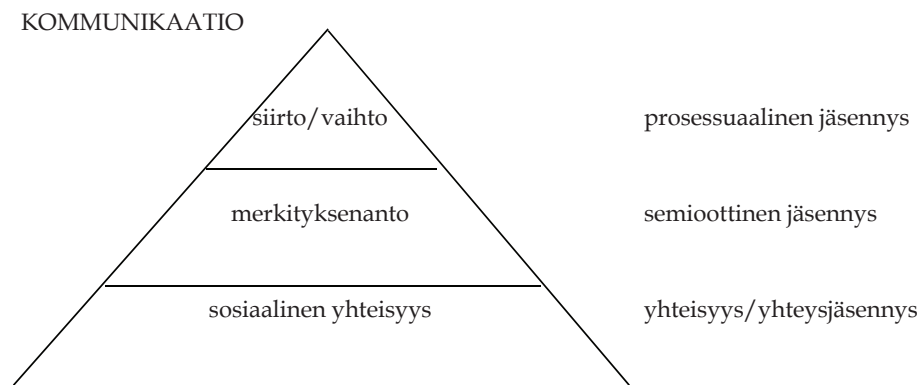
1. *Viestintä on näkyvää tapahtumista (siirtoa, vaihtoa).*
2. *Viestintä on merkityksenantoa (koodausta, dekodeausta).*
3. *Viestintä on tietynlaista sosiaalista organisoitumista.*

⁸ Ks. esimerkki sanatasoisen merkityksen analyysistä Bassnett (2003, 28), jossa hän esittelee sanan *spirit* merkityksiä englanninkielessä.

⁹ Ks. viestintäprosessista tarkemmin Saarti (1999), jonka viestintää käsittelevää osuutta on tässä hyödynnetty.

Viestinnässä on mukana sekä näkyvä konkreettinen osuus että näkymätön osuus, joka jakautuu merkityksenantoon ja sosiaaliseen organisoitumiseen. Näkyvä osuus on paljolti luvun alussa esitetyn kommunikaation perusmallin mukaista ja siten varsin helposti analysoitavissa. Sen sijaan viestinnän merkityksen anto ja siirtyminen sekä viestinnän vaikutus sosiaaliseen elämään ovat vaikeammin analysoitavissa, koska silloin siirrytään sille inhimillisen merkityksenannon alueelle, jossa tapahtumat perustuvat tulkinnoille ja enemmän sumean logiikan tapaiselle päätöksenteolle. Fiktiivisessä eli mielikuvituksen tuotteiden välityksellä tapahtuvassa viestinnässä sosiaalinen organisoituminen onkin ehkä tärkein aspekti näistä kolmesta. Yksittäisen teoksen merkitykset muodostuvat fiktiivisessä viestinnässä sosiaalisessa prosessissa. Samalla ne vaikuttavat tämän sosiaalisen prosessin kulkuun muovaamalla yhteisön sekä esteettisiä että yleisiä arvoja. Lisäksi ne muovaavat yhteisön kieltä, jolla koko kulttuurin viestintä tapahtuu (ks. esim. Johansen 1997, 20–21; Pihlström 1998, 23–34). Teosten vastaanoton tutkimuksessa teksti/diskurssi, vastaanottaja ja konteksti muodostavatkin keskeiset tekijät, joiden avulla viestinnän vastaanottoa voidaan analysoida (Jensen & Rosengren 2005, 59).

Kuten kuva 1. havainnollistaa, on tämä viestinnän sosiaalinen aspekti se pohja, jolle koko viestintätapahtuma rakentuu. Ellei ole olemassa yhteistä kieltä ja tapoja tulkita ja käyttää sitä, ei myöskään merkitysten vaihto eikä merkityksen anto onnistu.



KUVA 1 Viestintätapahtumassa vaikuttavat tekijät (Ridell 1994, 49).

Erityisesti kaunokirjallisuuden kohdalla perinteisen yksisuuntaisen, viestiä korostavan näkökulman laajentaminen viestinnän yhteistoiminnalliseen suuntaan on ensisijaisen tärkeää. Yhteiskunnallinen todellisuus rakentuu merkityksistä, on merkitysvälitteinen muodostuma (Sevänen 2011, 254) ja siten inhimillinen ja kulttuurinen oleminen on jatkuvaa merkitysten tulkintaa, tuottamista ja välittämistä. Kaunokirjallisessa viestinnässä teosten kokonaismerkitys muodostuu historiallisena prosessina, jossa usea osallistuja muokkaa sekä teoksia että sen

tulkintoja.¹⁰ Lisäksi yksiselitteisen ja konkreettisen sanoman käsite on hankalaa tutkittaessa ja tulkittaessa kaunokirjallisuutta ja sen välittymistä. Tämä sen vuoksi, että joidenkin kaunokirjallisten teosten erityismerkitys on siinä, että kyseistä teosta ja sen merkitystä tulkitaan eri aikakausina ja eri ympäristöissä uusin ja toisistaan poikkeavin tavoin. Klassinen esimerkki tällaisesta teoksesta on Raamattu ja suomalaisessa kirjallisuudessa Kalevala.

Viestinnälle onkin ominaista sen rituaalinen luonne: viestejä otetaan vastaan koska yhteisö haluaa tuntee yhteenkuuluvuutta ja rakentaa yhteisöllisyyttä (Holmes 2005, 6). Klassinen näkemys viestinnästä hallittuna ja selkeänä prosessina onkin harhainen: viestin lähettäjän kontrolli tapahtumassa on näennäistä ja merkityksen muodostumisessa on keskeistä vastaanottavan yhteisön toiminta. Kaunokirjallisuuden kohdalla tämä näyttäytyy hyvin: vastaanottava yhteisö tulkitsee tekstit omalla toiminnallaan ja teosten luonteen vuoksi tulkinnoille ja niiden tekemiselle on periaatteessa rajattomat mahdollisuudet.

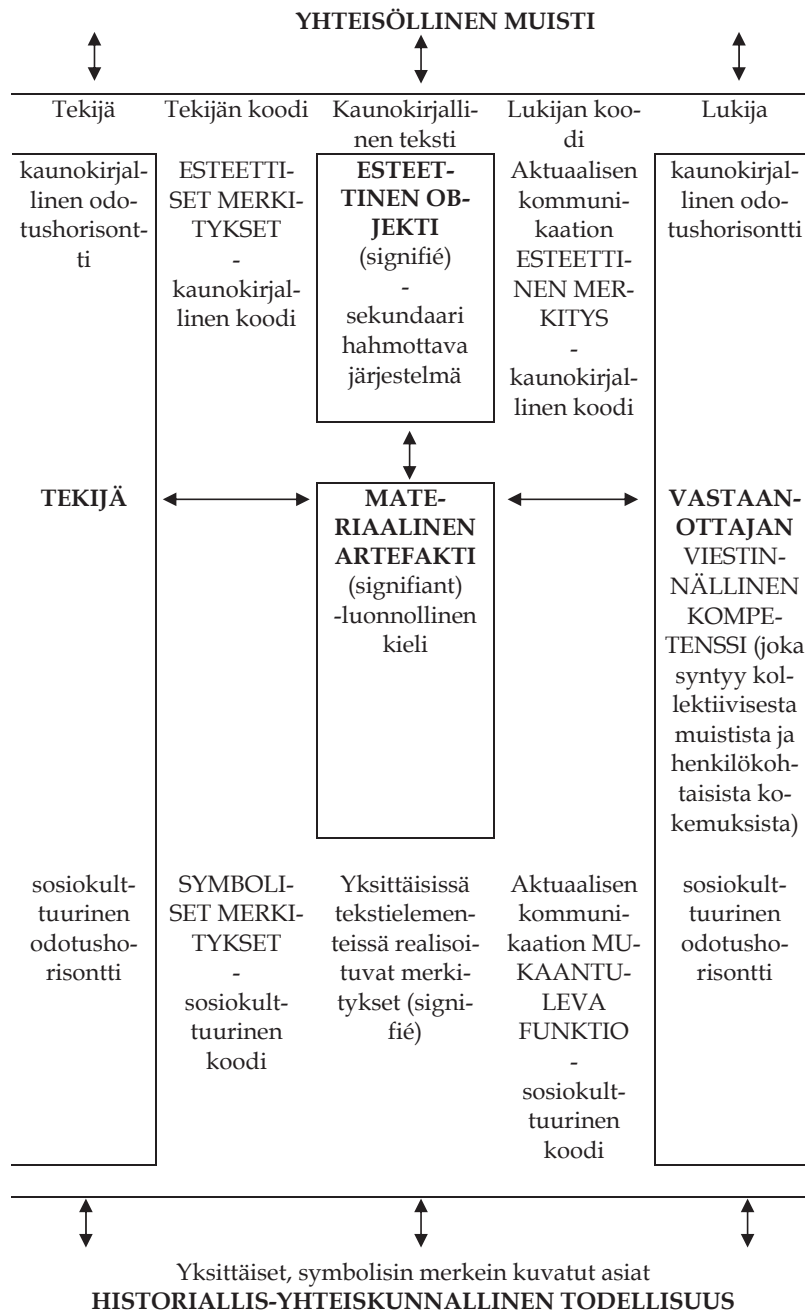
Kaunokirjallisuuden viestinnän keskeinen konteksti onkin kaunokirjallisuus ja jollei lukijalla ole käsitystä tästä kontekstista hänen tulkintansa vääristyy joko subjektiiviseksi tai yleisen tason lukemiseksi (Sell 2000, 129). Kaunokirjallisuuden lukija lukee kirjallisuutta, ei yksittäisiä teoksia, vaikka kirjallisuus tietysti näyttäytyy yksittäisten teosten kautta. Lukija ja tekijä mallintuvat teoksiin sisäisenä lukijana ja sisäisenä tekijänä, jotka osaltaan ohjaavat teoksen vastaanottoa (Sell 2000, 133). Lisäksi kaunokirjallisuus ja sen vastaanotto vaativat jonkinlaisen kollektiivisen muistin olemassaolon: esikirjallisena aikana se näyttäytyy suullisessa perinteessä ja kirjallisena aikana teksteinä (Andrews 2003, 40–41).¹¹

Kaunokirjallisen tekstin sisäinen viestintä ja sen rakenne luovat pohjan teoksen ja sen ulkoisen maailman väliselle viestinnälle, jossa teoksen varsinainen merkitys ja tulkinnat muodostuvat.¹² Prosessia voi kuvata kuvan 2 kaltaisella viestintämallilla (Saarti 1999 ja 2002, mukailtu Segersin 1985, 72 ja Martensin 1975, 36 pohjalta):

¹⁰ Muokkaaminen voi olla joskus myös hyvin konkreettista, vrt. esimerkiksi sensurointi ja toimitetut laitokset.

¹¹ Digitaalisen tieto- ja viestintäteknikan avulla näyttää olevan syntyneessä uudentyyppinen kollektiivinen muisti, jossa suullinen ja mediallinen viestintä sulautuvat uudenaikaiseksi kokonaisuudeksi.

¹² Vrt. Roman Jakobsonin näkemys siitä, että kielellinen kommunikaatioakti edellyttää, että *lähettäjä* lähettää *viestin* valitsemalleen *vastaanottajalle*. (Jakobson 1987, 66.)



KUVA 2 Kaunokirjallisen viestinnän malli.

Taiteellisessa viestinnässä voi siis erottaa kaksi eri tasoa. Ensimmäinen on **perusviestinnän** taso, joka kulkee teoksen tekijästä teokseen ja sitä kautta teoksen kokijalle, tässä tapauksessa lukijalle. Toinen taso on perusviestinnän kehikko, se

historiallis-sosiaalinen tilanne, jossa viestintä tapahtuu. Taiteen perusviestinnälle on ominaista viestintäketjun välitteisyys ja epäjatkuvuus. Siinä viestijä luovuttaa viestinsä – taideteoksen – julkisuuteen, jossa kokijat ottavat sen vastaan. Niinpä verrattuna esimerkiksi puheviestintään,¹³ jossa viestijällä on pyrkimys saada palautetta viestistään ja vaikuttaa sen välittymiseen omilla kommentteillaan, erityisesti taiteellisessa viestinnässä teos jää elämään omaa elämänsä sen jälkeen, kun tekijä on luovuttanut sen julkisuuteen. Myös taideteoksen tekijä on tämän jälkeen kokijan statuksessa eli hän voi kritisoida teosta ja esittää siitä vain oman tulkintansa. Jos tekijä haluaa muuttaa teostaan, hänen ainoa mahdollisuutensa on vetää teos pois julkisuudesta tai tehdä se uudestaan eli julkaista korjattu tai täydennetty laitos (vrt. Falk 1981, 131–132).

Taiteellinen perusviestintä tapahtuu siis aina jossakin yhteiskunnallis-sosiaalisessa tilanteessa, valmiissa symbolisessa ympäristössä. Kuvassa 2 käsite ‘sekundaari hahmottava järjestelmä’ perustuu Lotmanin käsitteeseen ja sillä tarkoitetaan luonnollisen kielen päälle rakentuvaa, sitä käyttävää itsenäistä merkkijärjestelmää, jonka additionaalinen rakenne koostuu ideologisista, eettisistä ja taiteellisista arvoista (Segers 1985, 70; Lotman 1989, 151–155; Eagleton 1998, 78–80).¹⁴ Nämä merkitykset realisoituvat vain ja ainoastaan yksittäisissä taideteoksissa, jotka myös samalla luovat ja parhaimmassa tapauksessa kehittävät tätä merkkijärjestelmää. Samalla kaunokirjalliset taideteokset käyttävät luonnollista kieltä välineenään, jonka pohjalle edellä kuvailtu sekundaarinen merkkijärjestelmä rakentuu.

Odotushorisontilla puolestaan tarkoitetaan niitä aiempia kokemuksia, joita lukijalla/tekijällä on ollut aiemmassa elämässään ja jotka vaikuttavat hänen tämänhetkisiin tulkintoihin ja ratkaisuihin (Segers 1985, 72; Gadamer 2005, 29–31). Niinpä kukin lukija ja kokija kokee ja tekee taidetta aina sekä omien että hänen tajuntaansa suodattuneiden yhteisöllisten kokemusten perusteella. Taiteellinen luominen, kuten muukaan luominen ja kokeminen, ei näin ollen ole koskaan puhdasta, vaan se tapahtuu aina suhteessa ja suhteutettuna johonkin toiseen.

Jakobson (1987, 66) esittää oman mallinsa kaunokirjallisesta kommunikaatiosta artikkelissaan *Linguistics and poetics* (ilm. 1960). Jakobsoninkin mallin ydinajatuksena on se, etteivät viestit itsessään kata koskaan kaikkea merkitystä ja toisaalta, että sanomat muuttuvat aina siirtyessään lähettäjältä vastaanottajalle (vrt. Eskola 1990, 171). Tämä vahvistaa sitä käsitystä, että kaunokirjallinen viestintä etenee loogisessa, mutta kuitenkin hyppäyksellisessä järjestyksessä. Viestintäprosessin eteneminen on loogista, koska teoksella täytyy olla tekijä, jotta teos voisi syntyä ja teoksella täytyy olla kokija, jotta teoksesta tulisi tulkittu taideteos. Viestintäprosessi on samalla luonteeltaan hyppäyksellistä, koska viestintäketjun eri osat toimivat itsenäisinä muuttuen koko ajan.

¹³ Tosin poikkeustilanteita on puheviestinnässäkin, esimerkiksi runoilijan ääneenlukutilanne. Siinä tilanteen voi kuitenkin käsittää runon erään tulkinnan esittämisenä äänen lausuttuna eikä niinkään tavallisena keskustelutilanteena, jossa viestijä ja kuuli- ja on samanarvoisessa asemassa.

¹⁴ Iser (1991, 86) viittaa samaan asiaan toteamalla: ”The repertoire of the text is made up of material selected from social systems and literary traditions.”

Esimerkkinä tästä on teoksen uudelleen lukeminen tai käännöskirjallisuuden ollessa kyseessä, teoksen uudelleen lukeminen alkuperäiskielellä. Lukijasta saattaa tuntua, että hänellä onkin esteettinen kokemus kahdesta eri teoksesta, vaikka molempien perustana on sama artefakti.

Kaunokirjallisessa viestinnässä teosten vastaanotolla eli reseptiolla on oma keskeinen merkityksensä. Käsite alkoi levitä 1950-luvun jälkeen juridiikkaan, filosofiaan ja teologiaan. Tosin tekstien vastaanotosta oli keskusteltu teologisisessa kontekstissa jo skolastiikan ajoilta lähtien. 1960-luvulla sen teoria alkoi kehittyä kirjallisuustieteissä, jolloin keskusteltiin teoksen, teoksen ja vastaanottajan välisestä esteettisestä viestinnästä. Merkittävä muutos oli lukijan itsenäisen aseman korostaminen tässä prosessissa. (Jauss 1989, 27–32.)

Ensimmäisen tason vastaanotolla tarkoitetaan kirjallisuuden vastaanoton empiiristä tarkastelua, jossa kohteena ovat mm. julkaistujen teosten listaukset, teosten lainojen ja myynnin tarkastelu sekä lukijoiden nimeämät teokset (Kovala 1993, 34). Toisella tasolla aletaan tulkita teosten vastaanottoa, niiden tulkintoja ja tämän vaikutusta yksilöön. Käsitteellisesti tästä käytetään termiä transfereksi psykoanalyttisessä vastaanotto- ja lukemisteoriassa, jolla kuvataan lukijan ja tekstin välistä tulkinnallista prosessia, joka toistuessaan muuttaa molempia. (Keskinen 1993, 101 ja 104.) Kolmannella vastaanoton tasolla edelliset prosessit: faktuaalinen teosten kääntäminen ja lukeminen sekä tämän avulla rakentuva tulkinnallinen prosessi alkavat rakentaa kirjallisuutta erilaisina teksteinä. Kääntämisessä käännösinä, jotka keskustelevat toisten käännösten kanssa ja tulkintoina, jotka määrittävät käännösten lukemista sekä intertekstuaalisina rakenteina, jotka alkavat näyttäytyä sekä kohde- että lähdekielen kirjallisuudessa uutta luovana prosessina.

Maantieteellisesti ja kulttuurisesti vieraan kulttuurin teosten kohtaaminen ja vastaanotto muodostavat oman erityiskohteen kaunokirjallisten teosten vastaanotossa. Pinnallinen lukeminen näkee helposti vain teosten eksoottiset piirteet ja yhteisen kulttuuris-historiallisen kontekstin puuttuminen tekee aidon teoksen vastaanoton jopa mahdottomaksi. Attridge (2012, 242–243) esittääkin vastuullista lukijuutta tai lukemista (responsible reading) keskeiseksi eettiseksi periaatteeksi vieraiden kulttuurien tekstien kohtaamisessa. Hänen mukaansa tämä ei periaatteessa eroa oman kulttuurien tekstin lukemisesta ja tulkinnasta: Kalevalan lukeminen ilman kulttuurisen kontekstin tuntemista tuottaa yhtä huonoja tulkintoja kuin kiinalaisten tekstien lukeminen ilman kulttuurisen kontekstin tuntemista. Globaalissa ympäristössä vastuullinen lukeminen on myös vieraiden kulttuurien tekstien kontekstualisointia omaan odotushorisonttiin samalla sitä ja teosten tulkintaa laajentaen: silloin niistä tulee osa kansalliskirjallisuutta osana maailmankirjallisuutta¹⁵.

¹⁵ Ks. käsitteestä lisää Damrosch (2003, 11–12), jossa on myös tämän teoksen aiheeseen sopiva esimerkki Goethen suhteesta kiinalaiseen kirjallisuuteen: hän löytää kiinalaisen kertomakirjallisuuden fantasiakäsittelystä mallin omalle työstettävälle romaanilleen. Tällöin maailmankirjallisuus muodostuu kulttuurienväliseksi keskusteluksi ja ideoiden vaihtamiseksi uuden kirjallisuuden tuottamisessa.

3.1 Tekijän, lukijan ja kääntäjän rooli kaunokirjallisessa viestinnässä

Kääntäjän rooli näyttäytyy kaunokirjallisessa viestinnässä mielenkiintoiselta hybridiltä. Tässä roolissa on löydettävissä teoksen tekijän rooli. Tämä kuitenkin sekoittuu lukijan rooliin, joka muodostuu ikään kuin välittävän tulkitsijan rooliksi.

Tekijän rooli kaunokirjallisen teoksen viestintä- ja tulkintaprosessissa on ollut kirjallisuudentutkimuksessa kiistanalainen. Välillä tekijän roolia on ylikorostettu. Teos on nähty tekijän intentioiden toteutumana, joka voidaan selittää täydellisesti vain tuntemalla nämä tekijän tarkoitusperät. Välillä taas on haluttu nähdä teos autonomisena, jonka tulkinnassa ei viittauksia tekijään tarvita. (Palmgren 1986, 173–174; Varpio 1987, 54–57; Karkama 1991, 11–18).¹⁶

Kuitenkin tekijää on vaikea redusoida tyystin teosten tulkinnasta. Ainakin selvitettyä kaunokirjallisuuden viestintäprosessia on myös fyysinen, eikä pelkästään tekstiin mallinnettu tekijä, otettava huomioon. Iser (1991, 21; vrt. myös Iser 1990, 274) esittääkin, että jako lukijan ja tekijän funktioon kaunokirjallisessa viestinnässä on olemassa oleva fakta, joka on otettava huomioon myös teosten tulkinnassa (Iser 1991, 21):

... literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic pole is the author's text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader. In view of this polarity, it is clear that the work itself cannot be identical with the text or with the concretization, but must be situated somewhere between the two.

Tekijään ja siten myös hänen tuotantoonsa vaikuttavista kulttuurihistoriallisista komponenteista voidaan esittää seuraava luettelo (Haapala 1990, 94; Levinson 1980; vrt. myös Palmgren 1986, 173–176, jossa hän kuvailee tekijään vaikuttavia historiallisia seikkoja)¹⁷:

Ainakin seuraavat asiat kuuluvat kirjailija K:n ajankohtana t luoman teoksen syntykontekstiin:

(a) koko kulttuurihistoria, yhteiskunnallinen ja poliittinen historia hetkeen t asti,

(b) koko kirjallisuuden historia hetkeen t asti,

(c) yleiset kirjallisuuden tyylilajit ja genret hetkellä t,

(d) hallitsevat kirjalliset vaikutteet hetkellä t,

(e) K:n aikalaisten kirjallinen toiminta hetkellä t,

¹⁶ Tekstin autonomisuutta korostavasta polemiikista esimerkki on Tammi (1992, 165–197), jossa hän pyrkii osoittamaan, että teoksen tulkinta tulee tehdä tyystin ilman viittausta (fyysis-historialliseen) tekijään ja samalla kritisoi biografista koulukuntaa näiden tekijälähtöisestä tulkinnasta.

¹⁷ Hän on muokannut luettelon Levinsonin (1980) musiikkiteoksen syntykontekstia kuvaavasta luonnehdinnasta.

- (f) *K:n ilmeinen tyyli hetkellä t,*
- (g) *K:n korpus hetkellä t,*
- (h) *K:n tuotanto hetkellä t,*
- (i) *K:n saamat kirjalliset vaikutteet hetkellä t.*

Kuten edellä esitetystä luettelosta voidaan lukea, muovaa taiteilijaa ja hänen tuotantaan ensinnäkin se kulttuurihistoriallinen konteksti, jossa taiteilija toimii luodessaan taideteosta. Laajasti ymmärrettynä tekijään vaikuttaa tuolloin koko häntä edeltävä historia ja sen mukana kehittynyt taide. Kirjallisuuden alalla tämä edeltävä vaikutus konkretisoituu jo inhimillisen kulttuurin tuotteena syntyneeseen kieleen, jota kirjailija käyttää kirjoittaessaan. Kunakin hetkenä taiteilijaan vaikuttaa lisäksi kaksi tärkeää elementtiä: tuon aikakauden tärkeimmät taiteelliset virtaukset sekä kunkin taiteilijan oma tuotanto ja siihen vaikuttaneet taiteelliset ym. näkemykset.

Levinsonin (1980) mukaan tekijään ja hänen historialliseen ympäristöönsä liittyvien seikkojen tunteminen vaikuttaa myös kokijan tulkintaan teoksesta. Tämä sen vuoksi, että vasta tekijän liittäminen teokseen määrittelee taideteoksen identiteetin eli erottaa taideteoksen muista taideteoksista. Idealisoitu teos ilman tekijää tarkoittaa käytännössä sitä, että kuka tahansa on voinut tehdä minkä tahansa taideteoksen. Esimerkkinä voidaan ajatella kahta sana sanalta samanlaista kirjaa, jonka tekijä A on luonut kontekstissa x ja jonka tekijä B on luonut kontekstissa y. Näkemällä pelkät kirjat, sanomme, että teos on sama. Mutta kun saamme tietää, että teokset ovatkin eri tekijöiden tekemiä, herää meille heti tulkintaamme vaikuttavia kysymyksiä: onko tekijä B:n teos plagiaatti, ovatko teokset syntyneet samana aikana ja onko niillä mitään yhteyttä jne.

Se, että teosten merkitys määräytyy vasta, kun tiedämme tekijän ja sen kontekstin, jossa teos on tehty, voidaan huomata myös siitä, miten teoksen tyyli- ja sen syntymäaika korreloivat keskenään. Jos tekijän A teos on syntynyt renessanssin aikana, mutta hän käyttää siinä romantiikan tyylikeinoja, voidaan puhua A:sta edelläkävijänä. Toisaalta jos tekijän B teos on syntynyt vuosikymmenellämme ja myös hän käyttää siinä romantiikan tyylikeinoja voidaan puhua pastissista, mukaelmasta tai vaikkapa opiskelijan tehtävänä toteuttamasta taitavasta harjoitustyöstä. Vastaavasti esimerkiksi lyriikassa tiettyjen runomittojen käyttäminen kunakin aikakautena vaikuttaa suoraan teoksen tulkintaan ja kirjailijan merkittävyyteen.

Lukijan rooli kaunokirjallisessa viestinnässä on aktiivisempi ja luovempi, kuin tieteellisessä viestinnässä. Kuten edellisissä luvuissa on esitetty, kaunokirjallisen teoksen rakenne ei ole niin suljettu ja yksiselitteinen, kuin tieteellisen teoksen. Lisäksi kaunokirjallisuudessa lukijan rooli tai roolit voidaan koodata selvemmin itse teokseen siten, että ne ohjaavat tai haittaavat lukijaa tai luovat teokselle eri merkityksiä, joista fyysisen lukijan on sitten tulkittava ja rakennettava oma merkityksensä. Tekijän onkin mallinnettava tekstiinsä lukija, joka pystyy tulkitsemaan kirjailijan tekemän tekstin mahdollisimman oikealla tavalla, purkamaan kirjailijan käyttämänsä koodit oikein (Eco 1987, 7). Tällaista tekstin

sisälle mallinnettua lukijaa voidaan kutsua mallilukijaksi (model reader). Tämän mallilukijan avulla teoksen tekijä ohjaa lukutapahtumaa ja lukijaa. Samalla tämä tarkoittaa sitä, että fyysisellä lukijalla tulee olla tarvittava kompetenssi avata nämä sisäislukijan kautta mallinnetut tekstuaaliset merkitykset ja lukemistavat.

Lukijan mallinnuksessa voidaan erottaa kaksi erityyppistä tekstiä - suljettu ja avoin (open and closed text) (Eco 1987, 8–10). Suljettu teksti (esimerkkinä populaarikirjallisuus) mallintaa lukijansa hyvin selvästi ja pyrkii siihen, että teoksen tulkinta olisi mahdollisimman yksiselitteistä ja helppoa. Avoin teksti (esimerkkinä moderni/postmoderni romaani) antaa fyysiselle lukijalle puolestaan useita eri mahdollisuuksia tulkita teoksen tematiikkaa ja se rakentuu useiden eri koodistojen samanaikaiselle käytölle. Tästä on seurauksena, että avoimen tekstin tulkinta on tulkintaa sanan varsinaisessa merkityksessä. Se avautuu aina eri tavoin ja sen merkitykset pystytään perustelemaan eri tavoin.¹⁸

Teoksen antamien tulkintamallien lisäksi myös lukijat itse antavat kaunokirjallisille teoksille merkityksiä. Lukija kokee ja tulkitsee teoksen aina subjektiivisesti ja omista lähtökohdistaan. Esteettinen kokemus onkin aina pohjimmiltaan kokijan oma subjektiivinen kokemus eikä se näin ollen palaudu tyhjentävästi kokijan ulkopuolelle, esimerkiksi teokseen (vrt. Linko 1998, 15). Näin tulkittuna esteettinen kokemus sisältää aina subjektiivisen sekä aikaan ja paikkaan sidotun elementin. Kaunokirjallisen teoksen kokeminen esteettisenä objektina onkin jotain hyvin subjektiivista ja sinällään ainutlaatuista.

Kaunokirjallisuuden lukutavat voidaan palauttaa kahteen peruselementtiin, jotka ovat tiedollinen (informatiivinen) lukeminen sekä esteettis-emotiivinen lukutapa (vrt. luvussa 3.3.2 esitetty teoksen sisällön jako esteettiin ja sisällölliseen elementtiin). Tämä on tullut esiin myös lukemistutkimuksissa, joita Suomessa on tehty. Esimerkiksi naisviihteen lukutavoista voidaan erotella edelliset lukutavat (Linko 1998, 48–50). Teoksia voidaan lukea, jotta saataisiin konkreettisia malleja omalle elämälle ja toisaalta teoksia voidaan lukea, jotta niistä saadaan voimaa omaan elämään.

Keskeisen erikoistapauksen lukijasta muodostavat tämän tutkimuksen kannalta mielenkiintoisimmat tekstin tulkitsijat eli kääntäjät. Kääntäjien rooli ei kuitenkaan palaudu puhtaasti lukijan rooliin vaan muodostaa kaunokirjallisuuden viestinnässä täysin oman roolinsa, jossa sekoittuvat mm. tekijän, uuden tekstin luoja, lukijan ja kulttuurin välittäjän roolit.

¹⁸ Avoin/suljettu teksti -dikotomia on ideaalityyppien esittämistä. Kuten Eco itsekin huomauttaa, esimerkiksi yksinkertaisen sarjakuvan voi lukea eri koodistojen pohjalta kuin millä teoksen sisäislukija on mallinnettu. Tällöin teoksen merkitys muuttuu (Eco 1987, 9). Vastaavasti suljetusta tekstistä voi tulla avoin esimerkiksi sen vanhenneudessa ja sen koodistojen hävitessä - vrt. esimerkiksi Vanhan testamentin tai Kalevalan eri tulkinnat aikojen saatossa kunkin aikakauden vallitsevan koodiston mukaisesti.

3.2 Kääntäjät välittäjinä ja kulttuurivaikuttajina

Tekstin reseption kannalta kääntäjä voidaan siis nähdä kahtalaisessa roolissa. Ensinnäkin hän on lukija ja siten tekstin vastaanottajana. Kääntäjä lukee ja tulkitsee kohdeteoksen aina oma odotushorisonttinsa kautta. Kääntäjä on lähes aina toisessa historiallisessa tilanteessa kuin tekstin tekijä. Käännös on mahdollista vain syntyneen tekstin pohjalta, tulkkin pystyy kääntämään vasta kuuluaan puheen. Lisäksi kääntäjä on usein toisessa sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa, kaunokirjallisuuden kääntäminen tapahtuu useimmin kääntäjän kotikielelle.

Tällöin kääntäjän tuottama toisen asteen teksti, käännös, on jo eräs tulkinta, johon käännöksen lukija asettautuu toisen asteen vastaanottajaksi. Hyvä kysymys tällöin on, mikä kääntäjän tuottama teksti on. Se ei voi olla täysin uusi kirjallinen tuote, käännettävä teos on vähintäänkin subtekstinä läsnä – tästä äärimmäisenä esimerkkinä mukailut ja ”uudelleen kerrotut” käännökset. Tavallisen lukijan tekstireseptiosta käännöksen erottaa se, että se näyttäytyy käännöstekstinä, joka julkaistaan käännösteoksena (eri lukijoiden tekstien tulkinnoista ks. Schmidt 2000, 152–153).

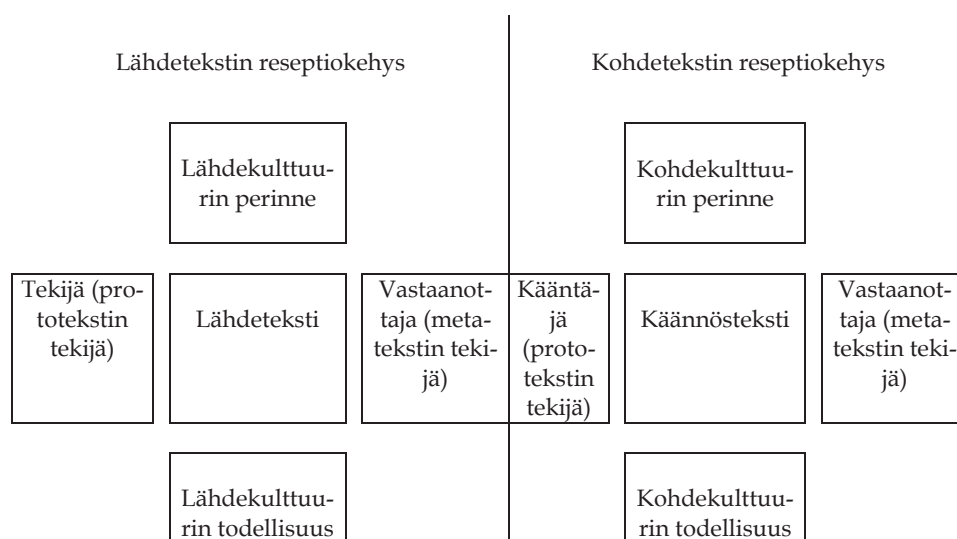
Kääntäminen onkin aina myös uuden tekstin tuottamista eikä pelkkää lähdetekstin reproduktiota. Käsitteellisesti tulee kuitenkin tehdä ero uuden teoksen, mukaelman ja käännöksen välillä. Kirjailija voi käyttää subtekstinään jotakin alkuperäisteosta ja luoda sen pohjalta uuden kaunokirjallisen teoksen, tahallinen tai tahaton epäonnistuminen tässä tuottaa plagiaatin. Mukaelma on välimuoto uuden teoksen ja käännöksen välillä. Mukaelman (Bearbeitung) ja käännöksen (Übersetzung) välillä on Kollerin (1993, 57) mukaan perustavalaatuinen käsitteellinen ero, joka johtuu siitä intressistä ja kontekstista, josta lähtien mukaelma tai käännös on tehty. Vaikka molemmat ovat tulkintoja lähdetekstistä, on kääntäjän intressinä tuottaa käännös alkuperäistekstistä. Mukaelman tekijällä on intressinä tuottaa mukaelma, joka palvelee – usein pääasiallisesti – jotakin muuta tarkoitusta kuin alkuperäisteoksen tuomista uuteen kulttuuriin. Tarkoituksena on hyödyntää lähdetekstiä omien intressien, usein kasvatuksellisten päämäärien vuoksi. Ero mukaelman ja käännöksen välillä on usein hiuksenhieno, lopullisena kriteerinä onkin kääntäjän/mukailijan intressi.

Kääntäminen määrittyykin aina sekä lähdetekstistä että kääntämisen kontekstista käsin. Siinä mielessä puhdasta, alkuperäiselle teokselle täysin uskollista käännöstä ei voi olla olemassa. Käännös on yksi tulkinta teoksesta. Olennaista onkin, mistä intressistä tämä käännöstulkinta on tehty: lähdekulttuurin, alkuperäisteoksen tekijän, alkuperäisteoksen, kääntäjän, käännösteoksen vai kohdekulttuurin. Käytännössä on todennäköistä, että nämä kaikki tekijät vaikuttavat käännökseen.

Käännöstä voidaan arvioida koherenssin käsitteen kautta. Sanoman perilemeno riippuu sekä sen sisäisestä koherenttiudesta että riittävästä koherenttiudesta vastaanottajan henkilökohtaisen tilanteen kanssa (Reis & Vermeer 1986, 63 – 65). Erityisesti kaunokirjallisuuden käännösten vastaanotossa jälkimmäi-

nen on ensisijaista, koska teosten lukeminen esteettisenä artefaktina korostuu niiden asiasisällön oikeellisuuden sijasta: "On paljon "virheellisiä", mutta sikäli "onnistuneita" käännöksiä, että niistä on esimerkiksi tullut myyntimenestyksiä (emt. 64 – 65)."

Kirjallisuuden historiassa ja kirjallisuuden teoriassa nähtiin pitkään lähdeteksti tai alkuperäinen kompositio (original composition) ainoana taiteellisenä tuotoksena. Sen sijaan käänнос nähtiin tuolle alkutekstille alisteisena, siitä suoraan johdettuna kohdekielisenä reproduktiona, joka siten automaattisesti oli vähempiarvoinen kuin alkuteos. Käänнос tulee kuitenkin nähdä aina myös omana, itsenäisenä tekstinään, jota ei ensisijaisesti määrity lähdetekstistä vaan on myös oma julkaistu teoksensa (skopos), siten se osallistu fiktiiviseen kommunikaatioon itsenäisenä toimijana (Jakobsen 1993, 65–66).



KUVA 3 Kaunokirjallisen käännosviestinnän viitekehys (mukailtu Beghtolin kaunokirjallisen viestinnän mallista 1986, 93).

Kuvassa 3 on esitetty käännostekstin vastaanottoketjun kaksi rinnakkaista prosessia. Alkuperäistekstin merkitys muodostuu lähdekulttuuriin ja siinä vallitsevan kulttuurisen todellisuuden kehyksessä. Kääntäjä toimii tässä viestinnällisessä kontekstissa yhtenä vastaanottajana lähdetekstin reseptiokehyksessä. Kohdetekstin reseptiokehyksessä kääntäjän roolina on tehdä kohdekielinen käännosteksti, joka asettuu vastaanotettavaksi kohdekulttuurin perinteeseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Käännosteksti muodostaa kuitenkin omanlaisen kulttuurisen artefaktinsa siinä, että se haluaa olla uskollinen myös lähdetekstiselle teokselle. Tästä seuraa mielenkiintoinen oleminen kahdessa reseption kehyksessä, joka asettaa erityisesti kääntäjän toiminnalle haasteita.

Kovala (1989, 129) esittää laajan mallin kääntämisen kirjallisesta järjestelmästä. Siinä perustuotannosta vastaa tekijä tuottamalla teoksen ja toisen asteen

tuotannosta kääntäjä ja käännöksen kustantaja. Teoksen jakelussa voidaan erottaa kaksi tasoa: kansainvälinen, jossa löydetään ja tehdään päätöksiä käännettävistä teoksista; ja kansallinen, jossa käännettyä teosta jaellaan ja markkinoidaan. Käännöksen kulutus tapahtuu kohdekielen kotimarkkinoilla. Tämän lisäksi lukija voi kohdata myös alkuteoksen, jolloin alkuperäistekstin ja käännetyn tekstin ja lukijan välille voi syntyä monipuolisempi vastaanoton prosessi, jossa tulkitaan ja vertaillaan eri tekstejä ja jopa lukijan niiden erilaisia vastaanoton tapoja.¹⁹

O'Neill (2005, 5–12) huomauttaa, että käännösten lukemisessa voidaan proto- ja metatekstuaalisen lähestymisen lisäksi ottaa esille kolmas ulottuvuus, joka liittyy kääntämisen luonteeseen tulkintana jostakin teoksesta, joka samalla luo uuden teoksen: intertekstuaalisuus. Intertekstuaalisuus näyttäytyy myös tulkinnallisena siirtymisenä alkuteoksen tekijästä ja tekstin vastaanoton kehyksestä tekstien väliseen järjestelmään, jossa teokset nähdään omana, keskinäisiä suhteita luovana maailmana. Kääntämisessä tämä näyttäytyy hyvin konkreettisesti, koska siinä erityisen lukija/kääntäjän-tulkinnasta tulee uusi konkreettinen teksti. Samasta alkuteoksesta yhdelle kohdekielille tehdyt useat käännökset ja/tai eri kohdekielille tehdyt käännökset muodostavat toisiinsa viittaavan teosverkoston, joka ilmentää teosten tulkintaa mutta myös luo uutta teos- ja tekstimaailmaa lukijoiden tulkittavaksi.

Eoyang (1993, 190–209) esittää vastaavan tapaisen tyypittelyn käännöksistä: 1) alkuteosta esittävät eli niiden sijalle kohdekulttuurissa tulevat tekstit (esim. Raamatun suomennos pyrkii olemaan aito Raamattu), 2) alkuteokseen viittaavat (esim. kielitieteelliset käännökset, jotka näyttäytyvät konkreettisesti alkuteoksen kommentaareina julkaisemalla alkutekstin ja käännöstekstin rinnakkaisina) sekä 3) yhtäaikaiset käännökset, jotka tietoisesti sekoittavat alkuteoksen ja käännöksen ja jotka pyrkivät jopa (post)modernilla tavalla tietoiseen kielten väliseen diskurssiin. Kiinalaisista kääntäjistä hän sijoittaa Arthur Waleyn toiseen kategoriaan ja Ezra Poundin kolmanteen (Eoyang 1993, 186).

Seuraavassa luvussa käsitellään tarkemmin kääntämistä ja sen haasteita.

¹⁹ Jos vielä lähde- ja kohdekielisten versioiden vastaanoton välillä on pitkä aika, korostuu myös lukijan oman henkilöhistorian vaikutus teoksen erikielisten versioiden vastaanottoon ja tulkintaan.

4 KAUNOKIRJALLISUUDEN KÄÄNTÄMISEN TUTKIMUS JA TEORIA - LYHYT KATSAUS

Kääntämisen perustavoitteeksi voidaan määritellä se, että käännostekstin lukijalla on samanlainen mahdollisuus saavuttaa teoksen merkitys kuin alkuperäisen tekstin alkuperäiskielellä lukevalla. Mitä kauempana kulttuurillisesti, ajallisesti ja kielellisesti lähde- ja kohdetekstit ovat, sitä suurempia hankaluuksia tämän tavoitteen saavuttaminen asettaa kääntäjälle. (Eoyang 1995, 292–293.)

Kääntäminen ja toisten kulttuurien ymmärtäminen on merkittävä osa kirjallista kulttuuria. Niinpä kääntäminen on ollut olennainen osa eurooppalaista kulttuuria ja sen muodostumista. Kääntämisen teorian keskeinen kehitystekijä Euroopassa on ollut Raamatun kääntäminen, se on liittynyt myös eurooppalaisen kulttuurin kehittymiseen. (Nida 1964, 11 – 14 ja Weissbort & Aysteinsson 2006, 8.) Toisena merkittävänä osana eurooppalaista kääntämistä ovat olleet antiikin tekstien kääntäminen ja uskonpuhdistuksen (reformaaation) synnyttämä uskonnollisten tekstien kääntäminen kansankielille (Nida 1964, 14 – 17).

Kääntämisen käsitteen pohjana on kaksi etymologiaa. Toisaalta *translatio* (*translation, traslazione*), joka on konkreettisesti tarkoittanut pyhänjäännösten siirtämistä tai kuljettamista paikasta toiseen. Toisaalta *traduktio* (*traduction, traduzione*), joka on rajoittunut aikojen kulussa tarkoittamaan kääntämistoimintaa lähdekieleltä kohdekielelle. (Stierle 1996, 56.) Edellinen merkitys on toiminut hyvin erityisesti uskonnollisten tekstien kääntämisessä, jolloin tarkoituksena on ollut tekstien kääntämisen lisäksi myös ideologian siirto uuteen kulttuuriin. Metaforana tätä käytetään edelleen. Tällöin käänno nähdään ”alkuperäisen” tekstin tuomisena uuteen kulttuuriin, kieleen tai maahan (Miller 1996, 207).

Käännettävien tekstien monipuolistuessa ja käänno toiminnan laajentuesssa, jälkimmäinen merkitys on kuitenkin tullut ensisijaiseksi, kun puhutaan kääntämisestä. Kuitenkaan kääntäminen ei ole pelkkää tekstin tuottamista kohdekielelle vaan siinä on useita eri toimintoja ja toiminnan tasoja. Nida (1964, 3 – 4) jakaa kääntämisen kolmeen osaan. Ensimmäinen tapahtuu yhden kielen sisällä (*intralingual*), jossa saman kielen sanoja tulkitaan toisilla tuon kielen sanoilla niiden merkitystä määriteltäessä. Toinen osa kääntämisestä on kielten välis-

tä (interlingual). Tällöin käännetään sekä sanoja että niiden muodostamia merkityksiä kieleltä toiselle. Kolmannen osan muodostaa intersemioottinen kääntäminen, jossa merkitys siirretään yhdestä viestintäjärjestelmästä toiseen, esimerkiksi kirjallinen viesti morseaakkosille.

Länsimaisen kääntämisen paradigmassa voidaan nähdä selkeä muutos. Alkuvaiheen monokulttuurinen näkökulma oli pitkälti kolonialistinen ja valloittajakansojen näkökulma, se korosti valmiina annettua maailmaa ja intressejä, jotka nousivat siirtomaavalttojen ja kristillisen lähetystyön tavoitteista. Tämä katsantokanta on muuttunut kohti moniäänistä ja monikulttuurista näkemystä kääntämisestä ja sen tavoitteista. Tekstit ja niiden takana olevat maailmat nähdään tehtyinä merkitysrakenteina, joissa paljastuu ristiriitaisia sääntöjä ja intressejä. Tämän monikulttuurisen maailman näkökulmat ja tavoitteet ovat hyvin moninaisia ja erilaisia – eri kulttuureilla on omat intressinsä ja kulttuurien sisällä on jatkuvaa kehitystä ja muutosta valta- ja osakulttuureiden välillä. Lisäksi valtioilla ja valtioiden sisällä on erilaisia tavoitteita kääntämisessä: osa niistä on kulttuurisia ja kirjallisuuden kenttään liittyviä osa poliittisia ja poliittisen toimintaan liittyviä. (Iser 1996, 245–247 ja Bassnett 1993, 160 - 161.)

Iser (1996, 248) korostaakin kääntämisen paradigman muutosta kohti monikulttuurista näkemystä:

At such historic juncture, a cross-cultural discourse begins to emerge. A discourse of this kind is not to be mistaken for translation, as translatability is to be conceived as a set of conditions that are able to bring about a mutual mirroring of cultures.

Kääntämistoiminnan merkitys monikulttuurisessa maailmassa nousee entistä keskeisemmäksi: se mahdollistaa toisien kulttuurien ymmärtämisen ja samalla se auttaa luomaan uutta kulttuuria tämän ymmärryksen pohjalta. Samalla kääntämisen tutkimus on noussut entistä merkittävämmäksi välineeksi ymmärtää globaaleja kirjallisia prosesseja ja niiden takana olevia poliittisia ja kulttuurisia virtauksia ja rakenteita (Bassnett 1993, 161).

Lyriikan kääntäminen nähdään usein erityisen hankalana. Tämä johtuu, erityisesti uudemman, lyriikan merkitysrakenteesta, joka pyrkii olemaan avoin mahdollisimman monille tulkinnoille. Barnstone (1984, 49) esittääkin, että koska runosta ei ole yhtä ainoaa oikeaa lukutapaa, ei siitä voi olla yhtä ainoaa oikeaa tapaa tehdä käännöstä. Hän korostaa kuitenkin, ettei kääntäjä voi olla vain yksi lukija, yhden tulkinnan tekijä, vaan hänen tulee tehdä oma tulkintansa, eli käännös, tietoisena siitä kontekstista, jossa runo on kirjoitettu.

Oman haasteensa lyriikan kääntämisessä muodostaa runon rytmin ja mittan kääntäminen. Barnstone (1984, 50) on sitä mieltä, että mitallisen runon kääntäminen mitattomaan asuun ei kunnioita alkuperäisen runoilijan intentiota. Eriytyisen haasteelliseksi mittaan sitoutuminen tulee käännettäessä täysin toisen kieliperheen lähdekielestä toisen kieliperheen kohdekieleen. Niinpä esimerkiksi kiinalaisen lyriikan runomittojen ja rytmiiikan tuominen sinällään suomen kieleen on periaatteessa mahdotonta kielten perusrakenteiden eroavaisuuksien vuoksi (Nieminen 1982b, 80):

muinaiskreikkalaisella tai germaanisella mitalla ei missään tapauksessa voi jäljitellä tai korvata kiinalaista. Klassisessa runossa on alun perin riimit, mutta kiina on muuttunut niin paljon, että riimisanat eivät enää soinnukaan toisiinsa eikä nykykiinalainen lukija huomaa niitä. Käännöksessä riimin tavoittelu useimmiten pilaa koko runon.²⁰

Kääntäjän tulee tehdä kompromisseja ja pyrkiä kääntäessään luomaan sellaista runoutta, joka tuntuu sen hetkisessä kulttuurisessa tilanteessa luonnolliselta. Barnstonen (1984, 52) ohje kääntäjälle on, että “the translator should interpret the source text but not steal it.” Kääntäjä ei saa koskaan asettua alkuteoksen tekijän asemaan vaan hänen tulee säilyä tulkitsijana, lisäksi hänen tulee tunnistaa ne rakenteet, jotka voidaan siirtää kulttuurista ja kielestä toiseen ja jotka tulee jättää kääntämättä (vrt. myös Raffel 1991, 98):

Sellaisia muotorakenteita, jotka luontevasti siirtyvät käännökseen ei tietenkään tule rikkoa. Säerakenne, lauseiden jaksotus, paralleelisuus ja koko runon yleishahmo siirtyvät usein vaittomasti kohdekieliseen runoon. (Nieminen 1982b, 81.)

Raffel (1991, 88) korostaakin, että hyvältä runouden kääntäjältä tulee vaatia ainakin kolmea seikkaa:

- *kääntäjällä tulee olla erittäin laaja tietämys kohdekielen runouden perinteestä ja runokielestä,*
- *kääntäjällä tulee olla vähintään hyvä tietämys lähdekielen runouden perinteestä ja runokielestä ja*
- *kääntäjällä tulee olla korkeatasoiset runoilijan kyvyt kielellä, jolle hän kääntää: runouden kääntäjän tulee itse olla runoilija.*

Reiss ja Vermeer korostavatkin (1984, 26) vaatimusta kääntäjän kaksikulttuurisuudesta, jonka täytyy ulottua kielen osaamisen ulkopuolelle, kulttuuriseen osaamiseen.

Itse kääntämisen prosessi voidaan nähdä tulkinnan (interpretation) tekemisenä lähdetekstistä. Kääntämisen teoriaan tulee tällöin kuulua kolme osiota: määrittely kääntämisen tarkoituksesta ja päämäärästä, kääntämiseen kuuluvien toimintojen analysointi ja kuvaus sekä käännöksen tavoitteen ja siinä suoritettujen toimintojen kriittinen arviointi. (Kelly 1979, 1).

Välikielisten käännösten kohdalla omaksi haasteekseen kääntäjälle tulee se, että kääntäjän tulisi hallita edellä esitetyt vaatimukset kohde- ja lähdekielen lisäksi kaikilla hänen käyttämillään välikielillä (Nida 1964, 149 – 150). Käytännössä tästä tilanteesta seuraa kuitenkin useita eri kompromisseja: esimerkiksi lähdekieli ja sen kulttuuri voidaan unohtaa kokonaan, välikielinen käännös ja sen kulttuuri jättää jälkensä käännökseen.

Kääntäminen on siis intentionaalista toimintaa: tarkoituksena on saada aikaiseksi uusi artefakti eli käännösteos. Tähän päämäärään pääsemiseksi tulee tehdä useita toimintoja (mm. kielen eri rakenneosien käännöksiä, teoksen liit-

²⁰ Toki tätä on tapahtunut muissakin kielissä kielihistoriallisten muutosten ja kirjoitustavan kehityksen takia. Kiinassa tämä korostuu sen kirjoitustavan vuoksi.

tyviä tulkintoja, teoksen lähde- ja kohdekulttuuriin liittyviä tulkintoja), joissa lähdekielinen teksti tulkitaan kohdekieliseksi tekstiksi. Lopputulosta eli käännöstä voidaan arvioida kriittisesti, jolloin tarkastelun kohteena on, miten hyvin kääntäjä on suoriutunut tehtävästään.

Kelly (1979) erottelee kääntämisen prosesseja ja tasoja kuvan 4. mukaisesti. Hänen mukaansa kääntämisessä on kaksi perusprosessia: toisaalta kielen tasolla tehdään välineellisen tason käännös eli semanttisesti oikea käännös (dog = koira). Fiktiivisessä viestinnässä vähintäänkin yhtä tärkeä taso on logoksen taso, jossa tapahtuu fiktiivinen viestintä (koira jonkin – vaikkapa uskollisuuden – symbolina). Semanttisesti edellinen voidaan palauttaa kielen denotatiiviseen tasoon, jossa viittausrakenteet ovat suoria ja periaatteessa eivät tulkittavissa. Jälkimmäinen taso viittaa puolestaan kielen konnotatiiviseen tasoon, jossa merkitysrakenteet ovat epäsuoria ja viime kädessä kunkin tulkitsijan omia luomuksia.

kielen tasot	kieli välineenä (language as instrument)	kielitieteellinen lähtökohta, semantiikka
	kieli logoksena (language as Λογος)	kieli luovana välineenä, hermeneutiikka
kielen tasoja vastaavat kääntämisen mallit ja määritelmät	kääntäminen välittämisenä (translation as transmission)	instrumentaaliset välineet, sanasto- ja kielioppilähtökohta; viestinnän perinteen malli-viestintä ymmärtämisenä
	kääntäminen luomisena (translation as creation)	esteettiset välineet; viestinnän kulttuurinen malli-viestintä tulkintana

KUVA 4 Kääntämisen prosessit ja tasot Kellyn (1979) mukaan.

Faktatekstin kääntämisessä voidaan käytännössä pitäytyä ensimmäisellä tasolla, tällöin esimerkiksi tietokoneavusteiset käännökset ovat mahdollisia. Fiktiivisen teoksen kääntäjä puolestaan joutuu tekemän aina teoksesta myös esteettisen tulkinnan, muuten käännösteosta ei voida kokea taideteoksena. Tästä hyvänä esimerkkinä on esimerkiksi pyhien tai muuten kanonisoitujen tekstien kääntäminen, usein käännöstoimikunnassa on mukana sekä kielitieteellinen asiantuntija että esteettinen asiantuntija. Suomessa hyvänä esimerkkinä ovat Raamatun käännöstyöt ja vaikkapa Platonin teosten käännöstyö.

Itse käännösprosessia voidaan kuvata kääntäjän, lähde- ja kohdetekstin välisenä viestintäprosessina (Nida 1964, 146 ja Hönl 1993, 80). Kääntäjä kohtaa siinä lähdetekstin ja lähestyy sitä erilaisilla mikro- ja makrotason strategioilla. Nämä liittyvät tekstin tulkintaan, tekstin kääntämisen ja kohdetekstin tuottamiseen (vrt. Kellyn tasot edellä). Fyysiselle lukijalle viestintä näyttää kahtena tekstinä: lähdetekstisenä ja kohdetekstisenä teoksena, jotka molemmat voivat tulla lukijan esteettisen kokemuksen kohteeksi luettaessa näitä teoksia.

Varsinainen käänösprosessi sen sijaan pysyy näkymättömänä, kääntäjän sisäisenä henkisenä toimintona. Valinnat, joita kääntäjä tekee käänöstyössään, voivat olla tiedostettuja tai tiedostamattomia. Ne liittyvät siihen historiallis-kulttuuriseen kontekstiin, jossa kääntäjä toimii ja joka myös vaikuttaa konkreettisesti kääntäjän toimintaan esimerkiksi kritiikkinä hänen tekemistään käänönsistä (vrt. edellä esitetty malli kaunokirjallisesta viestinnästä, kuva 2). Käänöstoiminnassa kääntäjään vaikuttavat mm. ainakin käänöstoimeksianto, kieli, kulttuuri, historia, perinteet ja suhde viestintäkumppaniin (kääntääkö elossa olevaa vai kuollutta kirjailijaa) (Kupsch-Losereit, 1993, 215). Kääntäjän toimintaan fyysinen lukija pääsee käsiksi vain jos tämä on jotenkin dokumentoitua: esimerkiksi kääntäjän kirjoittamissa esipuheissa, jälkisanoina tai muissa vastaavissa teksteissä.

Susam-Sarajeva (2006, 107) korostaa kuitenkin, että kääntäjä näyttäytyy tekstissä joskus hyvin konkreettisesti ja siten määrittelee sen vastaanottoa:

And, precisely due to this relative 'visibility' of the translators, their identity and agenda can easily put a mark on the reception of the work(s) they translate - especially, in cases where they have a certain acclaim as writers, scholars, and critics other than being 'just translators'.

Tällaisessa tapauksessa kääntäjä muodostuu itse asiassa teoksen uudeksi tekijäksi, joka näyttäytyy teoksessa joskus jopa alkuperäisen tekijän väistävänä tai peittäväenä sisäisenä tekijänä. Kiinalaisen kaunokirjallisuuden kääntämisessä tätä korostaa se, että erityisesti kirjailijakääntäjät ovat hyödyntäneet alkuperäistekstejä hyvin "kolonialistisesti" oman tuotantonsa raakamateriaalina. Ezra Pound lienee tunnetuin esimerkki kansainvälisesti, ja suomalaisessa kontekstissa Pertti Nieminen näyttäytyy usein käänöstensä varsinaisena tekijänä myös häntä koskevassa kritiikissä (ks. näistä 6.3.1 sekä Toivanen 2009b).

Bly (1984) erottaa analysoidessaan runon kääntämistä konkreettisessa kääntämistyössä kahdeksan tasoa, jotka ovat:

- raakakäännöksen tekeminen,
- runon merkityksen analysoimien,
- raakakäännöksen ja merkitysanalyysin yhdistäminen sujuvaksi tekstiksi,
- sujuvan tekstin työstäminen eläväksi, ajanmukaiseksi kieleksi,
- lähderunon tunnelman (mood) yhdistäminen edellisen vaiheen käännökseen,
- lähderunon ääniasun yhdistäminen edellisen vaiheen käännökseen,
- lähderunon sivumerkitysten välittämisen varmistaminen ja
- lopullisen kohdetekstin tuottaminen.

Edellinen lista osoittaa hyvin niitä mikro- ja makrotason strategioita, joita kääntäjä käy läpi käänöstyössään. Lisäksi siinä näkyy hyvin myös viestinnän kehämäinen luonne: kääntäjä ja eri vaiheen tekstit läpikäyvät koko ajan keskuste-

lua aikaisempien versioiden ja tulkintojen kanssa ja pyrkivät löytämään lopputuloksena uuden, esteettisesti, kielellisesti ja kaunokirjallisesti toimivan kohdekielisen runon muodon.

Eco (2004, 192) määrittelee kääntämisen monitoimijaiseksi luksi: "Once again, it will be a matter of negotiation between the translator, the reader and the original author, whose unique voice should remain in the text." Tästä seuraa se, että pyrkimys uskolliseen käännökseen ei tuota hyvää kaunokirjallista käännöstä vaan sen tuottaa Econ mukaan pikemminkin kääntäjän eetos (lojaalisuus, kiintymys, uskollisuus ja hurskaus) ja usko siihen, että kääntäminen on mahdollista.

Bassnett (2003, 134) puolestaan korostaa kääntämistä tieteellisenä ja yhteisöllisenä toimintana. Näyttää siltä, että fiktion käännöspuheessa intuitiivisen hyvän teoksen ja tieteellisen tarkan käännöksen välinen dilemma on ikuinen. Tästä seuraa dialogisuuden vaade: kääntäminen on osa kirjallisen tulkinnan ja merkityksen luomisen prosessia ei niinkään "ainoan oikean" käännöksen etsimistä.

4.1 Kulttuurien välinen merkitysten ja merkitysrakenteiden siirto

Haluni päästä selville vanhan Kiinan naisten pukeutumisesta on kääntäjän intohimoa tietää, mistä puhuu. (Pertti Nieminen 1988a, 1.)

Tekstin ymmärtämisessä voidaan katsoa olevan kolme eri tasoa: 1) kielellinen, 2) pragmaattinen ja 3) kirjallinen kompetenssi (Schauber & Spolsky 1986, 17–20). Kääntäjän tehtävänä on toimia tulkitsijana kaikilla näillä kolmella tasolla. Ensinnäkin hän tekee käännöksen lähdekielestä kohdekielelle ja tähän liittyvät kompetenssit liittyvät kielen kaikille rakenteen ja merkityksen muotoutumisen tasoille: fonologiaan, syntaksiin ja semantiikkaan. Pragmaattisella tasolla kääntäjän tulee tehdä käytännöllisiä ratkaisuja kielen suhteen: kieli näyttäytyy aina suhteena toimivaan kulttuuriin ja siinä oleviin kirjallisiin odotushorisontteihin, jopa kulttuuriseen osaamiseen. Sen seurauksena merkitykset muotoutuvat kielen käytön käytännöissä, ja ne eivät näin ollen palaudu yksiselitteisesti esimerkiksi sanakirjamerkityksiin. Kääntäjällä tulee olla vahva suhde lähde- ja kohdekulttuureihin ja niiden elämäntilanteisiin. Erityisen haastavaksi tämä muodostuu käännettäessä vanhoja tekstejä.

Kulttuurien välisessä merkitysten siirrossa vaikuttavat myös historialliset tulkinnat ja vallitsevat käsitykset. Pertti Nieminen (1988a, 97) analysoi esimerkiksi kiinalaisen humalan käsitteen kehittymistä:

Tsuin ideogrammin merkitsevä osa, radikaali, on merkki yu, joka tarkoittaa hirssiviiniä; itse asiassa se on viinikannun kuva. J. J. Y. Liu ja jotkut muutkin kääntäjät ovat sitä mieltä, että kun kiinalainen runoilija puhuu humalasta, hän oikeastaan tarkoittaaakin tunnetilaa, jossa hän on hurmioitunut luumunkukkien, kuhankeittäjien laulun, naisen, maailman, kuutamon

tai kevään kauneudesta. "Viinin" merkki hänen käyttämäänsä ideogrammissa vihjaakin siis vain päihtymyksen kaltaiseen alkoholittomaan kokemukseen.

Erityisesti vieraiden kulttuurien myyttinen tulkinta asettaa kääntäjälle haasteen, miten murtaa näitä myyttisiä väärintulkintoja, jotka ovat syntyneet joko väärinymmärryksestä tai tahallisesta väärintulkinnasta – esimerkiksi tässä tapauksessa kiinalaisen klassisen runouden ja runoilijoiden romanttisesta tulkinnasta. Fiktiivisessä kirjallisuudessa ja sen vastaanotossa erityisen haasteen muodostaa tulkinnan ongelmallisuus. Voidaankin väittää, että tulkinta kevään kauneudesta päihtyvistä romanttisesta runoilijasta on yhtä pätevä kuin tulkinta runoilijasta, joka aidosti juopuu alkoholin vaikutuksesta.

Lopuksi kääntäjä on myös esteettisen tekstin tulkitsija ja välittäjä. Kauno-kirjallisuuden kääntäjän tulee ymmärtää kirjallisen kielen ja konventioiden vaatimukset vähintäänkin kahden kulttuurin kautta. Siirrettäessä lähdetekstiä kohdetekstiseksi kulttuurituotteeksi erityisesti kahdesta viime mainitusta seuraa mielenkiintoisia haasteita.

Vieraan kulttuurin tekstien ja kirjallisuuden tutkimisessa on suurena vaarana – vaikkakin ehkä ainoana aloitusmahdollisuutena – alkaa tulkita tuota kirjallisuutta omista lähtökohdistaan ja omasta tulkintaperspektiivistään ja odotushorisontistaan. Pitkäikäisten kulttuurien ollessa kohteena, ei vaarana ole tällöin ainoastaan tulkinnan ego-, etno- tai sosiosentrisyys (Sommardal 2001, 14) vaan myös se, että ottaa vieraan kulttuurin tulkitsemisen välineekseen olemassa olevat, omaan kulttuuriin rakennetut käsitevälineet, joilla esimerkiksi eurooppalaista tai suomalaista kirjallisuushistoriaa on rakennettu.

Sommardal (1992, 13) käyttää tästä käsiteanakronismista (begreppsanakronism) esimerkkinä kahta ääripäätä: ensinnäkin vanha kulta-aikaperspektiivi, jonka mukaan kaikki on kerrottu niin kuin se on ollut jo aikoja sitten, ja meidän tehtävänä on vain tulkita oikein näitä sanomia; ja toiseksi länsimainen darwinistinen kehitysopillinen malli, jossa perinteitä ja tekstejä tulkitaan meidän nykyisten käsitevälineiden avulla ja unohdetaan kohteen oma logiikka ja käsitevälineistö.

Kolmas mahdollinen lähestymistapa on kulttuurirelativistinen, mutta sen logiikassa on sama heikkous kuin fenomenologian pyrkimyksessä puhtaaseen havainnointiin. Vaarana on, että ihmiset yksilöinä irrotetaan täysin irti siitä sosiaalis-yhteiskunnallisesta kontekstista, jossa he toimivat ja jossa he antavat ja ymmärtävät merkityksiä omalle elämälleen (vrt. Sommardal 1992, 13).

Kääntämisen ideologiaan liittyy humanismiin kuulunut ja jo ennen 1800-lukua kehittynyt ajatus universalismista. Universalismin idea perustui uusplatonilaiseen ajatteluun sitä, että inhimillisellä kulttuurilla on yksi yleispätevä ja yhtenevä (jumalallinen) pohja, joka on käännettävissä tyhjentyvästi ja yksiselitteisesti kulttuurista toiseen. (Assman 1996, 95–96). Tuolloin ei asetettu kyseenalaiseksi ainoan oikean tulkinnan käsitettä vaan se otettiin annettuna. Kääntäjän tehtävänä oli vain siirtää tuo oikea merkitys toiselle kielelle ja toiseen kulttuuriin.

Assman (1996) erottelee antiikin ajan uskonnollisten tekstien kääntämisessä kolme erityyppistä kulttuurista käännoästä: synkretistinen eli kääntäminen

kolmanteen kieleen tai kulttuuriin, assimiloiva eli kääntäminen dominoivaan kieleen (diskurssiin) tai kulttuuriin ja vastavuoroinen (mutual) kääntäminen taloudellisten ja kulttuuristen vaihtosuhteiden verkostossa. Synkretistisestä kääntämisestä hän antaa esimerkin, jossa luodaan uuden tason kulttuuria yhdistämällä aiemmat (teologiset) tekstit uuden korkeamman tason abstraktion jumaluudeksi (emt. 34). Oletuksena on kulttuurien perimmäinen samankaltaisuus ja tässä näkemyksessä kääntäminen tuo esille kulttuurien yhtenäisen tason idean luomalla samalla sen pohjalta uutta kulttuurista käsitteistöä (vrt. Pekka Ervast Suomessa, ks. luku 6.1).

Assimiloivasta kääntämisestä hyvänä esimerkkinä ovat Välimeren maiden jumalien siirtyminen alistetusta kulttuurista voittajakulttuurin Pantheonin antiikin aikana. Samanarvoisen (mutual) kääntämisen Assman katsoo kääntämisen alkuperäisimmäksi muodoksi. Se on seurausta kulttuurien välisestä vuorovaikutuksesta, tarpeesta kommunikoida toisen kulttuurin kanssa, mutta tasa-arvoiselta pohjalta. Assmanin mielestä tällainen kääntäminen kuuluu kulttuurien perusuonteeseen ja on alkuperäistä kääntämistä: "Translate! is the categorical imperative of early cultures." (Assman 1996, 36.)

Assmanin (1996, 36) mukaan nämä tavat kääntää näkyvät meidän päivinäkin. Toisaalta vallalla on globaalin kapitalismin hyperassimiloiva kulttuurinen käänösprojekti, joka kääntää erityisesti populaarikulttuurin ja tuotemerkkien avulla koko maailmaa ja sen kulttuurisia konteksteja yhtenäiskulttuuriseen muotoon. Toisaalta voimme nähdä paikallis- ja osakulttuurien samanarvoisen kääntämisen projektin, jossa yritetään ymmärtää ja hyväksyä kulttuurien kirjo ja erilaisuus. Tässä Jan Assman näkee erillisyyden ja toiseuden korostamisen vaaran ja hän tähdentääkin modernin synkreettisen kääntämisen näkemyksen synnyttämisen tärkeyttä. Siinä hän näkee keskeisinä kaksi käsitettä: kaksoiskansalaisuus tai jäsenyys (double membership) ja kolmas kieli (third language – ehkä parempi suomennos olisi kolmas puhetapa tai diskurssi). Kolmannen kielien avulla kaikille kulttuureille annetaan mahdollisuus säilyttää oma identiteettinsä ja samalla näyttäytyä toisille kulttuureille avoimesti (transparent).

Pfeiffer (1996) näkee modernin aikakauden muuttaneen lähestymistapaa kääntämiseen. Vähin erin on siirrytty kulttuuristen tuotteiden ja identiteettien kääntämisestä kohti kulttuuristen merkitysten tuottamisen kääntämistä ja ymmärtämistä, karkeasti sanoen: sanakirjakääntämisestä kohti prosessuaalista kääntämistä. Pfeiffer näkee tämän strategisena ja teoreettisena muutoksena, mikä vaikuttaa myös kääntämiseen ja näkemykseen kääntämisestä (emt. 188). Kulttuuri ei silloin näyttäytyä tuotteena tai kohteena, joka on määrittynyttä ja käännettävissä vaan se näyttäytyy prosessina, jossa merkityksiä luodaan ja tulkitaan, jolloin kääntäminenkin tulee osaksi tätä merkitysten ja tulkinnan tuottamisen prosessia.

Tässä voidaan nähdä myös murros, joka tapahtui modernin kulttuurin myötä ja lopullisesti siirryttäessä postmoderniin, moniääniseen ja -muotoiseen kulttuurinäkemukseen, jossa tulkintojen muotoutuminen ei ole sidottua ole-massa olevaan säännöstöön. Pfeifferin mukaan tämä säännöstö syntyi ja näyttäytyi tekstien tulkinnassa ja siten myös käännöstyössä valloittajan tulkintojen

kautta, erityisesti kolonialistisen valloittajatoiminnan ja uskonnollisen käännytystyön kautta. Nämä loivat vieraiden, ei-länsimaisten kulttuurien tekstien tulkintaan oman näkemyksensä, jolla luettiin lähtökohtaisesti ”alemmman kulttuurin” tekstejä. Pfeiffer (1996, 193) käyttää esimerkkinä Defoen Robinson Crusoeta:

Defoe's main distinction, to take but one example, in Robinson Crusoe, divides people into human beings (mainly Europeans, whether English, Spanish or other) and savages seen more as beasts than humans. Here as elsewhere, cultural interpretations were not in demand, not even when dangerous situations did not more or less automatically rule them out.

Ei-eurooppalaisten kansojen näkeminen villeinä, pakanoina ja ylipäätän sivistymättömän toiseuden edustajina tietysti tulkintaan näiden kansojen tuottamista teoksista. Tämä näky – ja todennäköisesti näkyy edelleen – myös teosten käännöstyössä: kääntäminen ei tapahdu intressittömässä tai fenomenologisen puhtaassa tulkintaympäristössä vaan se rajautuu kunkin aikakauden näkemykseen vieraan kulttuurin ihmisistä ja heidän ihmisarvostaan. Mielenkiintoinen kysymys kääntämisen tutkimuksessa on se, millainen kulttuurinen ympäristö vastaanottavalla kulttuurilla on? Näyttäisi siltä, ettei käännöstoiminta ole intressivapaata vaan että kääntäminen liittyy johonkin kulttuuriseen projektiin, joka on käynnissä vastaanottavassa kulttuurissa.

Länsimaisen orientalistiikan projekti voidaan tulkita myös kolonialistisen tavoitteen kautta. Tällöin tavoitteena on ollut ottaa haltuun Orientin määrittely, ja tuon määrittelyn ehtojen rajaaminen länsimaisten intressien mukaan. Tehtävänä on ollut kääntää ja selittää Itämaiden ajatukset ja tapahtumat ei pelkästään länsimaiselle – eurooppalaiselle ja amerikkalaiselle – yleisölle vaan myös viedä tämä tulkinta itämaihin ja esittää se oikeana näkemyksenä itämaista (Inden 1986, 408).

Kolonialistisen käännöstoiminnan tuottamat tekstit tuotetaan vallankäytön näkökulmasta, joka luo uuden, käännetyn ja käännettäessä tulkitun tekstikorpuksen. Tämä toisen asteen tekstikorpus synnyttää tekstuaalisen ja ideologisen näkemyksen siirtomaista. Näkemys on staattinen ja muuttumaton eikä sitä silloin nähdä tietyn historiallisen ajanjakson ja sosiaalisen ympäristön tulkitsemistyön tulokseksi. Käännöstoiminta luo tällöin kohdekulttuurinsa uudelleen ja palauttaa sen sitten tulkittuna todellisuutena takaisin siirtomaavallan alaisina olleille kansakunnille, ja sitoo ne samalla historialliseen kontekstiin, jonka siirtomaavallat kirjoittavat. Tällaisessa ympäristössä käännöstoiminta on kaiken kattavaa, kuten Niranjana (1992, 3) määrittelee analysoidessaan Iso-Britannian suhdetta Intiaan: ”Kääntäminen levittyy siten erityyppisiin diskursseihin – filosofiaan, historiankirjoitukseen, kasvatukseen, lähetyssaarnaajien kirjoitukseen, matkakirjoihin – uudistamaan ja vahvistamaan siirtomaavaltaa.”

Tämä katsantokanta liittyy olennaisena osana kulttuuriseen työhön, jota sekä ideologiset (mm. uskonnolliset toimijat lähetystyössä) että poliittiset (siirtomaavallat) länsimaiset toimijat ovat tehneet erityisesti 1800- ja 1900-luvulla.²¹

²¹ Tämä projekti ei tietenkään ole loppunut, eikä voida katsoa, että Kaukoidän valtiot eivät olisi olleet tässä mukana. Ideologinen ymmärtämisen projekti liittyy aina valloitus- ja suurvaltapolitiikkaan ja toisaalta kulttuurivaihtoon yleensäkin.

Suomalaisesta näkökulmasta kulttuurimme on ollut mielenkiintoisessa roolissa. Suomella ei ole ollut, osin maan koosta johtuen, varsinaista siirtomaapolitiikkaa. Kulttuurisesti tässä mielessä olemme olleet toisen käden vastaanottajia, ja orientin tulkinnat ovat tulleet meille pääasiassa eurooppalaisten kulttuurivaikutusten kautta. Lähetystoiminnassa suomalaiset ovat olleet aktiivisia mutta mukana vasta oikeastaan 1900-luvulla. Siinä mielessä myös uskonnollisesti olemme olleet toisen käden vastaanottajia ja tulkintatapamme ovat tulleet pitkälti eurooppalaisen vaikutuksen kautta.

5 KIINALAISEN KIRJALLISUUDEN HISTORIA JA KIINALAISEN KIRJALLISUUDEN VÄLITTYMINEN LÄNSIMAIHIN

Seuraavassa esitetään lyhyt katsaus kiinalaisen kirjallisuuden kehitykseen. Sen tavoitteena on antaa yleisnäkemyks kiinalaisen kirjallisuuden merkittävimmistä teoksista, tekijöistä ja kehittymisen historiallisista kausista. Kannattaa huomata, että puhumme laajan maan kirjallisuuden kehittämisestä, jossa korkeakulttuurista toimintaa on ollut useiden vuosikymmentien ajan. Tänä aikana sekä teosten että tekijöiden määrä on ollut valtava ja kokonaisuuden hahmottaminen paljoudessaan asettaa oman haasteensa. Tämän osan johdannoksi luodaan aluksi katsaus kiinan kieleen painottaen sitä, mitä ongelmia erityisesti suomen ja kiinan kielen eroavuudet asettavat kirjallisuuden kääntämiselle.

Tämän osan lopuksi luodaan katsaus kiinalaisen kirjallisuuden kääntämiseen ja keskeisiin kulttuuriyhteyksiin kirjallisen kulttuurin siirtymisessä. Painopiste on länsimaihin tapahtuneissa yhteyksissä – erityisesti Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin. Tämä sen vuoksi, että sillä on ollut suurin merkitys suomalaisen Kiinan kirjallisuuden käännöstoimintaan, mikä käytännössä alkoi 1900-luvulla.

Itä-Aasian kulttuurien välillä on ollut pitkään merkittävää kulttuurivaihtoa, joka on muovannut alueen kulttuurista ja henkistä elämää (ks. tästä hyvä suomalainen yleisesitys Huotari & Seppälä 2005 sekä Vesterinen 2003). Eräänä keskeisenä Itä-Aasian kulttuureja yhdistävänä tekijänä ovat olleet konfutselaisuus ja buddhalaisuus, ja näiden pohjalta rakentuneet paikalliset uskonnolliset ideologiat (Vesterinen 2003, 27–28).

5.1 Kiinan kieli ja kirjoitus

Kiina kuuluu sinotiibetiläiseen kieliryhmään sen suurimpana kieliryhmänä, kieliryhmästä ja siihen kuuluvista kielistä käydään edelleen väittelyä, vahvin

kanta on, että Kiina olisi osa tiibetiläis-burmalaisia kieliä. Kielten puhujat ovat alueellisesti Itä-Aasian mantereella. Kieliryhmä on hajonnut jo verrattain varhaisessa vaiheessa, joten kielten sukulaispiirteet eivät enää ilmene selvinä. Niinpä yhteistä sanastoa on varsin vähän ja sellaiset tavallisestikin yhteiset kulttuurisanat, kuten lukusanat ovat muuttuneet jo niin paljon, ettei niitä tunnista samasta kannasta lähteneiksi. Yhteisen sanaston puuttuminen on suurimpana syynä kielikunnan määrittelyn haastavuuteen. (Anhava 1999, 152-153; Joki 1972, 87.)

Äidinkielenään kiinalaisia (siniittisiä) kieliä puhuu noin 1,4 miljardia ihmistä ja mandariinikiinaa noin 1,2 miljardia ihmistä – se on maailman eniten äidinkielenä puhuttu kieli. Käytännössä tuota 1,4 miljardia ihmistä yhdistää yhteinen kirjoitusjärjestelmä. Puhekieli – kiinan eri murteet – eroavat toisistaan niin paljon, ettei Etelä-Kiinan väestö juurikaan ymmärrä puhuttua pohjoista murretta. Etelä-Kiinan murteita lasketaan olevan kuusi tai seitsemän, ja niiden ero on samankaltainen kuin nykyisten germaanisten kielten. (Anhava 1999, 153-155.) Modernin Kiinan keskeisenä projektina onkin ollut yhteisen puhekielen (standardikiina tai standardimandariinikiina tai putonghua) synnyttäminen viimeisen sadan vuoden aikana (Kane 2006, 13).

Edesmennyt kiinan kielen ruotsalainen tutkija Bernhard Karlgren jakoi Kiinan kehitysvaiheet neljään jaksoon: protokiinaan (-5000 eaa.), arkaaiseen kauteen (5000 eaa.– 600 jaa.), muinaiskiinaan (600-1200) sekä keskiajan ja moderniin kiinaan (1200-). Muinaiskiinan kauteen sijoittuu Tang-dynastia, jolloin klassisen kiinalaisen kielen ja kirjallisuuden katsotaan olleen kehityksensä huipulla (Forrest 1973, 163; ks. myös Kane 2006, 82-94). Klassisen ajan Kiinan kirjakieli oli pelkistettyä ja niukkaa. Runoudelle tämä tarjosi hyvän mahdollisuuden pelata kielen avoimuudella ja jopa tietoisien sumeilla viittaussuhteilla (Anhava 1999, 153). Lisäksi kieli oli vielä pitkälti yksitavuista ja puhekieli alkoi monimuotoistua kirjoitetun kielen säilyessä ennallaan (Kane 2006, 87-88).

Rakenteeltaan Kiina on isoiloiva kieli. Se käsittelee yksitavuisia sanoja ja yhdyssanoja itsenäisinä yksikköinä eikä yhdistele eri morfeemeja yhdeksi saneeksi. Kun suomalainen sanoo ”talossa”, niin kiinassa sama ilmaistaan ”olla sisällä + koti + sisäpuolella” (在家裡). Lisäksi kiinan kielelle on ominaista jo mainittu sanojen yksitavuisuus, monitavuisilta näyttävät sanat ovat käytännössä yhdyssanoja. Kiinassa uusien sanojen johtamisen tapahtuu käytännössä keksimällä uusia sanoja tai antaa vanhoille sanoille uusia merkityksiä. Varsinaisia samasta juuresta johdettuja uusia sanoja kiina ei tunne. (Karlgrén 1965, 18-21, Anhava 1999, 154.) Nykyisin tosin osa apusanoista on alkanut kehittyä päätteen luontoiseksi, joten tiukka yksitavuisuus alkaa olla suhteellista kiinasta puhuttaessa (Anhava 1999, 154; Kane 2006, 87).

Kiinan kielelle on ominaista, että se käyttää sanan sävelkorkeutta määritteleviä tooneja merkitystä erottavina tekijöinä. Kiinan kielen kehittyessä sen rakenne yksinkertaistui niin, että käytettäväksi jäi rajallinen määrä foneettisia perusyksiköitä, noin neljäsataa kappaletta. Tästä seurauksena oli homonymioiden suuri määrä. Kirjoituksessa sanat voi erottaa erilaisista kirjainmerkeistä, puhekielessä asiaa auttamaan kehittyivät toonit, joita mandariinikiinassa on neljä

kappaletta. (Karlgren 1965, 27–30; Kane 2006, 139–140.) Nämä ovat: 1. korkea ja tasainen; 2. tasaisesti nouseva, 3. laskeva ja nouseva ja 4. tasaisesti laskeva. (Lisäksi puhekielessä on käytössä viides, neutraali tooni.) Tooni muuttaa sanan merkityksen: zhū (sika); zhú (bambu), zhǔ (herra, jumala), zhù (asua).²² Kiinalaisessa lyriikassa tooneja on käytetty myös runon rakenteellisina, runomittaan vaikuttavina tekijöinä.

Kiinan muoto-opissa ei käytännössä ole eri sanaluokkia. Yksittäisen sanan kieliopillisen funktion (substantiivi, verbi, adjektiivi) määrittää aina konteksti. Tästä on seurauksena, että sanat ovat kiinassa joustavampia ja niitä voidaan käyttää eri tehtävissä aina puhujan sen hetkisen intention mukaan. (Karlgren 1965, 67–69; ks. hyvä yleisesitys Kane 2006.) Lisäksi kiina ei tee tarkkaa eroa yksikön tai monikon välillä, lause 有人来 ”yǒu rén lái” voidaan kääntää: ”Ihminen/ihmiset on/ovat tulleet/tulleet” tai vain yksinkertaisesti ”Joku tuli”. Eriyisesti kaunokirjallisten tekstien kääntämiselle tämä asettaa omat haasteensa ja vapautensa tulkinnolle. Tarvittaessa kiinalainen toki pysyy ilmaisemaan monikon luvuilla tai määrää ilmaisevilla määritteillä. (Newnham 1973, 82–83.) Vastaava epämääräisyys koskee myös teosanojen aikamääreitä, yleensä tapahtuman jatkuvuus tai menneisyys voidaan tulkita vain kontekstista.

Kiinan muoto-opin joustavuuden vuoksi lauseoppi on ratkaisevin välinen merkityksiä muodostettaessa. Sanajärjestys on aina suora, subjekti-verbi-objekti, attribuutit sijaitsevat ennen pääsanaansa. Vain adverbeilla on liikkuvampi luonne. (Karlgren 1965, 74–75.) Kiinan lauseet voidaankin usein analysoida aihe-kommentti rakenteella. Aluksi mainitaan mistä puhutaan, sen jälkeen tehdään siihen liittyvä määrittäminen: ”ilma tänään – on kylmempi kuin eilen” (Kane 2006, 107).

Kiinan kielessä tehdään selkeä ero puhe- ja kirjakielen kohdalla. Kirjakieli (wenyan) ei joutunut kirjoitetun luonteensa vuoksi käymään niitä kehitysvaiheita, joita puhekieli kävi. Puhekieli komplisoitui ja jakautui eri murteiksi, jotka ovat kehittyneet jatkuvasti, kun taas kirjoitettu kieli pysyi samana parin tuhatvuotisen ajan ajan vuoteen 1950. Kirjakieltä lausuu jokainen ihminen omalla murteellaan, varsinaista yhtenäistä lausumistapaa ei ollut. Tämä jako aiheutti myös jaon korkeakulttuuriin ja rahvaankulttuuriin – kirjakieltä käytti hallinto, tiede, filosofia ja lyriikka. Kansankielellä seipitettiin romaanit, näytelmät ja tarinat. (Malmqvist 1966, 42–43; Kane 2006, 88.) Yhtenäistä puhekieltä alettiin kehittää koko Kiinalle vasta 1911 tapahtuneen tasavaltaisen vallankumouksen jälkeen (Anhava 1999, 154).

On arvioitu, että kiinalainen kirjoitus on maailman neljänneksi varhaisin, ja nykyisin käytössä olevista vanhin. Ensimmäiset säilyneet kirjoitukset, nk. oraakkeliut, voidaan palauttaa noin 1300-luvulle eaa., ja järjestelmä oli tuolloin jo kehittynyt todennäköisesti useita satoja vuosia. (Kane 2006, 79–80.)

²² Internetistä löytyy nykyisin runsaasti ääntämistyökaluja, joilla voi kuunnella toonien eroja: mm. Googlen kääntäjätyökalu tarjoaa ääntämismallintajan tai esimerkiksi <http://www.wku.edu/~shizhen.gao/Chinese101/pinyin/tones.htm>.

夜來風雨聲
花落知多少

春眠不覺曉
處處聞啼鳥

春曉
孟浩然

春曉

春眠不覺曉
處處聞啼鳥
夜來風雨聲
花落知多少

ch'un hsiao

ch'un mien pu chüeh hsiao
ch'u ch'u wen t'i niao
yeh lai feng yü sheng
hua lo chih to shao

chūn xiǎo

chūn mián bù jué xiǎo
chù chù wén tí niǎo
yè lái fēng yǔ shēng
huā luò zhī duō shǎo

KUVA 5

Sama Meng Haoranin runo - neljä eri näkymää. Ylhäällä vasemmalla klas-
sinen sivellinkirjoitus ylhäältä alas ja oikealta vasemmalle kirjoitettuna, sen
vieressä oikealla moderni yksinkertaistettu merkistö länsimaiseen tapaan
riveiksi ladottuna ja runojen alla Wade-Giles ja pinyin translitteroinnit, jäl-
kimmäisessä on myös toonit merkittyinä. Sana sanalta raakakäännös: Kevät
aamu - Kevät nukkua ei herätä aamu / Kaikkialla kuulla huuto lintu / Yö
tulla tuuli sade ääni / Kukkia pudota tietää kuinka monta. Eri kääntäjien
tulkinnat löytyvät luvusta 6.3.2.

Ensimmäiset kirjoitusmerkit olivat kuvia esittämistään asioista (人 "ihminen"),
tämän jälkeen kehittyivät symbolisemmat esitystavat (lukujen merkitseminen:
— "yksi" ja paikanmäärittäjät: 下 "alapuolella"). Tämän jälkeen alkoi kehittyä
monimutkaisempi kirjoitusjärjestelmä, jossa merkit koostuvat kahdesta tai use-
ammasta osasta, yksi osa on foneettinen osoittaen sanan ääntämystä ja toinen
osa/osat erottaa sanan merkityksen (Newnham 1973, 36–39, Anhava 1999, 153–
154). Kaikkiaan merkkejä arvioidaan olevan satatuhatta, joista yleisesti käytetty-
jä on noin 7000 - sanomalehden lukemiseen tarvitaan noin 3000 merkin osaa-
minen. Noin tuhat merkkiä muodostaa 90 % kaikista käytetyistä kirjoitusmer-
keistä ja 2400 kappaletta jo 99 prosenttia. (Kane 2006, 53–54.)

Kiinan kielen kirjoittaminen tapahtui perinteisesti siveltimellä mutta nykyisin myös moderneilla välineillä. Kirjoitusasuja on useita, ja tällä hetkellä Kiinassa on arkikäytössä 1950-luvulta alkaen kehitetty yksinkertaistettu kirjoitusmuoto, jonka tarkoituksena oli kehittää lukutaitoa Kiinan kansantasavallassa. Myös klassista kirjoitusjärjestelmää käytetään edelleen, mm. Taiwanissa. (Anhava 1999, 154.) Erityisesti lyriikassa siveltimellä tehty kirjoitus katsotaan edelleen keskeiseksi osaksi runoa ja sen estetiikkaa: kiinalaisella kalligrafialla tehty runo on myös kuvataideteos.

5.2 Katsaus kiinalaisen kirjallisuuden historiaan

Kiinalaisen kirjallisuuden historioita alettiin kirjoittaa länsimaissa viime vuosisadan alussa. Aluksi ne olivat antologiatyyppisiä katsauksia. Viime vuosisadan loppupuolella alkoi laaja ja kriittinen Kiinan kirjallisuuden tutkimus, jossa näkökulma kirjallisuuteen laajeni ja jossa alettiin käyttää moderneja tieteellisiä menetelmiä. Tämä kehitti myös kirjallisuuden historioita ja niiden kirjoittamista. Viime vuosina myös perinteistä dynastioihin perustuvaa kronologiaa on alettu kritisoida, ja sen tilalle on esitetty kirjallisuuden sisäiseen logiikkaan ja kehittymiseen perustuvia jakoja. (Mair 2001a, xi–xiii.)

Seuraavassa esitetään lyhyt katsaus kiinalaisen kirjallisuuden historiaan, sen keskeisiin teoksiin ja tekijöihin. Tarkoituksena on antaa yleisnäkemyks kirjallisuuden kehittymisestä. Peruslähteenä tässä on käytetty teosta *The Columbia history of Chinese literature* (2001). Teos perustuu uusimpaan tutkimukseen ja koostuu kymmenien tutkijoiden artikkeleista. Ne käsittelevät monipuolisesti kiinalaisen kirjallisuuden ja sen eri lajien kehittymistä. Loppuosan suomennosten tarkastelussa tätä katsausta on hyvä käyttää vertailtaessa sitä, mitä teoksia ja miltä ajalta kiinalaisesta kirjallisuudesta on käännetty suomeksi.

Huomautettakoon jo tässä lukijaa, että käsite kiinalainen kirjallisuus on hämäävä ja sumea. Puhumme maantieteellisestä alueesta, joka on noin Euroopan kokoinen: Beijingistä Guangzhouhun on suunnilleen sama matka kuin Oslosta Barcelonaan ja Chengdusta Shanghaihin sama kuin Pariisista Varsovaan. Lisäksi kiinalaisten maahanmuuttajien keskuudessa on syntynyt kirjallisuutta ympäri maapallon. Käsitys kiinalaisesta kirjallisuudesta ja historiasta on vasta viime vuosikymmeninä uusimman tutkimuksen ansiosta muodostunut monipuoliseksi ja alkanut murtaa yhdenmukaisen suuren tarinan myyttiä. Sen sijalle on tullut näkemys monipuolisesta ja moniulotteisesta historiasta ja kulttuurista. (Ebrey 1996, 12.)

Sivistyshistoriassa on myös muistettava, että kiinalaisella kulttuurilla ja kirjallisuudella on pitkä historia takanaan. Vanhimmat löytyneet tekstit (todennäköisesti ennustuksessa käytettyjä luita) on ajoitettu 1300–1200-luvun tienoille ennen ajanlaskumme alkua, ja 1000-luvulla ennen ajanlaskumme alkua alkoi kirjallisuus kehittyä. (Mair 2001b.) Hyvänä analogiana voi käyttää sitä, että jos puhumme kiinalaisesta kirjallisuudesta kokonaisuutena, sen ajallinen laajuus vastaa karkeasti eurooppalaisen (jopa eurooppalaisilla kielillä kirjoitetun) kirjal-

lisuuden käsitettä. Poikkeuksena se, että kiinan latina – klassinen kirjoitettu kiinan kieli – on säilynyt sivistyneistön yhteisenä kielenä meidän päiviimme saakka.

Käsitteellä *kiinalainen kirjallisuus* on kontekstista riippuen erilaisia merkityksiä. Suppeimmillaan sillä viitataan perinteiseen käsitykseen neljästä konfutselaisuuden perusteoksesta, joilla on ollut merkittävä vaikutus koko kiinalaiseen kulttuuriin, koulutukseen ja sivistyshistoriaan. Laajimmillaan se käsittää klassiset historialliset teokset, näiden jälkeen kehittyneen korkeakirjallisen kaunokirjallisuuden, puhekielisen kirjallisuuden ja modernin kirjallisuuden lukuisine alalajeineen. (Eoyang 1995, 292.) Voidaan väittää, että kiinalainen kirjallisuus laajimmin käsitettynä on todennäköisesti maailman rikkain yhdellä kielellä tuotettu kirjallisuus – tämä todennäköisesti johtuu kirjoitetun kiinan kielen luonteesta, joka perustuu kirjoitusmerkkeihin eikä suppeaan foneettiseen kirjoitustapaan. Esimerkiksi eurooppalaiset kirjallisuudet ovat kehittyneet murteiden ja kielten omien kirjoitusten kehittyessä omiksi kirjallisuusalueikseen.

5.2.1 Kirjallisuuden synty ja aika ennen Han-dynastiaa

Kirjallisuus ja musiikki ovat Kiinassa olleet vahvasti sidoksissa toisiinsa ennen varsinaisen kirjallisuuden syntymää. Sommardalin (1992, 23–25) mukaan musiikki oli ensimmäinen taidelaji, jota alettiin Kiinassa teoretisoida. Lisäksi musiikkia ja tekstiä käytettiin yhdessä riiteissä. Taistelevien valtioiden aikana (475 eaa.– 221 jaa.) musiikin teoretisointi saavutti systematiikkansa. Lyriikka alkoi erota omaksi identifioiduksi taiteenlajikseen Han-kauden aikana (206 eaa.– 23 jaa.) (emt. 83–86). Kiinan kirjallisuuden alkuaikoina kansanperinne ja mytologiset tarinat muodostivat merkittävän osan kirjallisuuden aihepiiristä (Birrell 2001, 59–60).

Alkuaikojen kiinalaiset tekstit kanonisoiitiin ns. kolmentoista klassikoksi, joka muodosti kiinalaisen klassisen kirjallisuuden ytimen ja oli keskeinen tekijä, kun Kiinassa määriteltiin sivistystä ja sivistyneistön lukeneisuutta. Valtio otti teosten määrittelyn ja kommentoinnin kanonisoinnin omakseen ja teosten osaaminen kului osana virkamiesten tutkintoon. Teokset loivat myös yhteisen odotushorisontin kiinalaiseen kulttuuriin ja kirjallisuuteen, mikä on jatkunut meidän päiviimme asti. (Goldin 2001, 86–88). Seuraavassa esitellään joitakin näistä teoksista.

Varsinainen kirjoitettu kirjallisuus sai alkunsa Kiinassa Zhou-dynastian (n. 1100–221 eaa.) aikana. Ennustustaidosta syntynyt *Yi Jing* (Muutosten kirja) on vanhin kiinalainen kirjallinen tuote. Teos käsittelee ns. heksagrammeista ennustamista ja näiden ennusteiden oikeaa tulkintaa. Sen esittämä uskonnollinen maailmankuva on mekaaninen ja viileä. Kaunokirjallisena teoksena *Muutosten kirja* on käytännöllisesti katsoen arvoton. Länsimailla teokseen ovatkin tunteet kiinnostusta lähinnä mystikot. (Egerod 1974, 472–474; Goldin 2001, 88–89.)

Toinen jo Zhou-dynastian ajoilta peräisin oleva kirjallinen tuote on *Shu Jing* (Historian kirja). Se koostuu kronologiseen järjestykseen asetetuista historiallisista dokumenteista. Suurin osa näistä on kuitenkin seipitettyjä. Luotettavimmiksi ovat tutkimuksessa osoittautuneet ne dokumentit, jotka käsittelevät

Zhou-dynastian varhaisvaiheita. Tekstien tyyli on lyhyttä ja nasevaa ja niille on ominaisia vanhahtavat puhekuviot. (Malmqvist 1966, 46–47.) Tuon ajan historian kirjoitus oli yhteydessä viralliseen, seremonialliseen käytäntöön. Historian kirjoitusta käytettiin valtiollisen toiminnan välineenä, ei niinkään historiallisen totuuden etsimisen välineenä. (Durrant 2001, 494–495). *Historian kirja* vakiinnutti kiinalaiseen kirjallisuuteen proosatyylin ja oli esikuvana myöhemmälle kertomakirjallisuudelle.

Vanhin kaunokirjallinen aines on säilytettynä *Shijingiin* (Laulujen kirjaan). Perimätiedon mukaan muinaiset kuninkaat määräisivät kerättäviksi kaikki maansa runot, jotta he kuulisivat mitä kansan keskuudessa lauletaan. Lisäksi kerrotaan, että kerätyistä runoista tehtävää kokoelmaa pyydettiin toimittamaan Konfutse – teos kuuluukin yhtenä ns. viiteen konfutselaiseen klassikkoon. Konfutse arvosti teoksen kasvatuksellista henkeä ja suositteli sitä omille oppilailleen. Teoksesta on löytynyt myös konfutselaisten kommentoima laitos. (Riegel 2001, 98–99.)

Myöhemmin kirjan runot on jaettu kolmeen osaan: 1) Feng, kansanlaulut; 2) Ya, hovilaulut, jotka on tapana jakaa vielä kahteen osastoon: a) Sia Ya, vähäisemmät hovilaulut ja b) Da Ya, suuret hovilaulut sekä 3) Song, kulttilaulut. Runot ovat todennäköisesti peräisin kymmenenneltä ja kuudennelta vuosisadalta ennen ajanlaskumme alkua. (Svensson Ekström 2006, 74–75.)

Yhteensä kokoelmassa on 305 runoa viidestätoista eri maakunnasta. Kansanlaulujen osasto sisältää 160 runoa. Runojen tematiikka on, kuten kansanlaulujen yleensäkin, hyvin yleisinhimillistä. Niissä käsitellään rakkautta, rakastetun kaipuuta, työtä ja muita arkipäiväisiä asioita. (Egerod 1974, 481–483.)

Hovilauluja on *Laulujen kirjassa* yhteensä 111. Ne käsittävät sekä uhri-runoja että lyyrisiä ja mytologisia runoja. Joidenkin tutkijoiden mielestä runot voivat olla jäännöksiä muinaisesta jo varhain pirstoutuneesta eepisestä runoelmasta. Kulttilauluja on yhteensä 40. Ne koostuvat pääasiassa temppelehymneistä ja uhrilauluista. Näiden runojen suuri arvo on niiden kiinnostavuus uskontotieteellisenä todistusmateriaalina. (Egerod 1974, 485–486; Malmqvist 1966, 48.) On todennäköistä, että *Laulujen kirjan* runoja on esitetty laulettuina ja ehkä myös tanssiesityksen kera (Rydholm 2006, 62). Seuraavassa esimerkkinä *Laulujen kirjasta* runo numero 93 Pertti Niemisen kääntämänä:

Itäisen portin tuolla puolen

Itäisen portin tuolla puolen

on tyttöjä kuin pilviä.

Olkoon vain kuin pilviä:

Heihin ei sydämeni kiinny.

Vain valkea puku ja harmaa liina

kääntävät iloksi ikäväni.

Torniportin tuolla puolen

on tyttöä kuin kaislaa.

Olkoon vain kuin kaislaa:

heihin ei sydämeni mielly.

*Vain valkea puku ja matarakimppu
saavat minut iloiseksi.
(Nieminen 1966c, 20.)*

Laulujen kirjaa myöhempää kansanrunojen kerrostumaa on noin vuonna 500 ennen ajanlaskumme alkua Zhun valtiossa syntynyt runous, josta on kerätty kokoelma *Zhoun zi*. Tältä ajalta tunnetaan myös ensimmäinen nimeltä mainittu merkittävä kiinalainen lyyrikko Chu Yuan (n. 340–278 eaa.). Hän on kirjoittanut Zhoun laulujen ensimmäisen ja pisimmän runon ”Li Sao” (Epätoivon vallassa). Runossa on yhteensä 370 säettä. Se on kirjoitettu minä-muotoon ja kertoo kuninkaalleen uskollisesta aatelismiehestä, joka turhaan yrittää löytää itselleen naisystävää ja vaipuu lopulta syvään epätoivoon. Zhoun laulujen muut runot ovat yliluonnollisen ja shamanistisen kulttuurin värittämiä. Niiden maailmankuva on hämärä ja usein jo kielellisestikin vaikeasti tulkittavissa. (Egerod 1974, 486–489; Huntington 2001, 117–118.) Zhoun lauluista esimerkkinä seuraava rituaaliruno:

Itarituuali

*Rummut kaikuivat: rituaalit on loppuun suoritettu,
kukat kiertäneet tanssijalta tanssijalle.
Suloiset neidot laulavat heleästi.
Keväällä orkideat, syksyllä krysanteemit:
näin on alati oleva aikojen loppuun saakka.
(Nieminen 1966c, 31.)*

Kiinalaisen lyriikan metriikan kehittyminen alkoi kansanrunouden kehittymisen myötä vuosina 1200–600 eaa. Runouden ja sen rakenteiden kehittyminen oli yhteydessä musiikkiin ja tämä piirre on säilynyt kiinalaisessakin lyriikassa. Neilitavuinen ja -säkeistöinen mitta loppusointuineen vakiintui tänä aikana lähes tuhannen vuoden ajaksi lyriikan mitaksi ja vieläkin sitä tavataan esimerkiksi sananlaskuissa (Cooper 1981, 45–46 ja 60.)

Kiinalaisen proosan kehityksen kannalta ovat tärkeitä klassisten filosofien ja heidän koulukuntiensa tekstit. Konfutselaisuuden perustajan Konfutsen (551–479 eaa.) nimissä kulkeva *Lun Yu* (Keskustelut) on kirjoitettu tuon ajan puhekielillä. Teos sisältää lyhyitä, sananlaskunomaisia tekstejä. Esitystavaltaan nämä katkelmat ovat usein opettajan ja oppilaan välistä dialogia. Opissaan Konfutsen korostaa hyveellisyyttä ja velvollisuuksien täyttämistä. Kirjallisuuden historioidissa hänet muistetaan myös siitä, että hänen kerrotaan toimittaneen edellä mainitut klassiset kiinalaiset tekstit: *Laulujen-, Muutosten- ja Historian kirjat*. On todennäköistä, että *Keskustelut*, sananmukaiset valitut puheet, ovat Konfutsen oppilaiden toimittamia. (Egerod 1975, 490–496; Goldin 2001, 94–95.) Kaiken kaikkiaan konfutselaiset olivat aktiivisia kiinalaisen kirjallisuuden kaanonin ja sen selitystekstien luomisessa (Goldin 2001, 92)

XXIII. Tse-kung kysyi: "Onko olemassa sanaa, joka kelpaisi ohjeeksi koko elämän ajaksi?"
Mestari vastasi: "Eikö hyväntahtoisuus ole sellainen? Mitä et itse tahtois, älä tee sitä toisille." (Kung Fu-tse 1959, 147.)

Toinen keskeinen ajattelija oli Laozi (Laotse) (n. 570 eaa.). Hänen nimissään kulkee länsimaisille kielille todennäköisesti useimmin käännetty kiinalainen teos *Dao De Jing*. Egerodin mukaan: "Se on käännetty useammille kielille kuin mikään muu kirja – se on kenties käännettyin teos maailmassa Raamatun ja ehkä H. C. Andersenin satujen jälkeen." (Egerod 1974, 500.) Tätä kuvaa myös se, että *Dao De Jingistä* on ilmestynyt ainakin kahdeksan eri suomennosta.

Teos sisältää 81 lyhyttä lukua, joista monet ovat runomuotoisia. Tekstit ovat vaikeasti tulkittavia mutta kiehtovia luonnonmystiikassaan. (Egerod 1974, 500–501.) Konfutselaisuuteen verrattuna taolaisuus on mystisempää ja korostaa enemmän yksilön omakohtaista kokemusta. Tämä lienee myös syynä suureen mielenkiintoon, jota länsimailla on tunnettu taolaisuutta kohtaan.

Tyyllillisesti klassisista filosofeista luovimpia on Zhuangzi (365–290 eaa.). Paitsi merkittävä filosofi, hän oli myös suuri humoristi. Hänen kirjoittamilleen lyhyille tarinoille oli ominaista paradoksaalisuus ja yllättävät käänteet. Kuuluisin hänen tarinoistaan on "Perhosuni", jossa hän kuvailee unen ja valveen eroa, niiden rajan häilyvyyttä. Zhuangzi luetaan toiseksi taolaiseksi klassikoksi Laozin ohella. On todennäköistä, että molempien taolaisten klassikoiden teokset ovat useampien, heidän jälkeensä eläneiden tekijöiden yhteistyön tulosta. (Egerod 1974, 503–504; Boltz 2001, 171.)

Perhosuni

Chuang Chou näki kerran unta, että hän oli perhonen, joka liihotteli sinne tänne; hänellä oli vain perhosen tunteita ja taipumuksia eikä hän lainkaan tiennyt olevansa Chou. Äkkiä hän heräsi, ja silloin hän todistettavasti oli Chou. Nyt hän ei tiedä, onko hän Chou, joka uneksii olevansa perhonen vai perhonen, joka uneksii olevansa Chou. Mutta jokin ero on varmasti Choun ja perhosen välillä: tätä tarkoitetaan, kun puhutaan asioista, jotka muuttuvat. (Idän viisautta 1977, 370.)

Muita tärkeitä ennen ajanlaskumme alkua eläneitä filosofeja olivat Mengzi (372–289 eaa.) ja Mozi (470–391 eaa.). Heistä edellinen kehitti konfutselaisuuden eheäksi systeemiksi. Mozi on puolestaan kirjallisestikin tärkeä siksi, että hän oli ensimmäinen kiinalainen, joka kirjoitti esseitä. (Malmqvist 1966, 54–57.) Mielenkiintoista kiinalaisessa kulttuurissa on, että suuret ideologiat – konfutselaisuus, buddhalaisuus ja taolaisuus – ovat eläneet rinnan ja ne kaikki sisältävät sekä henkisen että sosiaalis-poliittisen aspektin. Yksittäinen kiinalainen ei olekaan välttämättä nähnyt näitä poissulkevin vaan toisiaan tukevin ideologioina. (Boltz 2001, 192–193.)

Varhaisimman kauden loppuna voidaan pitää vuotta 213 eaa. eli Qidynastian (221–206 eaa.) tapahtunutta "Kirjojen polttamista". Tuolloin Kiinaa hallitsi ensimmäistä kertaa sen historian aikana yksi hallitsija, keisari Shi Huang Di. Hänen unelmanaan oli perustaa tuhatvuotinen valtakunta ja jotta hänen unelmansa tiellä ei olisi esteitä, hän määräsi poltettavaksi kaiken hyödyttömäk-

si katsomansa kirjallisuuden. (Egerod 1974, 467.) Hyödyllisenä hän piti mm. Jin-valtakunnan vuosikirjoja, maataloutta ja ennustustaitoa käsitteleviä teoksia (Malmqvist 1966, 65). Jälkipolvien onneksi osa oppineista kieltäytyi polttamasta kirjojaan. Mielenkiintoista on, että näitä oppineiden tekemiä kirjakätköjä on löytynyt vielä uudella ajalla. Lyhyen Qi-dynastian jälkeen kulttuuri sai taas vapauden toimia omilla ehdoillaan ja se kehittyikin uuteen, ennen näkemättömään kukoistukseen.

5.2.2 Han-dynastiasta Tang-dynastiaan

Han-dynastian (206 eaa.– 220 jaa.) aikana kiinalainen kulttuuri voimistui ja sai uusia vaikutteita ympäröivistä kulttuureista. Alueellisestikin valtio saavutti suuvallan mitat. Tärkein vaikutteiden antaja oli intialainen kulttuuri. Intiasta saapui Kiinaan uusi, myös kirjallisuuteen suuresti vaikuttanut uskonto, buddhalaisuus. Lisäksi Han-dynastian aikana alettiin kerätä kirjojen polttamisen aikana hävinnyttä kirjallisuutta ja julkaistiin siitä uusia laitoksia. (Egerod 1974, 511–512.) Buddhalaisuus tuotiin Kiinaan ns. Mahāyāna koulukunnan aikana, joka helpotti buddhalaisuuden integroitumista kiinalaiseen yhteiskuntaan, koska Mahāyāna yhteisö korosti sekä opillisuutta että sosiaalisuutta. Molemmat aspektit istuivat hyvin kiinalaiseen tapaan olla ja ajatella. (Schmidt-Glantz & Mair 2001, 163.)

Han-dynastian aikana eli kaksi merkittävää prosaistia: Sima Qian (n. 145–90 eaa.) ja Ban Gu (32–99 jaa.). He molemmat olivat historioitsijoita. Edellistä pidetään klassisen kiinalaisen proosan mestarina ja hänen pääteoksensa on *Shi Ji* (Historioitsijan kertomus). Teos päättää ennen ajanlaskumme alkua alkaneen historiankirjoituksen tradition ja luo pohjan historioiden kirjoitukselle. Teoksen kirjoittamisen aloitti Sima Qianin isä, Sima Tan (kuoli noin 110 eaa.) ja Sima Qian saattoi sen lopulliseen muotoon. Tyyllillisesti teosta pidetään mestarillisena: siinä kuvataan merkittäviä henkilöitä historian käännekohtissa ja kerrontatapa on hyvin fiktiivistä. Teos loi myös rakenteen kirjoitetulle historialla pitkäksi aikaa. (Durrant 2001, 502–503.) Lisäksi teos oli merkittävä elämäkertakirjallisuuden perinteen kehittäjä kiinalaisessa kirjallisuudessa (Nienhauser Jr. 2001a, 518).

Pan Ku jatkoi edeltäjiensä työtä ja kehitti historian kirjoitusta kriittisempään faktoihin pohjautuvaan suuntaan. Hänen pääteoksensa *Han-dynastian historian* aihepiiri oli suppeampi kuin edeltäjänsä teoksen ja koostui pitkälti elämäkertoista. (Nienhauser Jr. 2001a, 518–519)

Myös lyriikassa tapahtui Han-dynastian loppukaudella ja sitä seuranneella siirtymäkaudella Sui-dynastiaan merkittäviä muutoksia. Tuolloin syntyi ns. fu-runous, joka oli loppusoinnullista proosaa (riimiproosaa). Siitä muodostui hovinaisten ja oppineiden kirjoitelmien muoto keisari Wun (141–87 eaa.) hallinnon aikana. Lajityyppinä se oli runouden ja proosan välimuoto. (Egerod 1974, 518–519; Connery 2001, 230.) Runouden muoto ja sisältö olivat tuolloin muutoinkin voimakkaassa käymistilassa. Lyriikkaan vaikutti mm. kansanrunouden keräystyö ja ulkomaiset vaikutteet, joista tärkeimpänä buddhalaisuus. Han-

dynastian loppupuolella kirjalliset muodot alettiin kodifioida, ja niille asetettiin muodolliset kriteerit (Connery 2001, 236).

Proosa ja sen esteettisten rakenteiden kehittäminen olivatkin pitkään vanhimman Kiinan kirjallisuuden välineitä (Connery 2001, 243). Han-dynastian myötä myös lyriikan metriikka kehittyi. Han-dynastian aikana, selvimmin sen loppupuolella, alkoi Kiinan suosituimman runomitan eli ns. viisitavuisen runomitan käyttäminen. Samaan aikaan alkoi myös kahdeksantavuisen mitan kehittyminen. (Cutter 2001, 249–251.)

Han- ja Sui dynastioiden välisen kauden keskeisin lyyrikko oli Tao Yuanming (365–427), jota monet pitävät tärkeimpänä Tang-dynastiaa edeltäneenä runoilijana. Omana aikanaan hänen arvostuksensa ei ollut näin suurta. Hänen runoutensa eräänä perusjuonteena oli kamppailu konfutselaisten ja taolaisten hyveiden välillä. Omassa elämässään Tao teki ratkaisun siirtymällä virkamiehen roolista maanviljelijäksi ja samalla tarkkailijan rooliin. Runoissaan hän korosti luonnonläheisyyttä ja osaansa tyytymistä. Runojen tyyli on yksinkertaista, puhekielenomaista. Hänen lyriikkansa vaikutti suuresti Tang-kauden runoilijoihin. (Cutter 2001, 266–267.) Tao Yuanmingin luonnonlyriikasta esimerkkinä seuraava runo:

Vastaus Ch'ai-Sangin käskynhaltija Liulle

*Elelen syrjässä; haroa täällä käy,
ja toisinaan unohtuu vuodenaikojen kulku.
Tyhjän puutarhan peittävät pudonneet lehdet-
surumielin huomaa syksyn jo tulleen.
Vehmaita malvan taimia kasvaa pohjoisella muurilla,
eteläisellä pellolla kypsyy hyvää sato.
Tänään on aika iloita-
ensi vuodesta ei tiedä mitään.
Pyydän vaimoa taluttamaan lapsia:
näin kauniina päivänä täytyy lähteä retkelle!
(T'ao Yüan-Ming 1976, 52.)*

Tänä aikana kiinalainen kulttuuri sai runsaasti vaikutteita muualta. Buddhalaisuus vaikutti suuresti myös suorasanaiseen kirjallisuuteen. Erityisesti vaikutuksen huomaa puhekielisessä kertomakirjallisuudessa, jota halventavasti nimitettiin siao-shuoksi (pieni puhe). Puhekieltä käytettiin lähinnä ajanvietekirjallisuuden luomisessa. Tältä ajalta onkin peräisin suuri joukko seikkailu-, kummitus- ja rakkaustarinoita. Näistä tarinoista kootuista kokoelmista ovat merkittävimmät hovihistorioitsijana toimineen Kan Baon (eli n. 300-luvulla jaa.) *Sou Shen Ji* (Ihmeellisiä tarinoita) ja Liu Yi Kingin, joka oli Sung-dynastian (420–479) aikainen prinssi, *Shishuo sinyu* (Tuoreita tarinoita ja uusia kertomuksia). (Hu Ying 2001, 550–553.) Korkeakirjallinen suorasanaisten esitystapa kehittyi puolestaan fu-muodon pohjalta ns. paralleeliproosaksi. Sille oli ominaista sekä syntaktisten että semanttisten aineiden paralleelinen käyttö sekä runsas allusiivisuus. (Malmqvist 1966, 70; Connery 2001, 243.)

Hanin ajalta tunnetaan myös eroottista kirjallisuutta. Suuri osa kiinalaista eroottista kirjallisuutta säilyi Japanissa ja löydettiin uudelleen 1900-luvulla. Kiinalainen eroottinen kirjallisuus voidaan jakaa oppaisiin, lyriikkaan, romaaneihin ja novelleihin. Niistä oppaita tunnetaan jo Han-ajalta, vanhimmat säilyneet ovat 200–600-luvuilta. Nämä olivat Kiinassa hävinneet ja entisöitiin Japanissa vuonna 1903. (Franke 1984, 99–100.)

5.2.3 Klassisen kirjallisuuden kulta-aika, Tang-dynastia

Tang-dynastian (618–907) aikana koko kiinalainen kirjallisuus, mutta etenkin lyriikka, saavutti tähänastisen historiansa ehkä korkeimman huipun. Merkittävänä tekijänä oli hallituskauden pituus ja vakaus. Samalla kiinalainen kulttuuri alkoi levittäytyä sitä ympäröiviin maihin: Japaniin, Koreaan ja Annamiin. Kiina sai myös jatkuvasti uusia vaikutteita ulkomailta. Tuolloin kävivät ensimmäiset kiinalaiset pyhiinvaeltajat Intiassa ja toivat sieltä mukanaan pyhiä tekstejä käännettäväksi. Tämä käännöstyö vaikutti myös painotekniikan kehittymiseen: eräs ensimmäisiä painettuja kirjoja on vuonna 868 ilmestynyt Kumarājivan tekemä *Timanttisūtran* käänös. (Malmqvist 1966, 76; Nienhauser Jr. 2001b, 582.)

Tang-dynastian (618–907 jaa.) aikana vakiintuivat kiinalaisen lyriikan klassisen kauden keskeisimmät mitat viisi- ja seitsentavuinen mitta, jonka pituudeksi vakiintui Tang-kaudella neljä tai kahdeksan säettä. Runouden kehittymiseen oli vaikuttamassa tuona aikana Keski-Aasian kulttuureihin luodut suhteet ja sitä kautta tulleet musiikilliset vaikutteet ja erityisesti buddhalaisuuden saapuminen Kiinaan. (Malmqvist 1965, 12–16.) Huomattavin uudistus Tang-kaudella lyriikan mitallisuudessa oli, että mitta sidottiin toonien vaihteluun. Ne jaettiin kahteen kategoriaan, joista toiseen kuului tasainen tooni ja toiseen muut. Runo-opeissa määriteltiin sallitut toonirakenteet.

Epiikan parissa alettiin ensimmäistä kertaa kirjoittaa tietoisesti fiktiivistä kertomakirjallisuutta aiempien uskomuspohjaisten, myyttisten ja legendanomaisten tekstien ohella. Tosin genrenä fantasian piiristä kertovat kertomukset säilyivät eräänä keskeisimmistä. Lisäksi julkaistiin mm. anekdootteja ja allegorioita. Kaiken kaikkiaan kertomakirjallisuus pohjautui pitkälti kansankertomuksiin. (Nienhauser Jr. 2001b, 579–580.) Uudeksi aiheeksi otettiin ensimmäistä kertaa romanttinen rakkaus. Tang ja Sung-dynastian aikana alettiin kerätä tarinoita ja novelleja antologioiksi, merkittävin niistä on vuonna 977 valmistunut 500-osainen antologia *Taiping Kuanggi*. (Hu Ying 2001, 548.)

Merkittävin kirjallisuuden muoto tänä aikana oli lyriikka. Jo määrällisesti tuolloin tuotettiin valtavasti runoutta: Esimerkiksi Tang-kauden kootuissa runoissa (*Quan Tang Shi*) on yhteensä noin 50 000 runoa yli 2200 runoilijalta (Kroll 2001, 278). Keskeisimpinä näistä runoilijoista pidetään Du Futa (712–770), Li Baita (701–762?) ja Wang Weitä (701–761). Heistä Wang Wei oli myös huomattava taidemaalari ja muusikko. Hänen runonsa ovatkin hyvin maalauksellisia ja kuvaavat usein siveltimen vedon kaltaisesti maisemaa. (Kroll 2001.) Hyvänä esimerkkinä tästä maalauksellisuudesta seuraava runo:

Vuoristossa

*Valkeat kalliit työntyvät esiin,
taivas talvinen, punaisia lehtiä hajallaan.
Vuoripolulla ei sadepisaraakaan:
vaatteet kostuvat ilman sinestä.
(Nieminen 1975a, 32.)*

Tuon ajan – kuten myös ehkä koko kiinalaisen kirjallisuuden – tärkeimpinä runoilijoina pidetään edellä mainituista lyyrikoista Du Futa ja Li Baita. Ihmisinä ja lyyrikkoina he olivat toistensa vastakohtia. Du Fu oli perinteitä kunnioittava lyyrikko, joka jatkoi konfutselaista perinnettä kiinalaisessa kirjallisuudessa. Li Bai oli puolestaan romantikko, viiniin ja taolaisuuteen viehätystä tunteva runouden enfant terrible. Yhdessä he muodostavat jälkipolvien silmissä toisiaan täydentävä kokonaisuuden: heidän runoudessaan peilautuu ihmisyyden koko kuva. (Kroll 2001, 296–300.) Parhaiten heitä kuvanneen heidän oma lyriikkansa:

Li Bai: Unohduksissa

*Istuin ja join enkä tajunnut pimeään tuloa ennen kuin
varisseet terälehdet peittivät pukuni laskokset.
Humaltuneena nousin ja kävelin viralle kuutamoon:
linnut olivat menneet, myös ihmisiä oli vähän.
(Nieminen 1975a, 55.)*

Du Fu: Nelisäe

*Mitä ihanaa siinä on että tulee kevät,
että tuulet riehaantuvat,
raastavat kukat, viskovat veteen,
kaatavat kalastajan veneen ja heittävät rannalle?
(Nieminen 1975a, 71.)*

Tang-dynastiaa seuranneen Song-dynastian (960–1279) kaudella syntyi uusi kirjallisuuden muoto: kaupungeissa julkaistut, puhekielillä kirjoitetut kertomukset, jotka muistuttavat eurooppalaisia novelleja. Tarinat kehittyivät ammattikertojien tekemistä muistiinpanoista, jotka nyt julkaistiin uudelleen kirjoitetuina ja painetussa muodossa. Näiden kertomusten aihepiirit olivat hyvin kansanomaisia. Niissä käsiteltiin romanttista rakkautta, yliluonnollisia ja historiallisia tapahtumia sekä rikollisten toimintaa. Kaiken kaikkiaan käsitys korkeakulttuurista alkoi kehittyä sekä lyriikassa että proosassa. (Wu 2001.)

Song-dynastian aikana lyriikan kukoistus jatkui. Tänä aikakautena kehittyi myös kirjapainotaito, joten jälkikäusille on säilynyt Song-dynastian ajalta enemmän historiallisia dokumentteja. (Fuller 2001, 337–338.) Kuitenkin Tang-kauden lopulla syntynyt ci-runomuoto tuotti myös lyriikan alalla uutta: se kehittyi huippuunsa Song-dynastian aikana. Runomuotona ci kehittyi laululyriikasta: ci tarkoittaa sanoja ja tässä yhteydessä laulun sanoja. (Sargent 2001, 314–

315). Eräs tämän ajan merkittäviä lyyrikoita ja ci-muodon mestari oli Su Dongpo (1037–1101), jonka runoudesta seuraava esimerkki:

Sävelmään "Perhoset rakastavat kukkia" tz'u

*Kukat lakastuvat, puna haalistuu, pienet aprikoosit vihertyvät.
On pääskyjen lentoonlähden aika.
Vihreä vesi saartaa ihmisten talot.
Tuuli on vienyt hahtuvat pajuista,
tuoksuva ruoho peittää kaiken maan.*

*Muurin takana keinu, muurin edessä tie;
tiellä vaeltaja,
pihalla neitojen nauru.
Vähä vähältä nauru vaimenee ja häipyä.
Tulee hiljaista. Sydän pakahtuen minä lähden pois
ja kärsin. Ja kun sydämeni rauhoittuu, kärsin.
(Nieminen 1975c, 59.)*

5.2.4 Viimeisten dynastioiden kirjallisuus

Yuan-dynastian aikana (1271–1368) Kiina jäi mongolivallan alaiseksi. Kirjallisuuden kannalta tuon ajan tärkein tapahtuma oli draaman kehitys. Varhaisemmalta ajalta on toki jäänteitä draaman alkumuodoista sekä liturgisista että maallisista näytelmistä. Han-dynastian aikana kehittyi myös varieteetaide. Varieteeteatterissa näyttelijäntyö oli kuitenkin vielä varsin alkeellista. Tang-dynastian aikaan kehittyi varsin groteski draaman muoto, eräänlainen buffateatteri. (Malmqvist 1966, 91; Idema 2001.)

Yuan-draama jaetaan kahteen pääryhmään: eteläiseen ja pohjoiseen draamaan. Pohjoiselle oli ominaista, että siinä näytelmä jakautui neljään näytökseen. Yleensä näytöksiä edelsi vielä prologi. Esittäjiä oli tavallisesti viisi. Yksi rooleista oli laulurooli, kun taas muut esittäjät lausuiivat puhekielellä kirjoitetun roolinsa. (Malmqvist 1966, 91; Idema 2001.) Näytelmien pohjana käytettiin vanhoja tarinoita maan historiasta, legendoja, kertovia runoja sekä varhempia yksinkertaisia näytelmiä. Niissä käsiteltiin jumalien, rakastavaisten ja soturien seikkailuja. Näyttelijäntyö oli "brechttiläistä" (vrt. Brechtin kiinalaiset vaikutteet, ks. esim. Hayot 2004): näyttelijät tekivät yleisölleen selväksi sen, että he vain esittävät jotakuta, eikä realistisuuteen edes yritetty pyrkiä. Vastaavasti myös lavasteet olivat mahdollisimman vähäiset: yleisön oli itse luotava mielikuvituksessaan esitysten ympäristö. (Idema 2001.)

Eteläinen draama eroaa huomattavasti pohjoisesta. Siinä näytelmät koostuvat useista, hyvin lyhyistä näytöksistä. Lisäksi myös sivuroolin esittäjät saattoivat laulaa osansa. Huomattavaa on myös se, että intialainen näytelmätaide vaikutti eteläiseen draamaan. Näytelmien aiheina käytettiinkin intialaisia legendoja ja taruja. Yhteydestä todistaa myös se, että Kälidāsan kuuluisasta näytelmästä *Shakuntalasta* on löydetty kopio eteläisen draamataiteen valta-alueelta, Tian-tai vuoren temppelistä. (Malmqvist 1966, 94–95; Idema 2001.)

Yuan-dynastian aikana kehittyi laululyriikan muoto san qu. Draamaan tämän satoi se, että monia näistä runoista käytettiin näytelmissä lauluina. Tällöin kerättiin myös neljä merkittävää laulantologiaa. (Schlepp 2001, 370–373.) Mongolivallan aikaisessa Yuanissa myös klassinen shi-runomuoto oli keskeisessä roolissa (Lynn 2001).

Seuraavien Ming (1368–1644) ja Qing dynastioiden (1644–1911) aikana kehittyi eniten kertomataide. Tärkeän pohjan realismia kohti kulkevalle kertomakirjallisuudelle loi kaupan ja teollisuuden kehitys. Mingin aikana luotiin ”neljä Mingin mestariteosta”, *Sangua Zhinyany* (Kertomus kolmesta kuningaskunnasta), *Shuihu Zhuan* (Vesiraja), *Xiyou Ji* (Pyhiinvaellus länteen) ja *Jing Bing Mei*. Varhais-Mingin keskeisin romaani on *Sangua Zhinyany* (Kertomus kolmesta kuningaskunnasta), jonka tekijä on todennäköisesti Luo Guangzhong (eli n. 1300-luvulla). Kirja kertoo varhaisen feodaaliajan Kiinasta. Koostumukseltaan se on varsin hajanainen. Tämä johtuu siitä, että se on koottu vanhoista tarinan-kertojien muistiinpanoista ja että teoksesta on säilynyt useita erilaisia editioita. Myös *Shuihu Zhuan* (Vesiraja) on rakenteeltaan hajanainen ja siitä on olemassa useita eri editioita. (Wai-Yee Li 2001, 621–622.)

Myöhemmän Mingin aikana kirjoitettiin useita merkittäviä romaaneita. Tärkeimpiä niistä ovat *Xiyou Ji* (Pyhiinvaellus länteen) ja *Jing Bing Mei*. Molemmat teokset ovat edeltäjiinsä nähden huomattavasti kehittyneempiä: ne ovat rakenteellisesti ehyempiä, yhden ihmisen tekemiä. Kirjan Pyhiinvaellus länteen kirjoittajaksi on nimetty Wu Chengen (n. 1500–1582). Teos kertoo munkki Xuan Zangin pyhiinvaellusmatkasta länteen tarkoituksenaan noutaa pyhiä buddhalaisia kirjoituksia kotimaahansa. Teoksen muina päähenkilöinä ovat Apina ja Possu, molemmat puhuvia eläimiä. Teos on episodimainen ja lähentelee länsimaista pikareskiromaanina: lukemattomien groteskien ja fantastisten seikkailujen jälkeen ystävykset palaavat kotimaahansa kirjoitukset mukanaan. (Wai-Yee Li 2001, 632–633; ks. myös Ming Dong Guo 2006, 127.) Ming Dong Guo esittääkin kiinalaisen romaanitaiteen lukutavaksi maagista realismia, jossa perinteinen kansankerronta yhdistyy realistiseen romaanikerrontaan:

From the perspective of depth psychology, the Chinese fondness for magic realism in fictional works serves a creative purpose often known only to the poetic unconscious or subconscious. Take the characterization of ghosts and animal spirits as beautiful females for example. (Ming Dong Guo 2006, 119.)

Jing Bing Mein kirjoittajaa ei tunneta nimeltä, mutta tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että sen on sepittänyt yksi henkilö. Kirja on ajoitettu 1500-luvulle. Se kertoo tarinan kauppiasta ja hänen kuudesta vaimostaan. Kirja on ensimmäinen kiinalainen romaani, jota voidaan kutsua realistiseksi. Se kertoo kaunistelematta ja kantaa ottamatta rikkaan irstailijan tarinan aina tämän katkeraan loppuun saakka. Lisäksi siitä puuttuvat fantastiset episodit, jotka olivat tunnusomaisia aiemmalle kertomataiteelle. Kirjasta on tullut hyvin suosittu myös länsimailla, osin sen saaman pornografisen leiman vuoksi. (Wai-Yee Li 2001, 638–640.) Huomattakoon, että eroottisen lyriikan ja proosan kukoistusaika oli myöhäinen Ming (1368–1643), jolloin alkoi seksuaalisuuden realistinen kuvaus. (Franke

1984, 103–105.) Tosin eroottinen kirjallisuus oli Kiinassa kautta aikain sensuurin alaisuudessa ja Ming-kaudenkin eroottisuutta suitsi kustantajien itsesensuuri:

Erotiikka jäi elämään oraalisisessä kirjallisuudessa ja kansanlauluissa. Kun puhekielistä kirjallisuutta alettiin Ming-kaudella painaa, sensuurin käsivarret eivät aluksi ulottuneet katkomaan kaikkia sen rönsyjä. Julkaisijat tulivat pian kuitenkin varovaisiksi. (Nieminen 1988c, 144.)

Qing-dynastian aikana kertomataide jatkoi kehitystään ja sen rinnalla kehittyi myös näytelmätaide. Tämän aikakauden tärkeimmät romaanit ovat Wu Jingzin (1701–1754) *Rulin Waishi* (Oppineet) sekä *Hong Lung Meng* (Punaisen huoneen uni), jonka on kirjoittanut Cao Xueqin (1715?–1763/1764). *Oppineet*-teos kertoo satiirisoiden aikansa koulujärjestelmästä. Se valmistui vuonna 1750 ja ilmestyi vuosien 1768 ja 1779 välillä. Kirjan päähenkilö on idealistinen oppinut, joka vetäytyy pyrkyryyden ja virantavoittelun tukahduttamasta sivistyneistön maailmasta vuoriston rauhaan. Teosta pidetään eräänä parhaista kiinalaisista satiireista. (Wai-Yee Li 2001, 644.)

Punaisen huoneen uni kuvaa rikkaan aristokraattisen perheen pojan onnetoman rakkaustarinan. Kirjan tematiikkana on toivottoman rakkauden lisäksi vanhan feodaalisen järjestelmän sortuminen. *Punaisen huoneen uni* on kiinalaisista romaaneista ehkä se, joka on eniten vaikuttanut maan myöhempään kertomakirjallisuuteen ja sitä pidetään kansankirjallisuuden huipentumana. Teoksesta ilmestyi vuonna 1791 laajennettu laitos, johon Gao E (1763–1815) lisäsi 40 lukua vaikkakaan hänen tekijyyttänsä ei ole varmistettu. (Wai-Yee Li 2001, 647–648.)

Kiinan kirjallisuuden historiassa mieskirjailijoilla on merkittävä asema. Tämä johtuu Doolingin mukaan siitä, että konfutselaisen ideologian mukaisesti naiset jäivät miehisen valtarakenteen ulkopuolelle, ja tämä ajattelutapa on jatkunut myös maolaisessa ajattelussa. Qing-dynastian aikana kuitenkin naisten asema ja koulutus modernisoitiin ja tällöin tuli julkisuuteen myös joitakin naiskirjailijoita. Heistä hyvänä esimerkkinä Li Ruzhenin fantasiaromaani *Jinghuayuan* (Kukat peilissä) vuodelta 1828. (Dooling 2005, 5, 17.)

Myöhäisen Qing-dynastian aikana julkaistiin myös kurtisaanien elämästä kertovia romaaneja, joiden kerronta- ja esitystapa oli hyvin lähellä populaarikirjallisuutta. Wangin (1994, 253) mukaan niiden sisältö voidaan tulkita myös kriittisemmin ja nähdä ne osana moraalikeskustelua miehen ja naisen asemasta Kiinassa.

1800-luvulla kehittyi huippuunsa ns. paikallisooppera, jonka tärkeimpinä keskuksina olivat Beijing ja Guangzhou. Nämä ”oopperat” eroavat suuresti eurooppalaisesta oopperasta. Niille on ominaista yleisölle tuttu juoni, joka perustuu tavallisesti legendaan tai myyttilliseen tarinaan. Musiikki säestää esiintyjien näyttelemistä, joka paikoin hipoo akrobatiaa. Teksti on hyvin alisteinen musii-kille ja muulle toiminnalle ja niinpä näytelmien kirjallinen arvo jää usein hyvin vähäiseksi. Tarinat ovat usein moralistisia. Osaa näistä oopperoista esitetään vielä nykyään. (Idema 2001, 843–845.)

5.2.5 Tasavallan aika

Myös Kiinassa 1900-luku oli kirjallisuuden modernisaation aikaa.²³ Vuosisadan alussa alkoivat näkyä ne vaikutukset, joita kiinalaisen kirjallisuuden integroituminen muun aasian kirjallisuuden kanssa synnytti. Siirryttäessä 1900-luvulle sai kiinalainen kirjallisuus myös ensimmäiset merkittävimmät vaikutteet länsimaisesta – eurooppalaisesta ja amerikkalaisesta – kirjallisuudesta. Vuosina 1890–1924 Lin Shu (1852–1924) käänsi raakakäännösten pohjalta klassiselle Kiinan kirjakiellelle 180 länsimaista teosta, mm. Shakespearea ja Dickensiä. Käännökset olivat suosittuja, mutta niiden ongelmana oli niiden vanhanaikaisuus ja käännöstyössä tehdyt ratkaisut, joilla hän ”kiinalaisti” teoksia muokaten ja muuttaen mm. Shakespearen näytelmät romaaneiksi. Lisäksi hän painotti viihdekirjallisuutta käännettävinä teoksina. Tuon ajan merkittäviä muita kääntäjiä olivat Yan Fu (1854–1921), joka käänsi länsimaista tieteellistä kirjallisuutta kiinaksi, ja uudistusmielinen Liang Qichiao (1873–1929). (Lundberg 1989, 18–22; Doleželová-Velingerová 2001, 699–700.) Liang Qichiao julkaisi myös vuosisadan alussa kiinankielistä kirjallisuuslehteä *Xin xiaoshuo* (Uusi kaunokirjallisuus), kun hän oli poliittisena pakolaisena Japanissa. Se oli keskeisenä uudistuksen alkuunpanijana kiinalaiselle modernille kirjallisuudelle (Xiaobing Tang 2000, 11).

Samaan aikaan alkoi kirjakielen radikaali muutosprosessi. Kun kiinalaiset nuoret intellektuellit tutkivat ja opiskelivat länsimaisia kieliä, huomasivat he, ettei kirjallisuuden tarvitse välttämättä olla kirjoitettu kangistuneella kirjakiellellä ollakseen hyvää. Alkoi ns. ”Kirjallinen vallankumous” (1917–1920), jossa nuori polvi vaati saada oikeutta kirjoittaa kirjallisuutta puhekielellä, niin että yhä laajemmat kansanjoukot voisivat ymmärtää ja lukea sitä. (Malmqvist 1966, 99–100; Lundberg 1989, 7–8.) Vastaavanlaista liikehdintää oli tapahtunut jo aiemmin, 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, jolloin kirjallisuus alettiin nähdä sosiaalisenä välineenä ja koko kansakunnan modernin kehityksen välineenä (Doleželová-Velingerová 2001, 706). Tosin vuosisadan alussa oli myös romaanien parissa paluu klassiseen kieleen ja psykologisoiviin aihepiireihin. Lisäksi novelistiikka kehittyi tänä aikana (emt. 727 ja 728–730).

Tämä Toukokuun neljännen-nimellä kulkenut koulukunta alkoi vuonna 1919 kehittää ja luoda uutta kiinalaista kirjallisuutta, joka olisi yhteensulauma länsimaisesta ja kiinalaisesta kirjallisuudesta. Perinteisten kiinalaisten vahvojen lajityyppien lyriikan ja esseen tilalle alettiin vaatia ja kehittää modernia länsimaalaistyyppistä proosaa – novelleja ja romaaneja – keskeisimmiksi lajityypeiksi. (Lundberg 1989, 7–8.) Kielen puhekielistyminen liittyi myös Kiinassa käynnistyneeseen modernisoitumisen prosessiin: tuli tarve modernin vaatimalle joukkotiedotukselle, ja sen välineinä olivat kansankieliset lehdet ja kirjallisuus (Sommardal 2001, 48; Williams 2001, 733). Keskeinen toimija oli *Uusi Nuoris* -

²³ Xiaobing Tang (2000, 50–51), korostaa, ettei tätä modernisaatiota tule lukea analogisena eurooppalaisen modernin kanssa, jossa kirjallisuuden ja sen kielen rakenteiden uudistaminen nousi aivan toiselle tasolle. Hyvä analogia voisi olla Venäjän realistisen proosan kehittyminen ja tavoitteet 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa tavoitteena kehittää kriittistä realismia ja sittemmin sosialistista realismia.

lehti, jossa mm. Chen Duxiu julkaisi artikkeleita länsimaisesta kirjallisuudesta ja Hu Shi ohjelman, jonka tavoitteena oli uudistaa kiinalainen kertomataide (Tang Tao 1998, 1–3). Uuden kirjallisen liikkeen laajuudesta antaa hyvän kuvan se, että vuoden 1925 loppuun mennessä Kiinassa ja sen eri osissa julkaistiin noin sataa kirjallisuuslehteä (Tang Tao 1998, 15–16).

Kirjailijayhdistyksen perustaminen 1920-luvun alussa merkitsi modernin Kiinan kirjallisuuden uuden kehityskauden alkua. Aika merkitsi myös populaarimman kirjallisuusnäkömyksen esiinmarssia tiukan klassisen ajattelutavan rinnalle. Samalla alkoi vilkas käännöstoiminta, käännettyistä kirjailijoista mainittakoon mm. Goethe, Byron, Whitman, Shelley ja Tagore. Lisäksi kirjailijoista paikalliset Hu Shi, Lu Xun ja Zhou Zhuoren muodostuivat jopa kulttihakmoiksi. (Hockx 1999, 61–64; Tang Tao 1998, 4.) Kiinalainen kirjallisuuselämä alkoi modernisoitua samassa tahdissa kuin länsimainen. Myös kustannustoiminta alkoi laajeta, syntyi pienkustantamoja ja tämä avasi mahdollisuuden myös kirjallisellevantgardelle perinteisen kirjallisuuden rinnalle (Hockx 1999, 72–73).

1920- ja 1930-luvun Kiinassa kirjallisuudelle asetettiin sosiaalinen tehtävä. Kirjailijaliitto antoi manifestinsa, jossa kirjallisuutta ei nähty enää viihteen ja todellisuuspaon välineenä. Kirjallisuuden tuli heijastaa sosiaalista todellisuutta ja analysoida tätä. (Gálik 1975, 10.) Lu Xunin vuonna 1918 *Uusi Nuoriso* -lehdessä julkaistu novelli ”Mielipuolen päiväkirja”²⁴ oli ensimmäinen uuden koulukunnan oppien mukainen teos, joka haastoi vanhan feodaalisen ajattelun ja aloitti uuden kirjallisuuden esiinmarssin (Tang Tao 1998, 7; Xiaobing Tang 2000, 49–50).

Myös lyriikan alalla saatiin uusia esikuvia lännestä. Ensimmäisiä voimakkaita vaikuttajia oli imagismi, jonka avulla murtauduttiin irti niistä vanhan kielien ja muotojen kahleista, joita eurooppalaiset imagistit puolestaan ylistivät ottaessaan vaikutteita klassisesta kiinalaisesta lyriikasta. (Baxter & Braid 1975, 123.) Muutkin vuosisadan vaihteen länsimaisen modernismin suuntaukset tulivat tutuiksi kiinalaisille. Aikakauslehdissä ilmestyi artikkeleita keskeisistä amerikkalaisista ja eurooppalaisista kirjailijoista sekä heidän tuotannostaan. Näin opittiin tuntemaan mm. Poe, Whitman ja Baudelaire. Kirjailijoiden lisäksi artikkeleissa käsiteltiin lähes kaikkia ismejä, mitä 1900-luvun alun eurooppalaisessa kirjallisuudessa liikkui. (Tang Tao 1985, 216.) Myös Ibsen ja hänen mukanaan naisten emansipaatio tuotiin yleiseen tietoisuuteen Kiinassa 1910-luvulla ja sen seurauksena teema nousi esille kiinalaisessa kirjallisuudessa (Eide 1975, 140).

1920-luvulla uuden kulttuurin ja kirjallisuuden liikkeet keskittyivät kääntämään nk. pienten ja heikkojen kansojen kirjallisuutta, mm. irlantilaisesta kirjallisuutta. Tavoitteena oli tuoda uusia ideoita sosiaalisesti suuntautuneille ja heikompien asemaa ajaville kiinalaisille kirjailijoille. Tämä kääntäminen oli alkanut jo Qing-dynastian aikana. Tuona aika alkoi esiintyä ensimmäisiä vaatimuksia kansankielisen kirjallisuuden julkaisemisesta (ensimmäisinä esittäjinä 1868 Huang Zunxian ja 1896 Liang Qichao). (Eber 1975, 46–47.) Lisäksi varsinainen

²⁴ Suomennettu teokseen: Lu Syn (1960), *Uudenvuodenuhri ja muita kertomuksia*. Englanninkielisestä laitoksesta suomentanut Elvi Sinervo, teoksen typografia Tapio Tapiovaara. Helsinki, Kansankulttuuri.

länsimaisen kirjallisuuden lukemiskulttuuri syntyi 1920-luvulla (emt. 50). Myös naiskirjallisuus kehittyi tänä aikana, esille otettiin naisen asema ja alisteisuus kiinalaisessa yhteiskunnassa. Xiao Hongin teos *Shengsi chang* (Elämän ja kuoleman pelto, julk. 1935), käsitteli naisten fyysistä alistamista maaseudulla Mant-suriassa ja herätti keskustelua kirjallisuudesta ja siitä, mitä aiheita se saa käsitellä (Dooling 2005, 25).

1900-luvun alun merkittävin kiinalainen kirjailija oli Lu Xun (1881–1936). Hän opiskeli Japanissa ja sai siellä ollessaan vaikutteita länsimaalaisesta kirjallisuudesta. Erityisesti häneen vaikutti venäläinen kirjallisuus, mm. Gogol, Tsehov ja Andrejev – Venäjän lokakuun vallankumous oli eräänä syynä venäläisen kirjallisuuden nousemiseen kiinalaisen kirjallisuudentutkimuksen keskeisimmäksi ulkomaiseksi kohteeksi ja esikuvaksi kiinalaiselle kirjallisuudelle (Tang Tao 1998, 12 ja 82–83). Hänen tunnetuin teoksensa on poliittinen allegoria *Ah Q Zhengzhuan* (*Ah Qun tarina*). Teos kertoo aitoon Voltairen henkeen ja tyyliin tarinan sekatyömiehestä, joka joutuu vahvempiensa ja ylempiensä sortamaksi ja joka lopulta ammutaan. Lisäksi Lu Xun kirjoitti lyriikkaa ja novelleja, joista viime mainittu oli 1920-luvun suosituin lajityyppi. Lu Xun oli myös merkittävä kirjallisuuden tutkija ja kirjoitti mm. ensimmäisen kiinalaisen kertomakirjallisuuden historian ja on tämän lisäksi merkittävä kielen uudistaja. (Malmqvist 1966, 101; Williams 2001, 744–745. Ks. myös Lu Hsun 1976; Tang Tao 1998, 82–139.)

Ah Qun tarinassa näkyy Lu Xunin tavoite kirjoittaa sosiaalisesti vaikuttavaa proosaa, jonka tavoitteena oli esittää yhteiskunnallisia epäkohtia. Hän halusi myös synnyttää sosiaalisen muutosliikkeen, minkä avulla Kiinan sosiaalisia ongelmia alettaisiin korjata. Teos onkin nähty eräänä vaikuttajana Kiinassa alkaneeseen yhteiskunnalliseen muutokseen (Huang 1957, 68–69). Samaan aikaan sosiaalisesti kriittinen kerronta alkoi yleistyä Kiinassa. Lu Xun kanonisoitiin kommunistisessa Kiinassa eräänlaiseksi socialistisen proosan oppi-isäksi, vaikka oman elämänsä aikana hän oli hyvinkin kriittinen kommunistisia toimijoita kohtaan. (Williams 2001, 744–745.)

Muita 1900-luvun alussa aloittaneista keskeisiä kirjailijoita olivat Mao Dun (1896–1981), Lao She (1899–1966), Guo Moruo (1892–1978), Cao Yu (oik. Wan Jiabao 1910–1996), Zhao Shuli (1906–1970) ja Ba Jin (1904–2005). Mao Dunin teoksiin vaikuttivat hänen kokemuksensa vallankumouksellisena. Useimmat kirjoitukset ovat lyhyitä novelleja, joita värittävät socialistisen realismin opit. Kirjailijantyönsä ohessa hän toimi myös kriitikkona. (Tang Tao 1998, 227–253.)

Lao She opiskeli Kiinassa opettajaseminaarissa ja vieraili 1920- ja 1930-luvun vaihteessa Euroopassa. Hän toimi Kiinan kirjallisuuden professorina kotimaassaan. Hän oli aktiivinen myös poliittisena vaikuttajana Japanin sodan aikana kulttuurivaikuttajien joukossa. Kansantasavallan aikana hän sai valtiollisia tehtäviä. Kuolemansa jälkeen hänen työtään vastaan hyökättiin ja hän joutui kulttuurivallankumouksellisten kritiikin kohteeksi. Hän oli hyvin tuottelias sekä romaanikirjailijana että esseistinä. Hänen tärkeimpänä teoksenaan pidetään *Luotuo Xiangzi* (Riksapoika). Se on kertomus, jolla Lao She tahtoo osoittaa, kuinka väijäämättömästi ympäristö voi turmella ihmisen. Romaani kertoo bei-

jingiläisen riksankuljettajan synkän elämäntarinan aina hänen moraaliseen ja fyysiseen rappioonsa saakka. Hänen viimeiseksi, keskenjääneeksi työkseen jäi omaelämäkerrallinen *Zheng hōgqi xia* (Punaisen lipun alla), jota hän alkoi kirjoittaa 1960-luvulla. (Kaikkonen 1984; Tang Tao 1998, 254–275.)

Ba Jinin (oikea nimi Li Feigan) keskeinen teos on romaanitrilogia *Virranpyörteet* (*Perhe*, 1933; *Kevät*, 1938 ja *Syksy*, 1940). Teos perustuu omaelämäkerralliselle materiaalille. Trilogia kertoo uuden- ja vanhan ajan yhteentörmäyksestä. Vanha, patriarkaalinen järjestelmä ja uusi, demokraattisempi yhteiskunta taistelevat isän (perheen) ja pojan hahmoissa toisiaan vastaan. Trilogian osista parhaana pidetään ensimmäistä, *Perhettä*, joka on myös länsimailla tunnetuin Ba Jinin teoksista. (Malmqvist 1966, 102–103; Tang Tao 1998, 276–296.)

5.2.6 Kansantasavallan aika

Toukokuussa 1942 Mao Zedong esitti kuuluisan puheensa Yeninin ”Kirjallisuuden ja taiteen kysymyksiä käsittelevässä neuvottelukokouksessa”. Tuossa puheessa hän alisti kirjallisuuden palvelemaan kansaa ja vallankumouksellista liikettä seuraavin sanoin:

Sen jälkeen kun on otettu perussuunnaksi se, että kirjallisuuden ja taiteen on palveltava talonpoikia ja sotilaita. ... Siitä (so. tästä perussuunnasta) poikkeaminen merkitsisi virheeseen lankeamista. Kaikki mikä ei vastaa tätä suuntausta, on korjattava asian vaatimalla tavalla. (Mao Tse-tung 1958, 279–280.)

Lisäksi tuli taiteilijoiden opiskella marxilaista ajattelua ja luopua vanhojen asenteiden jäänteistäkin. Varsin pian puoluejohdon vaatimuksiin vastattiinkin. Alkoi ilmestyä proletaaritaustan omaavien taiteilijoiden luomia teoksia, joissa käsiteltiin työväestön ongelmia. (Malmqvist 1966, 104–105.) Puhe merkitsi selkeää paluuta perinteellisempään näkemykseen kirjallisuudesta ja samalla vuosituhanen alun modernismin ja sen myötä alkanut länsimaisen ja japanilaisen kirjallisuuden vaikutuksen kasvu pysäytettiin. Kiina kääntyi kirjallisuudessaan sisäänpäin ja samalla kiinalainen kirjallisuus erosi orastaneesta yhteydestään kansainvälisiin virtauksiin. (McDougall & Louie 1997, 194–195 ja 447–448).

Maolaiset kulttuurielämän suurimmat projektit niin kutsuttu ”suuri harppaus eteenpäin” alkoi 1958 ja ”suuri proletariaaninen kulttuurivallankumous” vuonna 1966. Näiden seurauksena ammattikirjailijat jäivät pariaksi kymmeneksi vuodeksi ilman työtä. Kulttuurivallankumousten ideologisenä tarkoituksena oli muuttaa ihmisluonto ja yhteiskunta aidosti kommunistisiksi. (Link 2000, 113.)

Kirjallisuudesta tuli tänä aikana lähes täysin propagandista. Niinpä tekstejä julkaistiin paljon, mutta ne olivat täysin kontrolloituja, jopa etukäteisen formuloinnin mukaan tehtyjä. Suuren hypyn talouden retoriikkaa ”enemmän, nopeammin, paremmin ja taloudellisemmin” sovellettiin niin tekstien kuin kotimaisen raudan tuotantoon. Kuten Link (2000, 114) kuvaa asiaa:

The total number of poems written during 1958–1959, sometimes in ”production quotas”, is impossible to calculate; but when we think of many millions of people, sometimes competing to see who can bring most new poems to work every day, it seems quite possible that more

poems in Chinese were written during those two years than in all of Chinese history before them. One needs to use a permissive definition of "poem," as the following anonymous example from 1958 shows: "Big character posters / Big character posters / They're like stars / As well as cannon."

Edellä kuvastusta proletaariretoriikasta on esimerkkinä seuraava Kansan Vapautusarmeijan yksikön miesten kollektiivisesti luoma runo:

Joka sotilaasta voi tulla kriitikko

*Puheenjohtaja Maon teokset ovat voimallisia,
ne vallankumouksellistavat ajattelutavan:
et pelkää myrskyjä, et aaltoja kauhistu,
osaat erottaa rikkaruohon kukkasista.*

*Kun näet kukan, kanna sille vettä,
kun rikkaruohon, niin kisko se maasta;
Puheenjohtaja Maon teoksia lukemalla
voi joka sotilaasta tulla kriitikko.
(Itä on punainen 1967, 147.)*

Vuonna 1956 puoluejohto teki päätöksen vapaammasta kulttuuripolitiikasta: annettiin "tuhansien kukkien kukkia". (Malmqvist 1966, 104.) Mutta se loppui kulttuurivallankumouksen alkuun. Molemmat uudistusliikkeet – suuri harppaus eteenpäin ja suuri proletaarinen kulttuurivallankumous – loppuivat talouden ja kulttuurin rakenteiden romahtamiseen ja niistä johtuneeseen katastrofiin 1960-luvun alussa, seurauksena oli nälänhätä Kiinassa (Link 2000, 114). Keskeisenä toimijana kulttuurivallankumouksessa olivat nk. Punaiset kaartit, jotka alkoivat syntyä vuonna 1966 opiskelijanuorison keskuudessa tehtävänänsä toteuttaa kulttuurivallankumouksen tavoitteita puolueen ja Maon oppien mukaan (Fan 1968, 185–224). Näiden toimintaa voi hyvin verrata suomalaisen radikaaliin vasemmistolaiseen opiskelijaliikkeeseen 1960 ja 1970-luvuilla.

Mao Zedongista on mainittava se, että hän oli valtiomiestyönsä ohella myös lyyrikko (McDougall & Louie 1997, 265–266). Runoissaan hän käytti perinteisiä mittoja ja osoitti syvällistä muinaisen kirjallisuuden tuntemusta. Häntä onkin kutsuttu "viimeiseksi klassikoksi". Runoissaan hän ei kuitenkaan tyytynyt pelkkään jäljittelyyn vaan pyrki myös luomaan uutta. Esimerkkinä hänen runoudestaan seuraava:

Li Shu-Ille, sävelmään "Perhonen rakastaa kukkia" Tz'u

*Minä menetin ylvään poppelini, sinä menetit pajupuusi;
yhdessä he nousevat yhdeksää taivasta kohti.
Wu Kangilta kysytään, mitä tarjottavaa hänellä on
ja hän ojentaa heille kanelinkukkaviiniä.*

*Kuun yksinäinen jumalatar
levittää avarat hihansa ja tanssii rannattomassa tyhjyydessä
uskollisten sielujen iloksi.*

*Äkkiä saapuu viesti: maan tiikeri on muserrettu.
Ilon kyynelöt alkavat virrata rankkasateena maahan.
(Nieminen 1970b, 133.)*

Kirjalliselle kulttuurille Maon aika oli dramaattinen. Kun ennen vuotta 1949 oli julkaistu keskimäärin noin 150 uutta romaaninimekettä vuosittain, niin Maon aikana keskimääräinen luku oli seitsemän. Merkittävän roolin saikin tuona aikana käänöskirjallisuus, jota ei sensuroitu yhtä vahvasti. Lisäksi kirjallisuutta levisi lukijoiden keskuudessa laittomina, käsinkirjoitettuna kopioina. (Williams 2001, 736.) Linkin (2000, 103) mukaan merkittävin Maon ajan vaikutus oli kuitenkin kirjallisuuteen sen synnyttämä henkinen itsesensuurin kulttuuri, joka on jatkunut meidän päiviimme asti:

But most important, the psychological engineering of the Chinese system, operating subtly but powerfully on feelings of fear and calculations of risk in particular situations, created greater inducement to self-censorship in the Chinese case.

Maon aika ja kulttuurivallankumous voidaan nähdä myös Kiinan modernin ja kiinalaisen yksilön synnyttämisen projektina. Tämän sivutuotteena alkoi kehittyä vastakulttuurista toimintaa 1960-luvun lopulta lähtien erityisesti Beijingissä, joka tuli yleiseen tietoisuuteen vasta 1980-luvulta alkaen. Sosialistisen modernin ihmisen kasvattaminen oli alkuna modernin, moniarvoisemman kulttuurin rakentumiselle. (Yibing Huang 2007, 10–11.)

5.2.7 Maon jälkeen kohti vuosituhannen vaihdetta

Maon jälkeen kiinalainen kirjallinen kulttuuri alkoi hitain askelein palautua normaaliin. Ensimmäisiä merkkejä tästä oli Maon aikana tuomittujen kirjailijoiden uudelleen arvioiminen. Maon jälkeinen kirjailijoiden rehabilitointi koski kolmenlaisia kirjailijoita: kulttuurivallankumouksen uhreja, anti-oikeistolaisen kampanjan uhreja ja ”those of the suppression of the ‘Hu Feng Anti-Party Clique’”. Hu Feng oli kriitikko, jota syytettiin 1955, väärin perustein, puolueen vastaisesta toiminnasta. Fokkema vertaa tilannetta destalinisaatioon Neuvostoliitossa. (Fokkema 1986,164.)

Maon kuoleman jälkeen puolue antoi kirjallisuudesta ja sen tehtävästä vapaammat tulkinnat (Fokkema 1986, 165–170):

- *kirjallisuutta ei enää katsottu pelkäksi propagandaksi,*
- *kirjallisuuden taiteellista tasoa alettiin korostaa,*
- *kirjallisuuden pelkkään faktaan perustumista alettiin väljentää,*
- *perinteisen kirjallisuuden laaja arvoistus nosti päätään,*
- *kirjallisuuden aito kriittinen rooli alkoi löytyä Maon ajan syyllisten etsimisen linjaan verrattuna,*
- *ihmisluonteen moniulotteisuus nousi jälleen esille.*

Merkittävän käännekohdan muodosti myös ns. Neljän kopian murtuminen vuonna 1976 ja Deng Xiaopingin valtaan astuminen vuonna 1978. Ne vapauttivat kulttuurielämän ja samalla kirjallisuuden. Murros alkoi näkyä voimakkaasti 1980-luvulla, jolloin länsimainen vaikutus kiinalaiseen kulttuuriin ja kirjallisuuteen alkoi voimistua. Myös kulttuurisesti laajempi eurooppalaisen kirjallisuuden käännöstoiminta alkoi uudelleen vuoden 1977 jälkeen. Maon aikana syntynyt aukko moderniin länsimaiseen kirjallisuuteen, myös neuvostoliittolaiseen, oli suuri: Kiina oli kääntynyt vain itseensä. Kiina avautuikin samoihin aikoihin ulkomaille, sekä Eurooppaan että Yhdysvaltoihin, ja kulttuurivaihto alkoi uudestaan. (Sommardal 2001, 115; Williams 2001, 737; Fokkema 1986, 168.) Tämä näkyi myös useina länsimaisten näytelmien esityksenä 1980-luvun alkupuolella erityisesti Beijingissä ja länsimaisen bestseller-kirjallisuuden tulona kirjakauppoihin (Xiaomei Chen 2002, 117–118).

Kirjallisuus alkoi vähitellen saada oman, itsenäisen roolinsa, vaikka se säilyikin puolueen kontrollin alaisena. Niinpä vasta 1990-luvun alussa Kiinan hallitus alkoi päästää toisinajatteliijoita maanpakoon mutta “even then there was loath to say so publicly” (Link 2000, 103). Keskeinen ryhmä moderneja runoilijoita olivat nk. Hämäran runoilijat, joista merkittävä osa alkoi luoda kansainvälistä mainetta vasta päästyään ulkomaille. Ryhmän nimekkäimpiä lyyrikoita ovat Bei Dao, Duo Duo, Gu Cheng ja Yang Liang. (Yibing Huang 2007, 19–20.)

Näinä aikoina alkoi kiinalainen populaarikulttuuri muuttua Maon aikaisesta idealisoidusta työläiskulttuurista länsimaistyyppiseksi populaarikulttuuriksi. Vuoden 1990 tienoilla Kiinaan syntyi ensimmäinen televisiosarjakirjoittaja, kun Wang Shuo kirjoitti Beijingin puhekielellä tavallisten nuorten elämästä. Samalla hän otti eron kirjailijan intellektuellin roolista ja oli ensimmäisiä länsimaistyyppisellä julkisroolilla kuuluisuuteen nousseita kiinalaisia. (Kaikkonen 2006, 63–64.) Yibing Huang (2007, 63–64) määrittelee syntyneen lajityypin ”huligaanikirjallisuudeksi”.

Kiinassa syntyivät markkinat myös länsimaistyyppisille populaarikulttuurin genreille 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa. Esimerkiksi tieteiskirjallisuus rehabilitoitiin vuonna 1978. Tavoitteena oli saada nuoriso kiinnostumaan tieteestä. (Wagner 1985, 19; Williams 2001, 757.) Kulttuurivallankumouksen aikana rakkausviihde ja rakkaus teemana olivat kiellettyä, mutta aihe nousi suosituksi samoihin aikoihin tieteiskirjallisuuden kanssa (Louie 1985, 63–64). Rikoskirjallisuudella on myös pitkät perinteet. Vielä 1950-luvulla Kiinassa julkaistiin Neuvostoliittolaisia vakoilujännäreitä. Niiden kääntäminen loppui 1960-luvulla ja teokset olivat kiellettyjä aina 1970-luvun loppuun asti. Tämäkin genre on voimistunut uudestaan (Kinkley 1985, 89–90).

1980-luvulta lähtien myös kiinalainen korkeakirjallisuus on alkanut kehittyä monimuotoisemmaksi. Kiinalaisen yhteiskunnan murros on herättänyt kiinnostusta eurooppalaista postmodernia ajattelua kohtaa. Kaupunkilaisen nuorison elämää kuvaavia teoksia ovat julkaisseet mm. Mo Yan, Su Tong ja Yu Hua. Xiaobing Tang (2000, 331–332) näkee vuosituhannen lopun kiinalaisessa kirjallisuudessa kaksi keskeistä kerronnan suurta linjaa: kulttuuristen juurten perinteitä kunnioittavan ja etsivän sekä kokeellisen avantgarden. Kiinalainen

kirjallisuus on siis alkanut normalisoitua ja monipuolistua tullessa uudelle vuosituhatluvulle.

5.3 Kiinalaisen kirjallisuuden kääntäminen länsimaisille kielille

Kuten edellä on esitetty, on kääntämisen haasteena välittää alkuperäisteoksen merkitys lähdekulttuurista ja lähdekielestä kohdekulttuuriin ja kohdekielelle niin, että kohdekulttuurin lukija pystyisi vastaanottamaan teoksen mahdollisimman samanlaisena kuin alkuperäisteoksen lukija. Käytännössä tämä on hankalaa, ja siirrettäessä tekstejä vieraista kulttuureista, kielistä ja kaukaisesta historiasta jopa mahdotonta.

Vanhat kulttuurit, joilla on usean tuhannen vuoden kirjallinen historia, asettavat erityisen haasteen käännoistyölle. Mahdollisuutena tällöin on julkaista kriittinen ja vahvasti editoitu laitos, mutta silloin vaarana on, että itse teos jää opillisen tulkitsemisen varjoon, eikä siitä muodostu elävää kohdekulttuurin kirjallisuutta. (Vrt. Eoyang 1995, 293–294.) Toisessa ääripäässä on kääntäjän vapaa tulkinta, jolloin tuloksena voi olla elävää kirjallisuutta, mutta sillä ei saata olla mitään tekemistä alkuperäisen teoksen kanssa (ks. tästä esimerkki luvusta 5.3.1 Poundin työstä).

Knechtger (1995, 54) korostaa erityisesti vanhojen kiinalaisten tekstien kohdalla filologista lähestymistapaa: kääntäjällä tulee olla riittävä tietämys kielestä, kielen kulttuurisesta ja käytöllisestä kontekstista ja erityisesti kiinan kaltaisten vanhojen kielten kohdalla myös näkemys ja tietämys kulloisestakin historiallisesta kontekstista. Vain tämän kautta kääntäminen muodostuu kääntämiseksi. Voidaankin nähdä, että kääntämisen paradigma on muuttunut kohti tietämykseen perustuvaa tulkintaa 1900-luvun alun näkemyksestä, jossa erityisesti kiinalaista lyriikkaa hyödynnettiin osin omien esteettisten tai muiden intressien kautta. Selkeänä syynä paradigman muutokseen on ollut tietämyksen lisääntyminen: kiinalaisen filosofian ja historian osaaminen ja tutkimus on kehittänyt samalla kuin kääntämiseen liittyvä osaaminen on korostunut.

Cutter ja Crowell (1995, 118–119) esittävät, että kiinalaisen kirjallisuuden kääntämisessä on ollut tendenssinä se, että kääntäjä on oppinut joltakin varhemmalta kääntäjältä tavan lähestyä kiinalaista kirjallisuutta ja soveltaa sitä kaikissa käännoksissään. Tällöin vaarana on, että kääntäjä näkee kaikki kiinalaiset tekstit samanlaisina ja käyttää samanlaisia kääntämiskäytännöitä sekä klasisisissa että moderneissa teksteissä. Koska (länsimainen) yleisö on yleensä varsin kriittiköntä kiinalaisten tekstien käännosten suhteen kulttuurin ja kielen vieraudesta johtuen, joutuu kääntäjä myös kääntämään tämän kaltaiselle sisäisluokijalle ja ottamaan tämän huomioon alkuperäisyyttä käännostekstissä rajoittavana tekijänä²⁵ tai lisäämään runsaasti selittävää tekstiä käännokseensä.

²⁵ Esimerkkinä Suomessa on Pertti Nieminen, joka useasti korostaa Waleyn merkitystä itselleen ja koko 1900-luvun länsimaiselle kiinalaisen lyriikan vastaanotolle: ”Juuri Waley sai meidän aikamme lukijat löytämään ... Kiinan runouden.” (Nieminen 1982b, 83; vrt. myös Nieminen 1982a.)

Birch (1995, 5–6) pitää tärkeänä loppusoinnun merkitystä kiinalaisen lyriikan kääntämisessä. Hänen mukaan Fenollosa loi visuaalisen semantiikan taudinaiheen (”visual semantics bug”, emt. 6) kiinalaisen lyriikan kääntämiseen, joka korosti runojen kuvallisuutta, ja jätti vähemmälle huomiolle lyriikkaan keskeisesti kuuluvan rytmiiän, metriikan ja soinnullisuuden. Semantiikka korostui muodon kustannuksella 1900-luvun angloamerikkalaisessa käännösofiassa ja siirtyi myös suomalaiseseen tapaan kääntää kiinalaista lyriikkaa 1950-luvulla.

Kiinalainen kulttuuri on vaikuttanut myös teknologisesti kirjallisuuden ja erityisesti painetun kirjallisuuden leviämiseen. Paperin keksiminen Kiinassa noin vuonna 105 aiheutti sen, että dokumentteja saatettiin jaella entistä tehokkaammin ympäri maailmaa. Kiinalainen käännöstyö alkoi varhain. Lähikulttuurien tekstejä, lähinnä hallinnollisia, alettiin kääntää jo 1100-luvulla ennen ajanlaskumme alkua. Varsinainen kulttuurien välinen käännöstyö katsotaan alkaneen Han-dynastian aikana (206 eaa.– 220 jaa.), kun myös ulkomaisten ajatusten kääntäminen kiinaksi alkoi kehittyä.

Buddhalaisuuden tulo Kiinaan aiheutti sen, että buddhalaisia tekstejä alettiin kääntää kiinaksi. Ensimmäiset merkittävät buddhalaisen sūtrien kääntäjät olivat persialainen An Shigao, joka käänsi noin 150 sūtraa, ja intialainen buddhalaismunkki Kumarajiva (n. 350–n. 410), joka eli myös Kiinassa. Käännettyjen tekstien vastaanoton myötä ensimmäisellä ajanlaskumme vuosituhanella buddhalaisuus alkoi kilpailla taolaisuuden kanssa. (Translators through history 1995, 102–105.) Merenkulku ja maanpäälliset kauppareitit (mm. Silkkitie) välittivät tavaroiden lisäksi myös kulttuurisia vaikutuksia Kiinan ja Lähi-idän välillä jo ensimmäisellä vuosituhanella jaa. Hyvänä esimerkkinä tästä on kristinuskon leviäminen Kiinaan jo ensimmäisen vuosituhanen toisella puoliskolla – todennäköisesti syyrialaisen kauppiaiden ja ehkä myös uskonnollisten toimijoiden mukana (Huotari 1983, 16).

Tang ja Song-dynastioiden aikana kääntäminen jatkui vilkkaana. Yuan-dynastian aikaan länsimaiset vaikutteet, so. arabialaiset ja kristilliset (nestorianismi ja katolisuus), alkoivat siirtyä kääntämisen kautta Kiinaan. Jesuiittojen tekemä käännöstyö alkoi vuonna 1583, jolloin heidän annettiin asettua Kiinaan. Tästä alkoi meidän päiviimme asti jatkunut länsimaisen ja kiinalaisen kirjallisuuden välinen vaikutus- ja käännössuhde. Qing-dynastian aikana 1700-luvulla kristillinen käännytystyö, erityisesti jesuiitat, toi mukanaan kristillisen kulttuurin vaikutuksen Kiinaan ja samalla kiinalainen kulttuuri alkoi välittyä Eurooppaan.²⁶ (Translators through history 1995, 105–106; Lundberg 1989, 15.) Tämä merkitsi myös sinologian syntyä Euroopassa (Said 2003, 51).

Eurooppalaisen ja kiinalaisen kulttuurin alkukosketuksia olivat merenkulkijoiden – portugalilaisten ja espanjalaisten, myöhemmin hollantilaisten ja brittiläisten – matkat Kiinaan. Marco Polon tarinat hänen Kiinan matkastaan 1200-luvun loppupuolella olivat ensimmäisiä eurooppalaiseen kulttuuriin levinneitä kertomuksia kiinalaisesta kulttuurista (Linder 2003, 244) vaikka niiden

²⁶ Käännökset kulkivat myös toiseen suuntaan. Jesuiittojen vaikutuksesta länsimaisia klassikoita alettiin kääntää kiinaksi (ks. tarkemmin Zhang Zhi 2012).

todenperäisyys on jälkikäteen asetettu kyseenalaiseksi. Ensimmäinen varmennettu kirjallinen merkintä kiinalaisesta kulttuurista on vuodelta 1515, sen kirjoittajana oli Andreas Corsali. Todennäköisesti ensimmäinen kiinalainen teksti (*Mingxin baojian*) käännettiin läntiselle kielelle, espanjaksi, vuonna 1592. Kääntäjä oli dominikaaninen pappi Juan Cobo ja käännös lyhyt, puolen sivun mittainen. (Chan 2003, 67.)

Alkuvaiheessa kiinnostus kiinalaiseen kulttuuriin oli hyvin materialistista: Kaukoita oli potentiaalinen raaka-aineiden lähde. Kiinnostus henkiseen kulttuuriin syntyi uskonnollisen toiminnan kautta, jesuiitat, mm. Matteo Ricci, kiinnostuivat myös Kiinan hengellisestä kulttuurista ja 1600-luvulla Euroopassa alkoi ilmestyä kirjallisuutta Kiinasta. Näissä tuotiin esille konfutselaisia klassikoita ja ensimmäiset käännökset Konfutselta. Taustaideologiana näissä oli lähetystyö ja sen tavoitteet. (Bauer 1984, 163–164; Said 2003, 294.) Jesuiitat tekivät ensimmäiset käännökset klassisista kiinalaisista teoksista eurooppalaisille kielille. Heidän laatimansa Kiinan klassisten filosofien käännökset vaikuttivat valistuksenajan eurooppalaisiin filosofiin: erityisesti Leibniziin, mutta myös Voltaireen ja Rousseau'hon. Tällöin syntyi eurooppalainen idealisoitu Kiina-kuva, joka alkoi integroitua eurooppalaiseen kulttuuriin ja sen näkemykseen Kaukoidästä. (Lundberg 1989, 15.)

Kiinasta tulikin muotiasia 1600-luvun lopulla ja 1700-luvun alussa Ranskassa, Italiassa, Itävallassa, Saksassa ja myös Englannissa. Se näkyi teatterissa ja vaikutteina vaatemuodissa. Kiinalaisuus alkoi tuolloin ensi kertaa vaikuttaa laajalti myös eurooppalaiseen kirjallisuuteen, mm. edellä mainittu Voltaire ja Goethe käyttivät teoksissaan kiinalaisia aiheita. 1700-luvulla ilmestyivät myös ensimmäiset kaunokirjallisuuden käännökset kiinalaisista teoksista. (Bauer 1984, 165–168; Linder 2003, 253.) Ensimmäinen kokonainen kiinalainen kaunokirjallinen teos, joka käännettiin eurooppalaisille kielille, oli *Haoqiu zhuan*. Käännös julkaistiin Englannissa vuonna 1761. Sen pohjalta julkaistiin ranskalainen laitos vuonna 1766 ja saksalainen vuonna 1766. (Kai-chong Cheun 2003, 31–32.)

Alkukauden näkökulma kiinalaisuuteen ja kiinalaiseen kulttuuriin oli hyvin idealistinen ja myyttinen. Kiina oli kaukainen ja eksoottinen satumaa, jonka kulttuuria sovellettiin hyvin vapaasti eurooppalaisessa kontekstissa. Lisäksi eurooppalaisten kiinankielen osaaminen ei ollut vielä laajaa.

Kiinan sulkeutui kulttuurisesti noin sadan vuoden ajaksi, jonka jälkeen 1800-luvulla brittiläisen invaasion (1840–1862) aikana käännöstyö alkoi uudelleen. Samaan aikaan Kiinaan tuli amerikkalaisia, brittiläisiä, ranskalaisia ja saksalaisia lähetystyöntekijöitä, jotka jatkoivat käännöstoimintaa. Tällöin myös eurooppalaiset sinologit asuivat Kiinassa, ja analyyttisen, kielitieteellisen ja analyyttisen kääntämisen kausi käynnistyi. Tunnetuimpia tämän ajan nimistä on James Legge (1815–1891). Alkoi ilmestyä kaksikielisiä ja annotoituja laitoksia kiinalaisista teksteistä. 1800-luvulla kiinalaiset opiskelijat ja tiedemiehet saapuivat myös Eurooppaan, jolloin kulttuurinvaihto oli molemminpuolista. (Translators through history 1995, 107–108 ja 215.)

Seuraavat vuosisadat, 1800- ja 1900-luvut, merkitsivät enemmän konkreettista ja laajenevaa kanssakäyntiä, erityisesti kauppaa, Kiinan kanssa. Tästä

eräänä seurauksena oli, että näkemys Kiinasta kehittyi realistisemmaksi. Kiina ja sen kulttuuri tuli myös kriittisen tutkimuksen kohteeksi, 1800-luvulla perustettiin ensimmäisiä sinologian oppituleja Eurooppaan. 1800-luvulla alkoi myös kiinalaisen lyriikan käännoistyö ja sen vaikutus eurooppalaiseen kirjallisuuteen. (Bauer 1984, 170–172; Linder 2003.)

Kulttuurinvaihdossa 1900-luvun alku oli mielenkiintoinen murrosvaihe. Kiinasta alkoi vahvistua kahtalainen kuva. Toisaalta allegorinen myyttisatunomainen kuva ja toisaalta realistinen kuva suurvallasta, jolla oli oma kulttuurinsa ja oma vaikutuksensa maailmassa. Maailmanpolitiikassa Kiinan kasvava vaikutus näkyi myös siinä, että käsite keltaisesta vaarasta syntyi 1900-luvun alussa eurooppalaisen kolonialismin alkaessa murtua. Kiinalaiset sankarit (pikemminkin antisankarit, mm. myyttiset roistot) yleistyivät 1900-luvun alkupuolelta seikkailu- ja jännitysromaaneissa sekä seikkailuelokuvissa. (Bauer 1984, 175–176.) Länsimainen populaarikulttuuri otti erääksi arkkityypikseen kiinalaisen kulttuurin ja erityisesti sen eksoottiset kuvastot oopiumluolineen ja erikoisia kidutusmenetelmiä käyttävine rikollisineen (vrt. Kluwick 2009, jossa hän käsittelee ”mystisen idän” tuotteistamista länsimaiseen kulutukseen). Tämä näkyi myös suomalaisessa populaarikulttuurissa – erinomainen esimerkki tästä on Outsiderin (1996) Pekka Lipposen seikkailu numero 87, *Seitsemän riemun paholainen* (ilmestymisvuosi 1958). Teoksessa suomalaiset sankarit, Lipponen ja Korkki, kohtaavat kidutusta harjoittavan kiinalaisen rikollispäällikön etsiessään kulta-aarretta Kiinassa.

Kiinalaisen lyriikan vaikutus 1900-luvun alussa eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen runouteen alkoi kasvaa. Monet lyyrikot hyödynsivät kiinalaista lyriikkaa omassa työssään 1900-luvun alkupuolella ja käyttivät välikielisiä käännoiksiä, Saksassa mm. Gottfried Böhm, Otto Hauser, Hans Heilman ja ehkä merkittävämpänä yhdysvaltalainen Ezra Pound sekä englantilainen Arthur Waley. Kiinalaiset motiivit alkoivat yleistyä samoihin aikoihin länsimaisessa lyriikassa. (Bauer 1984, 181.) Vuonna 1952 julkaistu bibliografia²⁷ *A List of Published Translations from Chinese into English, French, and German. Part I* (1952), kaunokirjallisista käännoksista englanniksi, ranskaksi ja saksaksi sisältää viitteet yli 1500 nimekkeestä (Lien-sheng Yang 1954, 347).

Ruotsissa kiinalaisen kaunokirjallisuuden kääntäminen alkoi jo 1800-luvun loppupuolella. Seuraavalla vuosisadalla kääntäminen kasvoi merkittävästi.²⁸ (Nyman 1992, xi.) Eräänä syynä tähän oli ruotsalaisen sinologian voimakas kehittyminen 1900-luvulla. Ruotsissa kansainvälisestäikin merkittävä sinologi ja kiinalaisen kirjallisuuden kääntäjä Bernhard Karlgren (1889–1978) loi merkittävän uran ja edesauttoi kiinalaisen kulttuurin, kielen ja kirjallisuuden tuntemusta tiedettä kansantajuistavilla kirjoituksillaan.²⁹ Hän erikoistui erityi-

²⁷ Davidson julkaisi rinnakkaisbibliografian lyriikasta vuonna 1957 – 462 sivuisena se oli edeltäjänsä huomattavasti laajempi.

²⁸ Nymanin vuonna 1992 julkaistussa käännoiksiä koskevassa bibliografiassa on lueteltuna noin sata sivua kiinalaisten teosten ruotsinnoksia.

²⁹ Vrt. Kastari 2001, 43: ”Ainoa suomalainen sinologi, sanan varsinaisessa merkityksessä Kiinan-tutkija, oli kansainvälisesti tunnustettu Kiinan taiteen tuntija, ruotsinsuomalainen taidehistorioitsija Osvald Sirén. Hän kuitenkin teki koko elämäntyönsä

sesti muinaiskiinalaisiin teksteihin, mm. Shijingiin. Hänen teoksensa *Från Kinas språkvärld* (1946) oli merkittävä Kiinan kieltä tunnetuksi tekevä teos koko Euroopassa (englanninnos julkaistiin 1949). (Malmqvist 1995, 324; ks. myös Nieminen 1988b, 44; Nieminen 1953.) Hän synnytti myös Ruotsiin vahvan sinologian koulukunnan, joista kansainvälisesti tunnetuimpia on hänen työnsä jatkaja Göran Malmqvist, joka on kääntänyt runsaasti kiinalaista kirjallisuutta ruotsiksi. Merkittäviä kääntäjiä olivat myös Alf Henrikson ja Hwang Tsujy, jotka julkaisivat 1950-luvulla antologian *Kineser, kinesiska dikter* ja kiinalaista klassista filosofiaa. (Almberg 2003, 201–211).

Ensimmäinen merkittävä modernin kiinalaisen lyriikan käännös englanniksi oli Harold Actonin Lontoossa vuonna 1936 julkaistu *Modern Chinese Poetry*. Siihen oli käännetty 15 lyyriikon tekstejä. Yksitoista vuotta myöhemmin Robert Payne julkaisi oman käännösvalikoimansa *Contemporary Chinese Poetry*, jossa oli käännöksiä 11 runoilijalta. Valikoimien välillä näkee kiinalaisen lyriikan kehityksen kohti realismia, mikä osin johtui tuon ajan epävarmoista poliittisista oloista. Seuraava laaja englanninnoskokoelma ilmestyi vuonna 1963, kun Kai-yu Hsu julkaisi Yhdysvalloissa kokoelman *Twentieth Century Chinese Poetry*. (Cheung 1995, 212–213 ja 218–219.)

5.3.1 Ezra Pound ja modernistien kiinalaisen lyriikan kääntämisen malli 1900-luvun alussa

Pääasiana on pidetty runon kuvien ja ajatuksen siirtämistä uuteen kieleen, säkeistöjen rakenteen ja väljän rytmihahmon säilyttämistä. Esipuheessa tai selityksissä on siten selvitetty runomitat, riimit ja erilaiset kaavat. Mutta esipuheita ja selityksiä ei kukaan lue. (Nieminen 1966b, 425.)

Merkittävimpiä kiinalaisen kirjallisuuden välittäjistä länsimaille oli Ezra Pound. Osaltaan hänen vaikutuksesta angloamerikkalaiset modernistit – erityisesti imagistit (Zhaoming Qian 1995, 52) – kiinnostuivat Kaukoidän kirjallisuudesta, käänsivät sitä ja saivat vaikutteita omaan tuotantoonsa. Pound aloitti kääntämisen vuonna 1914. Hän ei osannut käytännössä tuolloin lainkaan kiinaa ja ensimmäisenä hän hyödynsi kääntämisessä Ernest Fenollosan (1853–1908) muistikirjoja. Vuonna 1915 julkaistu *Cathay* hankki hänelle maineen kiinalaisen kirjallisuuden uudelleen löytäjänä modernina aikana. (Zhaoming Qian 2003, 1.)

Hän kiinnostui kiinalaisesta kirjoituksesta ja alkoi hyödyntää niitä kirjoituksissaan: aluksi symbolisesti – kiinalaista kirjoitusta hyödyntäen – sittemmin kielitaidon karttuessa myös merkityksellisesti. Myös kiinalainen kulttuuri ja kirjallisuus alkoivat vaikuttaa hänen teksteihinsä. Hän kiinnostui myös konfutselaisuudesta, joka näkyi erityisesti hänen elämänsä loppupuolella. Kiinalaisen runouden vaikutus esiintyi kautta hänen luovan kautensa – alkukaudella ima-

Ruotsissa ja liittyi siten ruotsalaiseen Kiinan-tutkijoiden perinteeseen muiden suurten ruotsalaisten sinologien Bernhard Kalgrenin ja Johan Gunnar Anderssonin rinnalla.”

gismän kehittämisessä voidaan havaita merkkejä Fenollosan muistiinpanojen ja esseiden vaikutuksesta. Erityisesti häneen vaikutti Fenollosan esse kiinalaisesta kirjoituksesta runouden välineenä. Konfutselaisuuden ideologia näkyi myös Poundin fasistisena kautena, vahvan valtion ja vahvan johtajan ihannoimisena. (Emt. 1-2.)

Pound oli kohdannut Kaukoidän (Orientin) yhdysvaltalaisen kulttuurin kautta. Näiden kulttuurien kohtaamisen voi katsoa alkaneen vuonna 1784, jolloin ensimmäinen yhdysvaltalainen alus matkusti Itään. Kirjallisuudessa oli jo tuolloin nähtävissä osin romantisoitu Kaukoita mm. Whitmanin ja Longfellowin runoudessa. Lisäksi kiinalaisen kielen ja kulttuurin tutkimus tuotti tuloksia, joita Pound seurasi. Tuon ajan merkittävimpiä tutkijoita olivat mm. James Legge ja jo edellä mainittu Fenollosa. Kolmantena merkittävänä kiinalaisen kulttuurin edustajana olivat kasvavat yhdysvaltalaisten museoiden taidekokoelmat, jotka vaikuttivat Poundiin ja hänen kirjallisuusnäkemysensä. Poundin tavoitteena oli luoda sulautuma kiinalaisesta ja länsimaisesta kirjallisuudesta, joka näkyi hyvin hänen omassa lyriikassaan ja poliittisissa näkemyksissään. (Nadel 2003.)

Poundin *Cathay* on esimerkki siitä kuinka kääntäminen ja uudelleentulkitseminen, jopa uudelleenrunoileminen saattavat sekoittaa. Poundin kiinan kielitaito oli tuolloin olematon. Hänen mukaansa hän käänsi raakakäännösten perusteella vain ne runot, jotka olivat jo länsimaisen oloisia.³⁰ Poundin alkuvaiheen käännösten voidaan katsoa aloittaneen länsimaille perinteen, jossa kiinalainen lyriikka otetaan kirjailijan omaan käyttöön: ei itse asiassa tehdä käännöksiä vaan luodaan uutta lyriikkaa. Tämä on lyriikan kohdalla joskus myös pätevä valinta: erityisesti arkaainen (kiinalainen) runous on hankalasti tulkittavaa ja vaikeaa ymmärtää kielellisestikin. Tällöin kääntäjän ainoa mahdollisuus on tehdä tulkinta alkutekstistä. Pound käytti lisäksi tekniikkana tekstin ulkomaisuuden tietoa säilyttämistä - eräänlaista vieraannuttamista (foreignizing) - joka oli eräänä tekniikkana hänen omassa lyriikassaan (vrt. Poundin vieraskielisten sitaattien, sanojen ja kiinalaisten kirjoitusmerkkien käyttäminen esimerkiksi *Cantoissa*) (Ahearn 2003, 37). Vieraannuttaminen näkyi myös Poundin tavassa muunnella englannin kielioppia ja sanaston käyttöä ”kiinalaisemmaksi” ja tavassa hävittää selkeän runon minä implisiittisemmäksi runon minäksi (Froula 2003, 64-66). Kiinan kieltä Pound harrasti koko ajan ja oppi sitä jonkin verran, mutta ei hallinnut kieltä. Samalla hänen ymmärryksensä kiinan ääntämisen merkityksestä kasvoi ja alkuvaiheen kirjoitusmerkkipainotteisuus väheni (Zhaoming Qian 2008, xvi-xix).

Kaiken kaikkiaan Poundin näkymä kiinalaiseen lyriikkaan *Cantojen* kääntämisessä on kaksijakoinen: kiinalainen lyriikka nähdään länsimaisena, ikään kuin valmiiksi annettuna universaalina lyriikkana ja samalla kiinalaiset runot nähdään jonakin vieraana. Jälkimmäisessä tulkinnassa kiinalainen kulttuuri näyttäytyy jonakin kaukaisena ja ei ymmärrettävänä, jopa romanttisena paik-

³⁰ Vrt. Pertti Niemisen väite, että hän kääntää suomeksi niitä runoja, jotka kääntyvät suomeksi

kana, jonka lopullista merkitystä ei voida saavuttaa tai tulkita. Kuten Ahearn (2003, 46) toteaa:

Many readers considered Cathay a faithful rendering of Chinese poetry, not realizing that it seemed so accurate because it mirrored Western conceptions of China.

Poundin kiinalaisen lyriikan käännöstyö antoi mallin, jonka tavoitteena oli tehdä kiinalaisesta runoudesta mahdollisimman elävä osa kunkin ajan kohdekulttuuriin kirjallisuutta (Hayot 2004, 19–20); vrt. myös Eliotin esipuhe Poundin valittuihin runoihin, missä hän korostaa Poundin roolia kiinalaisen runouden keksijänä aikakaudelleen (1928, 14–15):

As for Cathay, it must be pointed out that Pound is the inventor of Chinese poetry for our time. ... I predict that in three hundred years Pound's Cathay will be a "Windsor Translation" as Chapman and North are now "Tudor Translations": it will be called (and justly) a "magnificent specimen of XXth Century poetry" rather than a "translation." Each generation must translate for itself.

Poundin ohella merkittävä modernistinen kääntäjä, joka vaikutti kiinalaisen lyriikan kääntämiseen, oli Waley. Heidän läheisestä suhteestaan kertoo se, että Pound myötävaikutti hänen ensimmäisten käännöstensä julkaisemiseen. Waleyn kiinalaisen runouden käännösvalikoima *A Hundred and Seventy Chinese Poems* vuodelta 1918 oli merkittävä kiinalaisen lyriikan esittelijä englannin kielellä 1900-luvun alkupuolella. Waleyssä yhdistyi myös runoilija-tiedemies-kääntäjän idea, joka Suomessa on ollut erityisesti Pertti Niemisen esikuvana lyriikan kääntämisessä:

Siinä missä Legge käyttää kommentteja, Waley käyttää niitä avukseen. Leggen ikäpolven ja osin myös häntä hieman nuorempien kääntäjien harmittavana piirteenä onkin juuri se, etteivät he osanneet pitää tekstiä ja kommentteja erossa toisistaan. Ja kun tällaista tapahtui runouden piirissä, mitä tapahtuikaan filosofian tulkinnassa! Tulokset saattoivat olla mitä ällistyttävintä sanojen kuperkeikkailua. (Nieminen 1989b, 44.)

Waleyn ero Poundiin olikin se, että hän osasi kiinaa ja hänen kääntämisessään keskeisellä sijalla oli ajatus alkutekstien mahdollisimman aidosta kääntämisestä.³¹

Olennaista on huomata eurooppalaisessa kiinalaisen lyriikan vastaanotossa se piirre, että suurille kielialueille on muodostunut omia tapoja tulkita ja kääntää kiinalaista lyriikkaa ja kirjallisuutta. Tämä vaikuttaa myös kunkin kääntäjän toimintaan ja osasyynsä siihen on sillä, että kiinan ja eurooppalaisten kielten suhtautuminen toisiinsa ja käsitteiden muodostamiseen poikkeaa toisistaan. Hannu Launonen toteaa tämän seuraavasti:

³¹ Nieminen kirjoittaa tämän eron seuraavasti: "Kuitenkin jo nyt täytyy muistaa, että Poundin ilmavuutta, mielikuvitusta, intuitiivisuutta vastaan Waley asettaa muinaisen Kiinan kulttuurin laittamattoman tuntemuksensa; hän on nykyajan nerokkain vanhan Kiinan filosofian tulkitsija ja sen lisäksi hänkin on itse kirjoittava runoilija. Modernit käännösteoriat tuntuvat kylläkin suosivan yhä enemmän Poundin metodia." (Nieminen 1955b, 185.)

Pertti Nieminen esimerkiksi on saavuttanut aivan erityisiä tehoja ”kääntämällä sananmukaisesti” (tavallaan jättämällä kääntämättä) erinäisiä asioita ja käsitteitä, jotka kiinassa ilmaistaan hyvin konkreettisesti. ... Kun sana-, säe- ja funktioanalyysi on tehty, seuraa vielä vertailu muihin mahdollisiin käännöksiin. Niihin Nieminen sanoo yleensä olevansa tyytymätön, koska muilla kääntäjillä on aivan erilainen kulttuuripohja. (Launonen 1979, 220.)

Pitkän kolonialistisen historian omaavilla mailla – esimerkiksi Ranska, Englanti ja jopa Ruotsi – on aivan toisenlaiset historialliset perinteet ja valmiudet lukea ja tulkita kiinalaista kulttuuria kuin Suomella, joka integroitui eurooppalaiseen ja maailmankulttuuriin hyvin myöhään. Vastaavasti englannin kieli, joka toimii jo lähes samalla logiikalla kuin kiina (kirjoitusasu ei määrää lausumista, sanojen järjestys määrää pitkälti kieliopillisia seikkoja) on kääntäjälle aivan erilainen työkalu kuin suomi, joka kieliopillisesti poikkeaa lähes täysin kiinankielestä.

6 KIINALAISEN KIRJALLISUUDEN SUOMENNOKSET 1900-LUVULLA JA NIIDEN KÄÄNTÄMISEN JA VASTAANOTON KULTTUURINEN KONTEKSTI

Kiinalaisen kirjallisuuden kääntäminen suomen kielelle on ollut määrällisesti varsin vähäistä, kun ottaa huomioon kiinalaisen kulttuurin iän ja kansakunnan suuruuden. Tämä kertoo hyvin myös kiinalaisen kulttuurin tuntemuksesta Suomessa, mikä oikeastaan alkoi laajassa mielessä vasta 1900-luvulla. 1890-luvulla alkoi lähetystoiminta, joka kehittyi seuraavan vuosisadan alussa. Sen seurauksena lähetystyöntekijät julkaisivat useita kymmeniä matkakertomuksia (Tamminen 1990; ks. myös Kastari 2001, 43–45). Turun akatemian ensimmäisistä ruotsinkielisistä opinnäytteistä on Israel Reiniuksen matkakertomus vuodelta 1749: *Anmärkningar samlade under en resa till China*. Kiinalainen kulttuuri alkoi näkyä Suomessa eurooppalaisten vaikutusten kautta jo tuolloin suppeassa akateemisessa piirissä. (Lilius 2003, 98.)

Laajemmin Suomessa alettiin keskustella kiinalaisesta kulttuurista 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa. Tuon ajan keskustelussa näyttäytyi keskeisinä seuraavat teemat suomalaisessa kiinalaisen kulttuurin kohtaamisessa:³²

- *suurvaltapolitiikka ja kolonialismi,*
- *lähetystyö,*
- *kansainvälinen kauppa, joka näyttäytyi suomalaisessa kuluttamisen arjessa kiinalaisina tuotteina,*
- *kiinalainen kulttuuri.*

³² Suomen "heimon" ja kielen alkukodin löytäminen liittyi osaltaan tähän kiinnostukseen: 1800-luvulla suomalaiset kielitieteilijät esittivät hypoteesin uralilais-altailaisesta kieliperinteestä. Tähän liittyen 1800 ja 1900-luvun vaihteessa G. J. Ramstedt ja Sakari Pälsi tekivät tutkimusmatkoja Mongoliaan (ks. Ramstedt 1967). Tämä kiinnostus oli osaltaan synnyttämässä kiinnostusta Kaukoitään, vrt. luku 6.1.

— Suomalainen tutkimusmatkoilla Kiinassa. Eversti Gaslaf Mannerheim, joka on toimittanut etnografisia ja muita tutkimuksia Kiinassa on viime maanantaina saapunut maan pääkaupunkiin Pekingiin.

KUVA 6 Uutinen Mannerheimin tutkimusmatkoista *Savon Sanomissa* 3.8.1908 (Suomalainen tutkimusmatkoilla... 1908).

Kiinan ja Japanin välisen sodan uutisointi 1890-luvulla oli ensimmäinen merkittävä Kaukoidän suurvaltapoliittinen tapahtuma, jota välitettiin laajasti suomenkielisessä sanomalehdissä. Suomelle asia oli kiinnostava siksi, että emämaa Venäjä oli osallisena kriisissä. Konkreettisesti Venäjän lisääntynyt kiinnostus Kaukoitään³³ näkyi myös siinä, että tuolloisen keisarillisen armeijan eversti, Gustaf Mannerheim sai pyynnön tehdä sotilaallinen tiedustelumatka Kiinaan vuosina 1906–1908 (Halén 2010, I–III). Edellinen kehitys näkyy hyvin tuonaikaisissa uutisissa:

*Luullaan että Englanti ja Kiina ovat jonkunlaisessa liitossa keskenään ja että viimeksi mainittu, edellisen laivastolta apua saadessaan, voisi valmistaa Venäjälle suuria vastuksia. (Ulko-
maalta: Venäjä ja Kiina. Wiipurin uutiset 8, 23.2.1887.)*

Venäjän hallitus ei tässä suhteessa voi tehdä minkäänlaisia myönnytyksiä. Ja Venäjältä kaikista piireistä, joissa asioista on tietoa, ollaan siitä vakuutetut, että ellei Japani luovuta Kiinalle sitä osaa Kiinan mantereesta, jonka se on itselleen ottanut, niin Venäjä alkaa sitä vastaan sodan. (Venäjän hallitus ... Mikkeli 36, 4.5.1895.)

Venäjä alkoi muodostua suomalaiselle Kiinan-reseptiolle keskeiseksi väyläksi 1800-luvun lopulta, jolloin eurooppalainen kolonialistinen vaihe Kiinassakin oli päättymässä väkivaltaisesti. Tämä juonne vahvistui idän ja Kaukoidän sosialististen valtioiden merkityksen kasvaessa ja erityisesti toisen maailmansodan jälkeen, jolloin sosialistinen itä vaikutti suoraan suomalaiseen kulttuuripolitiikkaan ja kulttuuriseen ilmastoon.

Kulttuurisesti 1800- ja 1900-luvun vaihteen keskeisin tekijä oli lähetystyö ja sen myötä myös Suomeen tulleet ensimmäiset näytteet kiinalaisesta kulttuurista. Lähetystyöntekijät julkaisivat runsaasti tekstejä matkoistaan, lisäksi he esiintyivät kotimaassa kertoen kokemuksistaan Kiinassa (ks. myös Kastari 2001, 42):

³³ Venäjä oli kiinnostunut myös Intiasta.

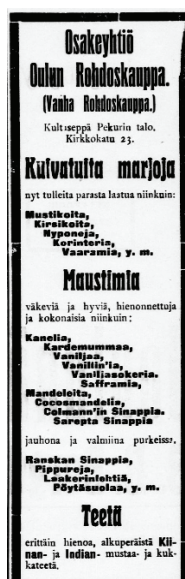
Erittäin miellyttävällä, muodollisestikin kauniilla ja voittavalla tavalla kertoi esitelmän pittäjä [neiti Agnes Meijer], joka oli puettuna kiinalaisen naisen pukuun, protestanttisesta lähetyksestä Kiinassa joka on 40 vuodessa toimittanut kasteeseen 60,000 maanasukasta. Neiti Meijer teki esitelmänsä havainnolliseksi näyttämällä kaikellaisia Kiinalaisia esineitä. Suomenkielinen esitelmä pidettiin tulkin avulla. (Erittäin miellyttävällä ... Mikkeli Sanomat 32, 20.3.1897.)

Lähetystyö ja suurvaltapolitiikka näyttäytyivät yhtä aikaa Kiinan sisäisissä levottomuuksissa, jossa väkivaltaisuuksia alkoi esiintyä lähetystyöntekijöitä kohtaa. Suomenruotsalainen lehdistö näki murroksessa sen varsinaisen olemuksen:

De flesta af dessa oroligheter bestå i angrepp på missionsanstalter; och det ser ut som om folket fattats af en religiös rörelse, gående ut på att tränga ut de främmande religionsbekännare. I verkligheten har man emellertid här att göra med en djupt gående nationell rörelse, icke en antikristlig, utan snarare en antieuropeisk rörelse med lösen: "Kina åt kineserna! (Främlingsfrågan i Kina. Nya Pressen 231, 27.8.1891.)

Kiinassa alkoi noina aikoina itsenäistymisprosessi, ja silloin haluttiin eroon niistä kolonialismin tuomista eurooppalaisista kulttuurisista elementeistä, jotka eivät perinteisesti kuuluneet kiinalaiseen kulttuuriin. Lähetystyön esteenä olivat länsimaisen ja kiinalaisen kulttuurin eroavuudet sekä erityisesti kiinalaisen yhteiskunnan hajanaisuus 1900-luvun alkupuolella (Lund 2006, 301–305).

Kiinalainen kulttuuri alkoi näkyä lähetystyön tekemän esittelytyön lisäksi muutenkin suomalaisessa arkipäivässä. Ensimmäisinä kiinalaisina arkiesineinä Suomeen oli saapunut kiinalaista posliinia, todennäköisesti jo 1500-luvulla, mutta laajemmin 1700-luvulta alkaen, jolloin Göteborgissa sijainneen Itä-Intian Kauppa-komppanian välittämänä jatkuva tuonti alkoi (Hagelstam 2005). Suomalainen kulutus-kulttuuri kehittyi 1900-luvulla ja siirtomaatavarat, kuten kiinalainen ja intialainen tee, alkoivat löytää tiensä suomalaiseen arkeen:



KUVA 7 Osakeyhtiö Oulun rohdoskaupan mainos. Liitto 144, 10.12.1907.

Teetä erittäin hienoa, alkuperäistä Kiinan- ja Indian- mustaa ja kukkateetä. Osakeyhtiö Oulun rohdoskaupan mainos. Liitto 144, 10.12.1907.

Kiinalainen kulttuuri sulautui vähitellen suomalaiseen arkeen ja leikkiin, kuten seuraava uutinen Haapaveden laulu-, soitto- ja urheilujuhlista vuodelta 1909 osoittaa:

Kansanjuhla, ...Hauskoja numeroita tässä oli kansakoululasten kiinalaisissa puuvuissa esittämä laululeikki "Kiinan keisari ratsastaa" ... (Liitto 70, 22.6.1909.)³⁴

Analyttisempi – vaikkakaan ei vielä kovin kriittinen – Kiinan kulttuurin esittely alkoi myös 1800- ja 1900-luvun vaihteessa. *Wiipurin uutiset* -lehti uutisoi vuonna 1887 wieniläisestä Kiinan kielen tutkijasta, *Uuden Suomettaren juttutupa* julkaisi vuonna 1896 artikkelin kiinan kielestä, otsikolla *Kiinankielen kummallisuudet* ja vuonna 1894 nimimerkki K. L. julkaisi artikkelin "Runous Kiinassa" *Suomen kuvalehdessä*. Sen alussa kirjoittaja kuvailee yleisen näkemyksensä suomalaisten ymmärryksestä kiinalaisesta kulttuurista:

Kun me eurooppalaiset kuulemme Kiinaa ja kiinalaisia mainittavan, syntyy meissä tavallisesti kuva hirmuisesta joukosta riippuviiksisiä, palmikkopäiviä ja vinosilmäisiä ihmismuurahaisia, jotka valmistavat meille teelettiä sekä koristeltuja porsliinitavaroita ja luulevat köyhyydessään olevansa "taivaan valtakunnan" kansalaisia ja mahtavimman palvelijoita. Se joka on

³⁴ "Kiinan keisari ratsastaa, pystyyn se ratsu kapsahtaa, maahan keisari kupsahtaa! Mistä se Kiina nyt uuden saa?" Suomalainen lasten viihdytysleikki 1900-luvun alusta (Pirkko-Liisa Rausmaa, SKSÄ-K 17/1988). Ks. myös Kastari 2001, 5.

vähänkään ottanut selkoa kiinalaisista oloista, tietää, että noilla taivaan valtakunnan pojilla on sangen vanha sivistys, ijänikuinen, omituinen uskontonsa ja kansallinen kirjallisuutensa. Niinikään myöntävät kaikki, että Konfutsius, heidän uskontonsa perustaja (+ 479 e. Kr. s.) on peräti syvämielinen ajattelija. (K. L. 1894, 64.)

Kirjoittajan näkemys lyriikasta perustuu englanninkieliseen teokseen³⁵ ja hän nimeää tekstissään sekä kiinalaisen lyriikan klassikoita, että tuonajan lyyrikoita – klassikot Tu-fu ja Li Tai-po (Du Fu, Li Bai) tulevat todennäköisesti ensi kertaa laajan suomalaisen yleisön tietoisuuteen. Lisäksi hän lupaa käännöksiä tekstissään, jossa kuvailee kiinalaista lyriikkaa:³⁶

Omituista maan lyyriselle runoudelle on se, että siinä niin harvoin tavataan rakkauden lauluja, sellaisia kuin meillä eurooppalaisilla. ... Mutta se mikä löytyy, tarjoaa useita mitä ihanimpia, hienoimpia helmiä. Aiommekin vastaisuudessa antaa lukijoillemme muutamia näytteitä s.o. suomennoksia eräästä Englannissa äskettäin ilmestyneestä kokoelmasta kiinalaista runoutta, jonka omituisimpia tuntomerkkejä ovat sangen hieno muodollinen taitellisuus, mielikuituksen puhtaus ja salaperäinen hämäryys. (K. L. 1894, 64.)

Kiinalaisen lyriikan suomalaisen reseption arkkityypit ilmenevät siis jo tässä tekstissä: muodon (so. runomitan) keskeisyys, mielikuituksen puhtaus (myöhemmin puhdas kuvallisuus) ja salaperäinen hämäryys. Lisäksi kirjoittaja todettuaan, että runoudesta löytyy helmiä, on kuitenkin sitä mieltä, että:

Kiina on muuten keskinkertaisuuksien luvattu maa. Ei kukaan saisi nousta yli tavallisuuden ja jos jossakussa syntyisi halu, niin hänet kukistetaan. ... Kaikki nykyisen Kiinan korkeamat valtiomiehet ovat myöskin runoilijoita, riimiseppiä. (K. L. 1894, 64.)

Kuva kiinalaisista runoja kirjoittavina virkamiehinä on läsnä jo tässä tulkinnassa.

Ensimmäinen suomennos kiinalaisesta runoudesta on todennäköisesti julkaistu vuonna 1907 *Aika*-lehdessä. Siinä nimimerkki F. O. V. esittelee saksalaisen Otto Hauserin tekemiä käännöksiä ja erityisesti ihastelemaan Li Bain runoja ja hänen myyttistä kuolemaansa:

Hän on ainoa kiinalainen runoilija, josta Euroopassa jotakin tiedetään. Hän on Kiinan Anakreon tai Byron, riippuen siitä, pannaanko pääpaino hänen juomalauluilleen vai hänen hehkuvalle, synkälle mielelleen. Hänestä on vähitellen syntynyt joukko legendoja, joita Euroopassakin tunnetaan markiisi Hervey de Saint-Dénisi'in v. 1862 julkaisemasta runokokoelmasta. ... merkillinen oli myöskin hänen kuolemansa; yöllisellä venematalla tavottaa hän vedestä kuun kuvaa ja suistuu veteen, mutta sieltä haltijat hänet nostavat taivaasiin. (F. O. V. 1907, 786.)

Esimerkkinä hänen mitallisesta ja loppusointuja käyttävästä käännöksestään seuraava (ks. myös vertailu luvun 6.2 lopussa):

³⁵ Todennäköisesti Herbert Allen Gilesin *Chinese Poetry in English Verse*, joka ilmestyi kirjana 1898 ja jonka versio ilmestyi tammikuussa 1894 *Nineteenth Century* -kirjallisuuslehdessä.

³⁶ En löytänyt tietoja näistä käännöksistä.

Turhia käyntejä vuoren yksinäisen asujaimen luona

*Tie kivinen vie laakson rinnettä,
ja puiden alla sammal vihertää.
Vain lintuin tie mua sinne johdattaa,
mut kolkutustani ei kuule kenkään.
Ja huoaten käyn jälleen takaisin,
käyn sinne mistä tänne tulinkin.*

*Niin vahvat tuokset nousee ilmoihin,
jo puiden latvat kylvää kukkia.
Oo, riemua ma myöskin tuta saan. –
Mut siniapinan on ääni haikee.
Ma kysyn: mitä kaikki hyödyttää,
niin surun synkkään on elo tää.
(Suomennos F. O. V. 1907, 787.)*

1900-luvun alussa kiinalaisesta kulttuurista kirjoitettiin vähän suomalaisissa lehdissä, ja niistä on luettavissa vähäinen Kiina-tuntemus. Tosin jo näinä aikoina nousi esille kaksi keskeistä suomalaisen kulttuurin Kiinaan osoittamaa kiinnostuksen kohdetta: maailmanpoliittinen ja taloudellinen. Maailmanpoliittinen kiinnostuminen näkyy seuraavassa Kailan vuonna 1909 kirjoittamassa artikkelissa:

Ankara kilpailu on maailman sivistysvaltioiden välillä siitä, ken on pääsevä Kiinan henkiseksi valtiaaksi. Jaapanilla on läheisen aseman edut puolellaan ja kolme vuotta sitten laskettiin Jaapanissa oppivien kiinalaisten ylioppilasten luku 5,000. Mutta Englanti-Amerikalla on kuitenkin toistaiseksi suuremmat aineelliset ja henkiset voimat. Jaapanista päin tulee pakanallinen, Amerikasta ja Englannista kristillinen henki ja maailmankatsomus. Epäilemättä on englantilaisten lähetys- ja sivistysharrastuksilla Kiinassa osaksi myöskin aineellisia ja taloudellisia syitä, mutta ei suinkaan yksinomaan. (Kaila 1909, 446.)

Kiina alkoi kiinnostaa uudella tavalla 1900-luvun alussa geopoliittisena toimijana, kun se etsi uutta valtiomuotoaan. Samalla Kaukoidän alueella alkoivat osin tästä syystä sodat, jotka jatkuivat aina Vietnamin sotaan asti ja nämä pitivät esillä Kaukoitää ja siihen liittyviä maita ja asioita myös suomalaisessa keskustelussa koko 1900-luvun ajan.

Jälkimmäisestä eli taloudellisesta intressistä on esimerkkinä seuraava kirja-arvostelu Kiinaan liittyvästä taloudellisista mahdollisuuksista 1920-luvulta, jolloin talouden globalistuminen alkoi – keskustelu tuntuu hyvin tutulta tämän päivän näkökulmastakin:

Auermaan yllä mainittu julkaisu on ainutlaatuinen teos suomalaisessa kirjallisuudessa. Monivuotisiin henkilökohtaisiin kokemuksiin ja havaintoihin perustuen antaa tekijä siinä tarkan ja asiallisen kuvan kauppa- ja teollisuusoloista Kaukaisessa Idässä, joka maailmantaloudessa on perin huomattava tekijä. Tämän tapaisia tutkimuksia ei aikaisemmin ole suomenkielellä julkaistu, ja huomiota ansaitsee varsinkin se seikka, että kyseessä on alkuperäinen teos, ei käännös. (K-o H-n 1923, 110.)

Maailmansotien välinen aika muodosti ensimmäisen laajan Kiina-keskustelun Suomessa, siihen liittyi myös kasvava kiinnostus kiinalaiseen kulttuuriin, jota alettiin esitellä erityisesti 1930-luvulla. Tämä kehitys pysähtyi kuitenkin toisen maailmansodan vuoksi. Mutta merkittävin murros kiinalaisen kulttuurin vaikutuksessa suomalaiseen kulttuuriin alkoi 1950-luvulla, jolloin Kiinan sisäiset poliittiset muutokset ja kehittyminen kohti sosialistista valtiota näkyivät myös Suomessa: tällöin Kiinasta kiinnostuttiin lopullisesti modernina maailmanvaltiona.

Tosin vielä 1960-luvulla Suomen virallinen kirjallisuustiede saattoi todeta alan keskeisimmän oppituolin haltijan, professori Rafael Koskimiehen suulla kirjallisuuden historian yliopistollisen oppikirjan esipuheessa:

Kaukoidän teokset puuttuvat tästä teoksesta, osaksi tilanpuutteen takia, osaksi ja pääasiassa kuitenkin sen vuoksi, ettei niiden ole katsottu kuuluvan nykyiseen "maailman kirjallisuuteen" yhtä orgaanisesti kuin Lähi-idän. (Koskimies 1963, 5.)

Eräänä syynä suomalaisen kulttuurin heikkoon Kiina tuntemukseen on se, että Suomelta puuttuu kolonialistinen historia, joka monelle muulle eurooppalaiselle valtiolla avasi tien Kiinan ja sen kulttuuriin. Suomalainen lähetystyökin siirtyi Kiinaan varsin myöhään verrattuna muiden kristinuskoisten maiden toimintaan. Lisäksi suomalaisen akateemisen tutkimuksen käsitys itämaista on rakentunut toisaalta heimoajatukseen liittyvästä kiinnostuksesta nk. suomalais-ugrilaisiin kansoihin Kaukoidässä, ja toisaalta kristillisen ja klassillisen eurooppalaisen kulttuurin Suomeen tuleminen kautta syntyneestä kiinnostuksesta Lähi-itään ja Välimeren kulttuureihin (vrt. Tallqvist 1945). Niinpä suomalaista sinologiaa ja sen pitkää perinnettä ei ole päässyt kehittymään – se on jäänyt yksittäisten henkilöiden kiinnostukseksi kaikilla kulttuurin osa-alueilla. Tämän lisäksi poliittiset virtaukset ovat vaikuttaneet kiinalaisen kulttuurin kiinnostukseen Suomessa. Kärjistetyksi voidaan sanoa, että Kiina on ollut ja on Suomessa kiinnostava vain, jos se liittyy johonkin kansainväliseen tapahtumaan, ei itsessään ja omana kulttuurinaan.

Ensimmäiset ilmestyneet kiinalaisen kirjallisuuden käännökset tehtiin 1900-luvun alkupuolella. Ennen vuotta 1929 ennätti ilmestyä viisi teosta, minkä jälkeen seurasi hiljaisempi vaihe. Kiinalaisen kirjallisuuden käännöstoiminnan nousukausi ajoittui toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, kääntäminen oli vilkkainta 1950-luvulla, ja on sen jälkeen jatkunut melko tasaisena. Huomattakoon kuitenkin, että huippukautenakin julkaisujen määrä on ollut varsin pieni, enimmillään muutama teos vuodessa. Yleensä vuosittain on julkaistu yksi uusi nimeke (Saarti 1987). Verrattakoon tähän tilannetta esim. englantilaiseen kieli-alueeseen, jossa vuonna 1993 julkaistu aikalaiskirjallisuuden (contemporary) käännösbibliografia listaa teoksia 171 sivua, joista kaunokirjallisuuden käännöksiä noin 87 sivua (Bibliography... 1993).

Seuraavassa käsitellään suomennokset jaettuina temaattisiin kokonaisuuksiin, joissa on pyritty löytämään ne suomalaiset kiinalaisen kirjallisuuden kääntämisen kulttuuriset kontekstit, joiden voi väittää vaikuttaneen sekä käännettäväksi valittaviin teoksiin että kääntämiseen. Voidaan jopa väittää, että nä-

mä muodostavat eräänlaiset genret, jotka määrittelevät kuhunkin kokonaisuuteen kuuluvien teosten olemusta ja tapaa, kuinka ne tehdään suomen kielelle ja sidotaan suomalaiseen kirjallisuuteen.

6.1 Mystikot, valistajat ja kansansivistäjät – 1900-luvun alun käännöstoiminta ja tästä alkanut teologis-filosofinen käännöstyppi

Den första finska Kina-missionären Fröken Agnes Meyer håller torsdagen den 4 februari kl 7 e.m. svenskt missionföredrag i svenska samskolans lokal. Efter föredraget upptages kollekt för Kina-missionen. (Den första ... Kotka 5, 4.2.1897.)

Kuten Kovala (1993, 35) huomauttaa, suomalaisessa käännöstoiminnassa oli englanninkielisen kirjallisuuden kääntämisessä 1890–1939 vallalla kansallismielinen, konservatiivinen (national-conservative ideology) ajattelutapa. Tämän vuoksi kääntämisen kohteena olivat pääasiassa puhdashenkiset uskonnolliset romaanit ja uskonnollis-kasvatuksellinen kirjallisuus. Vastaavasti kiinalaisen kirjallisuuden käännöstoiminnan alkuvaiheessa 1900-luvun alussa on siinä nähtävissä sama uskonnollis-konservatiivinen henki eräänä taustaideologiana.

Oman lisänsä tähän toi se, että kiinalaisen kirjallisuuden kääntämisessä tässä vaiheessa olivat merkittävässä roolissa lähetystyöntekijät³⁷ (ks. lähetystyöstä Kiinassa Kastari 2001, 43–45). Tilanne oli hyvin analoginen 1600- ja 1700-luvun eurooppalaisen käännöstoiminnan alkuun, jossa erityisesti lähetystyötä tehneillä jesuiitoilla oli keskeinen rooli. Uskonnollisen käännyttämistyön taustalla voidaan nähdä olevan selkeä hermeneuttinen intressi, pyrkimys ymmärtää kohdevaltion uskonnollista kulttuuria ja tuoda tätä kulttuuria tunnetuksi oman kulttuurin jäsenille kirjojen kautta. Tähän on liittynyt myös missiologinen intressi, kääntäjät olivat usein myös teologeja, jotka olivat tehneet aktiivista lähetystyötä (ks. tästä enemmän Smalley 1991). Yleisesti 1900-luvun alun suomalaisen kulttuurin tietoisuus ja tietämys kaukaisista kulttuureista oli vähäistä ja keskittynyt vain pienelle joukolle.

Samoihin aikoihin syntyi myös toinen uskonnollis-filosofisten klassikkojen käännöstyypeistä. Se perustui osin mystiikkaan ja osin teosofiseen ajatukseen kaikkien uskontojen yhteydestä. Tässä käännöstyypissä on nähtävissä selkeämmin imaginaarisen toiseuden vaikutus – fiktiivisen Kiinan luominen suomalaisuuteen suomennoskirjallisuuden kautta. Kristillisen käännöstyön toiseus näyttäytyi oman uskonnollisen ideologian viemisenä uuteen kulttuuriin, mutta

³⁷ Analyysi lähetystyöntekijöiden kirjoista – tosin Afrikassa – ja niiden etnosentrisestä diskurssista on Löytyn *Ambomaamme: suomalaisen lähetyskirjallisuuden me ja muut* (2006).

tässä toisessa tyypissä toiseus ikään kuin pyrittiin tuomaan kaukomailta suomalaiseseen kulttuuriin ja ainakin alkuvaiheessa tähän liittyi myös ideologinen tavoite suomalaisen kulttuurin arvon osoittamiseen osana kansainvälistä kulttuurien kehitystä.

Niinpä 1900-luvun alussa vaikutti Suomessakin jo edellisellä vuosisadalla alkanut ajattelu kansakuntien paremmuudesta ja niiden osallisuudesta sivistyksen syntyyn (ks. myös Varpio 2005, 29–31). Suomalaisuus ja suomalaisen mytologia yhdistettiin mielellään ns. klassisten sivistyskansojen alkuun ja nähtiin erilaisia vaikutuksia: jopa sitä, että suomalaiset olivat mukana vaikuttamassa länsimaisen, erityisesti kristillisen, sivistyksen syntyyn. Äärimmäisenä esimerkkinä tästä on tietenkin Wettenhovi-Aspan tutkimukset suomalaisen kalevalaisen kulttuurin ja egyptiläisen kulttuurin yhdenmukaisuuksista (ks. Wettenhovi-Aspa 1935, 132, jossa hän esittää sekä kiinalaisen että suomalaisen kulttuurin periytyneen egyptiläisestä alkukulttuurista), mutta samaa ajattelua oli nähtävissä muissakin Kalevala-tulkinnoissa (ks. esim. Ervast 2006). Huomautetakaan, että Wettenhovi-Aspan *Suomen kultaisen kirjan* kolmannen osan piti sisältää havaintoja suomalaisista paikannimistä myös Aasiassa, mutta se jäi ilmestymättä.

Uskonnollisten teosten joukosta on löydettävissä myös kolmas käännytystyyppi: objektisuuteen pyrkivä. Siinä lähdekulttuurin mahdollisimman objektiivinen ymmärtäminen ja sen kulttuuristen tuotteiden tuominen kohdekulttuuriin on keskeinen tavoite. Tästä esimerkkinä Erkki Kailan teos *Yleisen uskonnon historian pääpiirteet*, joka ilmestyi vuonna 1915 (2. p. vuonna 1927), joka sisälsi käännösnäytteitä uskonnollisista teksteistä – Kiinasta Konfutselta, Meng Zilta ja Lao Zilta – saksan toimiessa välikielenä. Tekstien lähteenä oli Saksassa vuonna 1912 julkaistu Edvard Lehmannin *Textbuch zur Religionsgeschichte*.

Teoksen voi liittää modernistuvan Suomen ja sen tieteen tarpeeseen ymmärtää maailmaa ja sen kansoja monimuotoisemmin. Tämä käy hyvin ilmi esipuheesta:

Ja kun Euroopan sivistyskansat ovat vallanneet vanhan maailman tärkeimpiä sivistysalueita, on niistä uusia, äärettömän tärkeitä näköaloja auennut. Vihdoin ovat Itä-Aasian suuret sivistyskansat tulleet tunnetuiksi ja niiden valtavat uskonnolliset aarteet saatettu päivän valoon. Pakanalähetys on myöskin osaltaan paljastanut tuntemattomien kansojen uskomuksia. Ainehistoa on niin runsaasti, että sitä tuskin enää yksi ihminen pystyy hallitsemaan. (Kaila 1915, 3.)

Kailan esipuheessa näkyy vielä kristillinen, kolonialistinen ja Eurooppakeskeinen näkökulma, mutta tämä diskurssi alkaa murtua ja Kaukoidän kulttuurit aletaan hyväksyä suuriksi sivistyskansoiksi. Kaila kuvaa Kiinan suuria uskontoja myös ”järkiperäisiksi” (emt. 4), jolloin luettavissa on myös tieteellisen maailmankuvan tuleminen suomalaiseen kulttuuriin kahdessa mielessä: tieteellisenä suhtautumisena tutkittaviin kulttuureihin ja moniarvoisen ja monikulttuurisen maailmankuvan alkava rakentuminen.

Ensimmäinen suomeksi kirjana ilmestynyt klassisen kiinalaisen filosofinen teos on Pekka Ervastin vuonna 1907 kääntämä Lao-Tsen *Tao-te-King* [Laozi

Daodejing], joka on myös useimmin suomennettu kiinalainen teos. Se ilmestyi ensimmäisen kerran *Omatunto*-lehdessä.

Ervast eli vuosina 1875–1934 ja toimi aktiivisena teosofian edustaja sekä järjestöissä että julkaisijana. Hänen oppinsa oli yhdistelmä salatieteitä, suomalaista mystiikkaa sekä Jeesuksen opetuksia. Lisäksi hän korosti eri uskontojen samankaltaisia piirteitä teosofian perusoppien mukaisesti. Hänen tuotantonsa käsittää noin 70 teosta.

Ervast julkaisi muitakin käännöksiä kiinalaisesta filosofiasta erityisesti teosofisissa lehdissä. Kirjasena se julkaistiin vuonna 1925 *Maailman Pyhät Kirjat* -sarjassa, jossa Ervast pyrki tekemään suomalaisille tunnetuksi idän vanhoja filosofejä ja heidän teoksiaan. Teoksesta on sen jälkeen otettu useita uusintapainoksia.

Ervastin Kiina-tulkinnat näkyvät myös hänen vuonna 1916 julkaistussa *Kalevalan avain* -kirjassa. Siinä hän esittää tulkintansa Kalevalasta suomalaisten pyhänä Raamattuun verrattavana kirjana (Ervast 2006, 21–22). Näkemyksen taustalla on teosofinen ajatus ihmisten henkisestä yhteisestä alkuajasta, jossa uskonnot ja niiden tavat tulkita symbolisesti syntyivät muinaisessa myyttis-historiallisessa ajassa: ”Mad. Blavatsky sanoo salaisessa Opissaan, että kiinalaiset, japanilaiset, mongolilaiset, suomalaiset, turkkilaiset y.m. kuuluvat atlantilaisen juurirodun seitsemänteen (mongolilaiseen) alarotuun.” (Emt. 403–404).

Ervast on kääntänyt Laozin kirjan omien sanojensa mukaan länsimaisten tulkintojen mukaan. Pääasiallisena välikäännöksenä on ollut teosofi Walter R. Oldin 1894 julkaisema englanninkielinen käännös. (Lao-Tse 1989, 12.) Ervastin kirjoittamassa esipuheessa näkyy hänen teosofinen tulkintatapansa taolaisuudesta. Hän käyttää lähteenä mm. Blavatskya ja erottelee konfutselaisuuden taolaisuudesta seuraavasti:

Kuitenkin Konfutsen oppia filosofiseen sisältöönsä nähden voi pitää pikemmin materialistisena, jota vastoin taoismi edustaa Kiinan kansan puhtaasti henkisiä ja mystillisiä pyrintöjä. (Buddhanoppi, kuten tiedämme, on indialaista syntyperää). (Emt. 9–10.)

Taon Ervast tulkitsee teosofisesti: ”Se vastaa siis filosofian määrittelemätöntä jumala-käsitettä ja samalla uskonnon elävää Jumalaa, jonka tuntemiseen ihminen voi päästä omassa hengessään.” (Emt. 12–13.) Ja teoksen nimen vastaavasti: ”Voisimmehan myös suomentaa ’Jumalaan vievän tien ja sen toteuttamisen’ tai ’kaidan tien ja sen kulkemisen kirja’. Kokenut mystikko silloin helposti ymmärtää, mitä nimi sisältää.” (Emt. 13.)

Ervastille teos näyttäytyy siis teosofisen kontekstin mukaisena oppaana henkisellä tiellä kulkemisessa. Teosofisen ajattelutavan mukaan ihmiskunnan kaikissa kehitysvaiheissa on näyttäytynyt jumaluus ja henkisyys eri kansojen uskonnollisissa teksteissä, ja niiden periaatteellisena lähtökohtana on henkisen kehityksen yhtenäisyyden ajatus, eli, kuten Ervast toteaa käännöksensä johdatussanoissa:

Niille, jotka iloitsevat viisaista ajatuksista, kenen tulkitsemia lienevätkään, jotka näkevät Jumalan sormen jälkiä kaikkien aikojen henkisissä pyrkimyksissä ja jotka sydämestään soisivat,

että maapallon kansat ojentaisivat toisilleen auttavan käden, – niille nämä suomennokset³⁸ omistetaan. (Lao-Tse 1989.)

Teosofisen tulkintaperinteen lisäksi Ervastian tulkinnoissa on nähtävissä jo edellä mainittu suomalaisessa ajattelussa vallinnut etnosentrinen kansallisuustunne, joka pyrki pseudokielitieteellisillä menetelmillä löytämään Suomelle paikan vanhojen kulttuurikansojen myyttisessä alkukodissa. Ervastilla tämä tulkintaperinne näyttäytyy hyvin myös hänen kirjoituksessaan egyptiläisestä ja kiinalaisesta kirjoituksesta (Ervast 1928).

Seuraava käännös ilmestyi 1921, jolloin Kalle Korhonen julkaisi kirjan *Kungfutse: Suuri oppi*, johon Ervast myös viittaa omassa Laozin käännöksen kirjan esipuheessa (Lao-Tse 1925, 9) *Johdatus kungfutselaiseen elämäkatsomukseen*. Teoksen varsinainen käännösosa on hyvin lyhyt, *Suuren opin* käännös, joka on neljän sivun mittainen ja sen selitysosaa käännös, joka on kolmentoista painosivun mittainen.

Korhonen eli vuosina 1885–1963. Hän toimi lähetystyöntekijänä Kiinassa 1910–1935. Hänen kirjallinen työnsä liittyi käännöstyöhön liittyvien teosten kirjoittamiseen ja kääntämiseen.

Korhosen käännös liittyy osin eurooppalaiseen analyyttis-tieteelliseen kääntämisen perinteeseen, joka alkoi 1800-luvulla. Tätä korostaa se, että hän kertoo esipuheessa (Korhonen 1921, 6) käyttäneensä alkutekstilähteenään James Leggen *Chinese classics* -laitosta. Käännösprosessi näyttäytyy myös hyvin analyyttisenä: ”Suomennosta on verrattu, paitsi yllämainittuun Legge’n käännökseen, myös S. Couvreyrin ranskan- ja latinakielisiin käännöksiin ... P. Krantzin käännös Kiinan yleispuhekielelle (Kuan Hua:lle) on myös ollut jossain määrin avuksi.” (Emt., 6.) Lisäksi Korhonen luettelee useita muita lähde teoksia ja useita tuon ajan keskeisiä suomalaisia ja ulkomaisia tiedemiehiä – mm. Kaarle Krohn, G. J. Ramstedt, O. Manninen ja Arthur Cotter (emt., 8) –, jotka ovat olleet mukana kommentoimassa käännöstä. Tälle tyyppille on ominaista myös kääntämisen alkukielestä.

Käännöstyypin kahtiajakoisuus tulee hyvin esille Korhosen maininnassa teoksen kääntämisen motiiveista:

Kun nyt Suomikin vihdoin on päässyt itsenäisten kansojen joukkoon, ja näköalamme ovat entisestäänkin avartuneet, niin kaukainen itäkin on varmaan saapa uutta ja laajempaa mielenkiintoa meidän taholtamme osakseen. ‘Suuri Oppi’ pyytää olla omalta osaltaan pienenä oppaana vanhan Kiinan omaperäiseen ajatusmaailmaan. (emt., 5–6.)

Käännös on ollut pääasiallisesti valmis jo kolme vuotta. Tämän ajan kuluessa olen sitä yhä uudelleen korjailut. Aluksi pidin kaunokirjallista puolta pääasiana. Myöhemmin olen tavoitellut tieteellistä tarkkuutta, ohjeenani periaate: ‘Niin tarkasti kuin mahdollista ja niin vapaasti kuin on välttämätöntä.’ (emt., 7.)

Edellisestä voi lukea siis ainakin kaksi motiivia käännöstoiminnalle: ensiksi suomalaisen kansalliskirjallisuuden kartuttamisen myös käännöstoiminnalla

³⁸ Monikko viittaa Ervastian sarjaan *Maaailman pyhät kirjat*.

(vrt. Riikonen 2007, 21). 1900-luvun alussa itsenäiselle valtakunnalle nousu kansakunnaksi kansakuntien joukkoon näyttäytyi myös muiden kulttuurien ymmärtämisenä ja niiden keskeisten teosten kääntämisenä suomen kielelle (vrt. luterilainen oppi Raamatun kääntämisestä kansalliskielille; ks. myös Riikonen 2007, 21). Samalla kehitettiin suomen kieltä ilmaisun välineenä ja kansalliskirjallisuutta.

Toisena motiivina näyttäytyy tieteellisen maailmankuvan vaikutus myös käännöstoiminnan perusteiden määrittelyyn: käännösten tulee perustua mahdollisimman objektiiviseen ja tutkittuun tietoon kohdekulttuureista ja niiden teksteistä. Kuten edellä on esitetty, tämä kääntämisen tyyppi liittyy länsimaiseen kontekstiin, jossa pyrittiin mielikuvapohjaisesta käännöstoiminnasta eroon, löytämään objektiivinen alkuteksti. Sen menetelmänä on kohdekulttuurin tutkimus ja tulkintojen vertailu.

Korhosen teoksen suurin ansio onkin sen pitkässä johdannossa ja selityksissä, joiden avulla Korhonen pyrki tekemään konfutselaista oppia tunnetuksi suomalaiselle lukijalle. *Suuri oppi* on hänen mukaansa eräänlainen moraalikodeksi, jossa esitetään lyhyessä muodossa konfutselaisuuden ydin: ”Kiinalaiset pitävät itsekkin ’Suurta Oppia’ johdatuksena kungfutselaiseen siveysoppiin.” (Emt., 7.)

Myös Korhosen teoksessa näkyy varhempien suomalaisten käännösten ominaispiirre, etnosentrismi, oman kulttuurin parempana pitäminen verrattuna muihin. Erityisesti tämä näkyy pelkästään uskonnollis-ideologisista lähtökohdista tehdyissä käännöksissä. Kristillinen arvomaailma oli keskeinen, ellei keskeisin konteksti tuon ajan suomalaisessa korkeakulttuurissa. Tällöin käännetyt teokset annetaan esimerkiksi ei-eurooppalaisen kulttuurin tavasta tulkita todellisuutta jotenkin väärin. Kiinalaisen kulttuurin saavutuksia arvostetaan toki korkealle, mutta Korhonenkaan ei voi olla huomauttamatta esimerkiksi:

Meidän ei tarvitse paljon verrata Kungfutsea Kristukseen huomataksemme suuren eroavaisuuden. Toinen on maasta ja puhuu maan kannalta, eikä sano tietävänsä mitään ylimaallista. Toinen on itse Herra taivaasta, Isän lähettämä hänen rakkautensa tulkki ihmiskunnalle. ... Mutta sellaisenaankin on Kungfute kunnioitettava persoonallisuus, epäilemättä ihmiskunnan jaloimpia ulkopuolella kristillisen vaikutuspiirin. (Emt., 52.)

6.1.1 Toivo Koskikallio

Ensimmäinen suomalaisen kiinalaisen kirjallisuuden kääntäjän, Toivo Koskikallion (1889–1967), ensimmäinen kiinalaisen filosofian klassikkokäännös ilmestyi vuonna 1950. Koskikallio teki elämäntyönsä Kaukoidässä lähetystyössä vuodet 1920–1964, Kiinassa hän vaikutti aina kansantasavallan syntyyn 1949 asti, jolloin lähetystyöntekijät häädettiin maasta. Koskikalliolla oli monipuolinen kielitaito, ja hän suomensi runsaasti kiinalaisia klassikoita, joista vain osa on julkaistu. (Nikkilä 2000, 18–20.) Hän perehtyi hyvin lähdekirjallisuuteen ja keskusteli kiinalaisten oppineiden kanssa tulkinnoista. (Emt., 223.) Itse hän sanoo mm. Laoziin tutustumisestaan:

Pitkinä Kiinassa olovuosinani olen sitä tutkistellut ja sen sisällyksestä kiinalaisopettajieni ja monien viisaitten ystävieni kanssa keskustellut. He ovat suurta kärsivällisyyttä osoittaen koettaneet johdattaa minua muukalaista ymmärtämään kiinalaista ajatusmaailmaa ja tajuaamaan vanhojen viisaitten oppia. (Koskikallion esipuhe teokseen Lao-Tse 1950, 5, Koskikallio 1950, 5.)

Koskikallion käännöstyö liittyy siihen eurooppalaiseen kontekstiin, jossa lähetystyön ideologinen – tai kuten Koskikallion ja esimerkiksi James Leggen tapauksessa myös konkreettinen lähetystyön tekeminen – intressi alkoi muuttua kohti sinologista eli kielitieteellisempää ja laajempaa kulttuurihistoriallista käännöstyön intressiä kohti (vrt. Nikkilä 2000, 216; Saso 1991, 348). Koskikallio itse tunnisti olevansa kääntäjä, ei runoilija ja toivoi, että joku runoilija voisi tuottaa kaunokirjallisuutta hänen tekemistään käännöksistä (Nikkilä 2000, 232).

Ensimmäinen Koskikalliolta julkaistu käännös on Lao-Tsen *Salaisuuksien tie. Tao-te-King*, joka ilmestyi 1950. Koskikallio on kirjoittanut siihen esipuheen ja selitykset. Hän on kääntänyt kirjan suoraan kiinasta, mutta ei luettele käyttämiään lähteitä. Selityksiä ja esipuhetta vaivaa osin kritiikkittömyys ja tietojen vanhentuminen: Koskikallio kertoo totena legendatietoa filosofien elämästä tuon ajan tavan mukaan. Teostensa esipuheissa ja selityksissä ei hänkään pysty aina säilyttämään puolueettomuuttaan eri kulttuurien suhteen. Korostetuksi tuleva kristillisen uskon ja jumalan paremmuus verrattuna vanhojen kiinalaisten oppiin, siitä huolimatta, että hän kunnioitti myös kiinalaista kulttuuria (ks. tarkemmin Nikkilä 2000, jossa hän esittelee hyvin Koskikallion synkretistisiä näkemyksiä kiinalaisen ja kristillisen teologian välillä).

Teoksen arviossaan Martti Terho arvostaa Koskikallion kieltä:

... Toivo Koskikallion toimittama suomalainen laitos, jonka kuulas, läpeensä yhdenmukainen, lievästi arkaistinen kieliasu poikkeaa varsin edukseen tuntemistani aikaisemmista käännöksistä, tanskalaisen Edvard Lehemanin tiedemiesmäisestä saksannoksesta ja korkeaa kieltä suosineen Nathan Söderblomin ruotsinnoksesta. (Terho 1951, 184.)

Sen sijaan suomalainen lukutapa on vielä löytymättä – tätä näkyy siinäkin, että Terho otsikoi arvostelunsa nimellä ”Ikivanha vitsi: Lao-Tse: Salaisuuksien tie (Tao-te-king).” Itse teoksen sisällöstä hän kommentoi: ”Idän viisaus on joskus vierasta, mutta syvyyttä sillä on.” (Terho 1951, 184.)

Laozin teosta seurasi konfutselaisuuden klassikoita: Kung Fu-tsen *Keskustelut*, Luen-Y [Lunyu] (1958) sekä hänen seuraajansa Mung Tsen [Meng Ke] kirja *Opetukset* (1959). Molemmissa teoksissa on kääntäjän tekemä esipuhe ja selitysosasto. Etenkin Konfutsea ja hänen oppiaan Koskikallio esittelee laajasti, vaikka tässäkin teoksessa hänen antamansa tiedot ovat osin vanhentuneita. Konfutsen teoksen esipuheessa nousee esille hermeneuttinen intressi kääntämiselle:

Kuitenkin Kiinassa yhä syvällä kulkee vanha pohjavirta, joka on vuosituhansia ohjannut sen kansan elämää ja ajatustapaa. Syvimmän leiman kiinalaisten tapoihin, elämään ja ajatteluun on painanut Kung Fu-tse l. Kung Tse. Siksi lienee paikallaan, että suomalainen lukijakunta saa lähemmin tutustua tämän miehen elämään ja oppiin. ... Niitä tulkitessani olen jonkin verran perehtynyt kiinalaisten ajatusmaailmaan, mikä onkin ollut välttämätön edellytys, jotta

voisi seurustella heidän kanssaan ja pääsisi heitä lähemmin tuntemaan. (Kung Fu-tse 1958, 5.)

Koskikallion tavoitteena on siis ensinnäkin oppia itse ymmärtämään lähdekulttuuria ja sen kanonisia teoksia. Tämä mahdollistaa kulttuurien välisen vuorovaikutuksen. Toisena tavoitteena on tämän ymmärryksen välittäminen suomalaiselle lukijakunnalle haluten laajentaa tämä vieraan kulttuurin ymmärrys kansalliseksi. Tässä voi nähdä ideologisen vaikuttimenä myös kansansivistyksellisen projektin, joka alkoi 1800-luvun lopulla ja oli eräs keskeisiä 1900-luvun henkisiä projekteja (ks. esim. Sevänen 1997; Mikkeli 1997).

Pertti Nieminen arvostelee Koskikallion käännöstapaa Konfutseen kohdalla siitä, ettei hänen tapansa kääntää anna lukijalle niitä viitteitä, joita tekstin kulttuurihistoriallinen ymmärtäminen vaatii³⁹:

Koskikallio on, kenties välttääkseen pitkiä nootteja, korvannut konkreettisia yksityiskohtia epätarkoilla yleistyksillä. Käännöksestä eivät esimerkiksi käy ilmi kaikki viittaukset Shi-, Shu- ja Li-teksteihin eivätkä näiden sitaatit. (Nieminen 1993a, 8.)

Kiinalaisessa kontekstissa viittausten hävittäminen klassiseen *Laulujen kirjaan* on itse asiassa kaksinkertainen virhe: lukija ei huomaa ja ymmärrä käännöksen sisältämiä tekstiviittauksia ja lainauksia, ja toisaalta lukijalta jää siten myös huomaamatta kulttuurin sisäinen viittaus konfutselaiseen kaanoniin ja Konfutseen tämän kaanonin myyttisenä tekijänä.

Nieminen sitookin arvioissaan Koskikallion traditioon nojaaviin kääntäjiin:

...hän voi tulkita tekstin sellaisena kuin sen ymmärtää nykyajan kiinalainen, jonka käsityksen muodostajana on ollut perimätieto, tai hän voi pyrkiä 'historialliseen' käännökseen, jonka tarkoituksena on välittää nykyajan lukijoille kirjoituksen alkuperäinen sanoma. Historiallisen käännöksen onnistuminen on – kriteerioiden usein täysin puuttuessa – aina kiistanalainen asia, ja jos kääntäminen edellyttää sinologian eri haarojen viimeisten tutkimustulosten perusteellista hallintaa. (Nieminen 1960b, 281.)

Koskikallio pohjaa Niemisen mukaan käännöksensä perimätietoon, joka hänen edustamansa uuden ajattelutavan mukaan ei suhtautunut teksteihin länsimaisen kriittisesti, vaan otti huomioon paikalliset tulkinnat itsestään selvästi teosten sisältöä määrittävinä tekijöinä. Toki Nieminen arvosti Koskikallion tätä tuntemusta ja loppujen lopuksi Nieminenkin tunnustaa tässä olevan enemmän kyse koulukuntaerosta kuin lopullisesta totuudesta:

Kuten kaikki klassilliset tekstit myös Keskustelut ja Mengtse ovat tulkinnallisesti siksi väljiä, että niitä on mahdotonta kääntää tarkasti. Useissa kohdissa alkuteksti suo mahdollisuuden erilaisiin tulkintoihin, joista jokainen kuitenkin on alkutekstin mukainen. Perinteellisen tul-

³⁹ Vaikka Nieminen kritisoi Koskikalliota, on hänellä ollut kuitenkin Koskikallioon selvä oppipoika-suhde Koskikallion lähetysaikoina, jolloin he ovat olleet kirjeenvaihdossa ja Nieminen on pyytänyt Koskikalliota lähettämään hänelle kirjallisuutta Kiinasta. (Kanto 1984, 1107.) Kääntäjäsukupolvien ylitse tämä siirtymä tapahtui seuraavalle polvelle Pertti Seppäläm ollessa Pertti Niemisen oppilaana Helsingin yliopistossa 1970-luvulla.

kinnan vaikeus onkin valinnassa: mikä mahdollisuus tuntuu luontevimmalta. Länsimaisen kääntäjän valinta riippuu lähinnä siitä, mitä tekstilaitosta ja ketä kommentaattoria hän käyttää. (Nieminen 1960b, 281.)

Merkittävin moite Niemisellä on Koskikallion tekstin vanhanaikaisuus⁴⁰:

*Koskikallion sananvalinta on horjuvaa ja tyyli vanhahtavaa. Kenties syy on pitkissä Kiinassa vietetyissä vuosissa. Joka tapauksessa tuntuu nyt siltä, että tulokset eivät vastaa nähtyä vai-
vaa. Mengtzen Opetukset jäävät Koskikallion suomentamina edelleen kuiviksi ja pitkävetei-
siksi – lukijalle, joka haluaa päästä selville tuosta moralistista suosittelen Waleyn oivallista
teosta *Three Ways of Thought in Ancient China* (Allen & Unwin; myös saksaksi ja ranskak-
si), jossa Mengtse asetetaan oikeaan historialliseen ja sosiaaliseen ympäristöön ja käy jopa
mielenkiintoiseksi. (Nieminen 1960b, 282.)*

Tässä näkyvät itse asiassa kaikki Niemisen omaan, modernistin tapaan liittyvät keskeiset lähtökohdat lähestyttäessä kiinalaisia tekstejä: ne on käännettävä oman ajan kielelle, ne on sidottava alkuperäiseen aikaan ja sosiaaliseen kontekstiin ja ennen kaikkea niiden tulee olla elävää kirjallisuutta. Keskeisenä esikuva-
na hänelle näyttäytyy Waleyn tekemä käännöstyö (joka teki tavallaan vastaavan peräeron englanninkielisessä kulttuurissa Leggen tekemään työhön). Onkin huomattava, että Koskikallion käännöksistä julkaistiin myös myönteisiä arvioi-
ta, esimerkiksi Helvi Juvonen (1959) arvioi *Keskustelujen* käännöstä myönteisesti ja Eeva-Liisa Manner *Opetuksia* seuraavasti:

*Huolimatta tietystä seremoniarakkaudestaan Mung Tsen filosofinen dialogi ei ole mikään ikä-
vä kirja, vaikka on totuuden nimessä sanottava, ettei se ole hauskakaan, jos hauskuuden mit-
tapuuksi ottaa Laotsen ja Chuangtsen, jotka molemmat olivat sovinnaisuusien herjaajia.
Minulta sen lukeminen kysyi kaksi vuotta. (Manner 1961, 495.)*

Mannerin arviossa näkyvä merkittävä murros kiinalaiseen kirjallisuuteen suhtautumisessa: sitä aletaan lukea kriittisesti, vertaillen ja osana maailmankirjalli-
suutta. Manner olikin yksi keskeisistä modernismin edustajista Suomessa ja kiinnostunut itämäisestä kirjallisuudesta modernilla tavalla. Niemisen kritiikin Koskikalliota kohtaan voi lukea myös niin, että Koskikallion edustama kulttuu-
rinen näkemys oli murtumassa Suomessa, mutta suuri yleisö otti kuitenkin Koskikallion käännökset hyvin vastaan, ja ne integroituivat osaksi suomalaista kirjallisuutta.

Viimeisin Koskikallion elinaikana julkaistu käännös – Mee Tsen [Mo Di] *Kaksitoista kirjaa* – ilmestyi 1964. Esittelytekstissä näyttäytyy Koskikallion teolo-
ginen tausta hänen verratessaan Mee-Tsetä apostoleihin:

⁴⁰ Vrt. Nida & Reyborn (1981, 60) analyysi omasta kulttuuristaan vieraantuneiden kääntäjien haasteesta Raamatun käännöstyössä: "As a result, they find it almost impossible to translate the Bible, because it is essential that certain quite new ideas be expressed in the translation. Furthermore, these ideas inevitably run counter to many traditional concepts."

Kaikesta vastakohtaisuudestaan huolimatta Mee-Tse oli rauhan mies ja rauhan opin puolustaja. ... Hän oli Kiinan Johannes, rakkauden apostoli. Hän teroitti lakkaamatta keskinäisen rakkauden tärkeyttä ja sen tuottamaa suurta hyötyä. (Mee Tse 1964, 28.)

Koskikallio eroaa kuitenkin tässä merkittävästi edellä esitellyn Korhosen selkeään puolueellisesta teologisesta kannasta, jossa kristinuskko nähdään tärkeimpänä. Tässäkin voidaan tulkita Koskikallion hermeneuttisen intressin vaikuttaneen: aito kiinnostus kohdekulttuuriin ja sen sisältöön pyrkii puhtaiseen, neutraaliin arvoasetelmaan kulttuurien välisestä paremmuudesta. Koskikallio on käännoistyössään selkeä vedenjakaja myyttisen ja etnosentrisen tulkinnan murroksesta kohti modernia ja postmodernia kulttuurirelativistista tulkintaa.

WSOY kustansi kaikki Koskikallion kääntämänsä teokset, ja jo uusintapainosten lukumäärästä päätellen näitä teoksia on myös luettu. Koskikallion työ on nähty pioneerityönä kiinalaisen kulttuurin perusteosten tuomisessa suomalaisille lukijoille (Mustonen 1947). Postuumisti on julkaistu hänen suomentamansa konfutselaiseen kaanoniin kuuluva *Shih king. Laulujen kirja* [Shijing] (2001). Runot hän on suomentanut mittaan ja vanhahtavalla runokielellä. Lisäksi hän sitoo teoksen runot vielä myyttiin Konfutsesta niiden kokoajana:

Voidaan hyvinkin ajatella [p.o. ajatella], että Kung-Fu-Tsen osuus laulujen kirjan syntymiseen on samanlainen kuin Lönnrotin osuus Kalevalan kokoamiseen. Kalevala oli olemassa kauan ennen Lönnrotia, mutta Kalevala syntyi vasta kun Lönnrot oli kerännyt runot ja järjestänyt ne yhdeksi kokonaisuudeksi. Kung-Fu-Tse seuloi ja järjesti vanhat runot Laulujen kirjaksi. (Koskikallio 2001, 7.)

Kalevalaisuuden vaikutus näkyy myös Koskikallion käännöksissä, josta esimerkkinä aiemmin Niemisen kääntämänä jo mainittu runo 93 (Shih King 2001, 56; vrt. Niemisen käännös luvussa 5.2.1):

93. Itäportin kautta

*Lähden kautta itäportin
kaupungista kulkemahan,
siellä naiset nuoret, kauniit
joukkoina kuin pilvet kulkee*

*Vaikka kulkee suurin joukoin
kuni pilvet vaeltavat,
en mä heihin katso lainkaan,
heitä mieli sydämässä.*

*Oma vaimo huivi päässä,
hurstisi päällä uurastaapi.
Häntä katsoin ilostuupi
sydämeni riemastuupi.*

*Kuljen kautta katuloiden
kaupungista vaeltelen.*

*Siellä kauniit naiset kulkee
joukkoina kuin kukat valkeet.*

*Vaikka kulkee suurin joukoin
kuni kukat vaeltavat,
en mä heihin katso lainkaan,
heitä mieli sydämessäni.*

*Oma vaimo uurastaapi
valkoisissa vaattehissa.*

*Hänen kanssaan iloisena
kuljen päivät onnellisna.*

Niemisen käänös on tulkinnaltaan avoimempi ja liittyy kansanrunouden oman rakkaan etsimisen tai kaipaamisen lajityyppiin. Koskikallion tulkinta puolestaan on moralistisempi, se personoi runon minän kaipuun omaan, ahkeeraan ja työteliääseen vaimoon. Niemisellä kukka liittyy kaivattuun, Koskikalliolla puolestaan hyljättäviin naisiin. Koskikallion käyttämä kieli on myös tietoisien vanhahtavaa tässä erityisesti Kalevala-konnotaatiosta johtuen. Pertti Nieminen kritisoikin ylipäättään Koskikalliota kielen arkaaisuudesta käsitellessään hänen tekemiään filosofisten tekstien käänöksiä:

Koskikallion sananvalinta on horjuvaa ja tyyli vanhahtavaa. Kenties syy on pitkissä Kiinassa vietetyissä vuosissa. Joka tapauksessa tuntuu siltä, että tulokset eivät vastaa nähtyä vaivaa. (Nieminen 1960b, 282.)

Artikkelissaan Nieminen erottaa Kiinan filosofian kääntämisessä kaksi mahdollisuutta. Joko kääntäjä

...voi tulkita tekstin sellaisena kuin sen ymmärtää nykyajan kiinalainen, jonka käsitysten muodostajana on ollut perimätieto, tai hän voi pyrkiä 'historialliseen' käännökseen, jonka tarkoituksena on välittää nykyajan lukijoille kirjoituksen alkuperäinen sanoma. (Emt., 281.)

Nieminen katsoo Koskikallion edustavan jälkimmäistä koulukuntaa. Artikkelissa onkin nähtävissä modernismin tuoma lukutavan muutos siihen, kuinka kiinalaista kirjallisuutta tulkitaan suomeksi: sitä ei pitänyt enää nähdä muinaisuuden osana vaan elävänä ja ajantasaisena osana suomalaista kirjallisuutta.

Kielen arkaaisuuden lisäksi Koskikallion käännöstoimintaa on kritisoitu siitä, ettei hänellä ollut varsinaisia sinologian opintoja ja niin ollen hän ei tutustunut kriittiseen tutkimusaineistoon Konfutsesta ja hänen käänöksistään (Wallman 1984, 22–24).

6.1.2 Kiinalaisten filosofioiden ja uskonnollisten teosten kokoelmat

Uskonnollis-filosofisten teosten suomentamisessa voidaan nähdä kokoomateostyyppi. Sen taustaideologia voidaan myös palauttaa objektiivisempaan ja tieteellisempään näkemykseen kirjallisuudesta. Tämä näkemys alkoi vaikuttaa

Euroopassa laajemmin 1800-luvulla. Toisena tausta-ajatuksena voidaan nähdä yleinen kustantamisen lajityyppi: kokooma- ja valikoimateokset. Näiden tarkoituksena on tutustuttaa johdannonomaisesti esimerkiksi johonkin kulttuurialueeseen, kirjailijaan tai tyylikauteen.

Keskitie, valikoima Kiinan klassisen filosofian käännöksiä, julkaistiin vuonna 1956 Tammen *Elävä maailmankirjallisuus* -sarjassa. Kirjan on toimittanut Pertti Nieminen. Hänen lisäksi on kirjan kääntämiseen osallistunut Kristiina Kivivuori. Toiseen painokseen (1957) on Tuomas Anhava suomentanut valikoiman sananlaskuja. Anhava ja Kivivuori ovat kääntäneet osuutensa eurooppalaisista kielistä, kun taas Nieminen on kääntänyt suoraan kiinasta. Välikielisten teosten kääntämisessä on noudatettu periaatetta, että Nieminen (1969, 21) on ”valinnut parhaita ja tunnustetuimpia länsimaitten kielille tehtyjä käännöksiä, joita vertailemalla Kristiina Kivivuori on muotoillut omat käännöksensä. Milloin on ollut mahdollista, olen nekin verrannut saatavilla oleviin kiinalaisiin teksteihin.”

Teos esittelee näyttein kiinalaista ajattelua alkaen muinaisesta Laulujen kirjasta, jonka vanhimmat runot ovat peräisin ensimmäiseltä vuosituhannelta ennen ajanlaskumme alkua aina 1000-luvulla jaa. eläneisiin ajattelijoihin asti. Lisäksi teos sisältää toimittajan kirjoittaman pitkän johdannon, selitykset ja laajan kirjallisuusluettelon. Ajattelijoina kirja esittelee kaikki tärkeimmät klassikot, joitakin runoilijoita sekä kansanviisautta.

Teos on myös toisella tapaa merkittävä: Pertti Nieminen kertoo kirjailijantyönsä alkaneen siten, että kustannusyhtiö Tammi tilasi häneltä kiinalaisen filosofian antologian, *Keskitien*, Tuomas Anhavan aloitteesta. Viedessään teoksen käsikirjoitusta kustantajalle, Nieminen vei samalla oman esikoisrunokokoelmansa tarjolle. Hänen kiinalaisen kirjallisuuden kääntämisensä alkoi, koska sitä tilattiin. (Pyysalo 2002, 11, 9.)

Teoksen esipuheesta näkyy, että teos on hyppäys uuteen, moderniin paradigmaan kiinalaisen filosofisen ja uskonnollisen kirjallisuuden käännöstyössä. Esipuhe pyrkii olemaan kriittinen esittelemällä uusimman tutkimuksen valossa kiinalaisen ajattelun ja sitä esittelevän kirjallisuuden kehitystä sekä moderneinta, empiiriseen tutkimukseen perustuvaa näkemystä kiinalaisen ajattelun ja uskonnon kehittymisestä. Esipuhe on myös historiallisesti tietoinen suomalaisesta käännöstoiminnasta:

Suomen kielellä ei vanhan Kiinan filosofiasta ole tähän saakka ilmestynyt kuin pari teosta; suoraan kiinankielestä käännettyä tekstiä edustavat vain 1922 ilmestynyt Kalle Korhosen ”Kungfutsen suuri oppi” ja 1950 ilmestynyt Toivo Koskikallion Tao te chingin käännös ”Salaisuuksien tie.” Koska mielenkiintoa kiinalaiseen ajattelutapaan kuitenkin tuntuu esiintyvän runsaasti, on kustantaja suunnitellut tämän teoksen osaltaan poistamaan alalle esiintyvää puutetta. Kirjan sisältämät käännökset eivät kaiken lisäksi ole pelkkää filosofiaa: ne edustavat Kiinan elävää kansalliskirjallisuutta ja – niin kuin nykyään jo tunnustetaan – myös maailmankirjallisuutta. (Nieminen 1969, 20.)

Keskitie näyttäytyy tuon esipuheen mukaan siis ensinnäkin kiinalaisen kirjallisuuden näkemisenä kustantajan puolelta maailmakirjallisuutena, jota tulee kääntää suomen kielelle ja siten saattaa suomalaisen lukijakunnan tietoon.

Niinpä teos näyttäytyy kahtalaisena: antologiana kiinalaisesta filosofiasta ja antologiana elävästä kiinalaisesta kansalliskirjallisuudesta. Mielenkiintoisena näyttäytyy tekstien määrittely filosofiaksi, jota Nieminen perustelee analyytisesti esipuheessaan teokseen – tässä esiintyy länsimainen näkemys filosofiasta inhimillisen kriittisen ajattelun kehittymisenä tekstien tuottamisen kautta. *Keskittiessä* ilmestyi Niemisen käännös Laotsen *Tao te chingistä*, joka myöhemmin julkaistiin omana erillisenä kirjanaan useina painoksina.

Seuraavassa näyte Motsen käännöksestä (Keskitie 1969, 113):

Taivas rakastaa kaikkea maailmaa erotuksesta. Kaikki on järjestetty ihmisen parhaaksi. Pienin hiuskarvakin on Taivaan työtä. Huomattavaksi on sanottava antimia, joita ihminen saa nauttia. Kuitenkaan he eivät anna mitään vastinetta, eivätkä edes huomaa, että tämä on halpamaista ja turmiokasta. Sen tähden sanon, että maailman valtiat ymmärtävät vain vähäpätöisiä eivätkä tärkeitä asioita.

Käännöksessä on mielenkiintoista, miten sen sananvalinnat noudattavat Raamatun ja sen suomalaisen käännöksen retoriikkaa: ”Taivas rakastaa”, ”Pienin hiuskarvakin” ja ”Taivaan huomattavat antimet” ovat suomalaisen kulttuurin uskonnollista perussanastoa. Kääntämisessä kulttuurista toiseen kääntäjä hyödyntää siis saman alueen retoriikkaa, joko tiedostaen tai tiedostamattaan. Tällä luodaan illuusio kulttuurisen alueen yhdenmukaisuudesta.

Jouko Tyyri korostaa teoksen arviossaan suomalaisen Kiinan tuntemuksen ohuutta ja tarvetta lisätä sitä kylmän sodan vuosien myllerryksessä:

Sekavassa tilanteessa ihminen kaipaa opastajaa, ja nyt on sellainen onneksi tarjona aivan omalla äidinkielellä. Pertti Nieminen on erittäin luotettava opas, tarkka kuin tiedemies ja puhuu oivallista suomea. (Tyyri 1957, 32.)

Tyyrin lukutapa on länsimaisen 1950-luvun modernin tieteellisen kulttuurin kouliman lukijan, joka tunnistaa kiinalaisen sivistyksen heikkona, koska:

Heiltä puuttuu se ankaruus, voittamaton malli, jonka matematiikka on antanut. Kuvallinen esitystapa, joka heidän tekstiensä ilmeisin kirjallinen ansio, näyttää kohtalokkaasti liittyneen käsitteenmuodostuksen heikkouteen. (Tyyri 1957, 33.)

Tämä loogis-matemaattinen logiikka näyttäytyy Niemisellä hänen omassa tavassaan hahmottaa klassista kiinalaista kulttuuria: suomalaisellakin kulttuurilla oli maailmansotien jälkeen tarve puhtaaseen, loogiseen ja selittävään maailmankuvaan, jolla maailmaa voisi ymmärtää ja hahmottaa.

Pertti Nieminen on jatkanut klassisten kiinalaisten filosofien tekstien kääntämistä. Vuonna 1991 ilmestyi *Joutilaan vaelluksesta: lukuja Chuangtsen kirjasta*. Chuangtsea hän on kääntänyt jo 1950-luvulta alkaen ja julkaissut teoksen osia vuosien varrella. Nieminen on kääntänyt teoksesta pääosan, Kai Nieminen kolme lukua. Teoksen eetosta kuvaa hyvin johdannon alku:

Myytti muinaisen Kiinan vanhoista viisaista on viimeksi kuluneen vuosisadan kuluessa vähitellen alkanut murentua. ... nykyään yhä useammin joudutaan toteamaan, että tekstit ovat-

kin perustaltaan anonyymejä ja kollektiivisia ja kuvastavat vain tietyn ajatussuunnan kirjallista perinnettä. (Nieminen 1991, 7.)

Niemisen käännöstyössä kiinalainen kulttuuri ja sen tekstit suodattuvat uusimman tutkimuksen ja tekstinanalyttisen tulkinnan kautta, kuten hyvin huomaa myös teoksen lähdeluettelosta: alkutekstieditiona on käytetty Kiinassa, Japanissa, Yhdysvalloissa ja Ranskassa julkaistuja kriittisiä laitoksia. Käännöstyö ja lukijan siitä tekemät tulkinnat pyritään myös perustelemaan laajoilla käännökseen liitetyillä selityksillä ja lähdeoteoksilla. Niemisen oma kiinalaisen kirjallisuuden perehtymisen historia näyttäytyy hyvin myös esipuheessa: hän viittaa siinä Waleyhin ja hänen käännöksiinsä Chuangtsen teksteistä vuodelta 1939, mutta ei jättäydy hänen varaansa vaan viittaa myös uudempaan tutkimukseen, joka on laajemmin ja kriittisemmin analysoinut Chuangtsen filosofiaa ja tekstiperintöä (Nieminen 1991, 12–14).

Tämä ajattelutapa juontaa juurensa jo Niemisen kääntäjentyön alkuvaiheilta, jossa hän pohtii taolaisuuden käsitteiden kääntämistä:

Edellä kääntämäni Chuangtsen kirjan luvut sisältävät lähinnä terminologisia pulmia, joista olen koettanut selvitä askartelematta kokoon suomentaolaista terminologiaa: olen käyttänyt termeistä kuhunkin yksityistapaukseen ja kulloiseenkin ympäristöön sopivaa ilmaisua. Monet taolaiset termit ovat väljästi kuvallisia ja vihjaavia, ja minusta on alkanut yhä selvemmin tuntua siltä, että niiden sisältö on myös taolaiselle usein ollut varsin häilyvää ja vakiintumatonta. ... Tao ja te ovat termejä, joita en hyvän tavan mukaan ole yrittänyt kääntää; wu-wei taas termi, jonka olen jättänyt kääntämättä hyvän tavan vastaisesti. Wu-wei tarkoittaa tapaa, jolla tao ja luonto toimivat. Wu-wei on itsestään selvää, spontaanista toimintaa, johon ei liity minkäänlaista ponnistusta tai ylimääräisen voimienkäytön vivahdetta, ei mitään tekemällä tehtyä. (Nieminen 1966a, 35–36.)

Filosofisen ja uskonnollisen käsitteistön kääntämisessä näkyy hyvin kulttuurien erilaisuus ja kääntämisen kontekstin merkitys tekstin ymmärtämiselle. Periaatteessa taolaisuudesta voisi puhua suomalaiselle yleisölle esimerkiksi kristillisen uskon termein, mutta silloin kääntäjä tekisi panteistisen tulkinnan, mitä harrastettiin erityisesti teosofisessa viitekehyksessä. Nieminen sen sijaan pyrkii luomaan oman taolaisen käsitteistön suomalaiselle lukijalle muistaen kuitenkin tämääntyyppisen käsitteistön perusajatuksen: mahdollisemman suuren avoimuuden eri tulkinnoille.⁴¹

Suomalaisen kiinalaisen kirjallisuuden käännöstyön historia näyttäytyy samankaltaisena: alun historiattomuus ja yksiulotteinen tulkinta alkaa avautua kerroksisena ja historiassa muuttavana teksti- ja tulkintatraditiona, jossa suomalaiset käännökset ja tulkinnat muodostavat oman ja omahistoriaisen kokonaisuuden. Sen sijaan teosta arvioineen Jaakko Anhavan arviossa näkyy suomalaisen kiinalaisen kirjallisuuden lukemisen perisyntit: tietämättömyys kohde-kulttuurista alkaen translitteroinnin haasteista ja myyttisestä henkilöpalvonnas-

⁴¹ Vrt. myös Niemisen (1954, 218) seuraava kommentti: ”Muutenkin tao-sanana yksipuolinen käyttö länsimaaisissa kuvauksissa on johtanut usein siihen, että muitten koulujen taot niitten jossakin yhteydessä tullessa esiin sekoitetaan taolaisten taon, joka kuitenkin olemukseltaan poikkeaa täysin muista.

ta – ”Tšuangtse (otan oikeuden kirjoittaa hänen nimensä suomalaisittain)” (Anhava 1993, 120)⁴² – sekä vääristynyt kuva kiinalaisesta klassisesta kirjallisuudesta pelkkänä täydellisenä helmenä:⁴³

On kuitenkin riskinsä kirjojen mainostamisella ennakolta. Pertti Nieminen suomensi jo 1950-luvulla antologiaansa 'Keskitie' otteita taolaisuuden puhemies Tšuangtsen ajatuksista, ja sekä nämä ja myöhemmät otteet että Niemisen myöhemmissä kirjoituksissaan Tšuangtsesta antama kuva ovat virittäneet odotuksen, että tekeillä oleva koko kirjan suomennos tulee tarjoamaan varsinaisen älyllisen ilotulituksen.

Oli niin ollen yllätys ja suorastaan pettymys, että kirjasta (sen suomennetusta kahdesta kolmasosastakin) melkoisen osan vievät pitkät ja monisanaiset asioiden luonteen pohdiskelut. ... Tšuangtsen kirja on tärkeä taolaisuuden alkuperäislähde, ja Nieminen itse on käännöstyönsä hyöin tehnyt; mutta enemmän kuin olin osannut odottaa saa kirjan lukija penkoa helmiä esiin mudasta. (Anhava 1993, 121.)

1970-luvulla vuosikymmenellä ilmestyi kaksi teosta, jotka sisälsivät klassista kiinalaista filosofiaa. Ensimmäisen niistä – kokoelman *Pyhä kilpikonna laahaa häntäänsä* (1976) – käänsi Jukka Kemppinen englannista. Kirja sisältää näytteitä kiinalaisista zen-tarinoista ja sen ilmestymisen voi sitoa tuolloin erityisesti angloamerikkalaiseen kiinnostukseen zen-buddhalaisuudesta. Toinen kirja puolestaan esitteli itämaista ajattelua laajemmaltikin ja on nimeltään *Idän viisautta* (1977). Sen kiinalaiseen osastoon sisältyy otteita Koskikallion ja Niemisen vanhoista käännöksistä sekä Kai Niemisen ja Leif Färdingin tekemiä uusia käännöksiä zen-teoksista.

Pertti Seppälän kääntämä ja valikoima kiinalaisten sanalaskujen kokoelma *Kiinalaista viisautta* ilmestyi vuonna 1984. Seppälä on käyttänyt lähdetekstinä 1980-luvulla julkaistuja kiinalaisia sanalaskukokoelmia. Käännöksiä hän on vertaillut englannin-, saksan- ja ranskankielisiin käännöksiin, jotka ovat ilmestyneet 1910–1940-luvuilla. Johdannossaan Seppälä (1984) taustoittaa käännöksensä yleiskatsauksella sanalaskuihin ja niiden julkaisemisen historiaan Kiinassa. Hän korostaa sanalaskujen yleisinhimillisyyttä:

Sanalaskut ovat aihepiirteiltään yleismaailmallisia; onhan ihminen kaikkialla ihminen. ... Mutta näiden monien yhtäläisyyksien lisäksi on eri kansojen sanalaskuilla luonnollisesti omat erityispiirteensä ja painotuksensa, paikallinen ominaisvärinsä. (Seppälä 1984, 9.)

⁴² Ks. lisää tästä kiinalaisen filosofian osalta Saarti (1986). Kiinan transkriptio on puolestaan käynyt läpi monta myllerrystä 1900-luvulla, sovitut tavat ovat vaihtuneet jatkuvasti ja uusia tapoja on vastustettu kiihkaasti – Pertti Nieminen vastusti omalta osaltaan uutta transkriptiota koko käännöstyönsä ajan, joka kuvaa erinomaisesti hänen tapaansa luoda jähmettynyttä kuvaa klassisesta Kiinasta pysyvänä paikkana ja olotilana: ”En usko, että uusi kiinalainen transkriptiotapa saa kannatusta Euroopassa, jossa on totuttu esim. kiinalaiset paikannimet kirjoittamaan vanhastaan sovitulla tavalla.” (Nieminen 1960a, 127.) Hän sitoutui jo 1950-luvulla tiukasti Waden-Gilesiin (Nieminen 1956).

⁴³ Vrt. Nieminen (1966b, 425): ”Kaikkinainen koristelu ja eksoottisuuden tavoittelu on onneksi Grahamille vierasta; tämä harmistuttanee niitä lukijoita, jotka odottavat Kaukoidän lyriikalta harsoja ja pitsejä.”

Seppälän käänöksissä näyttäytyy mielenkiintoisesti sekä tieteellinen että idealistis-mystinen käänöstyyppi. Ensinnäkin käänökset tehdään alkukielestä vertaillen muihin käänöksiin, mutta ideologinen taustoitus määrittäytyy pitkälti itämaisen uskonnollisen retoriikan selittämisenä länsimaiselle lukijalle. Tässä teoksessa Seppälä selittää termit Tao, Tian, Dharma, Li ja lohikäärme. Näistä li on pituusmitta, muut liittyvät mytologiaan. Sananlaskujen kääntäminen näyttäytyy mielenkiintoisesti aina myös lähdekulttuurin tekstin integroimisena kohdekulttuurin perinteeseen. Tästä Seppälän teoksessa löytyy useita esimerkkejä: ”Ei savua ilman tulta (78). – Tottumus on toinen luonto (95). – Ei haukkuva koira pure (111).” Ovatko nämä käänöksiä vai vastaavuuksien etsimistä suomalaisesta perinteestä, on makuasia ja jää lukijan tulkittavaksi.

Seppälä jatkoi vastaavaa käänöstyötään toimittamassaan vuonna 1994 ilmestyneessä *Itämaisen elämänviisauden kirjassa*, joka on valikoima lyhytmuotoisia tekstejä (pääasiassa sananlaskuja) Kiinasta, Intiasta ja Japanista. Seppälä on kääntänyt teoksen kiinalaiset tekstit. Johdannossa Seppälä korostaa realistista näkemystä kaukaisten kansojen kirjallisuuteen:

Tässä ehkä muutama huomio Intiasta, Japanista ja Kiinasta. Ensinnäkään Aasian kulttuurit eivät ole yksi ja yhtenäinen kokonaisuus, vaan Aasia koostuu useista toisistaan huomattavasti poikkeavista traditioista. Perinteinen käsitys itämaista – mitä ne milloinkin ovatkaan – romanttisena ja eksoottisena viisauden ja vaaran maailmana on puhtaasti eurooppalaista keksintöä. Viisautta ja typeryyttä tapaa kaikkialla, missä vain ihminen majaillee. Ja eksotiikkakin on perin suhteellinen asia. (Seppälä 2002, 8.)

Seppälän retoriikka liittyy jo Pertti Niemisen korostamaan itämaita demystifioivaan puhetapaan, joka on siis keskeinen juonne länsimaalaisessa kiinalaisen kirjallisuuden vastaanotossa ja käänöstötoiminnassa 1900-luvulla. Suomessa tämä puhetapa on jatkunut 1990-luvulle saakka. Vuonna 2006 ilmestyi hänen kääntämänsä ja toimittamansa teos *Kiinalaista elämänviisautta*, joka Seppälän mukaan ”täydentää aikaisemmin julkaisemiani ja toimittamiani kirjoja Kiinalaista viisautta (WSOY 1984) ja Itämaisen elämänviisauden kirja (WSOY 1994).” (Seppälä 2006, 8.)

Vuonna 2007 ilmestyi Kim Katamin suomennos *101 zen-tarinaa ja kymmenen häränpaimennus-kuvaa*. Teos on käänös Paul Reysin ja Nyogen Senzakin kokoamasta englanninkielisestä laitoksesta, joka sisälsi yhteenkoottuna vuonna 1939 ilmestyneen teoksen *101 Zen stories* ja vuonna 1935 ilmestyneen *Ten bulls* -teoksen. Edellinen on kokoelma kiinalaisten ja japanilaisten Zen-mestareiden opetuksia, ja jälkimmäinen on käänös 1100-luvulla kirjoitetusta kiinankielisestä kommentaarista *Valaistumisen tiellä* (101 zen-tarinaa...2007, 11). Teos onkin kahden lähdekulttuurin ja välikielen vaikutteiden summa, kuten kääntäjä itse toteaa: ”Kiinalaisista zen-mestareista on englanninkielisessä alkuteoksessa käytetty japanilaisia nimimuotoja, joihin pitäydytään suomennoksessakin.” (101 zen-tarinaa... 2007, 11.)

Teologisen käänöstyyppin retoriikan keinoja hyödyntäen alkupuheessa verrataan Zen-mestareita kristinuskon merkkihenkilöön: ”Zen tunnettiin Kiinassa nimellä chan. Chan-zen-mestarit eivät ole Buddhan seuraajia vaan hänen

ystäviään ja näkevät itsensä samassa vuorovaikutuksessa maailmankaikkeuden kanssa kuin Buddha ja Jeesus. Zen ei ole koulukunta vaan kokemus.” (101 zen-tarinaa... 2007, 15.)

Vielä selvempi länsimaisen teologian retoriikka on käytössä jälkimmäisen teoksen johdatuksessa:

Luovan prinssiin ymmärtäminen ylittää ajan ja paikan. Kymmenen häränpaimennuskuvaa ovat enemmän kuin runoutta tai kuvia. Ne ovat henkisen avautumisen ilmestys, joka löytyy kaikista inhimillisten peruskokemusten raamatuista. Löytäköön lukija, kuten kiinalaiset patriarkatkin, syvimmän itsensä jalanjäljet, ja kantakoon hänkin mukanaan oman päämääränsä sauva ja todellisen halunsa viinileiliä, ja menköön toreille auttamaan muita ihmisiä valaistumisessa. (101 zen-tarinaa... 2007, 107.)

Tässä lukijaa verrataan ainakin Moosekseen sauva-metaforan kautta, Jeesukseen viinileili vertauskuvan avulla ja lopulta hänelle annetaan samanlainen lähetyskäsky kuin apostoleille.

Puhetapa on samantyyppinen kuin teosofeilla: mystinen maailmankatso-
mus palautuu kaikkialla ihmiskunnassa yhteyteen maailmankaikkeuden kanssa. Kohdekultuurin terminologian epätarkkuus ja vivahteiden tuntumattomuus pakottaa kääntäjän käyttämään sanayhdistelmää (Chan-zen-mestarit), jolla yritetään selittää lukijalla chan- ja zen-buddhalaisuuden perheyhtäläisyys.

Vastaavankaltainen teos on vuonna 1999 ilmestynyt kokoelma *Kiinalaisten zen mestareiden runoja*, jonka on kustantanut itämäiseen filosofiaan erikoistunut Basam Books -kustantamo. Teos on käänös englanniksi ilmestyneestä zenmestari Sheng-Yenin kokoelmasta *The poetry of enlightenment – poems of ancient Ch’an masters* ja sen on suomentanut zen-munkki Tae Hye (Mikael Niinimäki). Hän on käyttänyt suomennostensa tukena kiinalaisia alkuperäistekstejä. (Sheng-Yen 1999, 14.) Teos on tarkoitettu buddhalaisen meditaation oppaaksi ja tueksi, ja siinä mielessä sen pohjalla ei ole länsimaista ideologiaa vaan pikemmin päinvastoin: tavoitteena on käännöstyötä (ehkä paremmin opastaa) suomalaisia harjoittamaan chan-buddhalaisuutta. Mielenkiintoista on, että tässäkin teoksessa käytetään japanilaista zen-termiä, vaikka teos on johdanto chan-buddhalaisuuteen. Nämä teokset ovat myös esimerkki siitä, kuinka suomalaisen 1800- ja 1900-luvun vaihteen kristillisen käännöstyön rinnalle on tullut buddhalainen käännöstyö.

6.1.3 Kiinalaisten filosofioiden ja uskonnollisten teosten mukaelmat elämäntapaoppaiksi

Eräs selkeä teologis-filosofisen käännöstyypin alalaji ovat kiinalaisen filosofisen ja uskonnollisen kirjallisuuden käännökset tai mukaelmat elämäntapaoppaiksi. Nämä ovat usein tulleet Suomeen välikielen kautta, ja niissä alkuteksti on usein onnistuttu hävittämään tai tukemaan mukailijan omaa intressiä.

Suomalaiseen näkemykseen kiinalaisesta ajattelusta lienee vaikuttanut eniten Lin Jutangin [Lin Yutang] teos *Maallinen onni*, jonka Sakari Saarikivi käänsi englannista ja joka julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1948. Teokses-

ta on sen julkaisemisen jälkeen otettu uusintapainoksia lähes jokaisella vuosikymmenellä, vuonna 1992 julkaistun 10. painoksen myötä teosta on Suomessa painettu 49 000 kappaletta. Teos esittelee kiinalaista ajattelua, sisältää joitakin käännöksiä, mutta on pääasiassa Lin Jutangin oman näkemyksen esittelyä kiinalaisesta tavasta elää ja ajatella.

Teos on ollut merkittävä tekijä suomalaisten opastamisessa kiinalaisen kulttuurin pariin. Yrjö Kivimies (1949) arvioi teosta positiivisesti ”Terveenä elämänviisautena” ja arvostaa etenkin Lin Ju-tangin hyväntuulista kerronnan tapaa, joka lienee syynä myös kirjan suosioon. Kiina ja sen kulttuuri on ollut suomalaiselle kulttuurille vielä 1940-luvun lopulla vierasta, mutta toisen maailmansodan jälkeiset muutokset olivat lisänneet Kiina-tietouden tarvetta:

Epäilemättä vanhan viisun väite ”Kiinassa kuukin on kummempi” lausuu tyhjentävästi meidän käsityksemme tuosta ikivanhasta ihmemaasta. Enemmällä tiedolla siitä on näille vuosikymmenille asti ollut vain hupilukemisen arvo. Mutta kun Suomi on väkisin kiskottu sotilaaksi yleismaailmalliseen šakkipeliin (jossa Kiinalle täytyy antaa lähetin, mitämaks tornin arvo), meillä on aihetta tuntea omakohtaisesti mielenkiintoa Kaukaisen idän asioihin. (Kivimies 1949, 42.)

Suomi ei ollut myöskään vielä laajasti tietoinen Kiinan poliittisesta murroksesta, joka näkyy Kivimiehen arvioissa sekä edellä olevassa sen poliittisen painoarvon punninnassa että seuraavassa Kiinan tulevaisuutta arvioivassa osuudessa:

Tietysti nyky-Kiinassakin on aineksia, jotka intoilevat noiden ’amerikkalaisten paheiden’ puolesta ja yrittävät ruiskuttaa liikajännityksen myrkyä kansan suoniin. Jos he onnistuvat, tulee maapallosta vielä nykyistä hurjempi melisairaala. Jos he eivät onnistu, niin juuri terveen elämänviisauden ansiosta kiinalaiset viidensadan vuoden kuluttua hallitsevat koko maailmaa. (Kivimies 1949, 44.)

Intoilijat olivat jo rakentamassa uutta, sosialistista Kiinan kansantasavaltaa, joka perustettiin reilun puolen vuoden päästä edellisen arvostelun ilmestymisestä.

Toisen maailmansodan aikana, 1940-luvulla suomalainen kuva kiinalaisista lähestyi rasismia.⁴⁴ Tämä liittyi jo edellä esitettyyn suomalaisen korkeakulttuurin liittoutumaan akselivaltioiden kanssa ja venäläisvihaan. Tämä tulee hyvin esille Kivimiehen vuonna 1942 julkaistusta arviosta Lin Jutangin teoksesta *Maani ja kansani*:

Tosin kyllä täytyy myöntää, että tekijä on ottanut ratkaistavakseen mahdottoman tehtävään, vajaan kolmeen ja puoleen sataan sivuun pusertaa neljäntuhannen vuoden siviisityksen. Hän ei kykene ihan täysin selittämään esimerkiksi sellaista keskeistä problemaa kuin kansan halua sietää mieluummin mielivaltaa kuin lakimääräisiä oloja. Venäjän kansallahan on sama

⁴⁴ Toki tätä oli esiintynyt jo aiemminkin, kuten ote ranskalaisen Gilbert de Voisinsin novellin suomennoksesta vuodelta 1911 osoittaa: ”- Neekeri nauraa niin kuin hän syö - ahmarina. Nauru on hänen elämellisiä toimiaan. Hymyily on usein nautinnon maistelua, mutta neekeri ei osaa maistella. Toisin on kiinalaisen laita. Tunnen kaikki hänen hymynsä: iloisuuden, tuskan, hillityn pelon, ylenkatseen, anteeksipyyntön, sen hymyn, joka ilmaisee ylhäistä myöntymistä, ivallisen hymyn, julman hymyn, ja hymyn, joka kiittää.” (de Voisin 1911, 511.) Lainauksessa kiinalaista pidetään jo melkein eurooppalaisena ihmisenä...

taipumus, mutta ymmärrämme sen johtuvan venäläisen tunne- ja tahtolaamisen kurittomuudesta, johon lisäksi tulevat kansan masokistiset taipumukset. Mutta mitään vastaavaa me emme tiedä kiinalaisesta, eikä myöskään Lin Jutang anna vihjeitä siihen suuntaan. (Kivimies 1942, 276–277.)

Työläisopiskelija-lehdessä nimimerkin R. H. O. samana vuonna ilmestynyt arvio on retoriikaltaan täysin toisensuuntainen:

Tähän asti on suomalaisen ollut hyvin vaikeata saada tietoja Kiinasta ja sen oloista. Ainoat meidän kielellämme julkaistut lähteet ovat olleet Tietosanakirja ja muutammat matkakertomukset sekä ylimalkaiset maantieteellis-kansatieteelliset kuvaukset. Niiden perusteella olemme voineet saada joitakin ulkokohtaisia tietoja, kenties numeroitakin, joista kuitenkin on aina sanottu, ettei niitä voida pitää aivan varmoina. Kiinan kulttuurista ja kiinalaisen sivistyksen olemuksesta emme sen sijaan ole saaneet juuri mitään selvyyttä. ... Voimme tietysti ottaa huomioon sen mahdollisuuden, että Lin Jutang antaa Kiinasta sen kuvan, mikä hänellä on ja totuus onkin hiukan erilainen. Mutta kuitenkin hänen kirjassaan kerrotaan paljon sellaista, jonka täytyy olla oikein ja joka on ainakin jonkinlainen selityspenuste meitä kummasuttaville ilmiöille. (R. H. O. 1942, 150.)

Seuraava Lin Jutangiin teos on 1962 ilmestynyt *Ymmärtämisen taito*, joka on koelma eri ajattelijoiden teoksista. Kirjan on kääntänyt englanninkielisestä alkuteoksesta Eila Pennanen, ja Pertti Nieminen on tarkistanut sen sekä kääntänyt kaikki runot kiinalaisista alkuperäislähteistä. Teoksen laatu selviää parhaiten Lin Jutangiin omista sanoista: ”Minulla on kokoelma suosikkeja, enimmäkseen ’kirjallisiin muistikirjoihin’ koottuna: esseitä, luonnoksia, päiväkirjoja, kirjoituksia tai vain ajatuksia, kuten Pascalin Pensees.” (Lin Jutang 1962, 6.) Lopputuloksena on hieman sekalainen teos, joka pyrkii tarjoamaan ”jokaiselle jotakin” ruokaohjeista vakavaan filosofiaan. Kirjaan sisältyy myös mielenkiintoisia näytteitä, mm. otteita buddhalaisten pyhien kirjoitusten, sūtrien, kiinnostuksista. Huomattakoon, että Nieminenkin pitää Lin Jutangiä merkittävänä tekijänä suomalaisten 1950-luvun modernistien kiinnostumiselle itämaiseen kirjallisuuteen, erityisesti hänen teostaan *Maallinen onni* (Pyysalo 2002, 11), vaikka kritisoi useaan otteeseen Lin Jutangiä (ks. esim. Nieminen 1955c). Haastattelussa hän mainitsee teoksen löytyneen äidin kotikirjastosta hänen ylioppilasaikoinaan (Nieminen 1988d).

Lin Jutangiin voidaan nähdä olleen erityisesti porvarillisen Suomen Kiinan kulttuurin reseption juurena toisen maailman sodan aikana ja sen jälkeen. Tätä korostaa se, että hän joutui kommunistisen Kiinan epäsuosioon vanhan vallan edustajana ja vanhan kiinalaisen maailmankuvan ylläpitäjänä silloin kun Kiina radikalisoitui:

Tänään ilman mitään mielekästä perustelua – ellei semmoiseksi ole katsottava heidän moitteita siitä, että puollan tiettyä kodikasta, keskustelua lähenevää tyyliä, joka kuuluu vanhan Kiinan perinteisiin – kommunistit ovat päättäneet, että kuu on rappeuttamassa Kiinan, joten se on kiellettävä ja samalla vapautettava maa Lin Jutangiin turmiollisesta vaikutuksesta. (Lin Jutang 1951, 152.)

Kiinalaisen varhaisen ajattelun esoteerisia sovelluksia on vuonna 1980 ilmestynyt Richard Wilhelmin käännös ja selitysteos *Kultakukan salaisuus: Kiinalainen ikuisenelämän kirja*. Sen on julkaissut Ruusu-Risti ja saksankielisestä laitoksesta suomentanut Telmi Kemilä. Wilhelm oli eräs keskeisistä saksalaisista kiinankielen kääntäjistä ja eli vuosina 1873–1930 (Linder 2003, 258).

Christopher Markertin vuonna 1986 ilmestynyt teoksen suomenkielinen nimi *I Ching: muutosten kirja* ei kuvaa tekijänsä tarkoitusperää yhtä hyvin kuin teoksen alkuperäisnimi *I Ching: the no. 1 success formula*. Teos jakautuu kahteen osaan, sen alkupuoli on Markertin johdatus *I Chingiin* sekä sen historiaan ja sen sovellus Miten saan ystäviä, menestystä ja vaikutusvaltaa -tyyppiseksi menestysoppaaksi:

Millä keinoin uudesta projektistani tulee menestys? Miten saisin elämäni enemmän tyydytystä tuovaa sisältöä? Mitä voin tehdä parantaakseni suhdeitani rakastettuuni? Minkälainen työ tuottaa minulle sekä työn iloa että kunnon palkan? Aina kun sinulla on esitettävänä tämän tapaisia kysymyksiä, I Ching voi auttaa sinua löytämään mielekkäät vastaukset. (Markert 1998, 9.)

Markertin mukaan teos on sovellettu nykypäivään ja pystyy antamaan lukijalle vastauksen lähes kaikkiin modernin elämän monimutkaisiin ongelmiin:

Se kattaa elämän kaikki alueet syöällisestä näennäiseen arkipäiväiseen. Saatat esimerkiksi hurjasti haluta jotakin herkullista, mutta lihottavaa ruokaa. Voitko antaa periksi tälle houkutukselle vai pitäisikö sinun pidättäytyä? Ongelma saattaa kuulostaa mitättömältä, mutta luultavasti sillä on syvemmät asiayhteytensä, ja I Chingin avulla keksit ne. (Markert 1998, 12.)

Teoksen toinen puoli on käännös *I Ching* -teoksesta ja sen ohjeiden tulkinta. Ehkä seuraava Markertin oma selitys kuvaa sitä, miksi *I Chingistä* nykyaikakin löytää vastauksen kaikkiin ongelmiinsa (Markert 1998, 12):

I Ching oli alun alkaen laadittu käytännön oppaaksi jokapäiväisen elämän tärkeissä kysymyksissä. Mutta ajan kuluessa sitä alettiin pitää vaikeaselkoisena, koska myöhemmät sukupolvet eivät enää ymmärtäneet vuosituhansien takaista arkaaista kieltä. Näin siitä tuli hämäräperäinen ennustuskirja, josta vain mystikot ja Kaukoidän kulttuurien tutkijat olivat kiinnostuneita.

Markertkin (1998, 72) käyttää Raamattua allegoriana perustellessaan teoksen merkitystä:

I Ching on kiistaton Kaukoidän 'raamattu' yhdessä Kung Fu-tsen teosten kanssa. Lukematomat kiinalaiset, japanilaiset ja korealaiset kääntyvät sen puoleen kaivatessaan neuvoa jossain elämänsä tärkeässä ratkaisussa. ... Jopa tämän päivän punaiset kiinalaiset uskovat, että he voivat saavuttaa onnea ja menestystä vain noudattamalla näitä kulttuuriinsa syvälle juurtuneita peruseriaatteita, myöntävätpä he sitä sitten tai eivät.

Banalisoiden voisi samalla logiikalla pitää kiistatta eräänä länsimaalaisena raamattuna tarot- ja tavallisia pelikortteja. Myös näiden avulla moni länsimaalainen yrittää löytää tulevan puolisonsa.

Vastaavantyypisiä elämäntaito-oppaita on ilmestynyt muitakin. Esimerkiksi Charles Windridgen *Tong Sing: kiinalaisen viisauden kirja* (2000). Teoksen uskollisuudesta alkuperäisille teksteille kuvaa hyvin johdannossa esille tuleva huomautus (Windridge 2000, 7):

Kiinalainen almanakka on merkittävä teos siinä mielessä, että siihen on pyritty kokoamaan kaikki mahdollinen tieto ja viisaus. Sitä voisi hyödyllä syyllä sanoa maailman vanhimmaksi tietosanakirjaksi, sillä se on ilmestynyt tauotta aina noin vuodesta 2250 eKr. asti (näin ainakin väitetään). ... Kysymykset liittyvät yleensä aina samoihin aihepiireihin, joihin laadin itse kuvittamiani lehtisiä, joissa vastasin yleisimmin esitettyihin kysymyksiin. Vastaukseni pohjautuvat tutkimiini kiinalaisiin teksteihin, erityisesti Tong Singiin ja I Chingiin eli "Muutosten kirjaan". Mieleeni juolahti, että nämä tiedot saattaisivat kiinnostaa muitakin kuin pelkästään vaimoni ravintolan asiakkaita, ja lopputuloksena syntyi tämä kirja.

6.1.4 Äitiemo, naaras, nainen: Laozin käännösten vertailua

Koska Laozin teos on myös Suomessa useimmin käännetty kiinalainen teos, on syytä vertailla eri kääntäjien siitä tekemiä tulkintoja.⁴⁵ Nieminen on jakanut *Tao te chingin* tulkinnat kahteen ryhmään:

Tulkinnat voidaan karkeasti jakaa kahteen ryhmään: perinteellisiin ja historiallis-filologisiin. Valtaosa käännoksistä, uusistakin, on perinteellisiä: kääntäjät tulkitsevat Laotsen sanat kaksituhatta vuotta jatkuneen ja muuntuneen taolaisen perinteen mukaisesti. Sinänsä tällainen käännoismetodi ei ole väärä, kunhan sen tavoitteet muistetaan pitää erillään toiseen ryhmään kuuluvien kääntäjien tavoitteista: nämä pyrkivät antamaan mahdollisimman autenttisen tulkinnan siitä, mitä Laotsen sanat merkitsivät hänen omana aikanaan (Laotse on varsin epämääräinen hahmo; hänen henkilöllisyydestään ja elinajastaan ei tiedetä oikeastaan mitään. Sanalla 'Laotse' tarkoitan tässä kirjoituksessa Tao te chingin kirjoittajaa tai kirjoittajia enkä nimenomaan tarumaista Laotse-hahmoa). (Nieminen 1965, 151.)

Niemisen kommentti liittyy haluun konstruoida alkutekstin ja alkuperäisen kirjoittajan aito ja oikea alkuperäinen merkitys. Hänen lukutapansa voidaan palauttaa kirjallisuudentutkimuksessa Suomessa tuolloin vallinneeseen lähilukemisen oppiin. Tämä näkyy hyvin seuraavassa Niemisen ideaalisessa käännoöprosessin kuvauksessa 1960-luvulta, jolloin Suomessakin alettiin rakentaa rationalistista, tieteellistä valtiota:

Miten sitten on tulkittava? Käsittääkseni ainoa mahdollisuus on muodollis-looginen tulkinta, jonka myös tietokone pystyy tekemään. Kaikkien käytettävissä olevien taustatietojen perusteella valitaan lähtökohta ja rakennetaan siitä lähtien niin monta rinnakkaistulkintaa kuin looginen elementti kieli sallii. Jos lähtökohta paljastuu vääräksi etsitään toinen, tai jos on yhtä monta yhtä todennäköistä lähtökohtaa, rakennetaan niiden pohjalta uusia tulkintoja. Kenties

⁴⁵ Toinen kiinalainen klassikko, jota on käännetty runsaasti länsimaisille kielille, on Sunzin *Sodankäynnin taito*. Länsimaissa sitä on hyödynnetty erityisesti johtamistaidon strategisessa opettamisessa. Suomennoksia siitä on tehty ainakin kaksi kappaletta: Heikki Karkkolaisen vuonna 1982 ilmestyneestä englannin kielen kautta tehdystä käännoksestä on otettu useita painoksia (9. p. vuonna 2007) ja vuonna 2005 ilmestyi Martti Nojosen kiinasta tehty käännoö, joka on myös filologisesti suuntautunut – teos sisältää myös alkukielisen tekstin.

niistä mikään ei ole historiallisesti autenttinen, mutta jokainen on muodollis-loogisesti. (Nieminen 1965, 154.)

Tässä alkuperäisen tekijän ja aikakauden intention ajatus puretaan itse asiassa muodollis-loogiseksi kielipeliksi. Ajatus siitä, että tietokone pystyisi tämän käännöstyön tekemään, on 1960-luvun tieteisutopiaa, joka ei ole vielä meidän päivinäkään toteutunut. Niemisen päättely on itse asiassa mahdotonta: myyttisen Laotsen sanat ovat jo hänen aikanaan merkinneet useita asioita – loogisen positivismin ajatus puhtaasta ja yksiselitteisestä merkityksestä oli ajankohtainen Suomessa vielä 1960-luvulla, mutta alkoi murtua hieman myöhemmin kielen luonteen analyysin syventyessä.

Toisaalta Niemisen analyysi on pätevää siinä, että hän pyrkii riisumaan karlgrenilaisena kaiken ylimääräisen tulkinnallisen kerrostuman alkutekstistä ja pyrkii siten mahdollisimman alkuperäisen oloiseen tulkintaan alkutekstistä ja sen alkuajan tulkinnasta. Tässä muodostuu ero teologisen selitysmallin ja historiallis-kielitieteellisen mallin välillä.

Seuraavassa esimerkkinä suomalaisista tulkinnoista *Tao te chingin* osa numero kuusi:

6. Olioiden alku

Kuten laakson virta, niin olevaisen perusolemuskin on kuivumaton.

Minä sanon sitä Äitisyövydeksi.

Äitisyövyden liikuntaa sanon taivoaan ja maan synnyttäjäksi.

Ainiaan se pysyy, ja liikkuu ilman päämäärää. 1)

1) Tässä tulee mieleen indialaisen sankhya-filosofian käsitys prakritin eli aineen alati luovasta naisellisestä perusolemuksesta
(Kääntäjä Pekka Ervast (Lao-Tse 1989, 20).)

31. Kappaleita Tao-te-kingistä

Epämääräinen, kaoottinen jokin oli olemassa, ennen kuin taivas ja maa saivat alkunsa. Oli hiljaisuus ja tyhjyys. Yksinään se oli siinä, muuttumaton. Ylt'ympäri oli liikettä. Koko maailman äidiksi sitä voidaan katsoa. Tuntematta sen nimeä sanon sitä Taoksi; nimitän sitä – paremman puutteessa – Suureksi. (Kääntäjä Erkki Kaila (1915, 169).)

Laakson henki ei kuole koskaan.

Sen nimi on naisellisuuden mysteeri.

Ja naisellisuuden mysteerin portti

on paikka, missä taivas ja maa nousevat.

Se on kaikkialla luonamme.

Ammenna siitä niin paljon kuin haluat,

se ei koskaan kuivu.

(Kääntäjä Sakari Saarikivi (Lin Jutang 1957, 112).)

VI

Laakson henki ei koskaan kuole. Sitä voidaan kutsua salaperäiseksi alku-emoksi.

Salattuna alku-emon se on taivoaan ja maan alkujuuri. Loppumattomana virtana se on kaikkialla läsnä. Sen toiminta on vaivatonta.

(Kääntäjä Toivo Koskikallio (Lao-Tse 1950, 14).)

6

*Laakson henki ei kuole.
Sitä sanotaan mystilliseksi naaraaksi.
Mystillisen naaraan portti
on taivaan ja maan alku.
Loppumaton se on;
käytät sitä, eikä se ehdy.
(Kääntäjä Pertti Nieminen (Keskitie 1956, 87).)*

6

*Laakson henki ei koskaan kuole.
Sitä nimitetään mystiseksi naaraaksi.
Mystisen naaraan porttia kutsutaan Taivaan ja Maan alkujuureksi.
Se ei lakkaa olemasta, eikä käyttö sitä ehdytä.
(Kääntäjä Annikki Arponen (Laotse 1985, 17).)*

6

*Laakson henki ei koskaan kuole,
sitä voidaan kutsua salaperäiseksi naiseksi.
Salaperäisen naisen portit –
Niitä voidaan kutsua Taivaan ja Maan juuriksi.
Herkkä mutta ikuinen! Se näyttää olemassa olevalta.
Käytettynä se ei uuou.
(Kääntäjä Minna Maijala (Laozi 2001, 80).)*

6.

*Laakson henki on ikuinen,
vaikutelma voimallinen.*

*Laakso painuu paikoillensa
laajentuen laidoillensa,
kuin ois synty suurempansa,
alkuemon asuinsija,
perimmäinen portti, piha,
silti itsekin salainen,
ehtymättä antavainen.
(Kääntäjä Kauko Kämäräinen (2004, 114).)*

Ervast on käyttänyt oman käänöksensä pohjana pelkästään välikielisiä kään-
nöksiä. Sen huomaa mm. kielen abstrahoitumisesta. Kun muilla kääntäjillä
laakson henki ei kuole, Ervast on käyttänyt alkuperäisestä kauas etäännyntä
metaforaa laakson virrasta ja olevaisen perusolemuksesta, tulkinnassa lienee
myös teosofian vaikutusta. Lisäksi Ervast on käyttänyt yksikön ensimmäistä
persoonaa toisessa säkeistössä, mikä tekee sanoman subjektiivisemmaksi (minä
sanon – sitä nimitetään yleisesti/aikojen alusta).

Varhaisemmat kääntäjät nimittävät laakson henkeä 'Äitisyvyydeksi' ja 'al-
ku-emoksi'. Ervastin ja Koskikallion käänöksissä onkin selvä yhteys kalevalai-
seen mytologiaan, Ervastilla tämä feminiini prinssiippi korostuu erityisen paljon.
Kailan käänös puolestaan on näyte hänen uskontoja esittelevään kirjaansa ja se
on tehty saksankielisen käänöksen pohjalta. Käänöksen retoriikassa voi lukea

muistumia vanhan testamentin maailman luomisesta: ”Oli hiljaisuus ja tyhjiys” – vrt. VT 1. Moos. 2: ”Maa oli autio ja tyhjä, pimeys peitti syvyydet, ja Jumalan henki liikkui vetten yllä.”

Saarikiven käännös on tehty Lin Jutangin version pohjalta. Siinä puhutaan naisellisuudesta, joka liittyy kiinalaiseen yin-yang-dualismiin:

Yhtä tavallinen symboli on 'laakso', joka esittää syliä, kohtua ja kaikkien olioiden äitiä, naisellisuutta eli jin-prinsiippiä. Kiinan passiivisessa voimassa on jotakin, mikä muistuttaa suorastaan järkyttävästi naisen syliä tai laaksoa, joka Laotsen sanoilla 'ottaa vastaan kaiken taivaan alla, ja koska se on laakso, ei sen voima koskaan lopu'. (Lin Jutang 1957, 112.)

Muut kääntäjät Ervastia lukuun ottamatta personoivat naisen käännöksissään.

Saarikiven käännöksen konteksti on erilainen kuin muiden kääntäjien: siinä on vain otteita Laozin teoksesta ja se sisältää edellä esitellyn lukuohjeen ja mallitulkinnan. Lin Jutangin lukutapa on myös konkreettisempi kuin muiden: feminiinin prinssiippi näyttäytyy konkreettisesti luonnossa ja sen tavassa toimia itseään loputtomasti uusintaen. Lin Jutangin tulkintatapa on myös esimerkki siitä, mitä Nieminen tarkoittaa Laozin tekstin lukemisella perinteen kautta. Voidaankin tulkita, että Niemisen tapa lukea puhdasta tekstiä irrottaa teoksen täysin sen kulttuuris-historiallisesta kontekstista ja pyrkii siten muodostamaan sille oman, länsimaalaisesti luetun odotushorisontin. Tällöin herää kysymys: onko tällä tavoin tulkittu teos enää osa kiinalaista kirjallisuutta vai onko siitä tullut jonkin muun teksti- ja tulkintajatkumon osa?

Myöhemmät kääntäjät käyttävät modernistista, raaempaa ja seksuaalisväritteistä ilmaisuja 'mystinen naaras' paitsi Maijala, joka käyttää neutraalimpaa nainen-sanaa. Hänen käännöksensä on palannut myös henkisempään tulkintaan tekstistä. Nieminen on tehnyt pari tyylillistä muutosta siihen käännökseensä, joka ilmestyi omana teoksenaan: mystillinen on muutettu mystiseksi (sivistyssanan muuntaminen modernimpaan muotoon) ja loppumaton aktiivisempaan loppumatta-muotoon (Laotse 1987, 14). Jälkimmäinen muutos vaikuttaa myös tekstin tulkintaan. Niemisen – ja Saarikiven – käännökset pohjaavat selvästi Waleyn tulkintaan.⁴⁶ Kämäräisen useiden välikielten kautta tekemä tulkinta vuodelta 2006 on puolestaan paluuta suomalaisen perinteeseen kalevalamittoineen ja kalevalaista representoivine retorikkoineen. Sen sijaan teoksen taustoittava tulkinta on sukua Ervastin teosofiselle tulkinnalle tosin päivitettyinä meidän aikaamme modernilla luonnonsuojeluretoriikalla ja new age -tyyppisellä filosofoinnilla:

⁴⁶ 6 Mysterious Female
The Valley Spirit never dies
It is named the Mysterious Female.
And the Doorway of the Mysterious Female
Is the base from which Heaven and Earth sprang.
It is there within us all the while;
Draw upon it as you will, it never runs dry. (Waley 1934, 149.)
Waleyn käännös on selvästi velkaa Leggen tulkinnalle edelliseltä vuosisadalta, ks. <http://classics.mit.edu/Lao/taote.mb.txt>.

Elämme erikoisia ja ennen kokemattomia aikoja. Pitkälle teollistuneissa länsimaissa ihmisillä on ainutkertaisen suuri suuri ulkoinen vapaus lähteä omille teilleen, hylätä kahlehtiva kollektiivinen ihmiskuva ja omaksua itseä paremmin vastaava kuva, tehdä maailma omaksi kuvakseen. Materiaalisia ja teknisiä edellytyksiä olisi riittämiin, mutta sisäinen valmius puuttuu. (Kämäräinen 2006, 87.)

Käännöksistä huomaa myös, että ne ikään kuin rakentuvat edeltävän käännöksen pohjalle, jotka puolestaan pohjaavat erityisesti eurooppalaisiin käännöksiin. Käännökset pohjautuvat siten kolmeen kulttuuriin: kiinalaiseen, eurooppalaiseen ja suomalaiseen, ja ottavat mukaansa ajassa liikkuvia aatteita ja välikäännösten tekemiä tulkintoja. Lisäksi käännöksiä käytetään suomalaisen kulttuurin muovaamiseen ja luetaan kääntäjän omien intressien mukaisesti.

6.1.5 Kiinalaisten filosofioiden ja uskonnollisten teosten kääntämisen intressit

Teologis-filosofisten teosten kääntämisen intresseissä näyttäytyvät suomalaisesakin kulttuurissa vaikuttaneet eurooppalaisen ja pohjoisamerikkalaisen kääntämisen intressit. Tämä selittyy paljolti siitä, että käännöstyössä on käytetty runsaasti välikielisiä laitoksia ja/tai länsimaisten tutkijoiden laatimia annotoituja editioita. Suomalainen kulttuuri on ollut kaksinkertaisen kulttuurivirtauksen kohteena: ensinnäkin kiinalaisen ja toiseksi länsimaalaisten kiinalaisen kulttuurin tulkintojen. Taulukossa 1. esitetään yhteenvetona kääntämisen intressejä tässä teostyypissä.

TAULUKKO 1 Kiinalaisten filosofisten ja uskonnollisten teosten kääntämisen intressit.

Intressi	Keskeiset tavoitteet	Keskeiset kääntäjät
Teologinen intressi	- kohdekulttuurin uskonnollisuuden ymmärtäminen - lähetystyö-ideologia	- Toivo Koskikallio
Idealistis-mystinen intressi	- uskonnollisten teosten näkeminen henkisyuden ilmentymänä - suomalaisuus osana muinaiskulttuureja tai kansainvälisiä henkisiä liikkeitä - ideologia	- Pekka Ervast
Hermeneuttis-kirjallinen intressi	- kiinalaisen kulttuurin ymmärtäminen - kiinalaisen kirjallisuuden näkeminen osana maailman kirjallista kulttuuria ja niiden käännökset osana suomalaista kirjallisuutta	- Pertti Nieminen
Tuotteistava populaari intressi	- kiinalainen kulttuuri integroituna - elämäntapaopas kulttuuriteollisuuteen	- Lin Jutang
Kielitieteellinen intressi	- kiinan kieli kohteena	- välillisenä Niemisellä ja Koskikalliolla

Suomennostyö alkoi lähetyssaarnaajien ja heidän missiologisten tavoitteidensa kautta. Koskikalliolla ja osin Korhosella tämä intressi näkyy selvimmin. Koskikallion kohdalla teologisen intressin rinnalle alkaa nousta hermeneuttis-kirjallinen intressi, joka voimistuu siirryttäessä 1950- ja 1960-luvuille. Kielitieteellinen intressi ei Suomessa ole koskaan muodostunut merkittäväksi, joskin Koskikalliolla ja Niemisellä on käännöstyössään myös näitä piirteitä.

Mielenkiintoinen intressikenttä ovat tuotteistava populaari intressi, jossa lähdekulttuurin teoksia käytetään raaka-aineena kulttuuriteollisten kirjallisten teosten tuottamisessa, sekä Ervastilla esiintyvä panteistis-teosofinen intressi, joka näkee henkisyyden ilmentymiä kaikissa kulttuureissa ja pitää tätä juonnetta samanlaisuutena kaikkialla maailmassa.

6.2 Kaukainen Kaukoita – uusromantikkojen ja ekspressionistien ihanteellinen näkemys

1900-luvun alussa itsenäistyneen Suomen kirjallisuus alkoi integroitua moderniin Eurooppaan ja sen kirjallisuuden virtauksiin. Suomenruotsalaisilla modernisteilla oli jo 1920-luvulla selkeä suhde eurooppalaiseen koulukuntiin, mm. imagismiin (Laitinen 1984, 16; Palmgren 1983, 164–165) sekä saksalaiseen ja ranskalaiseen kulttuurielämään. Tätä kautta alkoivat myös itämäiset vaikutteet levitä suomalaiseen kirjallisuuteen. Erityisesti imagistit olivat merkittävä Kaukoidän kirjallisuuden hyödyntäjä omassa poetiikassaan, jossa he korostivat runon kuvallisuutta ja sen riisumista tiiviiseen olennaiseen (Älä puhu 2011, 19–20). Tämä vaikutus jatkui myös suomalaisten modernistien kohdalla (konkreettinen esimerkki edellä mainittu lähde).

Lähetystyöntekijöiden matkakertomusten rinnalle tulivat uutta, kolonialistista Kiinaa esittelevät matkakertomukset. Esimerkkinä on Serpin (Seere Salminen) sanoma- ja aikakauslehdissä julkaistujen matkakertomusten kokoelma *Kiinassa kuukin on kummempi* (1935). Siitä voi lukea myös alkavan murroksen suomalaisessa matkailukulttuurissa, joka tapahtui lopullisesti 1980-luvulta alkaen ulkomaanmatkailun levitessä käytännössä kaikkien suomalaisten ulottuville.

Saksalaisella kielialueella oli myös aktiivisia kiinan kääntäjiä, joiden kautta kiinalainen kirjallisuus välittyi Suomeen ja joiden tekemien käännösten pohjalta tehtiin suomenkielisiä käännöksiä. Klassisen modernin ajan teatteriteorian ja lyriikan keskeinen toimija, Bertold Brecht, tutustui kiinalaiseen kirjallisuuteen jo 1920-luvun lopulla. Hän hyödynsi kiinalaista teatterinäkemystä – vaikka se on todettu hänen väärintulkinnakseen kiinalaisesta teatterista (Xiaomei Chen 2002, 115–117) – ja käänsi jonkin verran kiinalaista lyriikkaa. Suomen kannalta mielenkiintoinen huomio on seuraava:

Von Helsinki aus führt sein Weg noch einmal über Moskau und dann mit der Transsibirischen Eisenbahn bis Wladiwostok. Nun ist China zum Greifen nahe, doch Brecht wendet sich nicht nach Shanghai, das für viele vor allem jüdische Emigranten aus Mitteleuropa zur Zufluchtstätte wurde. Stattdessen geht er an Bord eines Schiffes und hält

Ostkurs bis New York, um schließlich an einen politisch und geografisch denkbar westlichen Punkt zu gelangen: nach Kalifornien. (Weitin 2008.)

Brecht oli siis pakolaisvuosinaan 1930-luvulla hyvin kiinnostunut kiinalaisesta kulttuurista. Brecht ja hänen tuotantonsa kiinalaisuus on siis ainakin välillisesti ollut yksi keskeinen kiinalaisen kirjallisuuden välittäjä suomalaiseen kulttuuriin. Hän oli myös esimerkki uudenaikaisesta globaalista taiteilijasta, joka ottaa aineksia omaan työhönsä kaikista maailman kulttuureista ja tuottaa niistä uutta.

1930-luvun käsitys eurooppalaisesta modernista runoudesta oli laaja. Esimerkiksi tulenkantajista Katri Vala käänsi 1930-luvulla tuon ajan modernisteja (mm. Lawrencea, Sandburgia, Poundia, Brechtiä ja Ruotsin tuon ajan runoilijoita) sekä kiinalaista klassista runoutta saksan kielen kautta – Vala oli myös omassa lyriikassaan viljellyt eksoottisia aiheita (Oksala 1939, 232). Kaukoita ja sen kulttuuri oli alkanut nousta maailmanpoliittisten tapahtumien keskipisteesen maailmansotien välillä. Siten sen kulttuuri kiinnosti tuon ajan eurooppalaisia kulttuuriälymystöä, erityisesti radikaalisti suuntautunutta.

Aikakautta on pidetty joko uusromanttisena tai ekspressionistisena. Uusromantikot korostivat taiteen ja elämän vastakohtaisuutta, jonka äärimmäisenä lopputuloksena on täysin elämästä vieraantunut taide (taide taiteen vuoksi); ekspressionistit puolestaan korostivat taiteen ja elämän yhteyttä ja sitä, että taide ilmentää elämää sen monimuotoisuudessaan. (Lassila 1987, 13–15.)

Esimerkkinä suomenruotsalaisten modernistien kiinalaisen kirjallisuuden kiinnostuksesta on vuonna 1920 *Nya Argus* -lehdessä ilmestynyt Ragnar Ekelundin artikkeli kiinalaisesta lyriikasta. Artikkelissa Ekelund esittelee ja arvioi saksalaisen Hans Bethgen kiinalaisen lyriikan samana vuonna ilmestynyt käännösvalikoimaa *Die Chinesische Flöte*, joka myöhemmin oli pohjana myös ensimmäiselle, Eino Tikkasen julkaisemalle suomennosvalikoimalle (ks. tästä myöhemmin tässä luvussa). Ekelundin arvostelu osoittaa myös sen, että Kaukoidän kulttuurin eurooppalainen vastaanotto siirtyi varsin nopeasti suomalaisiin kulttuuripiireihin. Mielenkiintoinen Ekelundin kannanotto on:

Bethge påpekar först, att alla stora kinesiska diktare varit lyriker, ett omdöme, som icke motsäges av de fätaliga och kanske föga representativa kinesiska noveller vi råkat läsa. I folkets medvetande intager lyriken i varje fall den främsta platsen, och kändedom om de stora diktarna ingår som element i den nationella bildningen. (Ekelund 1920, 27.)

Kun tiedämme, että Bethgen käännökset olivat varsin vapaita, välikielisten käännösten kautta tehtyjä mukaelmia, voidaan ainakin esittää kysymys: luotiinko eurooppalaisessa kulttuurissa 1910- ja 1920-luvun modernin kautta kuva kiinalaisesta klassisesta lyriikasta ainoana oikeana kiinalaisena kirjallisuutena, ja pohjautuiko tuo kuva faktoihin vai mielikuviin? Johtuiko tämä myös siitä, että kiinalainen kirjallisuus laajana korpuksena ei ollut vielä länsimaiselle yleisölle tuttu ja että käännöstyö aloitettiin pitkälti lyriikasta ja uskonnollis-filosofisista teksteistä – tämän aloitti Pound jo 1910-luvulla ja samaa teki mm. Brecht saksalaisella kielialueella seuraavilla vuosikymmenillä? Muita, vähemmän tunnettuja kääntäjiä on useita.

Eurooppalaisessa kulttuurissa 1800- ja 1900-luvun vaihteessa tapahtunut modernin syntyminen oli merkittävä myös siinä mielessä, että tuolloin Euroopassa olevat Kaukoidästä saapuneet opiskelijat saivat vaikutteita moderneista ajatusvirtauksista, niin esteettisistä kuin poliittisista. Tuon ajan alun voi siis sanoa olleen myös globaalin kulttuurin modernisaatiota, jonka seurauksena eurooppalainen kolonialismi alkoi vähitellen murentua ja kirjallinen kenttä kulttuurisine virtauksineen muuttua monimuotoisemmaksi ja monikeskukseksi. Monarkkinen ajattelu murtui siis kulttuurisestikin.

Myös muilla suomalaisilla kirjallisilla ja kulttuurisilla ryhmittymillä oli selkeä ”ikkunat auki Eurooppaan” ajattelutapansa. Näihin liittyi myös enemmän tai vähemmän todellisia näkemyksiä idän kulttuureista. Erityisen selvästi tämä näkyi Tulenkantajien toiminnassa, mikä sisälsi itämaisen rekvisiitan käyttöä ja ”samalla heidän runoutensa oli täynnä kaukonäkyä ja eksoottisia maiseimia, tuoksuja ja värejä” (Laitinen 1984, 18). Laitisen (1984, 18) tulkinnan mukaan suomenruotsalasiin modernisteihin verrattuna tulenkantajien runoudessa kulttuurivaikutteet olivat enemmän muodinmukaista käyttäytymistä kuin suomenruotsalaisten modernistien analyttistä ja intellektuaalista lähestymistä moderniin.

Oksala korostaa murrosta, joka tapahtui suomalaisessa kulttuurielämässä ensimmäisen maailmansodan jälkeen seuraavasti:

Koko maailma on kehittynyt yhtenäiseksi liikepiiriksi. Emämaat olivat vilkkaassa vuorovaikutuksessa siirtomaihinsa, joista virtasi ulkolaisia tuotteita Eurooppaan. Elämä oli saanut kosmopoliittisen luonteen, jota kuvaavat hyvin yleiset maailman- ja siirtomaanäyttelyt. Matkustaminen oli kehittynyt nopeaksi, joten voitiin äkkiä kiittää katsomassa kaukaisia, ihmeellisiä seutuja, joihin saatiin tutustua myös seikkailuromaaneissa. Runsas siirtolaisuus, lukuisat tutkimusmatkat ja lähetyssaarnaajien työ vaikuttivat samansuuntaisesti lisäten mielenkiintoa kaukomaita kohtaan. (Oksala 1939, 228.)

Oksalan (1939, 227) mukaan suomalaisen eksotismin keskeiset aihepiirit olivat Raamattu, kansanrunous, myyttiset valtakunnat ja Kaukoitä aitona eksoottisuutena: ”Täysin eksoottinen on Koskenniemen japanilainen kuvitelma”.

Tulenkantajien yhteydet ranskalaiseen ja saksalaiseen kulttuuriin olivat hyvin tiiviit ja aukaistessaan ovia Eurooppaan, he aloittivat säännölliset vierailut eurooppalaisissa kulttuurikaupungeissa. He toivat Suomeen myös uudentyyppiset kulttuuritapahtumat, joissa kulttuurin esittäminen yhdistyi muodinmukaiseen pukeutumiseen, jopa moderniin naamioitumiseen. Esimerkkinä tästä on seuraava Olavi Paavolaisen kirjoittama kuvaus Tutankhamonin haudan löytymisen kunniaksi järjestetystä tilaisuudesta:

Oli vaatimuksena, että jokaisen oli pantava päälleen jotakin à la Tutankhamen: Sirkka-Liisa Hultinilla oli hattu; Sirkka oli varustautunut rannenenälinalla; Soikkelilla ja minulla kirjavat huivit päässä ja sminkkiä kasvoissa, Margit Niemisellä kaulassa ja päässä pitkiä helmiketjuja. Mutta voiton kaikista vei Irja Siivonen: hänellä oli koko puku ihanasta, oranssinvärisestä, musta-vihreäkuvoisesta Tutankhamen-crêpe de chinestä, samasta kankaasta leveä otsavyö! (Paavolainen 1991, 62.)

Tässä kahtiajaossa näkyy hyvin suomalaisen – kuten myös eurooppalaisen – kulttuurin kahtiajakoinen suhtautuminen toiseuteen, vieraisiin kulttuureihin. Tulenkantajien suhtautumistapa on romanttinen, jopa lapsellinen ihannoiva ja satuihin viehättyvä ja samalla karnevalistinen, itämaisen rekvisiitan omaan elämäntapaan yhdistävä: rekvisiitassa Kiina näyttäytyy myös konkreettisesti egyptiläisen kulttuurin rinnalla kantonilaisena silkkinä.

Tässä on nähtävillä myös suomalaisen kulttuurin nuoruutta: kaukainen ei ole vielä jokapäiväistä, vaan se on kohdattu vasta tarinoiden ja toisen käden tietojen kautta. Vallalla on myyttinen tulkinta. Eskapismi ja idän yltiöromantisoinninen konkretisoitui Tulenkantajien huumekekeiluihin.⁴⁷

Lassila tulkitsee Tulenkantajan tämän kaltaisen toiminnan eräänlaisena pakona arkitodellisuudesta (taustalla oli juuri loppunut maailmasota, Suomessa tähän liittynyt kansalaissota):

Eksotismi merkitsee lyriikassa siirtymistä vieraaseen, sadunomaiseen miljööseen, paratiisisaarille tai itämaille, keskelle eräänlaista arabi- ja paimentolaisidylliä. Kysymyksessä on vetäytyminen menneisyyteen, orgaaniseen heimoyhteisöön, jossa mitkään modernin yhteiskunnan ristiriidat ja ongelmat eivät vielä ole syntyneet. (Lassila 1987, 114.)

Fiktiivisen maailman luomisessa pako arkitodellisuudesta voi olla myös liian kapea tulkinta eksotismille. Tulenkantajillakin tähän pakoon arkitodellisuudesta liittyi selvästi myös tuon ajan yksiulotteisen arkitodellisuuden karnevalistinen ylittäminen, ja siten uuden suomalaisen kulttuurin luominen aikakauden radikaalin eurooppalaisen kulttuurin ja myyttisen satujen Orientin pohjalta.⁴⁸

Suomenruotsalaisten modernistien lähestymistapa oli puolestaan jo seuraavalla tasolla. Ruotsi ja ruotsalainen kulttuuri kävi läpi myyttisen suhtautumisen varhemmin, ja kohtasi Ruotsin kolonialismin kautta kaukaiset maat ja niiden kulttuurin suoraan ja olemassa olevana – ei pelkkänä tarinana. Tämä näkyy hyvin ruotsalaisen kulttuurin virallisissa laitoksissa (mm. museoissa, yliopistoissa) ja sen monikulttuurisuudessa, hyvin konkreettisena esimerkkinä on ruotsalaisen sinologian taso.

Tämän aikakauden merkittävä murros kiinalaisuuden suomalaisessa vastaanotossa tapahtui siirryttäessä 1920-luvulta 1930-luvulle. Se näkyy erityisesti Tulenkantajien toiminnassa, joka siirtyi 1920-luvun naivista itämaakäsityksestä kohti kriittistä ja vasemmistolaisempaa näkökulmaa. Siihen vaikuttivat maailman poliittiset tapahtumat ja 1920-luvun ääriilikkeiden siirtyminen poliittisiksi

⁴⁷ Ks. tästä tarkemmin Ylikangas (2009, 75–83).

⁴⁸ Tällä hetkellä tämä perinne näkyy esimerkiksi japanilaisesta populaarikulttuuria ihannoivassa anime-kulttuurissa, jossa hahmopukeutumisesta sekä sarjakuvien, pelien ja piirrettyjen elokuvien hahmoihin samastumisesta on tullut massakulttuuria ja karnevalistista roolipeliä. Anime-kulttuurissa näkyy hyvin tämä eskapistis-myyttinen tulkintatapa: omaa minää ja kulttuuria rakennetaan samaistumalla vähintään kaksinkertaisesti fiktiiviseen orienttiin: japanilainen anime on itsessään fiktiota ja suomalainen tulkinta tuon fiktion fiktiivistä rakentamista omaan elämänympäristöön. Tämän voi tulkita myös uuden intellektuellisukupolven yrityksenä irrottautua vallitsevasta kulttuuriympäristöstä jonkin vieraan avulla, jolloin tulkintojen tekeminen ja luominen on vapaampaa kuin valtakulttuurin rakenteissa ja käsitteillä toimitaessa.

vallanpitäjiksi. Tulenkantajien alkuvaiheen saksalaisen kulttuurin ja fasismiin liittyvien ilmiöiden ihannoiti vaihtui kriittisempään keskusteluun, joka loi pohjaa Suomen 1950-luvun kulttuurisille rintamalinjoille.

Tulenkantajat-lehdessä se näkyy muutoksena 1920-luvun lukemistosta 1930-luvun sanomalehdeksi, joka alkoi ottaa kantaa maailmanpolitiikan tapahtumiin. Kiina esiintyi laajemmin lehden sivuilla 1930-luvulla. Samalla Kiinan kulttuuri alkoi näkyä myös suomalaisessa kulttuurielämässä yhä useammin (vrt. K. H. 1933, arvio Elli Tompurin lausuntaillasta, jossa hän esitti myös kiinalaista runoutta). Päätoimittaja Erkki Vala julkaisi politiikkaan liittyviä juttuja, ja erityisesti hänen sisarensa Katri Vala käänsi kiinalaista kirjallisuutta. Vuonna 1933 Erkki Vala alkoi avata suomalaisille poliittisia tapahtumia Kaukoidässä ja Kiinan alkavaa kasvua suurvallaksi (E. A. V. 1933a). Kiinan ja Japanin välinen konflikti pysyikin lehden sivuilla koko 1930-luvun ajan, ja lehti oli koko ajan Kiinan puolella. Samana vuonna tämä kiristyi keskusteluksi virallisen Suomen ja sen kulttuurieliitin linjaa vastaan:

Tunnuslause "Suomen rajat Uraaliin!" on kuuluisin pullistuneen sammakon huuto tältä kaudelta. Ja ilmeisesti on Japanin pääministerin Tanakan "Japanin Positiivinen Poliitiikka", jonka mukaan Japanin ensin tulee vallata Mantshuria, sitten Mongolia, tämän jälkeen Kiina ja vihdoin koko maailma, saanut suurta suopeutta osakseen Suomen reispashenkisten imperialistien keskuudessa. (E. A. V. 1933a.)

Suomalainen virallinen kulttuuri oli valitessaan akselivallat keskeiseksi liittolaisryhmäksi valinnut samalla Japanin Kaukoidän "liittolaisekseen". Tämän seurauksena Kiina tuli virallisen Suomen viholliseksi ja samalla sen kulttuuri ei-toivotuksi. Tämä tulkinta näkyy hyvin seuraavassa Valan kirjoituksessa Martti Haavioille:

Jatka vain samaa tietä, jota olet lähtenyt kulkemaan. Fascismiin se leveä tie menee suoraa kyytiä. Ehkä Sinun onnistuu saada Suomen ruotsalaiset samaan asemaan kuin juutalaiset ovat Saksassa. Sittenhän voit saman tien puhdistaa maan kaikista epäkansallisista aineksista – kaikista tulenkantajaista, jotka tekevät työtä Sinun kiukustasi huolimatta. (E.A.V. 1933b, 1.)

Tässä voidaan nähdä tuon ajan radikaalin suomalaisen kulttuurin selkeä kannotto äärikansallismielisen linjan ja demokraattisen linjan ja niiden vastakaisten ulkomaalaisnäkemysten välillä. Voidaan väittää, että toisessa maailmansodassa suomalaisuusaate ajautui lopulliseen umpikujaan ja joutui suhteuttamaan asemansa maailmankulttuureiden joukossa uudella tavalla: jumalan valitusta kansasta tuli yksi kansakunta kansankuntien joukkoon. Nyman (2011, 228) korostaakin kansallisen kulttuurin ja kansakunnan identiteetin rakentuvan kertomuksille, jotka ovat historiallisia ja tiettyyn ajankohtaan ja kulttuuriseen tilanteeseen liittyneitä: "toisin sanoen muuttuvia, ryhmän omaa koheesiota omalla tarinallaan korostavia sekä esimerkiksi tietyn valtaa pitävän yhteiskuntaluokan intressejä korostavia".

Kiinnostavaa on, miten tämä näkyy kiinalaisen kulttuurin vastaanotossa: konservatiivinen Suomi oli unohtanut kiinalaisen kulttuurin lähes täysin, tai suhtautui siihen naivilla satujen orientin tasolla tai lähetystyön kautta tai poliit-

tisesti potentiaalisena vihollisena.⁴⁹ Kriittinen ja analyttis-realistinen suhtautuminen Kiinaan ja sen kulttuuriin alkoi syntyä vasemmistolaisen radikalismien piirissä 1930-luvulla, mutta se oli kuitenkin määrältään vielä hyvin vähäistä. *Tulenkantajat*-lehdessä nouseva suomalainen vasemmistointellektuellien joukko alkoi luoda 1930-luvulla omaa käsitystään kirjallisuudesta ja sen tehtävästä – se oli syntyvän suomalaisen 1950-luvun kirjallisen modernismin toinen valtavirta.

Ennen toista maailmansotaa aloitti myös vasemmistolaisesti suuntautunut kulttuuriryhmä Kiila 1936 (Laitinen 1984, 22). Jarno Pennasen toimittama *Kirjallisuuslehti* oli Tulenkantajien ohella toinen keskeinen Kiilan edeltäjä. *Kirjallisuuslehdessä* julkaistut Kiinaa käsitelleet artikkelit olivat hyvin samanhenkisiä kuin *Tulenkantajissa*. Kuvauksen kohteena oli mm. riistokapitalismin toiminta Kiinassa, Shanghaihin syntynyt Venäjältä sosialismia paenneiden naisten prostituutio sekä Kiinan ja Japanin välinen konflikti – tässä Prahassa syntyneen saksankielisen kriittisen vasemmistolaisen journalistin Egon Erwin Kischin jutut olivat keskeinen väline (Kisch 1935a ja 1935b). Kiinan kulttuuristen rintamalinjojen syntyä kuvasi Shelley Wang artikkelissaan seuraavasti:

Maailmansodan aikana oli kuitenkin kiinalaisella kapitalismilla tilaisuus kehittyä, ja siksi heti sodan päätyttyä siellä kasvoi poroarillinen kulttuuriliike. Samoihin aikoihin kuitenkin sen proletariaatti kasvoi lukumäärässään ja voimassaan, minkä lisäksi vallankumouksen onnistuminen Venäjällä antoi uutta vauhtia Kiinan vallankumoukselliselle liikkeelle, joten poroarillinen kulttuurimuoto ei näin ollen ennättänyt saada lujaa jalansijaa. ... Tällä hetkellä kysymykset ovat kuitenkin yksinkertaistuneet. Kaiken ratkaisee yhteinen kansallinen puolustus-kysymys, yhteinen aseellinen vastarinta japanilaisia vastaan, ja kaikkeen on olemassa vain yksi ratkaisu – sosialismi. (Wang 1938, 111.)

Jutussa näkyy hyvin se tulevaisuus, mihin suomalainen vasemmistolainen kulttuuriälymyöstö oli sitoutumassa 1930-luvulla jo ennen toista maailmansotaa: sosialististen idän suurvaltojen Neuvostoliiton ja Kiinan tuloon maailmanpolitiikan suurvalloiksi myös kulttuurissa. Lehdessä esiteltiin vuonna 1938 keskeinen kiinalainen kirjallisuusvaikuttaja Lu Xun, joka 1950- ja 1960-luvuilla oli myös käännettyin kiinalainen prosaisti Suomessa:

Vuonna 1930 perustettiin Vasemmistokirjailijoiden liitto, jonka johdossa oli Lu Hsyn. Se oli vasemmistolaisten ryhmien yhteisrintama – kaikkien niiden ryhmien, jotka pysyivät uskollisina vallankumouksellisille perinteille. Tämä liitto johti sen hetken kirjallista ja sivistyksellistä elämää ja käytti laajassa mittakaavassa hyöäkseen propagandalehtisiä, esseitä ja sanomalehtien kirjallisuuspalstoja. (Yao Hsin-Nung 1938, 114.)

Ainoa kiinalaisen kirjallisuuden suomennos *Kirjallisuuslehdessä*, ote Tsao Yun näytelmästä *Ukonilma*, julkaistiin vuonna 1938.

Varhaisimmat kiinalaisen kertomakirjallisuuden kirjoina julkaistut suomennokset ilmestyivät 1900-luvun alussa. Vuonna 1911 ilmestyi Selma Anttilan

⁴⁹ Vrt. Venäjän politiikka 1800-luvulla. Vastaava näkökulma kiinalaisuuden suomalaisessa tulkinnassa näkyy myös muiden suomalaisten kulttuuristen ja poliittisten intressiryhmien kohdalla, ks. myöhemmät luvut – sillä ylläpidetään osaltaan omaa näkemystä kulttuurista.

saksan kielestä kääntämä valikoima *Aasialaisia kansantaruja*, jonka kustansi WSOY. Selma Anttila oli eräs aktiivinen vaikuttaja eurooppalaisten ja Euroopassa vaikuttaneiden itämaisten virtausten tuomisessa suomalaiseen kulttuuriin (Rinne 2006, 47).

Vuotta myöhemmin (1912) ilmestyi Shi Nai Nganin tekijännimellä kertomus *Kapinallinen Lo Ta*. Kirjan oli kääntänyt Reino Silvanto, mutta kirjasta ei käy ilmi, oliko hän tehnyt suomennoksen suoraan kiinasta vai jonkin välikielen kautta. Itse kirja on lyhennelmä Shi Nai'anin ja Luo Guanzhongin todennäköisesti 1300-luvulla kirjoittamasta laajasta humoristisesta romaanista *Shui Hu Zhuan* (Tarinoita virran varrelta), joka kuvaa 1100-luvun tapahtumia.

Suomalaiseen käännökseen on tästä teoksesta otettu kaikki, mikä kertoo Lo Tasta, kapinallisesta. Lisäksi kääntäjä on liittänyt kirjan loppuun kappaleen Lo Tan myöhemmistä vaiheista. Teos on ilmestynyt Otavan 50-pennin sarjassa, jonka tarkoituksena oli tarjota maailman valiokirjallisuutta – lukuromaaneja – suomalaiselle yleisölle. Teoksen esipuheessa korostetaan sen viihteellisyyttä ja humoristisuutta ja sen arvoa omassa maassaan: näillä voi tarkoituksena olla myös vieraan kulttuurin teoksen myyminen lukijoille. Siinä viitataan myös kiinalaisen kertomataiteen perinteiseen tapaan monipolvisuuteen ja monijuonisuuteen – suomalaisessa retoriikassa tämä näyttäytyy teoksen rakenteen hajanaisuutena.

Joskin seikkailujen paljous tekee teoksen rakenteen hajanaiseksi, pitää esitys käänteineen ja hullunkurisuuksineen lukijan vireillä antaen samalla jotakuinkin selvän kuvan silloisten kiinalaisten tavoista ja luonteista. Tämä ensimmäinen ja paras koomillinen kiinalainen romaani on kotimaassaan tullut mielikirjaksi. (Shi Nai Ngan 1912, 2.)

Tarinan juoni on vauhdikas, ja se muistuttaa eurooppalaista pikareskiromaania, joka kuvailee satiirisesti teoksen sankarin seikkailuita. Käännöksen yhteydessä nousee esille mielenkiintoinen kysymys huumorin siirtämisestä eri kulttuuripiiristä toiseen: ymmärtääkö suomalainen lukija esimerkiksi tekopyhän uskonnollisuuden pilkaksi sen, että tekijä panee buddhalaisen papin syömään lihaa? Teos sisältää vain muutaman tarkentavan selityksen, jotka liittyvät nimiin ja käytettyihin mittoihin ym. – ei kulttuurisiin seikkoihin. Tämä näkyy hyvin seuraavassa otteessa:

–Isäntä, olkaa hyvä ja myykää matkustavalle munkille vähäsen viinaa.

Isäntä katsoi häneen tutkivasti ja kysyi:

– Mistä te tulette, herra munkki?

– Minä olen pitkällä matkalla ja jouduin sattumalta tähän kylään.

– Mutta jos te olette Viidentaulunvuoren luostarista, niin en minä siinä tapauksessa uskalla teille mitään väkeviä myydä.

– Ei, en minä sieltä ole! Tuokaa nyt pian.

Isäntä päätti Lo Tan muodosta ja puheesta, ettei hän ole paikkakunnan asukkaita, ja kysyi:

– Paljonko haluatte sitten?

– Älkää nyt siinä enää noin kovin tarkasti kysykö, vaan tuokaa iso pullo, niin sittenhän riittää.

Lo Syvähenki joi siitä kymmenkunnan lasillista. Sitten hän kysyi:

– Jos teillä on lihaa, niin tuokaa sitäkin.

- *Olisittepa tullut aikaisemmin, - vastasi isäntä, - niin olisi kyllä ollut nautanlihaa, mutta nyt on kaikki lopussa. (Shi Nai Ngan 1912, 49.)*

Alkoholiin ja munkkikulttuuriin liittyvä huumori ja satiiri ovat toki tunnettuja eurooppalaisessakin kirjallisuudessa, mutta suomalaiselle lukijalle buddhalaisuuteen liittyvä kieltäytyksen idea ja buddhalaisen luostarilaitoksen rakenne ja tavat lienee ollut tuona aikana - ehkä vielä tänäänkin - vierasta.

Vuonna 1928 ilmestyi WSOY:n Valiokirjasto-sarjassa Lauri Viljasen kääntämänä klassinen kiinalainen rakkausromaani *Ihanteellinen rakkaus*. Jo teoksen nimivalinta on mielenkiintoinen, teoksen esiössä ilmoitetaan: "Alkuteoksen nimi suomennettuna: Mitä tuuli kertoo kuutamossa" (*Ihanteellinen rakkaus* 1928, 4) - siitä huolimatta teos on julkaistu toisella nimellä. Nimeke on länsimaistettu, voisi jopa tulkita niin, että se on tulkittu romantiikan ajan rakkausnäkökuvan kautta länsimaiselle lukijalle - tätä tulkintaa vahvistaa teoksen tematiikka nuorten romanttisesta rakkaudesta.

Teoksen tekijää ei tunneta nimeltä. Alkuteos on ilmestynyt Ming-dynastian aikana, 1300-luvun puolivälissä. Kirjan juoni on muinaisen kiinalaisen tapamoraalin valossakin ylettömän moraalinen. Nuori Tie pelastaa Ping-Sing -neidon hengen ja rakastuu tähän. Koska kuitenkin perinnäiset normit kieltävät morsianta ja sulhasta tapaamasta toisiaan ennen avioliittoa, kieltäytyvät Tie ja Ping-Sing avioliitosta, vaikka sekä heidän ystävänsä että vihamiheensä yrittävät näyttää heidät. Lopussa kuitenkin itse keisari antaa parille luvan avioitua.

Teoksen esipuheen on kirjoittanut V. A. Koskenniemi. Siinä hän vertaa romaanin sankaria Goethen Wertheriin. Esipuheen mielenkiintoinen piirre on yleistävä sävy, jolla Koskenniemi pyrkii tulkitsemaan kiinalaista kansanluonnetta 1900-luvun alun stereotyyppien mukaisesti, joissa tyypitetty kiinalainen esiintyi usein ovelana ja roistomaisena keinottelijana - hänen poliittisessa tulkinnassaan voi nähdä kaikuja myös tuon ajan Kiinan modernisoitumisprosessista ja siitä, että maa alkoi nousta 1800-luvun kolonialismin vaiheen jälkeen aktiiviseksi itsenäiseksi toimijaksi:

Se erinomainen viekkaus, millä nuori Kuo ja hänen liittolaisensa punovat juoniaan, tuo epäilemättä ilmi erään puolen kiinalaisessa kansanluonteessa, ominaisuuden, joka mm. on tehnyt kiinalaisen diplomatian kuuluisaksi. Näyttää myöskin siltä, kuin kiinalaismoraali, joka ns. etiketti-rikkomuksiin nähden on niin ankara, katsoisi mielellään läpi sormien välitse oveluutta silloinkin kun se meidän eurooppalaisen käsityksemme mukaan jo sivuaa rikoslain raskaimpia pykäläiä. On kun kiinalainen siveysoppi pitäisi sitä älykkyyttä, joka aina sisältyy viekkautteen, suuresti lieventävänä asianhaarana. Omituisena piirteenä tyypillisessä kiinalaisessa oveluudessa, piirteenä, joka tekee sen kaksin verroin vaaralliseksi, saattaa havaita, että se useimmin on yhdistynyt pitkälle kehitettyyn juriidiseen ajatustapaan. (Koskenniemi 1928, 8.)

Pertti Nieminen asettaa omassa teoksen arviossaan kirjan sen realistisempaan suhteeseen kiinalaiseen kirjallisuuteen:

Taiteellinen arvo on vähäinen, ihmiskuvauksesta ei voi puhua ja kirjan merkitys eurooppalaiselle lukijalle jää ankaran perinteen ja kirjan merkitys eurooppalaiselle lukijalle jää ankaran

perinteen ja sovinnaistapojen kuvaamisen varaan. Teoksen asema Kiinan kirjallisuudessa ei ole niin keskeinen kuin viime vuosisadan sinologit – ja heidän mukanaan myös V. A. Koskeniemi suomalaisen lauseen alkulauseessa – väittävät.
(Nieminen 1955a, 534.)

Seuraavana vuonna (1929) ilmestyi edellisen kirjan konservatiiviselle päätökselle täysin vastakkaisia asenteita edustava kiinalainen teos, kun Ida Bastman julkaisi suomennoksen J. B. Kin Jin Jiun toimittamasta novellivalikoimasta *Nykyaikaisia kiinalaisia kertomuksia*. Kirja on käännetty ranskan kautta ja sen ilmestyminen oli hämmästyttävän nopea, sillä toimittajan tekemän englanninkielisen alkuperäislaitoksen esipuhe on päivätty Lyonissa tammikuussa 1929.

Teoksen esipuheessa sen sisältämät novellit liitetään toisaalta Kiinan tasavallan syntymiseen liittyvään kulttuuriseen murrokseen ja toisaalta länsimaisten – erityisesti ranskalaisten – kulttuurivaikutteiden virtaamisesta Kiinaan.

Nykyajan kertojat osoittavat, että kiinalaiset elävät uutta kehityskautta. Ranskan suuresta vallankumouksesta lähtien mustasilmäiset viisaat ovat luopuneet salaperäisestä yksilöllisyydestään ja heittäytyneet Kuenlunin kukkuloilta maailma pyörteisiin. (J. B. Kin Jin Jiu 1929, 6.)

Kirja sisältää 1900-luvun alun kiinalaisen nuoren älymystön kirjoittamia novelleja. Yhteensä kirjassa on seitsemän eri kirjailijan, muun muassa Lu Xunin novelleja. Osa novelleista on tosin mukaelmia ja lyhennelmiä, mikä vähentää niiden arvoa. Niiden tematiikka on hyvin samankaltaista: uusi nuoriso vastaan vanha, murtuva feodalismien maailma ja realistinen arkielämän kuvaus. Lisäksi novelleista huomaa uuden eurooppalaisen kirjallisuuden, esimerkiksi eksistentiaalisen virtauksen vaikutuksen. Kiinalainen sivistyneistö kävi tuohon aikaan opiskelemissa Euroopassa, erityisesti Ranskassa. Seuraavassa lähes arkityyppinen eksistentiaalinen tekstiesimerkki Jo Ta Fun ”Hurmiosta herännyt” -novellin mukaelmasta, jossa opiskelijapojan rakkaus päättyy traagisesti:

Illanhämyssä Tshe-fu näki jälleen äskeisen naisylioppilaan. Tämä seiso ieteiskäytävässä, väentungoksessa.

– Neiti, ettekö ole vielä saanut vaatteitanne?

– En.

– Olkaa hyvä ja antakaa minulle numeronne! Tuon teille takkinne ja hattunne.

– Kiitoksia!

Tshe-fu näki nuoren tytön punaiset, herttaisesti hymyilevät huulet ja häikäisevän valkoiset hampaat. Hänen auttaessaan takkia neitosen ylle tämä kiitti häntä sydämellisellä katseella – – – Tshe-fu vavahtaa. Hän on tuntevinaan nuoren, viehkeän naisylioppilaan kosketusta ja huuvaavaa lemua.

– Odottakaa minua!

– – – Tshe-fu jouduttaa kulkuaan. Hän hoippuu, ja pitkä, laiha ruumis kaatuu maahan. Kuu häipyä kalvakuuteensa, ja aamunsarastus alkaa koleine sumuineen. Syyslehdet peittävät Lääketieteellisen Opiston aution aukion ja leikittelevät hengettömän ruumiin ympärillä. (J. B. Kin Jin Jiu 1929, 178.)

Novelli sisältää kaikki nuoren traagisen rakkauden arkityyppiset ainekset: köyhän opiskelijapojan saavuttamattoman halun ja elämän anonyymien lopun –

teoksen lopussa ilmoitetaan tuntematonta ruumista koskevan kuolinilmoituksen ilmaantumisen seinälle: "Ei kukaan pysähtynyt edes lukemaan ilmoitusta." (J. B. Kin Jin Jiu 1929, 179.) Novelli onkin sekoitus 1900-luvun alun modernistista ja edellisen vuosisadan romanttista eurooppalaista vaikutusta – siitä voi lukea myös venäläisen klassisen realismin vaikutuksen tuon ajan kiinalaisiin kirjailijoihin.

Tulenkantajat-lehdessä julkaistiin 1930-luvulla useita käännöksiä – pääasiassa siis Katri Valan tekemiä – klassisesta kiinalaisesta runoudesta. Käännökset on todennäköisesti tehty saksan kielestä ja yhdessä käännöksessä lähteeksi mainitun saksalaisen kirjailijan Klabundin tekemien teosten pohjalta. Klabund (oik. Alfred Henschke) julkaisi 1910- ja 1920-luvulla useita mukaelmia (Nachdichtungen) kiinalaista ja japanilaista runoutta.

Tuon ajan Kiina-tietoutta kuvaa hyvin se, että Vala ottaa esimerkiksi täysin kriitikittömästi vastaan tiedon Kungfutsesta *Laulujen kirjan* kirjoittajana.⁵⁰ Hän toimii myös saksalaisten esikuviansa mukaan tekemällä käännösmukaelman Li Bain runosta (Vala 1939). Vala aloittaa näillä *Laulujen kirjan* käännöksillään myös kiinalaisen lyriikan käytön sodanvastaisessa työssä, mikä jatkui vasemmistolaisessa kontekstissa erityisesti toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä: "Maailmansodan [s.o. ensimmäisen] jälkeiset ihmisyyssjulistaja- ja sodanvastustajarunoilijat voivat niissä kuulla veljensä äänen." (K. Vala 1933.) Seuraavassa esimerkkinä runo "Kaartin valitus":

Kaartin valitus

Kenraali!
 Portaikseen meidät keisari peri!
 Joukkomme lainehtinut on kuin meri.
 Turhaan vuosi käskystä punainen veri.
 Kenraali!

Kenraali!
 Keisarin kotilla armeijassa
 nälkäiset on lapset ... vaimot valittamassa ...
 Luumme lahoo maassa vierahassa...
 Kenraali!

Kenraali!
 Silmäs uhkaa, pilkkaa suitsuaa.
 Päivötyöstä äitimme niukan palkan saa.
 Kellä enää poikaa on ainoaa.
 Kenraali!
 (Kääntänyt Katri Vala 1933, 5.)

⁵⁰ Vrt. Nieminen 1988b, 48: "'Shih chinghän' kuului kungfutselaiseen kaanoniin; perimätiedon mukaan sen runot valitsi itse Kungfutse. Kungfutsea taisi viime kädessä kylläkin edustaa hanilainen sensuuri, joka hyväksyi, hylkäsi ja muutti hyväksyttävään asuun jokaisen epäilyttävän runon."

Vala on kääntänyt runon loppusoinnulliseksi. Sen retoriikka ja laululliset rakenteet tuovat mieleen myöhemmän vasemmistolaisen poliittisen laululiikkeen sanoitukset 1960- ja 1970-luvuilta. Ajalle rakenteellisesti perinteisempi on Valan käännös Li Bain juomalaulusta. Seuraavassa sitä verrataan ehkä ensimmäiseen suomalaiseen käännökseen kiinalaisesta lyriikasta vuodelta 1907 sekä runon uudempiin käännöksiin 1960- ja 1990-luvuilta. Runo ja runoilija ovat ehkä tunnetuin edustaja kiinalaisesta lyriikasta länsimailla ja samalla eräs romanttisen kiinalaisen runoilijakuvan – viinistä humaltuva runoilija kirjoittaa yksin kuumassa – arkkityypin synnyttäjä länsimailla.

Li-Tai-Pe
(*Juomalaulu*)

*Kukkasten keskessä nään maljani,
mut yksinäin sen tyhjentää mä saan.
Ei malta! Tuollahan on taivaan kuu.
Sen kunniaksi juon ja seuraa tehden
mun oma varjoni mua vartioi.
Ei kuu voi juoda, mutta varjoni
mua aina seuraa, mitä tehnenkin.*

*Te kaksi uskollista ystäväni,
nyt kanssain nauttikaa, mit' onpi suotu.
Kun laulan, kirkkaimmillahan on kuu,
kun tanssin, varjonikin innostuu.–
Mua tielläin uskollisna seuratkaa,
siksi kunnes iäksi mun pääni vaipuu,
ja henki kahleetonna tuonne haipuu
ylitse pilvein, tähtisiltain taa.
(Suomennos saksasta F. O. V. 1907, 787–788; Otto Hauserin teoksesta *Aus fremden Gärten*.)*

Li-Tai-Pe
Kolme toverusta

*Ma maljan ääress' istun puistossain,
kun kukkii päärynä, ja ikävöin:
ken saapuis tänne juomaveikoksein?*

*Kuu nousee – ystäväinä tervehtii
ja kolmaskin käy esiin – varjoni!
Kuu, varjoni! niin, kautta Luojan
kaks juoppoa on, pisaraa ei juo!
Ja varjo liikkuu mua jäljitellen,
on kalvas kuu – hei, veikot, terve teille,
nyt juomme, kunnes tervehdys soi kevään!*

*Ma laulan. – Nauraen kuu kuuntelee.
Ma tanssin, varjoni myös tanssii kerallain.
Ha, ha! Oi veikot! Mikä juomaseura!
Niin kauan viipykää kuin sanoissani*

kipunan verran järki leimahtaa!
 Kun päihtyneenä kaadun lehtein joukkoon,
 hyvästi, ystäväni, hyvästi!
 Vast' eroamme aamuhämärissä,
 mut kauaks emme...
 Tuo huomisilta juhlan
 taas meille jälleen,
 eikö totta, veikot?
 (Suomennos saksasta Katri Vala; Li-Tai-Pe 1933, 14–15.)⁵¹

Li Po
 Yksin juomassa kuun kanssa

Yksin tyhjensin viiniruukun kevätyössä
 kukkien keskellä. Minulla ei ollut juomaveikkoja
 - kunnes lasiani nostaen pyysin kirkasta kuuta
 tulemaan tänne varjoni kanssa kolmanneksi mieheksi.
 (Suomennos Marianne Uhrendorf (1964, 9). Ei kielitietoja.)

Li Po
 Juon yksin kuutamossa
 1
 Ruukku viiniä kukkien seassa;
 yksin juon, ei ole mukana muita.
 Nostan maljan ja kutsun kirkasta kuuta;
 varjoni tulee mukaan ja meitä on kolme.
 Mutta kuu ei välitä viinistä
 ja varjo on minussa tiiviisti, tiiviisti kiinni.
 Kun minä juovun, kuu pitää varjosta huolen:
 iloitse! Kevät on kohta jo mennyt.
 Lauluni tahdissa kuu tanssii taivaalla,
 ja minä tanssin, varjoni huojuu ja häilyy.
 Kun olin selvä, jaettiin yhdessä riemut,
 kun olen juopunut, jokainen kulkee omia teitään.
 Olkoon liittomme ikuinen,
 vaeltakaamme pyyteettöminä
 kunnes linnunradalla kaukana
 jälleen kohdata saamme.
 (Suomennos kiinasta Pertti Nieminen 1992, 199.)

Kaksi ensimmäistä käännöstä on tehty välikielisistä mukaelmista. Uhrendorfin käännös on ote runosta ja Niemisen on tehty alkukielestä. Tämä näkyy jo säerakenteessa sekä myös sisällössä: Valan käännös on koristeltu päärynän kukkasilla. Vanhemmat käännökset on jaoteltu useaan säkeistöön – Nieminen käyttää vain yhtä säkeistöä. F. O. V:n käännös on tehty mittaan – viisipolvisen jambiin eli silosäkeeseen – ja sen viimeisessä säkeessä on käytetty myös loppusointuja. Valan käännöksen mitta on samankaltainen ja myös se käyttää loppusointuja. Molemmissa vanhemmissä käännöksissä käytetään myös mitallisen runon vaatimia sanojen lyhennettyjä muotoja.

⁵¹ Todennäköisesti Klabundin Li tai-pe -teoksesta vuodelta 1916.

Uudempien runojen mitta on vapaampaa: Uhrendorfin runokieli on pelkistettyä, tahattomasti tai tahallisesti jopa sanakirjakäännöksenomaista (kyseessä on *Nuori voima* -lehdessä julkaistu käännös). Sen sijaan Niemisen 1990-luvun käännöksessä on käytetty lyriikan tehokeinoja: toistoa, säkeen sisentämistä ja jopa säkeenylitystä.

Sisällöllisesti F. O. V:n ja Niemisen käännökset ovat lähimpinä toisiaan: yksinäisen miehen ikuisuuden kaipuuta. Valan käännös sen sijaan on lähes bakkanaalinen juopumisen ja juopon elämän kuvaus. Uhrendorfin runon sisältöä määrittää se, että se on vain ote Li Bain koko runosta.

Selkein linkki suomalaisessa radikaalissa (lue: vasemmistolaisessa) Kiinan kirjallisuuden kääntämisessä ja vastaanotossa seuraaville vuosikymmenille ovat naiset: Kiinan perustajajäsen Katri Vala sekä Elvi Sinervo, joka aloitti kirjailijanuraansa *Tulenkantajien* palstoilla voittamalla novellikilpailun, sekä hänen siskonsa Aira Sinervo, joka julkaisi lehdessä runoja. Sinervot olivat keskeisiä kiinalaisen kirjallisuuden suomentajia 1950-luvulla muun kulttuurityönsä ohessa. Katri Vala toimii myös linkkinä runon mitallisuuden murroksessa kiinalaisen lyriikan kääntämisessä. Viljo Kajava esitteli *Tulenkantaja*-lehdessä runouden vapaata mitta 1930-luvulla, ja vapaan mitan tulo näkyi Valan kiinalaisen lyriikan käännöstyössäänkin tänä aikana, jolloin hän julkaisi sekä mitallisia että vapaan mitan käännöksiä. Viime mainituista esimerkkinä Valan käännös *Su Tung-pon* runosta vuodelta 1939 verrattuna Pertti Niemisen *Syksyn ääni*-kokoelmassa vuonna 1966 ilmestyneeseen käännökseen samasta runosta:

Su Tung-Po
Poikansa syntyessä

*Perheet toivoivat lapsen syntyessä,
että se olisi älykäs.
Minä, joka olen älyni kautta
tuhonnut koko elämäni,
voin vain toivoa, että poikani
osoittautuisi tietämättömäksi
ja ajatuksiltaan hitaaksi.
Silloin hän saisi rauhallisen elämän
kanslerin kabinetissa.*

(Suomennos Katri Vala (Kaksi kiinalaista runoa 1939).)

Su Tung-p'o
Lapsen synnyttyä

*Kun lapsi on syntynyt
toivoo jokainen, että siitä tulisi älykäs
Mutta minä kärsin älykkyydestä
joka on tarvellyt koko elämäni.
Toivon vain
että poika olisi yksinkertainen, tarpeeksi tyhmä
saadakseen elää huoletta ja mukavasti ministerinä.
(Suomennos Pertti Nieminen (1975c, 55).)*

Valan käännös on hyvin puheenomaista, suoraa runoa. Hän käyttää vallanpitäjistä termiä kansleri, joka on todennäköisesti välikielen, saksan, vaikutusta – Nieminen puolestaan käyttää termiä ministeri, joka sopii paremmin suomalaisen vallankäytön kontekstiin. Nieminen tekee korostetun suomalaista aikalaisrunoa käyttämällä säkeen alkuista sisennystä, Valan käännös tässä on itse asiassa uskollisempaa kiinalaiselle tekstin asettelutavalle.

Tällöin voidaan todeta, että suomalaisen kaunokirjallisuuden kolme ideologista suuntausta, joilla Kaukoidän kulttuureita alettiin integroida suomalaiseen kulttuuriin ja kirjallisuuteen, olivat syntyneet toisen maailmansodan alkuun mennessä. Ne ovat: myyttinen, analyttinen ja poliittinen. Poliittisesti ovet aukenivat Eurooppaan ja sitä kautta globaaliin kulttuuriin erityisesti liberaalilla puolella suomalaista kulttuurielämää. Tosin toinen maailmansota hidastutti tätä kehitystä, kuten Oksala kuvaa hyvin seuraavassa juuri toisen maailmansodan alla ilmestyneessä artikkelissaan:

Eri kansat ovat vetäytyneet enemmän kuoreensa, kansalliset rajat ovat jyrkentyneet, maailman eri osien välinen vuorovaikutus ei tunkeudu niin konkreettisesti ja yllättävään uusissa muodoissa ihmisen tajuntaan kuin aikaisemmin. Kosmopolitismen rinnalle ja sijalle on tullut patriotismi. (Oksala 1939, 236.)

6.2.1 Eino Tikkanen

Suomennoksia ei luonnollisesti ole voitu suorittaa alkukielestä - kuka runokääntäjä meillä sitä osaisi? - vaan ne on tehty saksalaisten käännösten perusteella. ... Käännöstenhän pitää joka tapauksessa olla uudestaanrunoiluja, ja saksannoksissa, jotka niitä toisiinsa vertailemalla voi todeta varsin tarkoiksi, on tätä varten ollut riittävä pohja. Päättäen siitä, että runot suomalaisessa asussaan tehoavat lukijaan, on suomentaja onnistunut tehtävässään hyvin. (Flinck 1926, 96.)

Ensimmäinen kiinalaista lyriikkaa esitellyt valikoima ilmestyi suomeksi vuonna 1925. Kirjan toimitti ja runot käänsi (omien sanojensa mukaan mukaili) suomalainen toimittaja ja kirjailija Eino Tikkanen (1889–1953). Hän tutustui kiinalaiseen lyriikkaan eurooppalaisten käännösvalikoimien välityksellä ja käänsi itsekin joitakin runoja. Kokoelmaan hän päätyi kun ”lopulta ovat ulkopuoliset kehotukset ja yllytykset sekä ajanhengessä piilevä yleinen mielenkiinto kaikkea eksoottista kohtaan tuntuvalta osaltaan rohkaisseet allekirjoittanutta ajattelemaan näiden kokeilujen julkisuuteen saattamista.” (Tikkanen 1925, 8.) Itämaisyyden oli tuolloin muotia suomalaisissa kulttuuripiireissä (vrt. esim. Waltari 1980, 159–160).

Vuonna 1925 ilmestyneen kokoelman nimi oli *Aamuhuilu*. Tikkanen käytti kokoelmansa lähteinä viittä saksalaista käännösvalikoimaa. Päälähteinä olivat

Alfred Forken *Blüthen Chinesischer Dichtung* (1899) ja Otto Hauserin *Die Chinesische Dichtung*. Nieminen kiteyttää useiden välikielten kautta tehtyjen käännösten ongelmaa käyttäen esimerkkinä *Aamuhuilu*-kokoelmaa (Nieminen 1982b). Kun yksittäinen runo kulkee useiden eriaikaisten ja -kielisten tulkintojen läpi, tulee ongelmalliseksi jopa alkuperäisen teoksen jäljittäminen.

Valikoima kattaa kiinalaisen lyriikan aina Konfutsen ajoista 1700-luvulle saakka. Mukaelmissaan Tikkanen on käyttänyt sidottua mittaa ja loppusointuja. Vaikka suurin osa käännöksistä tuntuukin jo vanhentuneilta, on Tikkanen onnistunut joissakin runoissa varsin hyvin. Teokseen sisältyy selventävä esipuhe ja selitysosasto, jonka tiedot ovat tosin nykyaikaisen tietämyksen valossa osin vanhentuneita. Käännettyjen runojen tehokeinoja kuvaili Edwin Flinck arviossaan seuraavasti:

Kokoelman nimi luonnehtii sattuvasti kiinalaisen lyriikan olemusta. Sille on todella luonteenomaista aamun raikkaus, joka kuin virkistäväinä kasteena lepää runojen yllä. Jos asettaa itselleen kysymyksen, mistä johtuu tämä kiinalaisten runojen tuoreus, niin joutuu kai antamaan vastauksen, että sen ensi sijassa vaikuttaa runoilijain välitön suhtautuminen luontoon. ... Kokoelman yksityiset runoilijanimet vilahtavat lukijan ohitse ilman että tulee havainneeksi yksilöllisyyttä niiden takaa. Useimmilla tuntuu olevan sama perustunnelma: Ihmiselämä on osa luonnontapahtumista, se kestää aikansa ja loppuu sitten. ... Mutta kiinalaisille runoilijoille antavat niiden lyyrillinen kaihomieli ja väkevät kuvat välittömämmän tehon. Ei ole epäilemistä, että monet kiinalaisten runoilijain lyyrillisistä tuotteista kuuluvat maailmankirjallisuuden runohelmiin. (Flinck 1926, 96–97.)

Suomalaista lukijaa on kiinalaisessa klassisessa lyriikassa puhutellut sen luonnoläheisyys, sen tapa kertoa ihmiselämästä sekä kuvallisuus. Nämä seikat ovat olleet keskeisiä runojen vastaanotossa koko 1900-luvun ajan.

Seuraavan käännösvalikoimansa Tikkanen julkaisi kahdenkymmenen vuoden tauon jälkeen 1946 nimellä *Luumunkukkia: kiinalaista lyriikkaa kolmen vuosituhannen varrelta*. Tässäkin kirjassa hän on käyttänyt lähteinä saksalaisia käännösvalikoimia, jo mainitun Forken teoksen ohella Elisabeth Oehler-Heimerdingerin käännöskokoelmaa *Das Frauenherz, Chinesischer Lieder aus Jahrtausenden*, joka ilmestyi 1920-luvulla [1925?]. Oehler-Heimerdinger oli saksalaisen lähetystyöntekijän puoliso, jonka roolissa saksantajana on samankaltaisuuksia kuin Toivo Koskikallion roolissa, Tikkanen mukaan (1946, 7):

Sen julkaisija, Kiinassa lähetystyössä toimineen saksalaisen jumaluusoppineen kirjallisesti lahjakas puoliso, joka on maanmiehilleen monipuolisesti valaissut Kiinan oloja ja kulttuuria.

Tikkanen on sisällyttänyt taas kirjaansa esipuheen ja selitysosaston. Yhteensä kirjassa on 40 runoa, joista varhaisimmat *Laulujen kirjasta*. Tikkanen korostaa edelleen käännöstensä mukaelmanomaisuutta, joka johtuu niiden välikielten käytöstä:

Tälläkin kertaa julkaisijan täytyy erityisesti tähdentää, ettei tässä voi olla kysymys varsinaisista runosuomennoksista, alkuperäisten runotuotteiden välittämistä suomen kieleen siirtämisestä, ei siis niiden suoranaista uudestirunoilusta, koska alkukielen taitamattomuus on ollut siihen esteenä. Suomentaja-asenne tässä tapauksessa on ollut mahdollinen ainoastaan

välilähteisiin, alkuperäiskäännöksiin nähden. Tuloksen onnistumismahdollisuudet ovat tällä tiellä tietenkin äärimmäisen niukat, mutta ainakin allekirjoittaneesta tuntuu siltä kuin miellä ei olisi syytä olla tähän tiehen turvautumatta, kun on kysymys kielestä, jonka kirjallisuudelle tuskin saamme alkuperäiskääntäjää keskuudestamme. (Tikkanen 1946, 6.)

Historiallisesti mielenkiintoiseksi edellisen tekee Tikkanen kommentti alkuperäiskääntäjän puutteesta – vain puoli vuosikymmentä myöhemmin aloitti Toivo Koskikallio käännöstyönsä alkukielestä ja Pertti Niemisen ensimmäisiin käännöksiin ei myöskään kulunut kovin pitkää aikaa. Tikkanen olikin historiallisen murroksen edelläkävijä ja kuvaa hyvin suomalaista sivistystä: vielä 1940-luvulla sinologian taso Suomessa oli niin alkeellinen, ettei voitu edes kuvitella kiinankielen välitöntä kääntäjää suomalaisen kulttuuriin.

Tikkanen on kääntänyt runot mittaan ja noudattanut tässä Forken ratkaisua, jossa kussakin runossa on joko kaksinkertaistettu joka säkeen runojalkojen lukumäärä tai sitten jokaisesta säkeestä on tehty kaksoissäe. Tällä on voitu ratkaista sekä kiinan kielen merkityksen tiiviynen että kiinalaisen runomitan haaste. (Tikkanen 1946, 8.) Esimerkkinä kokoelman käännöksestä seuraava Tu-Mun runo (Luumunkukkia 1946, 58–59):

Viinituvan valkamassa

*On usvaa yllä kylmän vuon,
kuu hiekkaa hopeoi.
Mies viinituvan rantahan
nyt veneen ankkuroi.*

*Kenen valtakunta viety on,
ei tytöt tietää voi:
mun kukkalauluni kait ei
veen yllä muutoin soi.*

Runo liittyy hallitsijaan, joka menetti valtakuntansa kevytmielisen elämänsä vuoksi, ja se on käännetty Oehler-Heimerdingerin käännöksen pohjalta. Käännös liittyy poljennolliseen suomalaiseen rakenneperinteeseen, jolla on hyvin selkeästi määrätty runomitta, tässä jambinen. Lisäksi loppusoinnut sitovat runon rakenteen säkeiden yli.

Viimeisen käännösvalikoimansa Tikkanen julkaisi 1950, vain muutamia vuosia ennen kuolemaansa. Teos *Keltaiselta joelta* sisältää hänen aikaisempien kokoelmiensa runot tarkistettuina käännöksinä sekä niiden lisäksi vielä uusia käännöksiä. Lähteinä Tikkanen on käyttänyt saksalaisten teosten lisäksi nyt myös ruotsalaisia käännösvalikoimia. Yhteensä lähdekirjoja on seitsemän. Suomenokset Tikkanen on tehnyt tällä kertaa vertailemalla useita eri käännöksiä toisiinsa.

Lisäksi kirja sisältää laajan esipuheen, joka osoittaa, että Tikkanen on perehtynyt aiheeseensa entistä huolellisemmin ja on pystynyt korjaamaan aiemmin tekemiään virheitä. Myös selitysosasto on laajempi kuin hänen aiemmissa

kirjoissaan. Ajallisesti teos kattaa pitemmän jakson kuin edelliset kokoelmat, sen viimeiset runot ovat 1900-luvun alkupuolelta.

Hänellä ilmenee myös pedagoginen intressi muuttaa yleistä länsimaista käsitystä kiinalaisista ja kiinalaisuudesta:

Yleinen länsimailla vallitseva käsitys Kiinasta ja kiinalaisista on epäilemättä sellainen, kuin puhe olisi maasta ja kansasta, joille vain ainainen sota ja sekasorto olisi ollut kaikkein ominaisinta. ... Tosiasiallisesti tämä länsimainen käsityskanta Kaukoidän vanhimmasta, niin väestöltään kuin alueeltaankin mahtavimmasta suurvallasta on kuitenkin yksipuolinen ja epäoikeudenmukainen. (Tikkanen 1950, 5.)

Tikkanen alkaakin lähentyä viimeisimmässä kokoelmassaan modernia (jopa modernistista) otetta niin käänöksissään kuin ajatustavassaan. Yksipuolinen, myyttinen ja kolonialistinen näkemys kiinalaisuudesta alkaa murtua Suomessa, ja tilalle on syntymässä monipuolisempi ja monimutkaisempi kuva lähdekulttuurista.

Tämän huomaa myös siitä, että Tikkanen käyttää hyväksi tuon ajan uusinta sinologista tutkimusta. Hän oli lukenut mm. angloamerikkalaisten (Forke) ja saksalaisten tutkijoiden (Hauser) sekä ruotsalaisen sinologin ja kääntäjän Karlgrenin populaareja kirjoituksia kiinan kielestä ja kirjallisuudesta, joihin myös viittaa alkusanoissaan. Alkusanoissa Tikkanen esittelee myös kiinan kieltä, sen kirjoitusta sekä näistä johtuvia haasteita lyriikan kääntämiselle ja tulkinnalle.

Alkusanoissa Tikkanen synnyttää osaltaan suomalaisen kulttuuriin ajatusta samalla vahvistaen tuon ajan länsimaista näkemystä, että lyriikka on kiinalaisessa kirjallisuudessa etusijalla:

Mutta Kiinan kansalliskirjallisuuden kehityksen kansan taipumus konservatismiin on kyllä jättänyt selvät jälkensä. Runoudeksi, kaunokirjallisuudeksi tämän sanan korkeimmassa mielessä, kiinalainen ei ole hevin tunnustanut muuta kuin lyriikan, tämän arkisesta puhekielestä jo varhain omaan ylhäiseen ilmaperiinsä kohonneen ja ilmaisullisesti jalostuneen kirjallisen taidemuodon. (Tikkanen 1950, 12.)

Yleistävä tulkinta kansasta ja sen mausta on mielenkiintoinen senkin vuoksi, että samaan aikaan modernistit alkoivat hyödyntää kiinalaista lyriikkaa luodessaan puhekielenomaisen, vapaan runouden ideologiaa. Tosin Tikkanenkin rajoittaa tämän varsin pian ylimystön ja virkamiesluokan kirjalliseksi ideologiaksi (emt. 14).

Alkupuheessa Tikkanen esittää myös, että: ”Tärkeää osaa runoudessa näyttelevät sinänsä epärunolliset ilmansuunnat ja omituiset lukusarjat. Kiinalainen runoilija tuskin puhuu portista tai vuoresta, vaan joko itä- tai länsiportista, pohjois- tai etelävuoresta.” (Tikkanen 1950, 18.) Vaikka hän tekee tämän johdopäätöksen todennäköisesti muiden (Forken) ajatuksia mukailleen, osoittaa tekstikatkelma hyvin vielä etnosentrisen tulkintadiskurssin olemassaolosta: koska kiinalainen lyriikka ei tottele länsimaisen lyriikan konventioita, merkityksen muotoutumista ja viittaussuhteita, on se epärunollista.

Tikkanen toisaalta tunnustaa kiinalaisen lyriikan arvon, omalakisluuden ja aseman maailman kirjallisuudessa. Hän tunnistaa myös välikielisyiden haasteet:

Mutta kun kysymys on tämän lyriikan näytteiden esittelystä suomen kielellä vain toiskielisiin välikäsiin turvautumalla, ei suoraan alkutekstistä tapahtuvan käännöstyön nojalla, näiden näytteiden julkaisija tuntee velvollisuudekseen hiukan valaista oman työnsä alkuun lähtöä ja siinä noudatettuja periaatteita. (Tikkanen 1950, 19–20.)

Hän palauttaa oman kiinnostuksensa ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen eurooppalaiseen romanttiseen eskapismiin ja orientalismiin. Saksalaisen Bethgen mukaalmakokoelmat *Die Chinesische Flöte* (1922) ja *Pfirsichblüten aus China* (1923) olivat myös Tikkanen ensikosketukset kiinalaiseen lyriikkaan. Runot olivat levinneet myös Suomeen, mm. Helsingissä pidettyjen saksalaisen laulumusiikin konserttien välityksellä. (Tikkanen 1950, 20–21.)

Tikkanen oli kuitenkin varsin pian alkanut suhtautua kriittisesti näihin käännöksiin ja tutustunut Forken ja Hauserin kriittisempiin käännöksiin. Näiden kautta Tikkanen oli myös tutustunut lähdekielestä tehtyihin käännöksiin ja erityisesti Hauserin kautta kääntämisen haasteisiin. Hauserin tapa korostaa alkutekstin tärkeyttä kiinalaisten runojen ymmärtämisessä oli myös tehnyt Tikkanen vaikutuksen. Tikkanen tutustui myös ruotsalaisiin käännöksiin, Erik Blombergin teokseen *Jadeberget, Kinesisk lyrik* (1945) sekä Alf Henriksonin ja Hwang Tsu-jün teokseen *Kineser, Kinesiska dikter* (1945). (Tikkanen 1950, 22–27.)

Kun vertaa Tikkanen varhaisempia ja myöhempiä käännöksiä ja etenkin hänen käännöksiinsä tekemiään muutoksia, voi selvästi nähdä suomalaisessa runokielessä 1900-luvun alkupuolella tapahtuneen kehityksen. Tikkanen alkoi suhtautua käännöstyöhön ja kääntämiseen kriittisesti, vertaillen jopa Karlgrenin raakakäännöstä ja eri saksalaisia käännöksiä (Tikkanen 1950, 30–32). Hänen omien sanojensa mukaan (emt. 32):

Juuri tällainen vertailun mahdollisuus vakuutti alun alkaen suomentajaa omalla painollaan siitä, että Bethgeä täytyi pitää koko lailla epäilyttävänä kiinalaisen lyriikan omalaatuisuuden tulkitsijana. Tutustuminen Karlgrenin havainnolliseen esimerkkiin on lopullisesti vahvistanut tämän arvostelman. Bethgen seitsensäkeinen, vapaamittainen, loppusoinnuton käännös Li-Tai-pon nelisäkeisestä gaseelista on enemmän kuin hänen omaa mieltävaltaista paisutelmansa kuin kiinalaisen runomestarin harvinaisen niukkasanaista, mutta kiinteydessään sitä jalompaa runon kristallia.

Tikkanen edellä kuvailema käännös Li Tai-pon ”Sydänyöllä”-runosta on *Keltaisella joella* -kokoelmassa seuraavassa muodossa (Tikkanen 1950, 98):

*chuang tsien ming ye kuang
vuode edessä kirkas kuu hohde
i shi ti shang shuang
tuntua olla maa päällä kuura
ku tou wang ming ye
nostaa pää katsella kirkas kuu
ti tou si ku hiang*

painaa pää ajatella vanha kotiseutu
(Karlgrenin raakakäännös ja translitterointi. Tikkanen 1950, 30.)

(Tikkanen 1950, 31.)

Hauser: In stiller Nacht

Vor meinem Bett in lichter Mondenstreif,
Als wär' der Boden ganz bedeckt von Reif.

Ich heb' mein Haupt, zum hellen Mond gewandt,
Senk' es und denke an mein Heimatland.

Forke: Mondschein

Vor meinem Bette
Ich Mondschein seh',
Als wär' der Boden
Bedeckt mit Schnee.

Ich schau' zum Mond auf,
Der droben blinkt,
Der Heimat denkend
Das Haupt mir sinkt.

Bethge: In der Fremde

In fremden Lande lag ich. Weissen Glanz
Malte der Mond vor meine Lagerstätte.
Ich hob das Haupt, - ich meinte erst, es sei
Der Reif der Frühe, was ich schimmern sah,
Dann aber wusste ich: der Mond, Der Mond...
Und neigte das Gesicht zur Erde hin,
Und meine Heimat winkte mir von fern.

Sydänyöllä

Luo kirkaanhohteen vuoteen viereen kuu,
kun kuuran härmään silta silautuu.

Kun nostan pään, sen alas painan taas:
mies, sydänyöllä muistat synnyinmaas.

Tikkanen korostaa, että viimeisimmissä käännöksissä hän pyrki ensinnäkin noudattamaan ”muodollisesti jonkin alkuperäiskäännöksen mittaa, enintään aivan pienin vapauksin, joihin runokäännöksissä on yleensä totuttu.” Ja toiseksi:

Suomentaja on myös sisällöllisesti pyrkinyt mahdollisimman suureen uskollisuuteen valitsemaansa alkuperäiskäännöstä kohtaan. Poikkeuksena tästä ovat vain ne jo edellä mainitut tapaukset, joissa eri käännösten vertailu on johtanut siihen, että suomennoksen sisällöllinen

puoli noudattaa määrätyin paikoin toisi lähteitä kuin se esikuva, joka on ollut runomitallisen pohjan antajana. (Tikkanen 1950, 33.)

Tikkasen viimeisimmät käännökset ovat siis pyrkineet lähdekriittisyyteen, joilla hän on hakenut kunkin käntämänsä runon alkuperäistä merkitystä. Lyriikan rakenteessa hänen pyrkimyksenään on ollut ”kiinalaiselle lyriikalle ominainen ’bouquet’ – se, mikä johtuu tämän runouden kiinteästä, loppusoinnulisesta runomitasta.” (Tikkanen 1950, 27.) Tikkanen on pyrkinyt välittämään siis sekä lyriikan sisällön, että rakenteen loppusointuineen ja mittoineen, jotka on sovittettu suomalaisiksi käännöksiksi. Tämä rakenteen välittäminen loppui – ainakin toistaiseksi –, kun Pertti Nieminen alkoi käännöksissään soveltaa modernistien näkemystä kiinalaisen lyriikan käntämisestä vapaalla mitalla.

Esimerkkinä on seuraavassa saman runon käännös ensimmäisestä ja viimeisestä kokoelmasta, josta näkee konkreettisesti Tikkasen käännöstyössä tapahtuneen muutoksen:

Hsi-Tsyn: Tatarikuningatar

*Suku laittoi mun
miehelään.
Ah, mä kodistain
kauas jään.*

*Vaimo oon mä nyt
kuninkaan,
jolla valta on
vieraan maan.*

*Teltoa mulla nyt
kotinain,
seinät kodin tään
huopaa vain.*

*Lihaa aina nyt
syödä saan,
pala kumissiin
painetaan.*

*Sydän muut' ei kuin
surrut lie,
kotimaahan vain
kaipuu vie.*

*Keltakurki jos
oisin vain,
kotiin kiittäisin
kiiruhtain.
(Aamuhuilu 1925, 21–22.)*

Hsi Tshi: Tatarikuningatar

*Suku laittoi mun
miehelään,
mieron maailmaan
kylmimpään.*

*Vaimo olen nyt
kuninkaan.
jolla valta on
vieraan maan.*

*Teltoa kurjan suo
asunnon:
katto, seinät sen
huopaa on.*

*Lihaa yksistään
syödä saan,
pala kumissiin
painetaan.*

*Aatoksilla on
yksi tie:
kotimaahan se
aina vie.*

*Kurjen siivet jos
saisin vain,
kotiin kiittäisin
kiiruhtain.
(Keltaiselta joelta 1950,53–54.)*

Tikkanen on jättänyt uudemmassa versiosta pois loppuheittoiset muodot. Muutenkin runon kieli alkaa vähitellen lähentyä puhekieltä. Loppusoinnut ovat tosin säilyneet kuten myös pyrkimys sidottuun mittaan. Huomattavaa on myös se, että säkeenalkuiset lyhyet, mitan vaatimat sanat (ah, oi) ovat jääneet pois uudemmassa käännöksestä. Tässä kehityksessä näkyikin selkeänä suomalaisen lyriikan kielen ja rakenteen murros perinteisestä, mitallisesta esitystavasta kohti modernistien puheenomaisempaa käsitystä.⁵²

6.3 Modernistit ja heidän Kiinansa

Suomenkielinen modernismi on varsin myöhäsyntyistä, ja sen lopullinen läpimurto tapahtui vasta 1950-luvulla. Jo 1930-luvulla alkaneen kehityksen suomalaisessa lyriikassa katkaisi toinen maailmansota. Länsimaisen kirjallisuuden vaikutti tosin jo aiemmin suomalaiseen kulttuuriin, sillä suomenruotsalaiset kirjailijat tutustuivat jo 1920-luvulla eurooppalaisiin ja amerikkalaisiin modernin runouden merkittäviin tekijöihin. (Kunnas 1981, 9.)

Kiinalaisen kirjallisuuden Suomeen tulon kannalta suomalaisten modernistien tutustuminen erityisesti Ezra Poundiin ja hänen tuotantoonsa 1950-luvulla oli merkittävää. Keskeisenä välittäjänä oli Tuomas Anhava, johon Pound teki suuren vaikutuksen. Pound löytyi T. S. Eliotin kautta. (Kunnas 1981, 127; Anhava 1969, 131–136). Pound ja hänen teoriansa vaikuttivat myös suomalaisen modernistiseen lyriikkaan. Hänen kiinnostuksensa kiinalaiseen kirjoitukseen ja tämän kautta syntynyt imagistien kuva-oppi, ns. ideogramminen metodi, oli yhtenä perustana, kun Suomessa alettiin puhua runon kuvallisuudesta ja irrottaa lyriikkaa perinteisestä muodosta. (Emt. 20.) Mainittakoon, että tuona aikana myös japanilainen kirjallisuus alkoi vaikuttaa suomalaiseen kirjallisuuteen mm. käännöksinä ja kokeiluilla käyttää japanilaisia mittoja. Tässä työssä Anhava oli keskeinen vaikuttaja.

Myös saksalaisen kielialueen modernistit vaikuttivat Suomessa. Esimerkiksi P. Mustapää mainitsee vaikuttajinaan erityisesti Brechtin, Gottfried Bennin ja Rainer Maria Rilken (Kunnas 1981, 34). Kiinalainen kulttuuri ja kirjallisuus vaikuttivat myös saksalaiseen moderniin kirjallisuuteen. Brecht sovelsi näitä vaikutteita hyvin konkreettisesti omassa tuotannossaan ja näiden teosten käännökset ja esitykset toivat osaltaan kiinalaista perinnettä tutuksi suomalaisessa kirjallisuudessa.

Mielenkiintoisen sivujuonteen modernistien Kiina-tuntemuksessa tekee Lassi Nummi. Hän liittyy varhaisimpaan suomalaiseen kiinalaisen kulttuurin välittymisen perinteeseen isänsä kautta. Hän toimi Kiinassa lähetysaarnaajana. Nummen kosketus kiinalaiseen kulttuuriin oli siis perua jo hänen lapsuutensa kotioloista toisin kuin useimpien suomalaisten kiinalaista kirjallisuutta harras-

⁵² Lähes symbolinen on keltakurjen muuttuminen pelkäsi kurjeksi. Myyttisessä Kiinassa kurkienkin täytyy tietysti olla keltaisia.

taneiden ja soveltaneiden kirjailijoiden. (Kunnas 1981, 132.) Nummi (1969, 177) itse kuvaa tätä seuraavasti:

Toinen ympäristöni peruspöyre oli tuntuma kaukasiin maihin ja matkoihin, eksotismi, kosketus elämän värikkääseen seikkailuun. Vanhempieni vaellusvuodet olivat eräänlaisena odysseiana heidän nykyisen elämänsä taustalla. Sitä konkretisoi matkan varrelta koottu esineistö, erityisesti Kiinasta tuodut taideteokset.

Nummessa yhdistyy myös suomalaisen modernismin angloamerikkalaiset vaikutteet: hän oli aktiivinen toimija 1950-luvun alun helsinkiläisissä modernisti-piireissä (1969, 182–183) – siten hän enemmän tai vähemmän tiedostetusti oli siirtymätekijä vuosisadan alun uskonnollisen ja lähetystyöhön perustuvan kiinalaisen kulttuurin tuntemuksen ja modernin angloamerikkalaisen Kiina käsityksen välillä. Huomattavaa on myös se, että Lin Jutang oli yksi Nummen vaikuttajista jo lapsuudenkodista alkaen (Kajannes 2005, 53; Pekonen 2005, 25).

Kajannes (2005, 40–41) korostaakin Nummen luonnetta siirtymäkauden lyyrikkona uusromantiikan, varhaismodernismin ja modernin välillä. Nummen oma runo ”Vuoret piirtyvät uniin” osiossa *Lapsuuteni Kiina* (kokoelmasta *Hii-dentyöven* vuodelta 1984) kuvaa hyvin lapsen silmillä koettua mielikuvaa Kiinasta ja kahden kulttuurin – sadunomaisen Kiina-kuvan ja kristillisen suomalaisen lähetystyöntekijän – kohtaamista:

*Kaikki siellä on niin mahtavaa ja jännittävää,
surullisetkin asiat ovat jotenkin
– kauniita, niin.
Vuoret mielettömän korkeita, virrat hurjia ja
älyttömän leveitä ja syviä ja
loputtoman pitkiä.
Pienet kiinalaiset ovat niin iloisia hyväntuulisia
taivaallisen sinisissä silkkikoltuissaan
– paitsi rosvot
jotka tulevat yöllä puukko hampaissa jokiveneeseen.
Isä ja äiti kulkevat ja kulkevat
kantotuolissa tai muulin selässä vuoripolkua
kertomaan kiinalaisille Jeesuksesta
josta ne eivät kyllä tiedä enempää kuin sika hopealusikasta.
(Nummi 1998, 193.)*

Kiinan nousu maailmanpolitiikan keskiöön 1950-luvulla vaikutti myös suomalaisiin kirjallisiin modernisteihin (Kastari 2001, 55–56).⁵³ Kiinalaiset vaikutteet ja

⁵³ Kastari (2001, 56) toteaa: ”Modernismin kiinnostus idän filosofiaa, estetiikkaa ja uskontoja kohtaan oli sekä kotoperäisestä vanhan Kiinan että uuden Kiinan traditiosta riippumaton ilmiö. Se ei muodostanut, estetiikkaa ehkä lukuun ottamatta, omaa traditiotaan, vaan oli osin ohimenevä muoti-ilmiö ja riippui kestävimmillään harvoista yksinäisistä alan harrastajista.” Tulkinta on väheksyvä, koska voidaan myös väittää, että anglosaksinen modernistisen lyriikan kuvallisuuden ja runon vapaan mitan ajattelun integrointi suomalaiseen lyriikkaan 1950-luvulla muutti osaltaan täydellisesti suomalaisen lyriikan. Tämän pohjalla oli ajatus kiinalaisesta ja japanilaisesta klassisesta lyriikasta eräänä ihanteena. Vrt. Pääjärvi (2011): ”Imagismin oleellinen puoli, suomalaisenkin lyriikan kannalta, on sen kiinnostus Kaukoidän lyriikkaa kohtaan.

motiivit näkyivätkin tuon ajan modernistien lyriikassa. Edellä mainittujen lisäksi myös Sirkka Selja, Eila Kivikk'aho ja Eeva-Liisa Manner olivat kiinnostuneita aasialaisesta kulttuurista, ja se näkyi myös heidän lyriikassaan (Kunnas 1981, 132; Kainulainen 2011, 61–66).

Samalla vuosikymmenellä kiinalaisen kirjallisuuden julkaiseminen laajeni taas koko suomalaiseen yhteiskuntaan, vasemmistolaisen käännostoiminnan jäädessä vähitellen vain osaksi suomalaista Kiina-kiinnostusta. Keskeisenä välittäjänä laajalle yleisölle oli amerikankiinalainen Lin Jutang [Lin Yutang]. Vuonna 1953 ilmestyi ensimmäinen Lin Jutangin muokkaama kiinalaisten tarinoiden valikoima *Leski, nunna ja kurtisaani* (Widow, Nun, and Courtesan). Kirjan on englannista suomentanut Kristiina Kivivuori. Nimekkeensä mukaisesti se sisältää kolme vanhaa kiinalaista tarinaa (*Leski, Nunna, Kurtisaani*) Lin Jutangin uudelleen kertomina. *Leski, nunna ja kurtisaani* -teos on käytännössä täysin Lin Jutangin työtä. Esipuheessaan hän kertoo motiivista teoksen tekemiselle:

Päätökseni kääntää tai kirjoittaa ne uudestaan on johtunut etupäässä siitä, että ne ovat hyviä kertomuksia, joiden lukeminen itselleni on ollut muistettava elämys. Olen kuitenkin ajatellut, että näiden kertomusten tausta varmaan viehättää länsimaisia lukijoita enemmänkin kuin kiinalaisia, niistä kun käyvät ilmi kiinalaisten yhteiskunnalliset olot, tavat ja moraalikäsitteet. (Lin Jutang 1964, 5.)

Teoksessa yhdistyy siten kolonialistinen käsitys kirjallisuudesta lähes kaikilla sen tasoilla: ensinnäkin tekijä esittäytyy lähdekulttuurin tuntijana ja kääntäjänä (hän on alkuperältään kiinalainen), mutta tosiasiaa tuottaa lähdekulttuurin tekstien pohjalta oman länsimaistetun (amerikkalaisen ja kristityn) versionsa tekstistä ja käsityksensä toisesta kulttuurista ja markkinoi sitä aitona kohdekulttuurin lukijoille. Lisäksi tekijä olettaa länsimaalaisen ja kiinalaisen yleisön erillaiseksi lukutottumuksiltaan – lähes omituinen on väite, etteivät kiinalaiset olisi kiinnostuneita omasta kulttuuriperinteestään ja yhteiskunnastaan. Tässä todennäköinen lukutapa on lukea tämä viittauksena sen ajan kiinalaiseen punaiseen hallintoon, jota Lin Yutang emigranttina vastusti.

Jälkimmäinen saattaa selittyä osin myös teoksen aihevalinnalla. Se on selvästi romantisoitua, jopa yliseksualisoitua:

Tapaamme kokonaisen lauman huijareita, pelureita, salakuljettajia ja kevytkenkäisiä, tavoiltaan vapaita, oppimattomia, suurusuisia naisia ja tyttöjä hyvin siekailemattomasti kuvattuna. ... Saadakseni tapahtumain kulun kiinteämmäksi minun on täytyntä muutella tekstiä varsin monissa kohdin ja jättää pois muutamia vähemmän tärkeitä tapauksia. (Lin Jutang 1964, 12.)

Teosta markkinoidaan kirjan takakansitekstissä aihepiirillään: ”rakkaus itämaisessä elämänympäristössä”, jolloin fokuksessa on romanttinen aihepiiri, ei alkuperäiskulttuuri.

Kiinalainen ja japanilainen runous välittyivät meille nimenomaan kuvaidean kautta, joka koettiin yhteiseksi. Runsaana satona saimme käännoksiä kiinalaisesta lyriikasta, Tuomas Anhavan tanka-käännökset ja harrastajarunouden, jossa kirjoitetaan valtavasti haikua ja tankaa.”

Seuraavat Lin Jutangin mukaelmat ilmestyivät vuonna 1955 nimellä *Kuuluisia kiinalaisia tarinoita*. Kirjan on suomentanut J. A. Hollo. Lin Jutang perustellee vanhojen tarinoiden uudelleen kertomisen tarpeellisuutta seuraavasti:

Kielten, tapojen ja menettelytapojen eroavuudet, joita voidaan pitää itsestään selvinä. Samoin ne, jotka kaipaavat selitystä, lukijan luonnollinen myötätunto toista tai toista kuvattua henkilöä kohtaan ja ennen muuta nykyaikaisen kertomustaiteen tahti ja tekniikka – kaikki tämä tekee tarinan uudelleen kertomisen välttämättömäksi. (Lin Jutang 1988, 13.)

Teoksen tematiikka liittyy Lin Jutangin viihteelliseen lähestymistapaan – se sisältää kertomuksia eri viihdegenreistä, mm. seikkailu, rikos, rakkaus ja yliluonnollisia tarinoita. Hänen motiivinaan näyttää tässäkin olevan kiinalaisen kirjallisuuden viihteellistäminen ja sen muokkaaminen mahdollisimman yleisön mukaa vastaavaksi sen sijaan, että lukija kohtaisi toisen kulttuurin ja sen tavat tehdä kaunokirjallisia tekstejä:

Tällaisten kertomusten tehtävänä on minun luullakseni se, että lukija tuntee tyydytykseen pääsevänsä tietyllä tavalla ymmärtämään ihmisluonnetta tai käsittelemään entistä syvämmmin elämää tai heränneensä säälimään tai rakastamaan ihmisyksilöä, suhtautumaan häneen myötätuntoisesti. Jotta tämä tulos saavutettaisiin, ei lukijan perusvakaumuksissa saisi olla mitään, mikä sitä estäisi ja vaatisi laajoja selityksiä. Olen valinnut kertomuksia, joista ei johdu sellaisia vaikeuksia vaan jotka tekevät tuon tuloksen saavuttamisen niin helpoksi kuin mahdollista, vaikka olen selvillä, että muutamat näistä kertomuksista saattavat kiinnostaa lukijaa kaukaisen ympäristönsä ja taustansa vieraudella ja eksoottisella viehätöksellä. (Lin Jutang 1988, 7.)

Lin Jutangin perusteluissa on mielenkiintoisia ristiriitaisuuksia: toisaalta hän myöntää eksotiikan ja erilaisuuden eräänä lukijaa houkuttelevana piirteenä, mutta toisaalta hän haluaa banaalista ja riisua mukailemansa tekstit niin puhtaiksi toiseudesta, että ne tulevat ymmärrettäväksi sanan varsinaisessa merkityksessä ”keskivertolukijalle”. Samalla perusteluissa näkyy yhdysvaltalainen yksilöllisyyden korostaminen, joka on mielenkiintoinen näkökulma yhteisöllisen kiinalaisuuden ollessa käännosten kohteena.

Pertti Niemisen mielestä mukailun ”välttämättömyys” on pikemminkin Lin Jutangin intohimoa ”kirjoittaa kaikki uudelleen best seller-tyyliin amerikkalaisen lukijakunnan maun mukaan.” (Nieminen 1958, 20.) Toki bestseller-tyyli tehoaa myös suomalaisiin lukijoihin: esimerkiksi *Leski, nunna ja kurtisaani* -teoksesta on otettu useita painoksia. Arviossaan teoksesta *Kuuluisia kiinalaisia tarinoita*, Nieminen erottelee kiinalaisen kirjallisuuden kääntäjätyypit neljään ryhmään ja hylkää siinä täysin Lin Jutangin tavan kääntää epäluotettavana:

Maaailman kiinasta kääntäjät voidaan jakaa neljään ryhmään: tiedemiehiin, lähetyssaarnaajiin, harrastelijoihin ja Lin Jutangiin. Kullakin ryhmällä on omat rajoituksensa. Tiedemiesten teksti on harvoin tyyliltään nautittavaa; lähetyssaarnaajien, jotka tuntenevat Kiinan puhekielen perinpohjin, tuskin milloinkaan; harrastelijat voivat harvoin perehtyä asioihin yhtä syvästi kuin tiedemiehet ja siten heidän tekstinsä, joka voi olla hyvinkin tyylikästä, jää usein epäluotettavaksi; Lin Jutangin teksti aina. (Nieminen 1955d, 506.)

Edwin Linkomies lukee samaa teosta toisella tavalla, joka voidaan lukea esimerkkinä suomalaisen valtakulttuurin tavasta lähestyä kiinalaista kirjallisuutta Lin Jutangin silmin eli länsimaistettuna:

Tosin ne eivät esiinny alkuperäisessä vanhassa muodossaan, vaan nykyaikaisen eurooppalaisen sivistyksen saanut kiinalaisen kirjailija on niitä muovaillut ja yhdistellyt julkaisten ne englanniksi. Niistä siis jossakin määrin puuttuu ehdottoman aitouden leima. Mutta tähän seikkaan puuttuu vain kirjallisuuskriitikko. Pääasia on, että ne ovat taiteellisesti tehokkaassa asussa julkaistuja. Siinä suhteessa ankarinkaan arvostelija voi löytää moitteen sijaa silloin, kun ovat kysymyksessä kokoelman parhaat kappaleet. Ne sisältävät niin hienostunutta kertomataidetta, että sitä saa länsimaiden novellikirjallisuudesta kauan etsiä. (Linkomies 1955, 209.)

Myös Jorma Partasen molemmat merkittävät romaanikäännökset ilmestyivät 1950-luvulla. Molemmat ovat kiinalaisen kertomataiteen klassikoita, ja ne kustansi Gummerus. Ensimmäinen käänös, *Chin Ping Mei* [Jin Ping Mei], ilmestyi 1955. Partanen on suomentanut sen englantilaisen, ruotsalaisen ja saksalaisen lyhennetyin käänöksen pohjalta. Alkuteos on ilmestynyt 1500-luvun lopussa. Kirja kertoo kauppiaan ja hänen kuuden vaimonsa elämäntarinan. Romaanista saa varsin realistisen kuvan irstaan kauppiaan ja hänen monivaimoisen perheensä elämästä. Lisäksi siinä kuvataan kaupan ankaraa maailmaa ja kauppiaiden petollisuutta. Partanen on kirjoittanut teokseen esipuheen ja selitykset. Kirjan saama eroottinen leima lienee eräs syy sen suureen suosioon Suomessakin. Painoksia on kirjasta otettu yhteensä viisi, joista ilmestymisvuonna peräti kolme. Tosiasiassa kirjan eroottiset kohtaukset ovat vähäisiä ja jäävät realistisen tapainkuvauksen varjoon.

Esipuheessaan Partanen viittaa Waleyhin ja tekee esittelynsä hänen tekstinsä pohjalta (Partanen 1956, 5). Partanen korostaa esipuheessaan, että teoksen länsimailla saama eroottinen maine ei ole perusteltua (emt. 7–8):

Eräät kirjaa aikaisemmin lukeneet ovat väittäneet sitä kiinalaiseksi Decameroneksi. Tässä väitteessään he ilmeisesti erehtyvät. Sitä tiettyjen eroottisten vaikutelmien luomishalua, mikä on ominaista niin Boccacciolle kuin Bandellolle ja Straparolelle, ei tässä teoksessa ole. Eräänlainen objektiivisuus on sille ominainen piirre; "taparomaanin" epämääräinen käsite on sitä lähempänä. Jos sen alkupuolella viipyilläänkin muun muassa erinäisissä eroottisissa kohtauksissa, jolloin vertauskohdaksi saattaa tulla vaikka Rabelais ja Balzac (Contes drolatiques), niin johdattaa kirjan loppupuolen kireä, eetillisessä ja esteettisessä mielessä loistavasti suoritettu yhteenveto tyyllisinä vertauskohtina mieleen ainakin Flaubertin ja Kleistin.

Partasen esipuhe onkin näyte suomalaisen modernismin ajan uudistuvan Kiinan kirjallisuuden käsityksestä: siinä viitataan alkuteosten myyttiseen historiaan ja siitä liikkuviin taruihin, mutta kuitenkin palataan analyttiseen ja ajan tutkimuskirjallisuuteen pohjautuvaan tulkintaan tekstistä, tekijästä ja sen synnystä. Samalla teksti sidotaan eurooppalaiseen kirjalliseen kaanoniin, jolla annetaan lukuohje lukijalle; tässä tapauksessa kehoitetaan kirjaa lukemaan eroottisen lukemiston sijasta realistisena taparomaanina.

Nieminen arvioi kirjan sen ilmestyttyä ja kiitti käännöstä vaikka kritisoi-kin välikielisten teosten vaikutusta käännöksen:

Suomalaiselle lukijakunnalle on nyt tarjottu tilaisuus nauttia Chin Ping Meistä, joka on parturoitu Kuhnin mallin mukaan. Jorma Partasen käännös perustuu ilmeisesti lähinnä Elsie ja Håkan Tolletin ruotsinkieliseen käännökseen aina alkulausetta ja selityksiä myöten, tämä taas puolestaan Kuhnin saksannokseen ja sen englanniksi käännettyyn laitokseen sekä erääseen toiseen, vähemmän tunnettuun ja epätäydelliseen saksalaiseen käännökseen. Välikäsiä on siis monta, mutta Partanen on silti onnistunut luomaan ja aidontuntuisen suomennoksen-ainakin proosan osalta. Romaaniin sisältyvät laulut ja mieterunot eivät sen sijaan ansaitse kiitosta käännöksinä, jos eivät juuri alkuperäisinkään taideteoksina. (Nieminen 1955d, 507.)

Niemisen arvostelussa näkyy hyvin hänen suhtautumisensa kiinalaiseen proosataiteeseen: hän väheksyi sitä, ja hänen huomionsa onkin kiintynyt koko ajan klassiseen kiinalaiseen lyriikkaan. Arviossakin se näkyy erityisenä moitteena siihen sisältyviin runoihin ja niiden käännöksiin.⁵⁴ Ming Dong Gu kritisoi länsimaista tapaa lukea kiinalaista proosaa länsimaisen romaanitaiteen estetiikan näkökulmasta. Hänen mielestään suuri väärintulkinta länsimaissa Jin Ping Mein kohdalla on, ettei ole huomattu teoksen olleen keskeinen kiinalaisen romaanitaiteen kehittymiselle: teos on ensimmäinen, joka käytti tietoisesti perinteistä tarinankerrontaa omiin tarpeisiinsa muodostaessaan monikudoksista ja -kerroksista romaania ja sen kerronnan mallia. (Ming Dong Gu 2006, 127.) Linder korostaakin Kuhnin merkittävyyttä kiinalaisen kertomakirjallisuuden kääntäjänä siinä, että hän pyrki omassa käännöskielessään säilyttämään kiinalaisen proosan ominaislaatuisen luonteen: "when Kuhn translates from literary Chinese, he uses a 'flowery' language that is at the same time foreign and colloquial." (Linder 2003, 264.) Niemisellähän itsellään ei juuri ollut kosketusta puhuttuun kiinaan.

Partasen toinen käännös ilmestyi vuonna 1957. Se oli suomennos 1750-luvulla ilmestyneestä romaanista *Punaisen huoneen uni*. Partanen on kääntänyt kirjan Franz Kuhnin lyhennetystä saksalaisesta laitoksesta. Nieminen on kirjoittanut kirjaan erinomaisen esipuheen, joka selvittelee romaanin taustaa ja kehitystä. Itse kirjasta hän sanoo, että se on "ensimmäinen kiinalainen romaani, jota voi sanoa psykologiseksi." (Nieminen 1957, 12.)

Teos kuvaa nuoren ylimystöpojan ja Sinijalokivi-nimisen neidon välistä rakkautta ja sen kehittymistä aina katkeraan loppuun saakka. Petoksen avulla perhe näyttää pojan toisen naisen kanssa, ja Sinijalokivi kuolee suruun. Kirjassa näkyvät vielä selvinä kertomuserinteen vaikutukset mm. yliluonnollisina sisätarinoina ja päähenkilöiden mystisinä kokemuksina.

Niemisen esipuhe teoksessa on yhdentoista sivun mittainen essee, jossa hän käsittelee kiinalaista kulttuuria ja kirjallisuutta ja erityisesti kiinalaisen romaanin kehitystä. Mielenkiintoista esipuheessa on, että Nieminen viittaa siinä myös *Punaisen huoneen uneen* ja *Chin Ping Mein* eroottiseen maineeseen pitäen sitä tosin toisarvoisena (vrt. myös Nieminen 1955d, 507–508; Naifei Ding 2002, jossa hän esittelee Jin Ping Mein eroottisia lukutapoja):

⁵⁴ Arvioidessaan kiinalaista romaanitaidetta hän piti jopa hyvänä – erityisesti omalta näkökannaltaan –, että klassinen kiinalainen kirjallisuus kukoisti juuri lyriikassa: "Niin paradoksaaliselta kuin saattaakin kuulostaa, olen valmis sanomaan: siinä tapauksessa oli onneksi, että Kiinassa ei luotu taideromaaneja." (Nieminen 1955a, 536.)

Sekä sen että Chin P'ing Mein kieltäminen on selitetty sillä, että ne sisältävät pornografiseksi katsottavia kohtia. Tämä tuskin on kuitenkaan ollut oikea syy. Kiinassa julkaistiin vapaasti todella rivoa tekstiä ja pornografisia piirroksia. Todellinen aihe Chin P'ing Mein kieltämiseen lienee ollutkin sen avoimen satiirinen suhtautumistapa hallitsevia luokkia kohtaan, mutta 'Punaisen huoneen uni' syyllistyy tähän rikkomukseen samoin kuin seksuaaliseen 'avomieli-syyteen' varsin lievästi. (Nieminen 1957, 13.)

Näyttää siltä, että seksuaalisuus ja sen käsittely on yksi toiseuden muoto, joka tulee esille erityisesti kaukaisten käännöskulttuurien kohdalla. Ja samalla näyttää siltä, että tässä saattaa enemmän olla kyse kohdekulttuurin seksuaalisuuden käsittelystä kuin siitä, miten viitekehukseen lähdekulttuurissa teoksen seksuaalisuus ja eroottisuus on liittynyt. Suomalaisessa kontekstissa voidaan jopa väittää, että modernismiin kuulunut seksuaalinen vapautuminen 1950- ja 1960-luvuilla hyödynsi eri kulttuurien eroottista kirjallisuutta omiin tarpeisiinsa ja omista lähtökohdistaan lukien.

Konsalan arvio romaanista kuvaa hyvin sitä, kuinka vaikeaa suomalaisen lukijan on saada otetta kiinalaisesta kerronnan tavasta, erityisesti kun se on tarjottu suomalaisille välikielisten ja muutettujen laitosten kautta:

'Hung Lou Mengistä' on työläs saada otetta. Teos koostuu erittäin heterogeenisistä aineksista, jotka sekoittuvat monitasoiseksi, jollain tavoin imaginaariseksi kertomukseksi. (Konsala 1958, 178.)

Kiinalaisen klassisen kertomataiteen lukutapa ei ole päässyt kehittymään Suomessa. Keskeisimmät syyt ovat todennäköisesti ensinnäkin se, että kiinalaisen romaanin rakenne on omalaatuisensa – ikään kuin proustilaista ennen Proustia ja maagista realismia ennen Márquezia – kuin tiivis psykologis-realistinen romaanikerronta, johon suomalaiset totutettiin sekä se, että ajattelumaailma on täysin toisenlainen kuin 1950-luvun suomalaisella lukijalla: esi-isät, heidän henkensä ja monet jumalat tuntuvat vieraalta luterilaiseen monoteismiin tottuneelle lukijalle ja vaativat kiinalaisen kertomaperinteen tuntemista.⁵⁵

Vuonna 1958 ilmestyi ehkä keskeisin kiinalaisen kertomakirjallisuuden käänнос, eräänlainen "Kiinalaisen kirjallisuuden kultainen kirja" eli *Kiinalaisia kertoja*. Teoksen kustansi Tammi ja sen toimitti Pertti Nieminen. Hän on myös kirjoittanut teoksen esipuheen ja selitykset. Niemisen lisäksi kirjan kääntäjinä ovat olleet Kristiina Kivivuori, Elvi Sinervo ja Tuomas Anhava. Välikielinä on käytetty saksaa, englantia, ruotsia ja ranskaa silloin, kun alkukielistä tekstiä ei ole ollut saatavissa. Kirjaan sisältyy näytteitä kaikilta tärkeiltä kiinalaisilta kertomakirjailijoilta ajalta ennen ajanlaskun alkua aina 1900-luvun alun merkittävimpiin kirjailijoihin. Teoksen takakansitekstistä saa hyvän käsityksen sen sisälöstä:

⁵⁵ Tätä tietysti lisää se, että lönnrotilainen lähestymistapa suomalaiseen kansanperinteeseen pyrki hävittämään monijumalaisen kansankulttuurin ja integroimaan sen kristilliseen yksijumalaisuuteen. Ks. Chang Hsin-chih'in (1990, 323) kommentaarin käänнос teokseen, jossa ylikuonnollinen otetaan osana kulttuurista diskurssia, jolla kiinalainen aikalaislukija oppii tekemään eron reaali maailman- ja transsendentin maailman välillä.

Nyt ilmestyvä laaja ja edustava valikoima pyrkii antamaan läpileikkauksen kiinalaisen kertomataiteen kehitysvaiheista parin vuosituhannen vuoden aikana. Antologiaan on valittu Kiinan proosakirjallisuuden kauneimpia kertomuksia kulttuurin ensimmäisistä kukoistuskausista aina viime vuosikymmeniin saakka – novelleja, rakkauskertomuksia, kaskuja, sankaritaruja, eläintarinoita, onpa joukossa yksi kokonainen romaanikin, Lu Hsüinin kuuluisa 'Ah Q:n tarina'. Aineisto on koetettu saada mahdollisimman hyvin kehityskulkua luonnehtivaksi, ja samalla on koko ajan pidetty silmällä kertomuksien kiinnostavuutta nykyaikaisen lukijan kannalta. Suuri osa novelleista on käännetty suoraan alkukielestä. Kunkin kertomuksen alussa on kirjailijan esittely, ja teoksen johdanto esittelee suppeasti kiinalaisen kirjallisuuden historiaa. (Kiinalaisia kertoja 1958, takakansi.)

Kirja liittyy eri kirjallisuuksia esittelevään teostyyppiin, joka oli yleistä suomalaisessa kirjallisuudessa erityisesti 1900-luvun puolessavälissä. Näillä tavoitteina oli tutustuttaa suomalaisia lukijoita eri kulttuurialueiden kirjallisuuteen katkaen niiden koko historian.

Kiinalaisissa kertojissa huomattavaa on, että sen kustansi Tammi ja että sen tekijäjoukkona olivat tuon ajan keskeiset suomalaiset kiinalaisen kirjallisuuden suomentajat. Heistä Elvi Sinervo liittyy vasemmistolaiseen perinteeseen ja vasemmistolaiseen Kiinan kirjallisuuden välittäjätoimintaan. Tuomas Anhava ja Pertti Nieminen olivat puolestaan keskeisiä modernismin ja sen itämaisen lyriikan käänösperinteen Suomeen tuojia. Anhava ja Nieminen julkaisivat oman ja käänöstuotantonsa pääasiassa Otavalla, Sinervo puolestaan oma tuotantoaan vasemmistolaisilla kustantajilla, mutta toimi myös ammattimaisena kääntäjänä eri kustantajilla. Kristiina Kivivuori on puolestaan heistä ainoa ammattikäntäjä ilman omaa kirjallista tuotantoa.

Teoksen esipuhe sisältää Niemisen harvemmin esiintyvän kannanoton kiinalaisen proosan kääntämiseen ja sen haasteisiin:

Toisaalta kiinalainen kertova proosa – käyttipä se puhekieltä tai kuvenia – on idealtaan suoraan etenevää, melko koristelematonta, joten suomalainen normaaliproosa on käsittääkseni sen tulkitsemiseksi varsin tyydyttävä lähtökohta. Kiinalaisten asiallisuus, realismisuus ihmiskertomuksissakin estää heitä paisuttelemasta, romantisoimasta; on pidettävä mielessä, että 'kiinalaisuus' ei ole romantiikkaa, vaikka usein niin kuvitellaan. (Nieminen 1958, 21.)

Esipuheessa Nieminen korostaa läpi tuotantonsa keskeisenä teemana ollutta kiinalaisen tekstin riisumista sen länsimailla ja Suomessa saamasta romanttisesti kuorrutuksesta. Tämän ajatustavan pohjana Niemisellä on toistuvasti toisaalta 1900-alkupuolen sinologinen tutkimus ja toisaalta angloamerikkalaisten modernistien lyriikan käänösperinne. Näkökulma on haasteellinen ja voidaan Niemisen kohdalla tulkita jopa ideologiseksi, koska kiinalaisessa kertomusperinteessä on myös romanttista lajityypistöä. Länsimaisesti lukien voidaankin Niemisen puhe romantiikasta palauttaa usein siihen perinteeseen, jossa erityisesti kiinalaista lyriikkaa käännetään tekstiä "itämaisesti" värittäen. Toisaalta kitsch-orienttiikkaan, joka näyttäytyy japanilaisena ja kiinalaisena koriste- ja siustusesineistönä, joka myös oli suosittua Suomessa molempien sotien jälkeisinä aikoina (ks. tästä enemmän seuraavasta luvusta):

Sodanjälkeinen pako eksotiikkaan ei ole Suomessa vieras ilmiö. Meille on viitoitettuna sangen selvät tiet lähi-idän ja etelän kautta Japaniin ja Kiinaan saakka. Ei ole ollut puutetta tienkulkijoistakaan päätellen kaikista ah-eikö-tämä-ole-onnea-huokauksista, joita varsinkin ns. kulttuuripitoinen lehdistä sentimentaalisenä tarjoilee. Kuitenkin meidän oppaamme ovat olleet yksipuolisia ja kuva, joka meillä esim. kiinalaisesta hengen- ja lihanelämästä on keveällä ja liukkaalla lusikalla valmiiksi pureksittuna tyrkytetty, muistuttaa niitä japanilaisia kakemonoja ja kiinalaisia posliinimaalauksia, joita rokokoomallin mukaan on sekoitettu saksalaisella ja tšekkiläisellä paletilla. (Nieminen 1953, 337–338.)

Kai Laitisen laatimasta arvostelusta *Kiinalaisista kertojista* huomaa kuinka vähäistä ja toisaalta pinnallista kiinalaisen kirjallisuuden tuntemus oli vielä 1950-luvulla suomalaisessa kulttuurissa. Samalla hän korostaa Niemisen työn merkitystä:

Pertti Nieminen on Kiinalaisten kertojien toimittajana ja runsaan kolmanneksen kääntäjänä tehnyt jälleen erinomaista työtä. Mahdammekohan täysin ymmärtää, miten arvokas mies hän on maamme kirjallisuudelle: ani harvoin sattuu pienissä maissa niin, että etäisten kielten taitajat ovat samalla myös kirjoitustaitoisia sanan vaativimmassa mielessä. (Laitinen 1959a, 230.)

Laitisen arvostelussa näkyy Niemisen teosten arviointien perusrakenne, josta kehittyi lähes oma genrensä: Niemisen työtä arvotetaan pioneerityönä, hänen kahtiajakoinen laatunsa mainitaan (kirjailija-kääntäjä/sinologi) sekä teosten sisältöä referoidaan. Tämän edemmäksi ei arvioissa juurikaan päästä, koska suomalainen kulttuuriosaaminen ei mahdollista kriittistä kiinalaisen kirjallisuuden lukemista ja sen sitomista johonkin laajempaan kontekstiin.

6.3.1 Pertti Nieminen

Tässä täytyy varmaan sanoa niin kuin Arthur Wailey sanoi, ettei hän valitse niitä runoja vaan ne runot valitsevat hänet.^[56] Toisin sanoen, totta kai valinta on subjektiivinen siinä mielessä, että en ota käännettäväkseni runoja, joista minä en pidä ja joiden tavalla minä en ajattele. (Pertti Nieminen Minna Törman haastattelussa 1995, 5.)

Samalla vuosikymmenellä kuin Eino Tikkasen viimeinen käännösvälikoima, ilmestyivät myös tähänastisista kiinalaisen kirjallisuuden suomentajistamme merkittävimmän ensimmäiset käännökset. Pertti Niemisen (s. 1929) esikoiskoelmaan *Kivikausi* (1956) sisältyi hänen omien runojensa lisäksi valikoima kiinalaisen lyriikan käännöksiä. Nieminen on jatkanut tätä omiin kokoelmiinsa liitettyjen käännösrunojen julkaisemista koko uransa ajan. Ensimmäiset kiinan

⁵⁶ Ks. esim. Waley (1983, 7): "My book is not a balanced anthology of Chinese poetry, but merely a collection of poems that happen to work out well in a literal but at the same time literary translation."

lyriikan käännökset hän julkaisi Suomen Rauhanpuolustajien *Tänään*-lehdessä, joka ilmestyi syyskuussa 1952 (Kiinalaisia runoja 1952, 12).⁵⁷ Nämä ensimmäiset runot olivat vielä mittaan sidottua runokieltä, ennen modernismin aiheuttamaa runokäsityksen murrosta Suomessa. Lehti ja sen taustajärjestö olivat osa vasemmistolaisista suomalaista kulttuuriliikettä. Järjestö perustettiin vuonna 1949, ja se oli alkuvuosikymmeninä integroitunut tiiviisti Suomen ja Neuvostoliiton ystävyys-politiikkaan.

Pekka Lounela esitti Niemisen käännöstoiminnasta jo 1960-luvulla seuraavan analyysin:

Olen tarkkaillut Pertti Niemisen suomennostyötä sivulta. Jos siitä saamani käsitys on oikea, hän joutuu uudestirunoilemaan olennaisesti enemmän kuin eurooppalaisista kielistä kääntäviä. Viime kädessä hän on omien kiinalaisen kirjallisuuden tulkintojensa vaikutuksenalainen. Siinä en näe mitään hänen runojensa arvoa vähentävää. Mutta en myöskään siinä, että alkuperäinen kiinalainen sanataide on tärkeänä osana siinä elämysmateriaalissa, josta Päivät kuin nuolet -kokoelman säkeet ovat syntyneet. (Lounela 1962, 85.)

Lounela havaitsi siis jo varsin varhaisessa vaiheessa Niemisen työn kaksi keskeistä osa-aluetta: toisaalta kiinalainen runous liittyi keskeisesti hänen omaan kirjailijantyöhönsä, ja toisaalta Nieminen joutui suomalaisena kääntäjänä rakentamaan täysin oman mallinsa kiinalaisten runojen tulkinnalle ja kääntämistyölle. Jälkimmäisen voi hyvin tulkita liittyvän hänen toiseen rooliinsa: hän on ammatiltaan kansakoulunopettaja.

Esikoiskokoelmansa aikoihin, vuonna 1957, Nieminen julkaisi *Parnassossa* artikkelin ”Kiinan runous”. Tekstiä voi lukea hänen käännöstyönsä suuntaviivojen hahmottamisena. Artikkeliksi keskittyy klassiseen kiinalaiseen lyriikkaan. Nieminen haluaa ensinnäkin vakuuttaa suomalaisen yleisön siitä, että kiinalainen lyriikka on muuta kuin sanaleikkiä ja teknistä taituruutta: ”Käsitteitä on varmaan sekoittanut se, että ei ole erotettu toisistaan Kiinan ja Japanin runoutta: Japanissahan runon luominen on suuressa määrin ollut eräänlaista probleemanratkaisua, jossa teknillinen taitavuus on määrännyt tulokset.” (Nieminen 1957, 10.)

Sen jälkeen hän esittelee klassisen kiinalaisen lyriikan tyylikaudet *Laulujen kirjan* ajasta aina Song-dynastiaan. Lähteinään Nieminen nimeää angloamerikkalaisia kääntäjiä, E. R. Hughesin ja Clara Candlinin. Ryhmitellyt kaudet ja suurin osa mainituista runoilijoista näkyy hyvin näin jälkikäteen katsottuna myös Niemisen käännöstyössä: neliosaisen *Kiinan runoutta* -sarjan runot ovat Niemisen esittelemiltä aikakausilta ja lisäksi hän julkaisi osalta artikkelissa nimeämiltään lyyrikoilta omat käännösvälikoimat (Bai Juyi, Tao Yuanming, Su Dongpo ja Li Bai). Hän mainitsee tekstissä lyhyesti jopa klassisen kiinalaisen naisten tekemän lyriikan kääntämisen haasteet – Nieminen julkaisi myös tähän aihepiiriin liittyviä käännösvälikoimia.

Hän tekee tekstissä selkeän pesäeron tuon ajan moderniin kiinalaiseen lyriikkaan:

⁵⁷ Kiitokset Tuulia Toivaselle vihjeestä Niemisen ensimmäisestä käännöksestä.

Kiinan modernit lyyrikot aloittivat matkimalla länsimaista modernismia. Tuloksena oli kam-mottavia sekasikiöitä. Tuntuu kuitenkin siltä kuin nykyään olisi taas päästy selvyyteen siitä, mitä lyriikalla tarkoitetaan. Ikivanha perinne ja modernin runon vapaa ilmavuus alkavat sulautua harmoniseksi kokonaisuudeksi. ... Ja kääntäen: jos ottaa huomioon, että kiinalaisen runon ulkonaisia puitteita, tekniikkaa, on mahdotonta saada siirretyksi länsimaisiin kieliin, täytyy länsimaista modernia, vapaarytmistä runotyyppeä pitää ihanteellisena kiinalaisen klassil-lisenkin runon tulkintamuotona. Onneksi ne ajat ovat jo takanapäin, jolloin kiinalaisia runoja ”käännettiin” pelkästään riimitetyillä silosäkeillä. (Nieminen 1957, 15.)

Lainauksen alku kertoo Niemisen kunnioituksen kohteesta: klassisesta kiinalai-sesta lyriikasta. Moderni kiinalainen lyriikka oli tuolloin hänen tulkintansa mu-kaan vasta hakemassa omaa tilaansa.⁵⁸ Lainauksen jälkiosa kertoo puolestaan Niemisen kääntämisen ohjelman: koska kiinan kieli ei taivu länsimaalaisille kie-lille tulee se kääntää vapaalle mitalle. Tässä puolestaan voidaan lukea anglo-amerikkalaisten modernistien ohjelman vapaasta mitasta kiinalaisen runouden tulkinnassa. Suomalaisessa kontekstissa tämä liittyy myös suomalaisen runou-den poetiikan murrokseen, joka tapahtui 1950-luvulla ja jossa tiukasta mitalli-sesta rakenteesta siirryttiin vapaaseen mittaan. Tämän eron klassisen ja moder-nin Kiinan runouden välillä hän on tuonut esille myös haastattelussaan vuonna 1998, kun häneltä kysyttiin syytä miksi hän ei ole matkustanut useammin kuin kerran Kiinaan:

Syitä on ollut kaksi. Ensinnäkin on ihan taloudellinen selitys, ja toiseksi se, jonka Arthur Waley sanoi – hänhän ei kertaakaan käynyt Kiinassa: se ei ole se Kiina, mitä minä Kiinassa käsitte-len. (Nieminen 1988d, 32.)

Niemisen kolmas – ja kenties merkittävin ura – kiinalaisen kulttuurin parissa on ollut hänen kansansivistäjän työnsä. Arvostelijat muistavat yleensä aina mainita Niemisen käännöstyön ja hänen oman ”kiinalaisen” lyyrikkoutensa (ks. tästä Toivanen 2009b), mutta hänen laajaa artikkelituotantoaan ei juurikaan muisteta mainita. Artikkeleissaan hän on käsitellyt ja esitellyt kiinalaista kulttuuria ja omaa käännöstyötään keskeisimmissä suomalaisissa kulttuurijulkaisuissa – eniten *Parnassossa* ja *Kiina sanoin ja kuvin* -lehdessä. Tässäkin hänen yhteistyönsä Tuomas Anhavan kanssa oli merkittävää kulttuurityötä 1950- ja 1960-luvulla. Yhteistyö oli aktiivista 1950-luvulla *Suomalainen Suomi* -lehdessä, jossa Niemi-nen julkaisi erityisesti Anhavan toimitussihteerikaudella useita artikkeleita kiin-alaisesta kulttuurista ja kirjallisuudesta. Samaan aikaan lehdessä esiteltiin kiin-alaista kulttuuria laajemminkin.

Ehkä parhaimpana yksittäisinä esimerkkeinä tästä yhteistyöstä on *Parnas-son* vuoden 1957 ensimmäinen numero, joka oli omistettu kiinalaiselle kirjalli-suudelle sekä vuoden 1961 *Nuoren voiman* ensimmäinen numero, johon Niemi-nen suomensi kiinalaista runoutta ja Anhava japanilaisia tankoja. Anhava ja Nieminen siis rakensivat porvarillisen Suomen Kiina-kuvaa sen keskeisissä kulttuurilehdissä tuona aikana – Nieminen toimi sen lisäksi myös vasemmisto-

⁵⁸ Lähes saman tietysti voisi todeta – ja on taidettu todetakin – tuon ajan suomalaisesta modernista runoudesta ja sen taistelusta vallitsevaksi tyyliuunnaksi.

laisella puolella – ja Anhava laajensi aluetta japanilaiseen kirjallisuuteen. Osa *Parnasson* artikkeleista on julkaistu teoksessa *Mandariini kainalossa* (Nieminen 1989).

Jo alusta alkaen Nieminen käänsi suoraan kiinasta, jota hän oli opiskellut omin päin. Lisäksi on huomattava, että Niemisen esikuvana oli jo tuolloin anglosaksinen modernismin aikana syntynyt kiinalaisen lyriikan kääntämisen perinne – imagismin kuvallisuus ja taolaisuuden luonnonnyhteyden vaikutus näkyi myös Niemisen omassa lyriikassa (Toivanen 2009a, 520). Kuvallisuus Niemisellä hänen käännöstoiminnassaan tarkoittaa myös jotakin hyvin konkreettista. Tämä tulee hyvin esille hänen halustaan konkreettisesti nähdä ne esineet, joihin esimerkiksi klassisessa runoudessa viitataan. Seuraavassa hän iloitsee käännotyötään helpottavasta kuvateoksesta:

Nythän voin nähdä vaikkapa kuvan "ratsun selästä putoavasta" naisten hiuslaitteesta, jonka selitysten etsiminen 'Sinusta erossa' -antologiaa varten vaati työlää ja turhauttavan askaruksen. (Nieminen 1988e, 468.)

Erityisesti hän arvosti 1900-luvun alkupuoliskolla vaikuttaneen englantilaisen sinologin ja kääntäjän, Arthur Waleyn tapaa tehdä alkutekstille uskollisia käännöksiä ja samalla hyvää lyriikkaa. Nieminen (1982b) kertoo: "Juuri Waley sai meidän aikamme lukijat löytämään Kiinan runouden."

Waley onkin ollut keskeisin kääntäjäesikuva Niemiselle. Nieminen korostaa Waleyssa kahta puolta, jotka näkyvät hänen omassa tuotannossaan. Toisaalta sitä, että Waley on myös itse runoilija: "Kiisteltäköön siitä, kuuluiko hän Bloomsburyn ryhmään vai eikö – ellei hän olisi myöskään ollut merkittävä runoilija, ei hän olisi myöskään ollut suuri kääntäjä, mestari ja esikuva". Ja toisaalta sitä, että Waley pyrkii objektiivisuuteen käännoksissään, koska hän on: "opinut ajattelemaan kiinalaisittain. Hän oli jo yhtä paljon tiedemies kuin runoilija." (Nieminen 1982a, 8–9.)

Käänösuransa aikana Nieminen on tosin osin irronnut tästä perinteestä ja luonut oman tapansa kääntää kiinalaista lyriikkaa. Samalla hän on pyrkinyt perustamaan tulkintansa tekstin konteksteihin liittyvään uusimpaan tutkimustietoon ja tuomaan tämän taustoituksensa myös teosten lukijoiden saataville kirjojen selitysosioina.

Nieminen on myös muodostunut kiinalaisen lyriikan kääntämisessä tuotemerkiksi. Sitä korostaa se, että hänen suomennosvalikoimansa – muutamaa yksittäistä poikkeusta lukuun ottamatta – on kirjojen kansi- ja nimilehdillä nimetty hänen tekemikseen. Kääntäjästä on tullut enemmän tekijä ja samalla kustantaja on pystynyt markkinoimaan Niemisen nimissä hänen tekemäänsä käännotuotantoa – hyvänä esimerkkinä *Sinusta erossa* (Nieminen 1984) kustantajan takakannen markkinointiteksti:

Pertti Nieminen on suomentanut kiinan kielestä jälleen hienon kokoelman runoutta, laulutekstejä joiden musiikista emme siis tiedä enää mitään mutta jotka runoina ovat yhä vaikuttavia. Sinusta erossa on laajempi kuin kaikki aikaisemmat länsimaisilla kielillä julkaistut kiinalaisen laulurunouden valikoimat; sen ilmestyminen suomeksi on poikkeuksellisen merkittävä kulttuuritapaus.

Tämä näkyy myös Niemisen teosten arvioinneissa – jopa Li Bain runojen käännösvalikoimaan arvostelijakin (Anhava 1994, 345) viittaa ”Niemisen kirjana”.

Ensimmäiset Niemisen käännökset koostuivat vain muutamista runoista ja ne on julkaistu lehdissä tai hänen omissa runokokoelmissaan.⁵⁹ Runojen käännöksissä näkyy perinteisten muotojen murtuminen. Runot hapuilevat sidotun ja vapaan mitan välillä, ja useissa runoissa Nieminen käyttää myös loppusointuja. Niemisen käännökset otettiin hyvin vastaan heti alusta alkaen (vrt. Laitinen 1959b). Siitä tuli hänelle myös eräänlainen ongelma: hänen oma lyriikkansa tahtoi jäädä käännösten varjoon. Niemisen omalle lyriikalle onkin yritetty aika ajoin antaa niille kuuluva arvo. (Vrt. Launonen 1979; Toivanen 2009b.)

Ensimmäisessä varsinaisessa kiinalaisen lyriikan käännösvalikoimassaan *Suuri tuuli* Nieminen oli jo löytänyt oman käännöstyylinsä. Kirja ilmestyi vuonna 1960 ja oli ensimmäinen osa kuusiosaiseksi suunnitellusta sarjasta *Kiinan runoutta*. Sarja jäi kuitenkin vain neliosaiseksi. Sarjan muut osat ovat *Jadepuu* (1963), *Syksyn ääni* (1966) ja *Virralla* (1970). Ajallisesti sarja kattaa näyttein kiinalaisen lyriikan lähes meidän päiviimme asti. Ensimmäinen osa koostuu runoista, jotka ovat peräisin *Laulujen kirjasta* (n. 1000 eaa.) aina Sui-dynastiaan (581–618 jaa.) asti. Nieminen alkoi jo tässä teoksessa tapansa taustoittaa kääntämänsä runot sekä kulttuurisesti että historiallisesti. Lisäksi hän suhtautui lähdeteksteihin ja niiden tulkintoihin kriittisesti. Selkeänä tavoitteena on monipuolistaa suomalaisten käsitystä kiinalaisesta lyriikasta. Sarja julkaistiin yhteisnidoksena vuonna 1987 nimellä *Veden hohde, vuorten värit*.

Teossarjan luonnetta kuvaa hyvin Niemisen johdannon loppuosan yhteenvedo:

En ole tässä suppeassa valikoimassa tavoitellut minkäänlaista läpileikkausta Han-kauden ja sitä seuranneiden hajaannuksen vuosien lyriikasta. Olen koettanut valita lähinnä sellaisia runoja, jotka eivät sisällä länsimaiselle lukijalle käsittämättömiä vihjeitä Kiinan historiaan, mutta jotka kuitenkin antavat kuvan ajan parhaan runouden pääpiirteistä. Luulen, että tuo kuva yllättää monet – Kiinan runous ei aina ole sellaista, miksi se on meillä totuttu luonnehtimaan. Keveys, sirous ja ilmavuus eivät juuri ole olennaista Kolmen dynastian ja Chinin runoudelle; se on usein raskasta, jopa synkkää, mutta parhaimmillaan aitoa, suoraa ja selkeätä. (Nieminen 1966c, 11.)

Teossarjan tarkoituksena oli siis tutustuttaa suomalainen lukijakunta laajemmin kiinalaiseen lyriikkaan ja eri aikakausiin ja lajeihin. Tässä vaiheessa tavoitteena oli myös valikoimallinen luonne: laajemmat ja analyttisemmät käännöstyöt olivat vielä edessä. Tähän liittyvä toinen selkeä tavoite oli murtaa suomalaisesakin kulttuurisessa todellisuudessa jo rakentunut myytti kiinalaisen lyriikan ”keveydestä, siroudesta ja ilmavuudesta” ja alkaa rakentaa monipuolista kuvaa siitä. Mielenkiintoista on, että Nieminen käyttää lähes samoja sanoja kuin hänen kritisoimansa Lin Jutang tämän omien teostensa esipuheissa tavoitteena valikoida lähdetekstejä (vrt. edellinen luku), ”jotka eivät sisällä länsimaiselle lukijalle käsittämättömiä vihjeitä Kiinan historiaan”. Molemmilla lienee kuitenkin

⁵⁹ ”Koko osasto on pelkkää täytettä, enimmäkseen hävettävän huonoa käännöstyötä. Jokaista runoa olen jälkepäin joutunut paikkaamaan.” (Nieminen 2002.)

kin ollut tavoitteena vieraan tutuksi tuominen omalle lukijakunnalleen puhdistamalla kohdetekstistä valinnalla tekstin ymmärrystä haittaavat tekijät-Niemisellä tämä tavoite myöhemmin poistui ja sijalle tuli hyvin tarkka käännettujen runojen taustoittaminen ja selittäminen.

Tavoite myös onnistui, kuten Eeva-Liisa Mannerin arviosta voi lukea:

Pertti Niemisen käännökset ovat sisällöllisesti asiallisia ja tyyllisesti lujia ja eheitä; runot on tehty tiedemiehen tarkkuudella ja taiteilijan kypsyydellä. Parasta kiinalaiskäännöstä, mitä olen nähnyt – lukuun ottaen myös Arthur Waleyn kuuluisat englantilaiset tulkinnat, saksalaisista parafraaseista puhumattakaan (jotka usein ovat hyvin kauniita, mutta myös hyvin vapaita). (Manner 1961, 496.)

Suomalainen moderni yleisö tutustui kiinalaiseen klassiseen lyriikkaan uudella tavalla – 1900-luvun alun eurooppalainen tapa ottaa vastaan kiinalaista lyriikkaa oli saapunut Suomeen laajan yleisön ulottuville.

Marja-Leena Vainionpää korostaa sarjan kootun laitoksen korostaa arviossaan vuonna 1975 sitä, että Niemisen valikoima on toiminut myös siirtymänä 1950-luvun modernistiselta sukupolvelta 1960- ja 1970-luvun uusille runouden harrastaja ja tekijäpolville:⁶⁰

Aikana, jolloin meillä on opittu runoa nimittämään vähälevikkiseksi kirjallisuudeksi ja ryhtydytty suunnittelemaan erityisiä tukitoimia sen jatkuvuuden ylläpitämiseksi, on menestyksenkäimpiä – luetuimpia ja ostetuimpia – runokirjoja ollut Pertti Niemisen timittama [p.o. toimittama] ja suomentama valikoima Kiinan runoutta I–IV. Sen pari osaa, Suuri tuuli ja Jadepuu, ovat ehtineet kunnioitettavaan kolmanteen painokseensa, pari jälkimmäistä osaa, Syksyn ääni ja Virralla, toiseen painokseensa. ... Valikoima on kestänyt pintamuotien oikut ja puuskat suhteellisen pitkään – Suuri tuuli tuli markkinoille viisitoista vuotta sitten 1960, jolloin ”uusi runo” oli meillä vielä hyvissä hengissä. (Vainionpää 1975, 25.)

Teossarjan toinen osa sisältää Tang-dynastian (618–907), kiinalaisen lyriikan kultakauden runoutta. Jadepuun johdannossa Niemisen tavoite muuttaa länsimaisen lukijakunnan kiinalaisen lyriikan näkemystä tulee selvästi esille:

Länsimailla kuvitellaan usein, että Kiinan runous muodostaa oman erillisen ympyränsä. Sitä kuvitellaan siroksi, kukkamaiseksi, hauraaksi; luullaan, että vanhat kiinalaiset kirjoittivat vain rakkaudesta, kaihosta, kukista ja linnuista ja että koko Kiinan kulttuuri oli romanttista ja sadunhoitoista. Tämä ei tietenkään pidä paikkaansa: kiinalaiset eivät ole satuolentoja eikä heidän runoutensa pääpiirteissään eroa länsimaiden runoudesta. Aihepiirit ja tehokeinot ovat samat, aiheenkäsittely noudattaa samanlaisia suuntaaviivoja kuin meillä; eri kulttuuripiirin tuoksu tuntuu lähinnä erilaisissa uskomuksissa ja ajattelutavoissa. Olennaisin ero on kielessä: vain se, että klassinen kiina on tavattoman monivähteistä ja kieliopillisesti väljää teki käsittääkseni mahdolliseksi lü-shih'n saavuttaman suosion: tiukatkaan määräykset eivät pystyneet kahlehtimaan kielen liikkuvuutta. (Nieminen 1975a, 10–11.)

Nieminen on rakentamassa uutta kuvaa Kiinasta, jossa romanttinen satujen orientti halutaan kirjoittaa uusiksi. Tässä Nieminen haluaa painottaa samankal-

⁶⁰ Vrt. Aki Luostarisen kommenttiin arvostelussaan: ”Nuoruuteni merkittäviä runokokemuksia olivat Pertti Niemisen kääntämät kiinalaisen runon antologiat: Suuri tuuli, Jadepuu, Syksyn ääni ja Virralla.” (Luostarinen 1989, 182.)

taisuutta tekstien aihepiireissä ja runouden ”pääpiirteisessä samankaltaisuudessa”. Kiinnostavan ristiriidan tälle muodostaa Niemisen maininta siitä, että ”kiina ei käänny täysin eri tavoin rakentuneille länsimaiden kielille menettämättä samalla olennaisinta. Käännöksistä jää siten huomattava osa aitoa väriä.” Rytmien Nieminen pyrkii säilyttämään omien sanojensa mukaan ”väljällä ja ylimalkaisella rytmihahmolla”. (Nieminen 1975a, 11.) Lopuksi hän esittää imagisteilta peräisin olevan tulkinnan kääntämisen perustasta: ”Onneksi kiinalainen runo on yleensä kuvallista, havainnollista: jotakin jää sentään käteen.” (Nieminen 1975a, 11.)

Kolmas osa koostuu puolestaan Song-dynastian (960–1279) aikaisesta runoudesta. Sarjan kolmas osa on ollut haasteellinen kääntäjän kannalta, koska Song-dynastian runoutta on väheksytty ja niinpä Niemisen tavoitteena on ollut: ”Tämä nide sisältää suhteellisesti enemmän kuin aikaisemmat sellaisia runoja, joita en ole nähnyt ennen käännettyinä: olen halunnut edes hieman laajentaa sitä kapeaa alaa, joka meillä Sungin runoudesta tunnetaan.” (Nieminen 1975c, 13.)

Viimeinen osa, *Virralla*, esittelee loput dynastiat. Sen varhaisimmat runoilijat ovat Yuan-dynastian (1271–1368) kaudelta ja nuorimmat kansantasavallan kaudelta. Yhteensä sarjassa on runoja 133 runoilijalta sekä tärkeimmistä kansanrunouden kokoelmista. Kahdessa viimeisessä osassa kääntäjän hankaluutena on ollut myös alkutekstien saaminen, 1960-luvulla kulttuurivallankumouksen myötä tekstien saanti Kiinan kansantasavallasta tyrehtyi (Nieminen 1970b, 16).

Kuten aiemmin jo todettiin, Niemisen alkukauden käännöksissä näkyy selvästi Waleyn vaikutus ja suomalaisen lyriikan kehitys. Käännökset ovat vapaamittaisia ja loppusoinnusta on luovuttu lähes kokonaan. Niitä tapaa vain siellä täällä, tehokeinoina. Käännöstavoitteistaan Nieminen sanoo:

Rytmien vaikutelma täytyy ... koettaa säilyttää väljällä ja ylimalkaisella rytmihahmolla, sikäli kuin sekään on luontevuuden säilymisen kannalta mahdollista. Onneksi kiinalainen runo on yleensä kuvallista, havainnollista: jotakin sentään jää käteen. (Nieminen 1975a, 11.)

Nieminen on julkaissut myös käännösvalikoimia yksittäisten runoilijoiden tuotannosta. Ensimmäisenä näistä ilmestyi Mao Tse-tungin [Mao Zedong] *Runot* vuonna 1973. Samana vuonna ilmestyi Ruotsissa sinologian professorin Göran Malmqvistin (1973) vastaava käännöskokoelma Maon julkaistusta 38 runosta nimellä *Den långa marschen: Maos 38 dikter*, jonka Nieminen mainitsee myös oman teoksensa lopun käännösluettelossa.

Teosten julkaisuajan samanaikaisuuden vuoksi on mielenkiintoista vertailla niitä. Molempien lähtökohta on samankaltainen: Maon Zedongin lyriikan sitominen kiinalaiseen perinteeseen. Nieminen tekee tämän lyhyellä johdannolla ja runojen selitysosalla. Malmqvistin selitykset liittyvät suoraan käännöksiin ja ovat laajempia (tämä näkyy myös teosten sivumäärässä, Malmqvistin teos on lähes täsmälleen kaksi kertaa laajempi). Selkein ero on siinä, että Malmqvist julkaisee teoksessa myös alkutekstit ja niiden pinyin-litteroinnit ja analysoi niiden (klassista) muotorakennetta laajasti. Tässä näkyy hyvin Niemisen (lyyrikon)

ja Malmqvistin (sinologin) ero: edellinen tekee käännöksissään uutta suomalais-lyriikkaa ja jälkimmäinen analysoi ja tekee lukijoille tutuksi myös käännösten alkutekstejä. Seuraavassa vertaillaan heidän käännöksiään Mao Zedongin ”Pitkä marssi” -runosta.

XVII Den långa marchen, en sjustavig
långstrof

*Den röda armén räds inte det långväga
fälttagets mödör,
tiotusen floder och tusen berg är endast
en munter lek.*

*Wuling-bergens vindla
r veckar krusiga vågor,
Wumeng-massivets barriär trillar kulor
av lera.*

*Den gyllene sandens vatten slår – de
molntäckta klipporna värmas,
Det stora färjstallets bro står spänd –
kättingarna av järn är kalla.*

*Vi gladdes än mer åt Minbergets
milsvida vidder av snö,
alla skrattade glatt när hären lagt bergen
bakom sig.*

Oktober 1935

(Kääntäjä Göran Malmqvist (1973, 51).)

17 PITKÄ MARSSI

*Punainen armeija ei pelkää pitkän marssin
vaivoja,
kymmenentuhatta virtaa, tuhat vuorta ei
voi sitä estää.*

*Viisi vuorijonoa kiemurtelee käärmeinä,
nousee ja laskee kuin aallokko,
Wu-mengin louhikot ovat multapaakkuja
jalkojen alla.*

*Kultaisen Hietikon aallot lyövät lämpimi-
nä kallionkielekkeisiin,
Ta-tun sillan rautaiset jänteet hohkaavat
kylmää.*

*Ilmeet muuttuvat, kun on päästy Min-
shanin ikuisen lumen ohi:
kasvot alkavat loistaa.*

*(Kääntäjä Pertti Nieminen (Mao Tse-
Tung 1973, 34).)*

Selkein ero käännöksessä on Malmqvistin subjektiivisempi ja jopa toverillinen sotilaallisuus. Se korostuu kahdessa loppusäkeessä, jossa hän korostaa memuodolla vuorten ylittämisen aiheuttamaa naurunpurkausta – Nieminen kääntää tämän klassisemmin ja jopa stoalaisen tyyneästi ilmeen muutoksena. Selitysosiossa Malmqvist selittää selkeämmin ja laajemmin sekä Mao Zedongin modernin siirtymän murheellisista sotarunoista sosialistiseen sankaruuteen ja voittorunouteen. Lisäksi hänen selitystensä avulla pitkän marssin eräs sotilaallinen etappi: Dadu-virran sillan ylitys, jossa Maon armeija ylitti sillan pelkkiä rautaketjuja pitkin, koska sillan puuosat oli tuhottu, tulee selkeämmin esille (Malmqvist 1973, 52–53). Käännöksessä tämä näkyy Malmqvistin kahtiajakoisena tulkintana (sillan jännitetyt jänteet ja niiden rautainen kylmyys) verrattuna Niemisen pelkistetympään jänteiden kylmyyteen. Malmqvistin selitysosion avulla lukija voi lukea tässä säkeessä laajan symbolisen tarinan: historiallinen silta pysyy jännitettynä vaikka vihollinen yrittää tuhota sen puurakenteet, uuden ajan sotilaiden tehtävänä on vallata silta liikkumalla näitä (historian) rautarakenteita pitkin osoittaen kylmän rautaista tahtoa ja alkaa hallita Kiinaa ja sen pitkää historiaa.

Harry Forsblom arvioi analyttisesti Mao Zedongin käännösvalikoimaa ja vertailee sitä muiden kääntäjien tuotteisiin:

Taidokkaat rytmikaaviot eivät välity eurooppalaisille kielille. Pertti Niemisen kirrkaista, taipuisista suomennoksista voi kiinaa taitamatta sanoa, että ne tuntuvat erinomaisilta. Vertailu Joachim Schickelin hieman tiiviimpään mutta abstraktimpaan saksannokseen osoittaa, ettei merkitysten tulkinnassa ole huomattavia eroja. (Forsblom 1974, 231.)

Sen sijaan Risto Ahdin arvio teoksesta on vielä maolaisuuden värittävä:

Ajan kuluessa mielessäni on käsitys Mao Tse-tungista vaihdellut paljon. Peruskäsitys on kuitenkin pysynyt suuressa määrin ennallaan. Mao on aikamme ”suuria humanisteja”. Monistataniiljoonaisen kansan johtajana hän on jättiläinen uskossaan ihmiseen aivan jotakin muuta kuin germaaninen kulttuurimme kykenee kuvittelemaan. Poliitikkona hän on kyennyt näkemään välttämättömän ja johtanut näkemyksensä mukaisesti kansansa uudelle tielle. Filosofina ja runoilijana hän rakentaa siltaa itämaisen ihmissuhteen ja länsimaisen utopiakeskeisyyden välille. (Ahti 1974, 353.)

Näissä kahdessa arviossa näyttäytyy suomalainen kiinalaisen lyriikan lukeminen ääripäissään: Forsblom lukee kirjallisuutta ja tekee siitä vertailevia arvioita. Ahti puolestaan lukee teosta poliittisen retoriikan kautta ja sen aikakauden näkemyksen, jolle Mao Zedong näyttäytyi vielä humanistisena uudistajana. Kari Saviniemen arvio teoksesta sen sijaan on perinteisempi Niemisen työn arvio, jossa arvioijalla ei ole oikein välineitä arvioida varsinaista teosta, mutta jossa arvostetaan Niemisen kulttuuriryötä – retoriikassa Saviniemi käyttää myös lähetystyö-termiä, joka sitoo vastaanoton suomalaiseen lähetystyöhön ja sen Kiina-suhteeseen, tässä tosin käänteisessä merkityksessä:

Pertti Niemisen suomennostyöstä on vaikea mennä sanomaan paljon mitään. On vain todettava, että Niemisen kiinan kielestä suomeksi tekemä lähetystyö on ollut todella arookasta ja ainutlaatuista. (Saviniemi 1974, 219.)

Seuraavat kaksi käänösvalikoimaa ovat varhaisemmilta lyyrikoilta: Po Chü-in [Bai Juyi] (772–846) *Korotan ääneni ja laulan* (1975) sekä T’ao Yuan Mingin [Tao Yuanming] (k. 427 jaa.) *Viipyilevät pilvet* (1976). Vuonna 1988 ilmestynyt *Pudonneiden kukkien puna* sisälsi kahden 900- ja 1000-luvulla eläneen laulurunoilijan–Li Yün [Li Yu] ja Li Ch’ing-chaon [Li Qingzhao] – tuotannot. Tämän teoksen takakansimainoksessa Nieminen on nostettu jo kansainvälisten klassikkojen joukkoon:

Niemisen taidokkaat suomennokset ovat kansainvälisestikin arvostettuja klassikkoja. Ne ovat paljon enemmän kuin vain korkeatasoisia käännöksiä: itsenäisiä, äärimmäisen hallittuja ja ehyitä taideteoksia, joiden rikkeettömässä kuulaudessa hehkuvat kätketyt merkitykset, alkuvomaiset sävyt. Näin täytenä ja puhtaana runous soi vain harvoin. (Nieminen 1989a, suojakannen kääntöpuoli.)

Antti Seppä korostaa arviossaan Bai Juyin teoksesta lyriikan elinvoimaisuutta:

Mikä on syy siihen, että vastoin kaikkea todennäköisyyttä outo tuntuu tutulta? Olisiko muinaisen Kiinan kulttuuripiiri jostain merkillisestä syystä kuitenkin selkeä ja läheinen? Ei tunnut todennäköiseltä. Enemmän sitten se, että käännettäväksi kuin itsestään valikoituu runo-

ja, jotka ovat aiheeltaan hyvin pitkäikäisiä: luonnonkuvaukset ja ihmisten pysyivistä tunteista, rakkaudesta, ikävästä ja ystävytydestä kertovat runot. (Seppä 1975, 168.)

Arviossa näkyy hyvin se, minkä Nieminen itsekin myöntää: käännetyiksi hän on valikoinut runoja, jotka miellyttävät ja tuntuvat elinvoimaisilta. Lisäksi Sepänkin mainitsevat aihepiirit antautuvat helpoiten käännettäväksi klassisista teksteistä, koska ne käsittelevät yleisinhimillisiä teemoja. Seppä ei kuitenkaan tuo julki kolmatta, todennäköistä syytä, joka on se, että Nieminen tekee käännöksistään modernia suomalaista, luettavaa runoutta.⁶¹

Simo Mannila rinnastaa puolestaan omassa arviossaan Anhavan ja Niemisen työn ja nostaa käännökset jopa aikalaislyriikkaa merkittävämmäksi kirjallisuudeksi:

Kiinan ja Japanin runouden suomennoksilla on tunnetusti ollut merkittävä, eikä ainoastaan positiivinen vaikutus uudenpaan (p.o. uudempaan) suomalaisen lyriikan kehitykseen. Kaukoidän korkeatasoisen runouden luulisi kuitenkin ilmeisen ainutkertaisena synnyttävän suomalaisessa lyriikassa enemmän itsekritiikkiä kuin tahatonta jäljittelyä. Anhavan ja Niemisen käännökset kuuluvat kirjavuoden parhaaseen antiin. (Mannila 1976, 292.)

Tao Yuanmingin käännöksen arvioissa nousee puolestaan esille se, että Nieminen on käännösvalikoimillaan nostanut esille uusia, tuntemattomampia kiinalaisia lyyrikkoja ja siten avartanut suomalaiselle lukijalle kiinalaisen lyriikan kenttää jopa eurooppalaisessa mittakaavassa (Onjukka 1976). Tämä tulee hyvin esille Sepän arviossa:

Niinpä sitten ollaan tällaisen runouden kanssa aina tulkinnassa kiinni. Käänsi sitten mistä tahansa kielestä, runo kääntyy vain toisintona, muunnelmana. Ja sitten kun alkuteksti on kirjoitettu järjestelmällä, jonka periaate on aivan toinen kuin omamme, ollaan monenlaisissa, lähes voittamattomissa vaikeuksissa. En ole tähän mennessä ylistänyt kääntäjää, Pertti Niemistä, jonka vertaista on harvalla maalla. Mutta oikeastaan koko tarinani on kiitosta hänelle. Ilman hänen työtään minulla ei olisi aavistusta ja tietoa T'ao Yüan-mingistä. (Seppä 1977, 316–317.)

1980- ja 1990-luvun vaihteessa alkaa esiintyä myös kriittisempää Niemisen lukemista ja arviointia.⁶² *Pudonneiden kukkien punan ja Veden hohde, vuorten värit* -teosten yhteisarviossaan Tero Liukkonen nostaa esille kriittisesti Niemisen työn merkityksen kiinalaisen lyriikan ainoana kääntäjänä Suomessa:

Mieleni tekee kuitenkin saivarrella: mikä vaikutus käsityksiimme on sillä, että kolmentuhannen vuoden kirjallinen traditio välittyy yhden miehen työnä, yhden ainoan runoilijan temperamentin lävitse?

⁶¹ Tämä saattaa olla yhtenä syynä hänen kääntäjän ja kirjailijanroolien sekoittumiseen. Ks. tästä enemmän Toivanen (2007).

⁶² Kriittisimmillään tämä näkyy Forsblomin (1998, 130) arviossa Niemisen omasta koelmasta *Täällä tuulee aina*: ”Kiinalaisuus ja läsnäolon filosofia ovat siis vain pahemman kerran fraasiutuneet ja korvaavat oman persoonan ja äänen, siinä koko juttu. Eikä kirjan suojaväriä tarjoava alaotsikko ’Havaintoja, juttelu, muistiinpanoja’ muuta miksiäkään sitä, että runokielenä nämä on tarjottu.”

Näyttäytyykö kiinalainen runoperinne todellista yhtenäisempänä ja linjakkaampana? Jos meillä olisi toinen Niemisen veroinen kääntäjä, joutuisivatko he käymään pitkäjänteisiä väittelyitä yksityiskohdista ja vivahteista?

Kun tarkastelee koottuja kiinalaisrunoja Veden hohde, vuorten värit, kokonaisuus on selvästi-kin Niemisen näkemyksen yhtenäistämä. Näkemyksen tulkitseva voima sijoittaa runot onnekaiden suomennosklassikkojen joukkoon, sellaisten kuin Cajanderin Shakespeare, Mannisen Homeros ja Anhavan Carpelan. (Liukkonen 1989, 69.)

Muuten *Pudonneiden kukkien puna* -teoksen arviot – kuten myös Liukkonen – ovat hyvin myönteisiä ja korostavat Niemisen kykyä tehdä vanhasta lyriikasta elävää:

Niemisen runollisessa tutkimustyössä lukijan eteen hahmottuu elinvoimainen kuva länsimaille tuntemattomasta laulurunouden muodosta, jonka viimeisiä edustajia oli mm. Kiinan kansantasavallan edesmennyt johtaja Mao Tse-tung. Lähes kaikki tz'un sävelmät ovat kadonneet mutta melodiodien tavukaavojen säilyminen mahdollistaa runomuodon periaatteellisen tuottamisen tänäkin (p.o. tänäänkin). Niemisen käännöstyö alkuaikojen mestarien runoudesta osoittaa, että tz'u on kaikkea muuta kuin kuollutta lyriikkaa. (Vartiainen 1988, 69.)

Elävyyttä korostaa myös Matti Paavilainen arvostelussaan, jossa hän toteaa teoksen kestävän useita lukukertoja ja avautuvan joka kerralla syvemmin lukijalleen (Paavilainen 1989, 182).

Vuonna 1992 Nieminen julkaisi laajan valikoiman Li Bain runoja nimellä *Taivaanrantaan pitkä matka. Li Pon runoutta*. Li Baita pidetään yhtenä Tangdynastian merkittävimmistä lyriikoista. Hän on ollut myös länsimaisten kääntäjien ja lukijoiden suosiossa: Poundin *Cathay*-valikoima perustui Li Bain runoihin. Li Bain tulosta länsimaiselle yleisölle Nieminen esittää mielenkiintoisen kommentin:

Minua on kauan kummastuttanut se vaistomainen varmuus, jolla länsimaiset lukijat valitsivat suosikikseen juuri Li Pon, jonka – niin kuin tosin kaikkien muidenkin kiinalaisten – runojen varhaiset käännökset ovat varsin epämääräisiä ja suurimmaksi osaksi kehoja sekä niistä tehdyt, paljon luetut käännöksenkäännökset harhaanjohtavia mukaelmia. Onnistuiko kourallinen hyviä runoilijoita, jotka kääntäjiksi olivat aivan liian mielikuvoituksekkaita, sittenkin sisällyksellisesti epäluotettavilla tulkinnoilla välittämään hänen runoudestaan ja runoilijanlaadustaan jotakin aivan olennaista (...)? (Nieminen 1992, 11–12.)

Edellisessä lainauksessa näkyy Niemisen ihanne runon puhtaasta tai jopa oikeasta käännöksestä, joka ei sisällä tulkintaa. Käsitteellisesti ajatus on hyvin modernismin ja kriittisen kielitieteellisen käännösihanteen mukainen, mutta todellisuudessa epärealistinen ja kirjallisuuden ominaislaadun (tietoisesti) väärintymmärtävä tulkinta. Samalla tässä näkyy hyvin Niemisen halu puhdistaa kiinalaisen lyriikan kääntäminen mukaelmista ja kirjailevasta tavasta hyödyntää kiinalaista lyriikkaa oman runouden pohjana (vrt. erityisesti Pound).

Tämän teoksen arvioissa – vaikka kaikki tunnustavat Niemisen uraauurtavan työn korkean laadun – alkaa näkyä jo kriittisiäkin äänenpainoja. Liukkonen kaipaa karheampaa puhetapaa: suomalainen lyriikka ja puhekieli ovat jo muuttuneet modernismin ajoista:

Voi kysyä, olisiko runojen tulkinnoissa näillä kohdin kuultava enemmän karheutta, olisiko tilaa irrottelulle. Kirjan nooteista käy kuitenkin ilmi, että karkeudet eivät kuulu tyylilajiin. Li Po kirjoittaa taidokkaasti klassisia muotokaavoja hyödyntäen.

Siksi Niemisen hienovivahteiset valinnat tekevät runoilijalle parhaiten oikeutta. Li ”kohottelee maljoja” ja ”humaltuu” mutta ei ole kännissä eikä jurrissa saati seipäässä. (Liukkonen 1992, 584.)

Hannu Niklander puolestaan kritisoi tavaramerkiksi muodostunutta ”Niemis-tä”, joka alkaa jopa häivyttää runojen alkuperäiset tekijät taakseen:

Tuntuu alkuun erikoiselta että Kiinan runouden suuren klassikon Li Pon kokoomateos on julkaistu kääntäjän nimen kanssa, alaotsikkonaan Li Pon runoutta.

Miksei ole menetelty tavalliseen tapaan, vaikkapa ”Li Pon runoutta, suomentanut Pertti Nieminen”? Ikävä selitys voisi olla se, että Niemisestä on uutteran sinologisen työnsä seurauksena tullut kiinalaisen runouden suomennuksen merkkituote.

Tahtoisin kumminkin uskoa toiseen selitykseen. Kiinan vanhan runouden kääntäminen on niin mutkallista ja monitulkintaista työtä, ettei tunnontarkka suomentaja arvaa itseään kääntäjänä pitääkään, vaan mukailijana. Joka tapauksessa Orimattilassa asuva Nieminen on taas kerran tehnyt taitavaa työtä. (Niklander 1992, 680.)

Vuosina 1998 ja 1999 Nieminen julkaisi Su Dongpolta suomennosvalikoimat *Sateen jälkeen. Su Tung-p’on laulurunoutta* (1998) sekä *Tuhkapensas ja krysanteemi. Su Tung-p’on runoutta* (1999). Suta pidetään Sung-kauden merkittävimpanä lyyrikkona. Niemisen edellinen valikoima sisältää suomennoksia Su Dongpon t’zu runoista, ja jälkimmäinen sisältää suomennoksia runoilijan shih ja fu-mittaisista runoista. Nieminen taustoittaa kokoelmansa johdannolla, jossa hän avaa lukijalle aikakautta ja Sun elämänhistoriaa. Nieminen jaksottaa kääntämänsä runot käännöstensä lähdevalikoimien mukaisessa kronologisessa järjestyksessä.

Maija Leinosen arvio *Sateen jälkeen* -teoksesta korostaa myös Niemisen roolia uusien runoilijoiden esiintuojana ja Kiina-kuvan monipuolistajana. Hänen arvioissaan näkyy hyvin se, että virallinen Kiina toi maailmalle perinteistä kuvaa klassisista kiinalaisista runoilijoista valtion palvelijoina myös kansantasaavallan aikana:

Runojen laatija Su Tung P’o eli noin yhdeksänsataa vuotta sitten. Hän oli valtion virkamies, oppinut ja taiteellisesti lahjakas. Hänet mainitaan useissa kirjallisuuden historioissa, mutta ilman Pertti Niemisen suomennoksia ja selityksiä hän olisi jäänyt täällä meillä, kaukana silk-kiteistä melko vähälle huomiolle.

Tilasin useana vuonna Kiinasta Chinese literature -nimistä aikakausjulkaisua, jossa esiteltiin kirjallisuutta ja taidetta. Niistä jäi jotenkin sellainen kuva, että kaikenlainen kulttuuri kuului ainakin ennen vain varakkaille ja että yhä edelleen sai kirjoittaa vain valtion johdolle mieluisista asioista, idealistisesti ja urotekoja ylistäen. (Leinonen 1999, 121.)

Leena Tuomela lukee puolestaan runot tuoreina ja moderneina: ”Eksoottisuudesta runot ovat yllättävän moderneja. Kaukaisessa Kiinassa kauan sitten asunutta runoilijaa askarruttivat samat asiat kuin nykyistäkin kirjailijapolvea: rakkaus, kuolema, onnen tavoittelu, yksinäisyys, koti-ikävä sekä vallan ja maineen houkutus.” (Tuomela 1999, 32.) Liukkosen lukutapa taas kertoo internet-

sukupolven muuttuneesta lukemiskulttuurista ja retoriikasta tulkita lukemaan-sa:

Tuhat vuotta vanhoja kiinalaisia runoja lukiessa oivaltaa äkkiä, miten edistyksellisestä väli-neestä on kysymys. Runo on interaktiivinen viestin, joka ei kerta kaikkiaan suostu toimimaan, ellei vastaanottaja osallistu aktiivisesti tapahtumaan.

Itse asiassa Niemisen kirja on suorastaan multimediateos, joka sanan, kuvan ja äänen lisäksi sisältää vielä tuoksutkin. Runot ovat hypertekstejä, joista aukeaa kiinnostavia linkkejä Kiinan kirjallisuuden muille värikkäille sivuille. (Liukkonen 1998, 805.)

Liukkonen arvio *Tuhkapensas ja krysanteemi* -teoksesta puolestaan paljastaa län-simaisen lukutavan irrottautumisen subjektiivisesta runoudesta:

Länsimaisessa kirjallisuudessa on paljon korostettu teosten riippumattomuutta tekijästään. Sitä vastoin Kiinan kirjallisuudessa on vahva traditio kirjoittaa niin omakohtaisesti, ettei ru-noja mielellään luokittele fiktioksi. Päinastoin: Su Tung-pon tallentamat kokemukset vaikut-tavat autenttisilta. (Liukkonen 2000, 38.)

Keskeisintä vielä 2000-luvun alussa julkaistuissa arvioissa on kuitenkin se, että Niemisen asema mestarikääntäjänä ja uuden runouden tekijänä on vankkuma-ton:

Pertti Nieminen on kääntänyt suverenille suomen kielelle kiinalaisia suuria mestareita jo neljän vuosikymmenen ajan. Orimattilassa asuvan Niemisen uusin kulttuuriteko on Tuhka-pensas ja krysanteemi, joka tarjoaa tuhdin annoksen Su Tung-pon runoutta.

Mutta mikä parasta, suomalainen lukija voi Niemisen työn ansiosta ottaa vain kirjan käteen-sä ja ryhtyä nauttimaan runoudesta. Niemisen käännökset toimivat uljaasti itsenäisinä teok-sina. Ne tekevät todennäköisesti vaikutuksen sellaiseenkin lukijaan, joka vähät välittää klassi-sen Kiinan eri kausista ja runomitoista. (Saure 2000, 111.)

Sauren arvostelussa tulee esille Niemisen työn arkkityypit: aikalaisrunoudeksi kääntäminen, teoksen taustoittaminen ja kirjan eläminen omana itsenäisenä. Nieminen on onnistunut luomaan kiinalaisen runouden käännöksistään oman lajityypin suomalaisen kirjallisuuteen, ja käännöksiä myös on alettu lukea täl-laisena.

Nieminen julkaisi teoksen *Sydämeni ei ole peili. Kuo feng -runoja Kiinan klas-sisesta Laulujen kirjasta* vuonna 1995. Teos sisältää *Laulujen kirjan* (Shijing) en-simmäisen osan (Guofeng) lyyriset laulurunot, joiden syntyaika on ajoitettu kahdeksannelle ja seitsemännelle vuosisadalle ennen ajanlaskun alkua ja niiden arvellaan syntyneen hovimiljöössä. Nieminen esittelee teoksen sisällön kriitti-sessä johdannossa, jossa hän käyttää taas sinologisia viitteitä analysoidessaan runojen alkuperää ja mahdollista syntyhistoriaa. Hän viittaa siinä taas 1900-luvun alkupuolen keskeisiin auktoriteetteihin: Waleyhin ja Karlgreniin sekä uudempaan tutkimukseen. Esimerkkinä Niemisen siirtymästä kriittiseen sino-logiseen tekstintulkintatraditioon on seuraava:

Karlgren pureutui monen vuoden ajaksi teksteihin ja kommentteihin. Hän oli ensimmäinen, jonka onnistui purkaa kommenttikerrostumat ja eritellä ne. Moralistiset selitykset hän hylkäsi

suoralta kädeltä ja sanoutui irti myös "historiallisesta" selitysmallista. Tutkimukset osoittivat, että perin harvalle runolle löytyi historiallinen kiinnekohta, Kuo fengissä vain kahdelle. Karlgrenin lähtökohtana oli: 'Shih ching on runoutta, kirjallisuutta; sitä on tutkittava kirjallisuus- ja kielitieteen keinoin.' Sillä tavoin hän löysi uudelleen laulujen runollisen arvon; muita arvoja hän ei hyväksynyt. (Nieminen 1995, 16.)

Vastaava voidaan tulkita käsittämään myös Niemisen modernistista kärjistystä kiinalaisesta lyriikasta: sitä tulee ensisijaisesti lähestyä kirjallisuutena ja runoutena. Modernin kääntäjän työkaluina voivat olla vain alkuteksti ja sitä kriittisesti tulkitsevat selitysteokset. Tällainen lukemisen ja kääntämisen tapa voidaan nähdä jopa eräänä lähilukemisen muotona, joka modernismin mukana yleistyi suomalaisenkin kirjallisuudentutkimukseen ja kirjallisuuskäsitykseen.

Jaakko Anhava tulkitseeikin teoksen pikemmin uudelleentulkinnaksi kuin käännökseksi sanan varsinaisessa merkityksessä:

Kuten alkuteoksen runot eivät ole kansanlauluja vaan niiden pohjalta seipitettyä hovin ja ylhäisön runoutta, myös suomenkielinen laitos on vähemmän sanan varsinaisessa merkityksessä käänнос kuin pikemminkin nykysuomalaisella runokielellä laadittu mukaelma Laulujen kirjasta. (Anhava 1996, 228)

Hannu Launonen lukee teoksen jopa Niemisen siirtymänä oppi-isiensä edelle:

Suomentajan ilmaisu muuttuu samalla tiiviimmäksi. Selitysten lukeminen runojen rinnalla kannattaa. Laulujen ja noottien yhdistelmään sisältyy itse asiassa Pertti Niemisen laatima suppea kääntämisen korkeakoulu. Lyhyt vertailu muunkielisiin valikoimiin osoittaa, että Nieminen on perusteellisempi kuin ruotsalainen kollegansa, rohkeampi kuin kanadalainen kääntäjä. Paikoin hän oikoo näköjään aiheellisesti jopa legendaarisen Arthur Waleyn tulkintoja. (Launonen 1995, 718.)

Launonen korostaa myös Niemistä suomalaisen Kiina-kuvan muuttajana:

Hän ottaa huomioon kulttuurin metafysiset ja mystiset ulottuvuudet mutta näyttää samalla, että usein on kysymys konkreettisemmista asioista kuin yleensä luullaan. Kaikkia kiinalaisia ei sovi pitää mystikkoina, eikä kiinalainen runous näytä enää silmissämme kukkamaisen hennolta ja kuulaalta pienoistaiteelta. (Launonen 1995, 718.)

Niemisen keskittyminen yhä pienempään osa-alueeseen kiinalaista lyriikkaa muutti lopullisesti hänen kääntäjälaatunsa ja kiinalaisen lyriikan käsitteen Suomessa samalla tulkinnan merkitys kääntämisessä kasvoi.

Kiinan runoutta -sarjaa voitiin vielä lukea länsimaalaisittain katsottuna perinteisenä kiinalaisena runoutena:

Vaikka Nieminen itse johdannossaan valitteleeekin länsimaisen ihmisen vääristynyttä käsitystä Kiinan runoudesta hempeänsävyisenä kukkasten kuvailuna, Veden hohde, vuorten värit sisältää kyllä myös tätä käsitystä tukevia kielikuvia ja eksoottis-romanttisia puupiirroksia. Toisaalta tietenkään monia kokoelman säikeistä ei hahmota millään välttämättömyydellä juuri Kiinassa syntyneiksi. (Englund 1988, 347–348.)

Niemisen 1990-luvun lopun kehitys ja valinnat kääntäjänä mursivat tämän paradigman lopullisesti.

Sydämeni ei ole peili -teoksen sisarteos, valikoima *Kuin lennossa, kuin siivillä: runoja Kiinan klassisen Laulujen kirjan vanhimmista luvuista*, ilmestyi vuonna 1996. Shijingin vanhimmat laulut on ajoitettu Chou-dynastian alkuun. Runojen tekijät ovat todennäköisesti olleet hovirunoilijoita, ja teoksen runot ovat riittilauluja ja legendoja. Käännöksensä modernin luonteen Nieminen toteaa saatesanoissaan: ”Kuten Kuo fengissäkin ovat tuntemattomat runoilijat käyttäneet runsaasti alku-, sisä- ja loppusointuja; arkaaisen choun tehokeinot vain eivät välttämättä näy eivätkä kuulu nykyisessä kiinassa saati siirry käännökseen.” (Nieminen 1996, 18.) Näin hän tietoisesti jättää pois erään keskeisen arkaaisen runon tyylikeinoista ja siirtää nämäkin tekstit moderniksi suomalaiseksi lyriikaksi.

Anhava huomaa hyvin arviossaan vanhan klassisen kiinalaisen lyriikan haasteet sekä kääntäjän osin jopa runoteosten merkitystä muovaavat tulkinnat:

Toisessa sota- ja valituksessa (s. 49) Nieminen on mennyt peräti parantelemaan alkutekstiä – runo päättyy: ”Äitien täytyy kantaa uhrin”, kiinaksi oikeastaan vain ”... tuoda uhrin esiin” (= alttarille; tämä olisi sodassa viipyvien miesten tehtävä), mutta suomeksi säe saa kahdessaakin mielessä laajemman sisällön. Yleensä nykyään ei hyväksytä ylimääräisten merkitysten ujuuttamista käännökseen, mutta näin hyvän tilaisuuden tullen se on paikallaan – niin monituiset kerrat Niemisen on ollut pakko päinvastoin alistua jättämään suomennoksesta vaikka mitä olennaista. (Anhava 1997, 232.)

Nieminen on lisäksi julkaissut useita käännösvalikoimia. Ensimmäinen, *Silkkihiukset*, ilmestyi 1978, ja se sisältää kiinalaisia kansanlauluja neljänneltä ja viidenneltä vuosisadalta. Esipuheessaan Nieminen tuo esille kansanlaulujen kääntämisen kielellisen haasteen: ”Pois jäivät luonnollisesti myös laulut, joiden epäselvyyksiä ei ole pystytty ratkaisemaan – näistä lauluista en ole nähnyt kiinalaisia tulkintoja eikä niihin myöskään ole puuttunut yksikään kääntäjä.” (Nieminen 1978, 16.)

Arviossaan Simo Mannila huomaa myös tämän Niemisen työn siirtymisen syvävaiheeseen:

Mutta japanilaista runoutta on suomennettu toistaiseksi vain parhaasta päästä, kun taas Niemisen käännösvalikoimassa on tiettyä totaalisuutta. Toisinnot, kuvastoltaan kohtuuttoman eksoottiset ja kerrassaan suomentumattomat, ovat jääneet pois, mutta silti valikoiman runoista noin puolet on sellaisia, joita ei aikaisemmin ole ollut saatavilla länsimaaisilla kielillä. Niemisen suomennostyo hakee vertaistiaan. Hänen ansiostaan on kielellämme saatavilla jo seitsemän nidettä vanhan Kiinan – kenties maailman korkeatasoisimman runokulttuurin – lyriikkaa. Valikoima on länsimaisten käännösten laajimpia ja kestää kvaliteetiltankin kansainvälisessä vertailussa. (Mannila 1978, 147.)

Antti Seppä tuo omassa arviossaan esille toistuvan Niemis-arvioiden elementin eli sen, että tavallinen suomalainen lukija on käännösten arvioinnissa tavallaan aseeton kiinaa osaamattomana ja kiinalaista kirjallisuutta tuntemattomana. Olennaisimpana hän pitääkin runojen hyvää kirjallista laatua:

*Olen kertonut runoista sen pohjalta, mitä itse olen tuntenut. Noiden etäisten äänien tulkinta on voinut kohdallani osua perin harhaan huolimatta parhaasta mahdollisesta välityksestä. Mutta toisaalta: runo on aina myös tunteen, hetken kokemuksen viesti. Ja sellaistaahan välit-
tyi. (Seppä 1978, 148.)*

Niemisen tavoite: tehdä mahdollisimman hyvää aikalaisrunoutta käännoksis-
sään on niiden suosion ja hänen arvostuksensa keskeinen syy. Tämä lienee pe-
rustana sille, että hänen nimestään ja käännoistyötuotannostaan on tullut tava-
ramerkki. Lisäksi hän on onnistunut arvioijien mukaan toisessa – Waleyttä peri-
tyssä – tavoitteessaan tulla lähes kiinalaiseksi ajattelussaan:

*Näistä Pertti Niemisellä (so. kulttuurista ja historiasta) on laajat tiedot, mutta käännoistyön
vaikeus on lähinnä kiinalaisen ajattelutavan ja elämäntapojen erilaisuus. Sen tajuami-
nen, kyky tavoittaa lähin suomenkielinen vastine, on käännoishistoriaamme ajatellen arvokas
lahja. (Onjukka 1978, 980.)*

Seuraava kokoelma, *Sinusta erossa*, ilmestyi 1984. Se sisältää kansanlauluja Han-
dynastian (206 eaa.– 220 jaa.) ajoilta. Teoksen runojen valintaperusteena on taas
ollut Niemisen oma henkilökohtainen mieltymys ja hänen halunsa kääntää
mahdollisimman puhdasta runoutta:

*Valitessani tämän antologian tekstejä olen ollut perin subjektiivinen. Jätin kääntämättä ru-
not, jotka eivät minusta tuntuneet mielenkiintoisilta. Laatukuvia otin mukaan vain muuta-
man: ne kertovat yleensä rikkaista kodeista ja ovat sisällykseltään stereotyyppisiä ja kuivak-
kaita. Johdonmukaisesti vältin runoja, joiden ymmärtäminen edellyttäisi kohtuuttoman laajo-
ja ja vähän kiinnostavia historiallisia ja kronologisia selityksiä. Edelleen kartoitin myyttisiä ja
kuolemattomista taruhenkilöistä kertovia aiheita, jotka useimmiten ovat sekavia ja vaativat
pitkiä kommentteja. Vain näytteeksi käänsin pari niihin liittyvää runoa. (Nieminen 1984,
14.)*

Hannu Niklander suhteuttaa arviossaan kiinalaisen lyriikan eurooppalaiseen
aikalaislyriikkaan ja luo siten lukijalle historiallista perspektiiviä käännoksiin
sekä muistuttaa samalla suomalaisen Kaukoidän kirjallisuuden tuntemuksen
rajallisuudesta:

*Pertti Nieminen on jo reilut parikymmentä vuotta tunnettu Kiinan runouden taitavana suo-
mentajana. Uusi valikoima ei tuota pettymystä. Runot ovat noin kahdentuhannen vuoden ta-
kaa, siis samoilta ajoilta, kuin Euroopassa kukoisti Rooman latinalainen kirjallisuus par-
haimmillaan. ... Mutta yhtä asiaa jää kaipaamaan, muiden Aasian kirjallisuuksien esittelyä.
Olisi kovin mukava tutustua myös Mongolian, Korean, Vietnamin ja Jaavan runouteen.
(Niklander 1984, 1109–1110.)*

Vuonna 1990 Nieminen julkaisi suomennosvalikoiman *Lähdettyäsi. Rakkaus ja
eron suru muinaisessa Kiinassa*. Teoksen runot Nieminen on valinnut siten, että
hänen tarkoituksenaan “oli koota ja suomentaa runovalikoima, joka kertoisi
lähinnä naisten suulla, millaista oli elää naisena muinais-Kiinassa” (Nieminen
1990, 7.) Teos jatkaa *Silkkihiuokset*-kokoelman aloittamaa naisten tekemän tai nai-

sista kertovan runouden kääntämistä. Niemisen mukaan naiselliseen aihepiiriin liittyvän naisten ja miesten kirjoittaman runouden erottaa:

Vasta kun lukee kymmeniä runoja peräkkäin, havaitsee, että niistä puuttuu täydellisesti naisen elämään kaikkialla maailmassa kiinteästi liittynyt aihepiirin osa: lapset. Vain naisten kirjoittamissa runoissa ja naisten anonyymeissa lauluissa on lapsia. (Nieminen 1990, 9.)

Anhava kritisoi tätä Niemisen teema-antologia tyyppiä vaikka teoksen yleisarviossaan onkin hyvin positiivinen:

Tämä teeman valinta on ollut antologialle sikäli vahingoksi, että sen esiintyminen läpi koko kirjan käy vähän yksitoikkoiseksi. Niin kaikella tunnollisuudellaan ja hyvin tuloksin kuin Nieminen onkin paneutunut runojen ilmaisemien tunteiden välittämiseen, lukijan on vaikea olla turtumatta kirjan mittaan – sääli Niemisen vaivannäköään. (Anhava 1991, 190.)

Liukkonen puolestaan kanonisoi Niemisen kääntäjänä teoksen arviossaan klassisten suomalaisten kääntäjien joukkoon:

Ennen kaikkea sekä Cajander että Nieminen ovat siirtäneet tälle pohjoiselle, barbaarisele kielelle ja kankealle puheenparrelle jotain uutta: henkeviä, taipuisia ja kepeitä mielenkäänteitä sekä ymmärrystä ihmisielen hienoimmista ja monitahoisimmista vivahteista. Kysymys on urauurtavasta työstä, koska meidän ilmastossamme ei olisi spontaanisti voinut syntyä Shakespearen tai vanhojen kiinalaisten kaltaista kielen ja mielen notkeutta. (Liukkonen 1990, 1077.)

Niemisen käännöstyö alkoi kehittyä 1990-luvulla yhä erikoistuneempaan suuntaan ja samalla hänen asemansa kirjallisessa kentässä vakiintui lopullisesti.

Niemisen vuonna 1993 julkaistu suomennosvalikoima *Kukkien keskellä: Kiinalaisia runoja vuosituhanen takaa* sisältää valikoiman vuonna 940 jaa. kootusta ci-runojen ensimmäisestä valikoimasta. Ci-runot kehittyivät sävelmiin sidotusta kansanrunoudesta taiderrunouden genreksi. Nieminen on valikoinut omaan käännösvaikoimaansa neljän alkuperäisen valikoiman tärkeimmän runoilijan runot, jotka hänen mukaansa ”kuvastavat taiderrunoksi muuttuneen tz’un ensimmäistä kehitysvaihetta” (Nieminen 1993b, 12). Käännöstyö on kuitenkin valitun neljän runoilijan osalta kattava sisältäen näiltä kaikilta Niemisen käyttämän lähdeteoksen kaikki runot. Anhava pitää tätä ratkaisua hyvänä, vaikka arvostelun viittaus sikermiä yhdistävään runomittaan on mielenkiintoinen, kun tietää Niemisen kääntävän vapaaseen mittaan – tosiasiasahan tämä mielikuva yhdistävästä mitasta syntyy vain ja ainoastaan Niemisen selitysten kautta:

Niemiseltä on ollut oikea ratkaisu ottaa mukaan neljän runoilijan koko osuus vanhasta antologiasta, jos siksikin että useat runot muodostavat sikermiä, joita yhdistää pohjana olleen sävelmän runomitta. Samalla itse runoilijoistakin hahmottuu eheämpi kuva, vaikka runojen aihepiiri sitookin tekijään käsiä. (Anhava 1994, 347.)

Niemisen vastaanotossa alkuvuosien lähes kulttisuosiosta, josta kertovat *Kiinan runoutta* -antologian useat painokset ja laitokset, on siirrytty marginaalimpaan vastaanottoon. Nieminen itse arvioi syitä seuraavasti:

Minä alan varmaan tulla kuivaksi kääntäjäksi. Ehkä lukijoita ei kiinnostakaan luotettava dokumentteihin perustuva nootitettu käännös, ehkä se on enemmän tutkijan alaa. Ja kun minä en halua olla tutkija, he tekevät huonoja käännöksiä. (Nieminen 1988d, 33.)

Voi olla, että tämä kertoo siitä, että suomalainen uusi runo on ajanut ohi modernistien modernista runoudesta ja Niemisen oma keskittyminen yhä pienempää osaan Kiinan runoudesta – eteläiseen, Nanjingin seutujen klassiseen runouteen (Nieminen 1988d, 32) – onkin muuttanut hänen tekemisensä enemmän tutkijan työksi.

Vaikka Niemisen merkitystä suomalaisen kulttuurin kiinalaisen kulttuurin ja kirjallisuuden tietoudelle, ja erityisesti klassisen kiinalaisen lyriikan saatavuudelle, ei voi korostaa liikaa, hänen oma suhtautumisensa on kuitenkin pysynyt – taolaisen – realistisena:

En usko, että tällaisen pienen kansan kääntäjä voi herättää paljonkaan kiinnostusta. Ympäri maailmaa ja suurilla sivistyskielillä käännetään jatkuvasti tärkeitä kirjoja. Suomi on yksi pisara meressä. (Nieminen 1988d, 31.)

6.3.2 Mitasta modernismiin – käännösten vertailua

Eino Tikkasen ja Pertti Niemisen käännöksiä vertaillen huomaa kaksi varsin mielenkiintoista seikkaa. Ensinnäkin niistä näkee runokiellemme kehityksen, ja toiseksi välikielen kautta ja suoraan alkukielestä tehtyjen käännösten erot. Esi-merkkinä Meng Hao-janin [Meng Haoran] (689–740) runo, josta molemmat ovat tehneet käännöksen; lisäksi Nieminen on julkaissut siitä ensimmäisen version jo vuonna 1952 Suomen Rauhanpuolustajien *Tänään*-lehdessä ja runokokoelmassaan *Kivikausi* vuonna 1956 ja uudemman version vuonna 1975, joten se mahdollistaa myös Niemisen käännöstyylin kehittymisen vertailun.



KUVA 8 Meng Haoranin runon alkuteksti tooneineen ja raakakäännös (http://www.blessedkids.com/poems/ancient_poem.htm, josta löytyy myös äänitiedosto).

Kevätaamu

*Kevätaamut liian varhain valkenevat
ja linnunlaulu yllä helisee:
niin runsaat kerkät yöhön varisevat,
kun kevätkuuli unta hyöäilee.
(Kääntäjä: Tikkanen (1950, 120).)*

Kevätunia

Meng Hao-jan

*Kevät auringon noususta tiedottomasti
jo uneksii laulussa lintujen.
Koko yön satoi vettä ja myrskysi aamuun asti –
kuka pudonneet lehdet voi laskea kukkien?
(Kääntäjä: Nieminen (Kiinalaisia runoja 1952, 12).)*

Kevätunia
Men Hao-janin mukaan

Kevät auringon noususta tiedottomasti
jo uneksii laulussa lintujen.
Koko yön satoi vettä ja myrskysi aamuun asti-
kuka laskee pudonneet lehdet omenankukkien?
(Kääntäjä: Nieminen (käännös vuodelta 1956, Nieminen 1979, 51).)

Kevätaamu

Kevät. Nukun tietämättä auringon noususta
kunnes lintujen laulu jo kaikuu kaikkialta.
Yöllä kuulin tuulen ja sateen äänen:
kuka laskee kaikki pudonneet kukat?
(Kääntäjä: Nieminen (1975a, 23).)

Käännöksissä näkyy hyvin suomalaisen runouden siirtymä – ja oikeastaan syykin – tiukasta mitasta vapaampaan mittaan (vrt. myös Toivanen 2012, jossa hän korostaa tämän siirtymän kulttuurista luonnetta, pelkän lyriikan rakenteen muutoksen ohella). Tikkanen on käyttänyt käännöksessään sidottua mittaa ja riimejä. Hänen käännöksensä on myös abstraktimpi kuin Niemisen, mikä johdattaa välikielten käytöstä ja hän käyttää vielä mitallisuuden vaatimaa kieltä (helisee-hyvääle). Niemisen kaksi ensimmäistä käännöstä ovat vielä loppusoinnollista ja mitallista ”laullista” lyriikkaa, ja hän käyttää, kuten Tikkanen käännöksessään, passiivia.

Niemisen kolmas versio poikkeaa täysin näistä edeltäjistä. Sen käännös on mitallisesti vapaata, ja hän tuo runon minän yön tunnelman kokijaksi. Tämä valinta muuttaa runon tunnelman mietiskelevään havainnointiin: kevät, vuoden ja elämän paras aika on kulunut nukkuessa ja tuuli on repinyt kukat.⁶³ Tunnelmallisesti Tikkanen käännös onkin kevyt oodi kevääälle, Niemisen käännökset puolestaan syvenevät käännös käännökseltä kohti minän pohdiskelua elämän taitekohdassa.

6.4 Suurvaltopolitiikka ja käännöstoiminta – Kiinan kansantasa-vallan ja Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka ja propaganda

Suomenkielisessä kiinalaisten teosten kääntämisessä omalaatuisen aineiston muodostaa Neuvostoliitossa tehty suomennostyö. Se liittyy ensinnäkin Neuvostoliiton ja Kiinan välisiin poliittisiin suhteisiin 1950-luvulla ja erityisesti Neuvostoliiton sisäpolitiikkaan, jossa käännöskirjallisuudella oli merkittävä poliitti-

⁶³ Mielenkiintoinen yksityiskohta on kukka-sanan käännös. Tikkanen käyttää kerkkä-termiä, joka liittyy suomalaiseen metsään ja sen käyttäytymiseen kevätuulessa (puiden kukinnot eivät meillä ole niin näyttäviä). Nieminen puolestaan kulkee kukasta omenankukan lehtien (sic) kautta kukkaan.

sen propagandatyön rooli myös Neuvostoliiton alueen vähemmistökielten osalta, joihin suomen kieli myös kuuluu.

Venäläinen ja neuvostoliittolainen kirjallisuus oli merkittävin ulkomainen vaikutteiden antaja 1920-luvulta aina 1960-luvun alkuun Kiinassa. Merkittävimpana syynä oli tietysti ideologinen saman valtiollis-poliittisen aatteen toteuttaminen. Tämä johti siihen, että maiden välinen kulttuuris-poliittinen suhde vahvistui erityisesti vuoden 1949 jälkeen, jolloin Kiinan kansantasavalta perustettiin (Rentola 1997, 129–131, jossa myös analyysia Korean tilanteesta ja sen vaikutuksesta maailmanpolitiikkaan).

Mutta poliittiset syyt eivät olleet ainoita. Vuonna 1921 julkistettiin Kiinassa ensimmäinen laaja venäläisen kirjallisuuden yleisesittely *Kirjallisen kuukausilehden* (Wenxue yuebao) erikoisnumerossa. Siinä Zhou Zuoren otti esille Kiinan ja Venäjän valtiollisen kehityksen samankaltaisuuden ja totesi, että Kiina on lähempänä Venäjää kuin Eurooppaa mm. demokratiakehityksessä ja yhteiskuntarakenteiden kehityksessä. (Lundberg 1984, 86.)

Yksittäisistä kiinalaisista kirjailijoista Lu Xun oli ehkä eniten kiinnostunut venäläisestä kirjallisuudesta.⁶⁴ Hän käänsi mm. venäläisiä novelleja välikielten kautta, ja sai niiden sosiaalisesta ja psykologisesta kuvauksesta vaikutteita omaan tuotantonsa. Lu Xun aloitti veljensä Zhou Zuorenin kanssa vuonna 1909 laajan, mutta keskenjääneen projektin, jossa oli tavoitteena julkaista kansainvälisiä novelleja, erityisesti Venäjältä ja Itä-Euroopasta. Sarjan kaksi ensimmäistä osaa painottuivat itäeurooppalaiseen kirjallisuuteen, venäläisten muodostaessa noin puolet käännettyistä teoksista. Joukossa oli mukana myös yksi Juhani Ahon novellin käänнос sekä novellit Wildeltä, Poelta ja Maupassantilta. Veljekset olivat Japanin aikanaan jo löytäneet itäeurooppalaisen kirjallisuuden ja alkaneet keskittyä siihen. Lu Xun piti erityisesti venäläisistä ja puolalaisista sosiaalisesti suuntautuneista realisteista, suomalaisista Ahon lisäksi myös Pietari Päivärinnan tuotanto kiinnosti veljeksiä.⁶⁵ (Lundberg 1984, 87–89.)

Käännöstyö toi ideologisia vaikutteita Lu Xunin omaan tuotantoon, tuolloin hän yritti rakentaa kiinalaista sosiaalista lähestymistapaa kirjallisuuteen. Hänen tärkeimpinä tavoitteina olivat eurooppalaisessakin kirjallisuudessa tuolloin keskeisinä olleet, kurjuuden psykologian ja epätoivon kuvaaminen ja ihmisyiden mahdollisuuden olemassaolo sosiaalisesti ja taloudellisesti kehittymätömissä oloissa. (Lundberg 1984, 88.)

Lu Xun alkoi tuoda kiinalaisille lukijoille tutuksi lokakuun vallankumouksen jälkeistä neuvostovenäläistä kirjallisuutta ja teoriaa 1920-luvun lopulla, kääntäen mm. Plehanovia ja Lunatarskia. Marxilaisen kirjallisuusteorian kääntäminen muodostui tuona aikana erääksi merkittävimmäksi osaksi hänen työtään (Lundberg 1989, 120). Hän totesi myös vuoden 1927 epäonnistuneen porvarillisen vallankaappauksen jälkeen, että venäläisen vallankumouksen malli

⁶⁴ Lu Xun oli myös suomalaiselle vasemmistoliikkeelle merkittävin kiinalainen kirjailija 1950- ja 1960-luvuilla.

⁶⁵ Lu Xun käänsi seuraavat suomalaiset teokset: Santeri Alkio: *Isä on Amerikassa*; Minna Canth: *Vanha piika* (Lundberg 1989.) Päivärinta suomalaisena kansankirjailijana ja hänen tematiikkansa sopivat hyvin myös Kiinan yhteiskunnalliseen tilanteeseen (Päivärinnasta ks. lisää Juntunen 2003).

oli ainoa oikea Kiinassakin. Noina aikoina hän kävi myös debattia proletaarikirjallisuuden mahdollisuudesta Kiinassa Neuvosto-Venäjän kirjallisuudessa tapahtuneen kehityksen vaikuttamana. Hänen mukaansa tulevaisuus on proletaarikirjallisuuden, koska kirjallisuuden tehtävänä on elämän parantaminen, vaikkakin hän näki tässä esteettisiä ongelmia. (Lundberg 1984, 93–95.) Lundbergin (1984, 96) mukaan tämä on myös syynä, miksi 1900-luvun alkupuolella kiinalaiset kirjailijat kokivat venäläisen kirjallisuuden omakseen: sen pohjaviireinä oli elämänmyönteisyys ja ihmisen elämän kuvaaminen hänen pyrkimyksissään parantaa elämäänsä ja yhteiskuntaansa.

Kiinassa marxilainen kirjallisuusteoria painottui 1920- ja 1930-luvuilla klassisiin tekijöihin, Marxiin, Engelsiin, Plehanoviin, Leniniin, Trotskiin ja Lunatsarskiin. Heidän kautta keskusteluun nousivat kysymykset taiteen luonteesta, taiteilijan yhteiskunnallisesta roolista, kapitalismin vaikutuksesta taiteeseen, historiallisen henkisen perinnön tulkinnasta sekä taiteen tehtävästä sosialistisessa vallankumousliikkeessä. Kiinan merkittävin ensimmäinen marxilainen kirjallisuusteoreetikko oli Qu Qiubai (1899–1935). Hän vaikutti Shanghain vasemmistolaisten kirjoittajien liitossa ja oli merkittävä tekijä Toukokuun neljännen kirjallisuusliikkeessä. Hän teki merkittävimmän työnsä vuosina 1931–1935. (Pickowicz 1981, xiii.)

Qu Qiubain keskeisiä teemoja oli proletaarikirjallisuuden synnyttäminen. Proletaarikirjallisuudella hän tarkoitti lähinnä realistista kirjallisuutta, jonka sisältö oli poliittisesti edistyksellistä. Hän näki tässä radikaalien intellektuellien roolin merkittävänä: heidän tuli luoda uusi proletaarikirjallisuus, jonka pohjalle voitiin työväenluokan taloudellinen, moraalinen ja poliittinen kehittyminen rakentaa. Hän näki kirjallisuuden välineenä yhteiskunnallisessa työssä, ei erillisenä ja itsenäisenä saarekkeena (Pickowicz 1981, 66–67.)

Qu Qiubai toimi myös välittäjänä neuvostoliittolaisen kirjallisuuden ja kirjallisuusteorian tuomisessa Kiinaan. 1920-luvulla hän pyrki kääntämään Toukokuun neljännen liikkeen jäseniä kohti Neuvostoliittolaista kirjallisuutta ja kirjallisuuskäsitystä, mukaan lukien futuristiset proletaarikirjallisuuden ja nk. puhtaan työläiskirjallisuuden Proletkultin edustajat, sekä tehdä eroa porvarilliseen länsimaalaiseen kirjallisuuteen. (Pickowicz 1981, 71–73.)

Qu Qiubai alkoi ensimmäisenä kritisoida Uuden kulttuurin ja Toukokuun neljännen liikkeitä niiden liiallisesta eurooppalaisuudesta ja tavoitteesta ottaa mallia porvarillisesta eurooppalaisesta kirjallisuudesta. Hän halusi luoda radikaalimman kirjallisuuden, joka ei vain kuvannut sosiaalista elämää vaan pyrki muuttamaan sitä aktiivisesti. Lisäksi hän korosti sitä, että kirjallisuuden tulee suuntautua kohti uutta kiinalaista tulevaisuutta ja alkaa vaikuttaa kansaan tuon muutoksen tekijänä.⁶⁶ Hänen mielestään 1930-luvun vasemmistolainen kirjallisuus oli alkanut elää liian paljon omassa, intellektuaalisessa maailmassaan ja tyytyä luomiinsa rakenteisiin. (Pickowicz 1981, 106–107.)

⁶⁶ On arvioitu, että vuosina 1929–1931 noin 70 % miespuolisesta ja melkein 99 % naispuolisesta työväestöstä oli käytännöllisesti katsoen lukutaidottomia (Pickowicz 1981, 194.)

Loppuelämänsä aikana Qu Qiubai oli aktiivisesti mukana vaikuttamassa Kiinan Kansantasavallan vallankumouksellisen liikkeen muotoutumassa olleeseen kulttuuripolitiikkaan, mm. opetusministerinä Kiangsin alueella. Hänen ajatuksiaan kansan opettamisesta ja kasvattamisesta kulttuurin avulla toteutettiin 1930-luvulla, mm. draamaa hyödynnettiin kansan sivistämisessä. (Pickowicz 1981, 195.) Qu Qiubai jättäytyi pois Pitkältä marssilta 1934 ja yritti matkustaa Fukienin alueelle. Hän jäi kiinni ja kuoli vankilassa, hänet teloitettiin 1935 Kuomintangin määräyksestä. Siellä tuberkuloosin runtelemana kirjoittamaansa jäähyväiskirjeessään hän sanoutui irti poliittisesta työstään ja korosti olevansa kirjallisuusihminen. (Pickowicz 1981, 211–220.) Hänen työnsä vaikutti kuitenkin suuresti Kansantasavallan kulttuuripolitiikkaan ja hänen rehabiloitinsa alkoi lehdistössä jo 1940 - 1960-luvuilla, jolloin hänet esitettiin Lu Xunin ohella toisena keskeisenä marxilaisena kulttuurivallankumouksellisena. Lopullisesti hänet rehabiloitiin vuonna 1980. (Pickowicz 1981, 235–241.)

Kiinalainen kirjallisuus otettiin Kansantasavallan aikana täysin yhteiskunnallisen muutoksen palvelukseen. Jo edellä mainitut Maon puheet Yenanin konferenssissa toukokuussa 1942 merkitsivät taiteen ja taiteilijoiden roolin muuttumista. Taide ei ollut enää erillinen osa yhteiskuntaa vaan taiteilijoiden tehtäväksi tuli auttaa vallankumouksen kehittymistä, vihollisen torjumista, kansallista vapautumista ja erityisesti integroitua työväenluokkaan (Mao Tse-tung 1958, 258–259). Maon tarkoituksena oli ottaa taiteilijat haltuun ideologisesti, ja siinä hän nojautui neuvostoliittolaiseen näkemykseen taiteilijoiden roolista vallankumouksen edistäjinä ja palvelijoina (emt. 260–261). Kuten edellä on kuvattu, oli Kiinan uusi marxilainen taidekäsitys vasta muotoutumassa. Kirjailijat olivat kiinni joko vanhassa perinteessä tai saaneet vaikutteita länsimaisesta, porvarillisesta kirjallisuudesta. (Fokkema 1965, 3–4.)

Uuden kirjallisuuden malliksi Mao nostaa erityisesti Neuvostoliiton sosialistisen rakennuskauden positiivisen kirjallisuuden, joka kuvaa rakentavasti ja valoisasti sosialismin kehittymistä (Mao Tse-tung 1958, 289). Neuvostoliittolainen vaikutus näkyy myös siinä, että Maon puheessa (emt. 296) ainoana ulkomaisena kaunokirjallisenä teoksena mainitaan Fadejevin novelli ”Tuho”, jonka Lu Xun oli kääntänyt vuonna 1931. Fokkeman mukaan (1965, 8) teos on selkeästi valittu ideologisin syin. Se kuvaa venäläisten kommunistien taistelua Siperiassa bolševikkivallankumouksen jälkeisinä aikoina. Vihollisina ovat japanilaiset ja Venäjän valkoiset kaartit. Tilanne oli vastaava Kiinassa kommunistien valtaamalla alueilla. Lisäksi Mao lainaa Leninin artikkelia puolueen organisoinnista ja kirjallisuudesta, jossa Lenin integroi kirjallisuuden puoleen propaganda-työhön.

Toisen maailmansodan jälkeen Kiinan ja Neuvostoliiton suhde lujittui. Molempien vihollisen, Japanin lyöminen, ehkä vielä voimisti tätä suhdetta. Stalin vaikutti myös ideologisesti 1948 alkaneeseen sotaan, jonka lopulla vuonna 1949 Kiinan kansantasavalta syntyi ja Taiwan muodostui ”valkoisten kaartien” alueeksi. (Fokkema 1965, 20–21.)

Maon kirjallisuusteorioita vastaan esiintyi myös kritiikkiä. Merkittävin kriitikko oli vasemmistolainen Hua Feng. Hän tuki porvarillista ja kriittistä rea-

lismia puolueen alle alistetun kirjallisuuden sijaan. Hän arvioi kirjallisuuden näkökulman kaventuvan ja jäävän käsittelemään pelkin ideologisin silmin työväestön ja sotilaiden elämää. Lisäksi hän pelkäsi, että pelkkien positiivisten asioiden kuvaaminen aiheuttaisi kirjallisuuden kriittisyyden mahdollisuuksien menettämistä. (Fokkema 1965, 21–23.)

Mutta kommunistinen puolue otti kirjallisuuden työkalukseen 1940-luvulla. Tämä huipentui ensimmäisessä kansallisessa kirjailijoiden ja taiteilijoiden konferenssissa, joka pidettiin vuonna 1949. Siellä nostettiin esille Maon Yenanin puhe, korostettiin kirjallisuuden kasvatuksellista merkitystä ja tuotiin esille kommunistisen puolueen aikaansaamaa kirjallisuutta. Lopullisesti kirjallisuus integroitiin puolueen poliittiseen työhön Toisessa kansallisessa kongressissa vuonna 1953. Siellä Chou Yang toi esille neuvostoliittolaisen kirjallisuuden sosialistisen realismin suuntauksen esimerkkinä, jota kiinalaisen kirjallisuudenkin tulisi noudattaa. (Fokkema 1965, 32–39.) Sosialistisen realismin merkitystä Kiinassa korosti vuonna 1956 kiinannettu, edellisenä vuonna Neuvostoliitossa ilmestynyt *Kommunist*-lehden pääkirjoitus tyypillisyydestä kirjallisuudessa ja taiteessa (emt. 77).

Neuvostoliiton ja Kiinan kansantasavallan välinen kulttuurivaihto oli 1940-luvun lopulla ja 1950-luvun alussa vilkasta. Esimerkiksi lokakuusta 1949 joulukuuhun 1955 käännettiin yli 10 000 Neuvostoliitossa kirjoitettua kirjaa kiinaksi, määrä muodosti 83 prosenttia kaikista käännettyistä teoksista. Myös Venäjän kielen opiskelu lisääntyi tuona aikana merkittävästi. (Fokkema 1965, 71.)

Kiinan ja Neuvostoliiton välit alkoivat kiristyä vuonna 1956 alkaneen Stalinin henkilökultin murtamisesta 20. NKP:n puoluekokouksessa, jossa Hrustsev piti kuuluisan puheensa ”henkilökultista ja sen seurauksista”. Kiinassa julkaistiin Stalinia kohtaan esitettyä kritiikkiä, mutta ongelmaksi alkoi muodostua se, että Mao oli ominut runsaasti henkilökultin piirteitä Stalinilta. Toisaalta kiinalaiset näkivät tässä mahdollisuuden kritisoida Stalinin tekemiä kansainvälispoliittisia valintoja mm. Kiinan kommunistista puoluetta kohtaan. Kiinassa korostettiin Stalinin ja Maon eroja ja Stalinin tekemiä virheitä. (Fokkema 1965, 82–84.)

Kun samoihin aikoihin Itä-Euroopan sosialistisissa valtioissa oli menossa käymistila, alkoi Kiina ottaa etäisyyttä Neuvostoliittoon ja kasvaa voimakkaammin itsenäiseksi poliittiseksi toimijaksi. Kulttuuripolitiikassa tämä näkyi vuonna 1956 kun Mao julisti vapaamielisemmän kulttuuripoliittisen kauden alkaneeksi (”Anna satojen kukkien kukkia, anna satojen koulujen olla”). (Fokkema 1965, 84–85.) Tämä vapaamielinen kausi jäi lyhyeksi. Kansainvälinen kommunististen puolueiden kokous totesi marraskuussa 1957, että revisionismi on vaarallisempaa kuin dogmatisti. Revisionismi nähtiin oikeistolaisten vaikutusten tuomisena kommunismiin, vastavallankumouksellisena toimintana. Mao osallistui kokoukseen Moskovassa, ja Neuvostoliiton johtoasema kommunistisessa maailmassa oli vielä vahva. (Fokkema 1965, 145–149.)

Vuosina 1958 ja 1959 Kiinan poliittinen ideologia alkoi tukea ns. suurta harppausta kohti kommunismia. Kiina näki, että sen tuli edetä ideologisesti pidemmälle kuin Neuvostoliiton. Neuvostoliitossa hyljätty ajatus kansankom-

muuneista otettiin käyttöön Kiinassa ja tästä aiheutui taas ongelmia Kiinan ja Neuvostoliiton välisille suhteille. Neuvostoliitto alkoi nähdä, että Kiina irtautui ajatuksesta, että valtioiden tulee siirtyä yhtä aikaa sosialismin kautta kommunismiin. (Fokkema 1965, 192–195.)

Tämän aikakauden loppua merkitsi Kiinassa kolmas kirjailijoiden kokous, joka pidettiin kesällä 1960. Suhde Neuvostoliittoon ja sen politiikkaan viileni. Neuvostoliiton politiikassa alettiin nähdä revisionistisia elementtejä. Samalla Kiinan oma kansallinen kommunistinen (maolainen) ideologia voimistui ja alkoi saada omia piirteitään. Kiina alkoi yhdistää vallankumouksellista realismia ja romantiikkaa, mikä erosi neuvostoliittolaisesta kirjallisuuskäsityksestä. Lisäksi Kiinan kommunistinen ideologia alisti yksilön arvon täysin yhteisölle ja teki pesäeron länsimaiseen humanistiseen näkemykseen ihmisen itseisarvosta.⁶⁷ (Fokkema 1965, 231–236.)

Maon kuoleman jälkeen julkaistussa artikkelissa William Copeland korosti sitä, että Neuvostoliiton ja Kiinan kansantasavallan suhteiden kipukohtat eivät palaudu mihinkään yksittäiseen tapaukseen tai asiaan vaan, että se on monipolvinen, naapureina elävien suurvaltojen suhdekimppu, jolla on pitkät historialliset perinteet:

Maon vihamielisyys Neuvostoliiton "revisionismia" ja "sosiaali-imperialismia" kohtaan olivat Maon ajattelussa niin keskeisiä periaatteita, että on yksinkertaisesti liikaa odottaa Huan hylkäävän linja tähän aikaan [s.o. Maon kuoltua]. ... Kiinan ja Neuvostoliiton konfliktilla on useita eri ulottuvuuksia: poliittinen, rodullinen, sivistyksellinen, ideologinen, alueellinen jne. Aluekiista juontaa juurensa lähes kolmen vuosisadan takaa. (Copeland 1977, 340.)

Kuten jo alussa todettiin, merkitsi Suomessakin 1950-luku nousukautta kiinalaisen kirjallisuuden kääntämisessä. Tilastollisesti käännosten lukumäärä moninkertaistuu edellisiin vuosikymmeneihin verrattuna, mutta lisäyksen takana on edellä kuvattu kulttuuripoliittinen ilmiö. Suuri Suomessakin tuona aikana käännetyistä kirjoista on suomennettu ja painettu Neuvostoliitossa, Karjalan ASNT:n alueella.

Tuolloin ilmestyi lähes kymmenen Neuvosto-Karjalassa julkaistua, venäjältä suomeksi käännettyä kiinalaista teosta. (Leningradissa oli julkaistu jo vuonna 1931 valikoima kiinalaisia novelleja suomeksi.) Teosten joukossa on satukokoelmat: *Lju-veljekset. Kiinalaisia kansansatuja* (1953) ja *Keltainen haikara ja Auringon vuori. Kiinalaisia kansansatuja* (1958) ja kertomusvalikoima *Kiinalaisia kertomuksia* (1954). Muut teokset ovat 1900-luvun alun tai vallankumouksen aikaisten kirjailijoiden romaaneja tai novellikokoelmia: Hua Sanin *Kukonsulkakirje* (1956); Mao Dunin *Kertomuksia* (1957); San Šan-Fein *Kymmenen pikkuystävää* (1960) ja Tšžou Li-bon *Rajumyrsky* (1956).

Neuvostoliiton puolella julkaistut teoksilla on kaksi poliittista tehtävää: toisaalta ne vahvistavat Kiinan ja Neuvostoliiton yhteyttä ja toisaalta ne liittyvät Neuvostoliitossa kehittyneeseen sosialistisen realismin perinteeseen. Esimerkiksi Mao Dunin kertomusten esipuheessa tämä näyttäytyy hyvin:

⁶⁷ Tässä näkyy myös konfutselaisen tradition vaikutus.

Mao Dun tutustuu venäläiseen klassilliseen kirjallisuuteen, Tolstoin, Turgenevin, Tšehovin ja Gorkin teoksiin, ja kirjailijassa herää syvällinen myötätunto Venäjän kansaa ja sen vapaustaistelua kohtaan, venäläistä kirjallisuutta ja kansallista taidetta kohtaan.

Lokakuun Suuren sosialistisen vallankumouksen aatteet Venäjällä, neuvostokirjailijoiden erinomaiset teokset, jotka kuvaavat sankarillisen työn ja vapauden uutta maailmaa, herättivät kirjailijassa syvällisen uskon työväenluokan voimiin, kommunistisen puolueen johtavaan osuuteen, vallankumouksen voittoon. Lokakuun Suuri sosialistinen vallankumous loi kirkasta valoa Kiinan kansan vapautumisen tielle. Työväenluokan etujoukon synnyssä – Kiinan kommunistisen puolueen perustamisessa Mao Dun näki reaalisen mahdollisuuden Kiinan kansan vapauttamiseksi orjuutuksesta. (Mao Dun 1957, 4.)

Mao Dun oli yksi Neuvostoliittolaisen kirjallisuuden välittäjistä Kiinaan. Esipuheessa korostetaan toisaalta Mao Dunin tietämystä klassisesta venäläisestä kirjallisuudesta. Toisaalta siitä voi lukea kirjailijan kahtiajakoisen roolin sosialismissa: hän on sekä taiteilija että aktiivinen sosialismin rakentaja ja siten kommunistisen puolueen ohjelman toteuttaja.

Teoksen sisältöä kuvaa hyvin seuraava esipuheen ote:

Sotavuosien kertomuksissa "Yksi päivä", "Palkinto", "Uuden vuoden yö" hän paljastaa kuomingtangilaisten virkamiesten konnankoukkuja, näiden keinottelua valtion omaisuudella ja rikastumista kansan verellä ja kyynelillä. Mao Dun kertoo liikuttavasti tavallisten ihmisten patrioottisista uroteoista, heidän uhrautuvaisuudestaan pyhälle sodalle vierasmaalaisia anastajia vastaan. (Mao Dun 1957,7.)

Suomennetut teokset liittyivät usein Kiinan käymiin sotiin ja Kiinan kansantasaavallan syntyyn tasavaltalaisen vallankumouksen ja toisen maailmasodan jälkeeseen. Vihollisina teksteissä ovat toisaalta tasavaltalaiset (Guomindang) ja toisaalta japanilaiset. Neuvostoliitto näyttäytyy tässä yhteydessä joko kiinalaisten ystävänä tai esikuvana sosialistisen yhteiskunnan rakentamisessa: "Mao Dun on rauhan ja vapauden innokas puoltaja. Hän kehottaa lujittamaan ystävyyttä Neuvostoliittoon, joka on rauhan ja sosialismin leirin johtaja." (Mao Dun 1957, 7.)

Hua Sanin teos *Kukonsulkakirje* on nuortenkirja esimurrosikäisille. Sen sankarina on 14-vuotias poika. Teoksen esipuheessa toistuvat edellä esitetyt näkökulmat – sosialistinen realismi idealistisine sankareineen ja kirjailija sosialismin rakentajana sekä käytännön työssä ja taistelussa että taiteilijana:

Kirjailija Hua Šan oli Kiinan työtätekevien vallankumouksellisen taistelun aktiivinen osanottaja. Kansanarmeijan riveissä hän taisteli japanilaisia anastajia vastaan, osallistui myös uuden demokraattisen järjestelmän perustamiseen vapautetuilla alueilla.

Hän on kirjoittanut useampia huomattavia teoksia, joiden pääsankareina esiintyy tavallisia kansanhmisiä, uljaita taistelijoita Kiinan kansanvallankumouksen voiton puolesta.

Lapset lukevat suurella mielenkiinnolla tämän kertomuksen nuoren sankarin Hai-van urotoista. (Gatov 1956, 4.)

Teoksen sisällöstä antaa kuvan seuraava katkelma nuoren soturin sankaruudesta ja innosta taistella japanilaisia "anastajia" vastaan:

– *Sinä Hai-va olet oikea balutszunilainen, Kahdeksannen kansanarmeija urhoollinen pikkusoturi, meidän pieni sankarimme! Kaikki nämä makeiset ja hedelmät ovat sinulle lahja esikunnalta!*

Hai-van kasvot hehkuivat riemusta.

– *Toitteko te kivääreitäkin mukanaan? – kysyi hän.*

Silloin komppanianpäällikkö nousi ja viittasi kädellään nurkkaan:

– *Katsos mitä tuolla on?*

Nurkassa oli koko kasa ihan uusia rasvattuja japanilaisia pikakivääreitä, ne olivat vuoden 1938 mallisia, "Arisaka" systeemin kivääreitä.

Voi miten iloiseksi Hai-va tulikaan.

– *No, en minä tässä huopapeitolla rupea lojumaan. Antakaa minulle kivääri!*

Ja juuri kun Hai-va aikoi ojentaa kättään, hän huudahti hiljaa. Olipa se sitten miten tahansa, mutta japanilaisilta saatu haava olkaan piti tällä kertaa ottaa huomioon. (Hua Šan 1956, 48–49.)

Katkelmassa näkyy hyvin sosialistisen realismin vaikutus, ja lisäksi sekä kiinalaisen että neuvostoliittolaisen toisen maailmasodan jälkeisen kylmän sodan aikainen retoriikka. Siinä kaikilla sosialistisen yhteiskunnan jäsenillä on velvollisuus taistella ulkoista vihollista vastaan huolimatta vaikeuksista ja jopa konkreettisesta hengenvaarasta (jota edellisessä symboloi nuoren soturin japanilaisilta saama haava).

Sylvi Nokelaisen suomentama kertomusvalikoima *Kiinalaisia kertomuksia* julkaistiin Petroskoissa vuonna 1954. Teos sisältää valikoiman sen ajan aktiivisten kiinalaisten vasemmistolaisten kirjailijoiden novelleja, seitsemän novellia seitsemältä kirjailijalta (Van Nag, Hu Min, Van Žo-van, Su Vei, Tšžao Su-li, Tšžou Li-bo ja E Tao). Novellien aihepiirit liittyvät Kiinan kansantasavallan syntymiseen, ja niiden tematiikka on lähellä sosialistisen realismin perusteemoja: sosialistisen vallankumouksen jälkeisen valtion rakentamista ja yksilön roolia siinä, talonpoikien ja työläisten asemaa uudessa yhteiskunnassa sekä nuorison ideologista kehitystä sosialistiseksi kansalaiseksi. Osa kertomuksista voidaan lukea jopa kasvattavana nuortenkirjallisuutena erityisesti, kun niiden aihepiiri liittyy lasten ja nuorten kehityskertomuksiin.

Esimerkkinä tästä on Van Nangin kertomus "Pieni Tšžutsza", joka käsittelee kommunistisen sotaveteraanin ja nuoren pojan ystävyyttä. Kiinalaisen ja neuvostoliittolaisen ideologian rinnakkaineloa kukoistuskausi näkyy hyvin novellin tekstissä, jossa nuori poika on oppimassa sosialismin perusasioita:

Poika syventyi kuvan katselemiseen niin, ettei edes huomannut, kun Van kääntyi katsomaan häneen.

Kuvasta katseli Lenin pää hieman kallellaan.

– *Toveri Van, kerro minulle Leninistä.*

– *Minähän olen jo kertonut. Oletko unohtanut, Tšžutsza?*

– *Ei, en ole unohtanut. Sinä kerroit, että Lenin oli kaikkien köyhien ihmisten ystävä ja että hän oli Kiinan paras ystävä. Hän piti paljon lapsista, eikö niin?*

– *Oikein, ja sinä olet kunnon poika.*

Molemmat hymyilivät.

– *Miten ikävää, että Lenin on kuollut. Hän voisi nytkin vielä elää, ellei se ilkeä vakoilijainen olisi ampunut häneen. Jospa hän eläisi! Olisipa se hyvä! – huudahti poika murheissaan palavasti rakastamansa suuren ihmisen kuoleman johdosta.*

– Mutta mitä sinä pyytäisit Leniniltä, jos hän olisi elossa?
 – Jos Lenin olisi elossa, hän tulisi varmasti meille Kiinaan japanilaisia piruja lyömään. Aivan varmasti!
 Tšžutsza katsoi Leninin kuvaan ikäänkuin odottaen siltä vastausta.
 Vanin piti käyttää koko kaunopuheisuutensa pystyäkseen selvittämään pojalle, miksi Lenin ei olisi voinut tulla Kiinaan. Ennen kaikkea hän löisi hitleriläisiä fasisteja ja täten samalla japanilaisiakin. ja vaikka Lenin ei tulisikaan tänne, auttaisi hän kaikin voimin Kiinaa vapausso-
 dassa samoin kuin tekee toveri Stalin. (Kiinalaisia kertomuksia 1954, 5.)

Tekstissä korostuu sen ajan modernin sosialismin oppi-isien ihannointi ja yhteisen vihollisen määrittely, joka syntyi toisen maailmansodan rintamalinjojen luomien kylmän sodan piiloisen vihollisuuden rakenteiden kautta.

Tšžou Li-Bon teoksen *Rajumyrsky* ovat suomentaneet venäjänkielisestä laitoksesta Sylvi Nokelainen ja Veikko Taipale, se ilmestyi Petroskoissa vuonna 1956. *Rajumyrsky* on kuvaus talonpoikien kasvusta tietoisiksi kommunismin rakentajiksi ja feodalismin rakenteiden hajottajiksi. Se ajoittuu toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, jolloin Kiinassa toteutettiin maareformi.

Neuvostoliittolaiselle kulttuuri- ja kirjallisuuspolitiikalle Tšžou Li-Bo oli merkittävä tekijä, koska hän toimi aktiivisena sosialistisen realismin välittäjänä. Hän käänsi mm. Solohovin *Aron raivoajat* kiinaksi (se julkaistiin 1946). Tämän toteaa Vl. Rudman *Rajumyrskyn* esipuheessa: ”Tšžou Li-Bo varusti käänöksensä alkulauseella. Siinä hän julisti avoimesti, että on Neuvostoliiton kannattaja, ja vertaili neuvostoliittolaisten kolhoositalonpoikien onnellista elämää talonpoikain kurjaan elämään kuomingdangilaisessa Kiinassa.” (Rudman 1956, 9.)

Seuraava teoksen katkelma kuvaa hyvin sosialistisen sankarin luomista:

Prikaatin päällikkö oli jo kauan sitten huomannut Go Tsuan-hain kyvyt ja tullut johtopäätökseen, että hän oli parhain aktivisti piirissä. Sieo Siengillä oli erikoinen kyky tuntea ihmisiä, eikä se kyky koskaan pettänyt häntä. Hän oli asettanut päämääräkseen kasvattaa Go Tsuan-haista kunnan kommunistin, valmentaa hänet piirikomitean sihteerin vastuunalaiselle paikalle. Go Tsuan-hai oli kaikissa suhteissa sopiva siihen tehtävään: moitteeton yhteiskunnallinen syntyperä, hän oli rehellinen, järkevä, työkykyinen, rohkea ja järkkymätön. Hänet hyväksyttiin Wanmaotunin kylän ensimmäisten aktivistien joukossa kommunistiseen puolueeseen, ja hän oli jo ennättänyt karaistua puolueyössä. 'Hänen pitää saada poliittinen sivistys, – tuumi Sieo Sieng, – pitää laajentaa hänen näköpiiriään, ja hänestä tulee mainio piirikomitean sihteeri'. Sieo Sieng muisti, että Go Tsuan-hai oli isänsä kuoleman jälkeen elänyt yksin. 'Ihminen ei voi aina olla yksin. On välttämätöntä, että hänen rinnallaan on hyvä, uskollinen ja ymmärtäväinen nainen-ystävä. Hänen pitää saada perhe ja elää onnellista elämää.' (Tšžou Li-Bo 1956, 69–370.)

Puolueen ja sen vallan rakenteiden luominen tarvitsi poliittista etujoukkoa, joka karaistui puolueyössä ja joka alkoi rakentaa kommunistisen Kiinan arvoperintöä ja uutta yhteiskuntaa.

Neuvostoliiton alueella tapahtuneella käännöstoiminnalla on siis ollut poliittinen ja kasvatuksellinen tausta. Tämä näkyy myös siinä, että tuona aikana julkaistiin valikoima kansansatuja lapsille. Vuonna 1953 julkaistun teoksen nimi on *Lju veljekset: kiinalaisia kansansatuja*, ja sen on suomentanut H. Rudnevskaja. Teos sisältää perinteisten eläinsatujen lisäksi myös sosialistiseen kasvatukseen

liittyviä tarinoita, joissa korostetaan työtä ja ahkeruutta, yhteiskunnallista oikeudenmukaisuutta sekä feodalististen arvojen valheellisuutta. Nämä molemmat tematiikat yhtyvät hyvin sadussa *Virkamies, sotilas ja talonpoika*, jossa talonpojan vaimo puolustaa miestään runolla, jossa työläisten tekemä työ perustellaan koko yhteiskunnan rakenteita – sotilaita ja virkamiehiäkin – ylläpitäväksi:

*Kun tarkka nuoli tavoittaa,
se pöllön, kotkan pudottaa.
Voi tiikerinkin juoksustansa
ja ketun saada kiinni ansa.
Kun talonpoika maata kuokkii,
hän kaikki toiset työllään ruokkii.
Ja takomalla tehdäänkin
niin miekka kuin myös leimasin.
(Lju veljekset 1953, 37.)*

1950-luvun jälkeen ei ole ilmestynyt yhtään Neuvostoliiton puolella suomennettua kiinalaista teosta. Tämä johtuu edellä kuvatusta 1956 alkaneesta ja kuusikymmenluvulla välirikoon johtaneesta Kiinan kansantasavallan ja Neuvostoliiton välisten suhteiden huonontumisesta (vrt. Kastari 2001, 17–18).

6.5 Työväen valtakunta – Suomen vasemmistolaiset ja kiinalainen kirjallisuus

Suomalaisen vasemmistolaisuuden kaksijakoinen kriittinen suhtautuminen valtiotalismiin ja sosialismiin ihanteena tulee hyvin esille Arvo Turtiaisen päiväkirjamuistiinpanoissa vuonna 1964 toteutuneelta Kiinan kulttuurivierailulta.

*Nämä loputtomat puheet kansan kärsimyksistä, imperialistien rikoksista, feodaalierrojen konnuuksista. Ikään kuin Kiinan kansalla ei olisi monituhatuotisen historiansa aika ollut yhtä onnellista päivää ennen kuin vasta nyt, Maon ja puolueen auringon noustua.
Tämä täydellinen eristys ilta-aterian jälkeen, tämä yksinäisyys kultaissa häkissä, maha täynnä kiinalaisen keittotaidon herkkuja, pää täynnä kiinalais-kommunistista yhteiskuntaoppia, historian näkemystä. (Turtiainen 1978, 217.)*

Niissä näkyy myös hyvin suomalainen, myytteihin ja tarinoihin perustuva näkemys Kiinasta ja kiinalaisen kulttuurin kulloinenkin todellisuus ja monimuotoisuus:

Miten suuresti erehdymmekään kuvitellessamme, että Kiinan kirjallisuus, nykyinen, on varmasti jotain erinomaista, koska sillä on niin vanhat, niin kunniakkaat, niin hienot perinteet. Miten se voisi olla sitä, maassa, jonka kansan enemmistö on vasta oppinut lukemaan? (Turtiainen 1978, 219.)

Turtiainen suomensi myös muutamia kiinalaisia runoja vuonna 1951 *Elanto*-lehteen. Käännösten esittelyssä hän kuvaa lyhyesti kiinalaisen runouden kehiti-

tymisen klassisen ajan luonnonläheisestä ja realistisesta kohti vallankumouksen jälkeistä modernia ja länsimaista lyriikkaa, joka oli välineenä edistyksellisen elämäntutkimuksen viemisessä eteenpäin. Hän esittää myös oman tulkintansa kiinalaisen runon kuvallisuudesta: ”Niinpä ovatkin kiinalaiset runoilijat usein maalareita ja maalarit runoilijoita” (Turtiainen 1951, 12). Runoutta esittelevät käännökset ovat Wen Yio-tuolta, Ai Chingiltä [Ai Qing] ja Tseng K’o-Chialta. Todennäköisesti Turtiainen on käyttänyt lähteenään Robert Paynen vuonna 1947 ilmestynyttä *Contemporary Chinese Poetry* -teosta. Esimerkkinä Turtiaisen käännöksestä seuraava runo:

Kyyneleet, hiki ja helmet

*Nämä katkerat kyyneleet!
Tämä suolainen hiki!
Älä koskaan kuvittele
niiden muuttuvan helmiksi poikiasi varten.
Anna kitkeränhajuksen hikesi valua maahan:
anna sen muuttua elämää jatkaviksi siemeniksi.
Ja anna kyynelesi
pudota riisikulhoosi,
juo ne sitten huolellisesti.
Ne maustavat riisisi nautittavaksi.
(Tseng K’o-Chia 1951, kääntäjä Turtiainen 1951, 12.)*

Turtiaisen valinta kiinalaisen lyriikan käännökseksi on siten täysin vastakkainen samoihin aikoihin aloittaneelle Pertti Niemiselle: Turtiainen halusi kääntää uutta, radikaalia ja vasemmistolaista runoutta; Nieminen puolestaan kääntyi kohti klassista kiinalaista lyriikkaa. Mielenkiintoista onkin spekuloida, olisiko kiinalaisen lyriikan kuva Suomessa ollut monipuolisempi, jos Turtiainen olisi aktiivisemmin kääntänyt kiinalaista lyriikkaa. Itse käännöstavassa ei ole radikaalia eroa – molemmat kääntäjät kääntävät vapaaseen mittaan ja pyrkivät puhtaaseen, koristelettomaan, arkikieltä muistuttavaan modernistiseen runokieleen.

Myös Tulenkantajat – erityisesti heidän 1930-luvun toimintansa, jota on jo esitelty aiemmin – voidaan nähdä osana liberaalia vasemmistolaista virtausta, mikä oli pohjana myöhemmälle radikaalimmalle vasemmistolaiselle taiteilija-toiminnalle. Täältä oli peräisin myös kiinnostus moderniin ja modernismiin, mikä näkyi myös suomalaisten vasemmistointellektuellien toiminnassa (Palmgren 1984, 11 ja 21; Rinne 2006, 34).

Edellisessä luvussa kuvattu Kiinan kansantasavallan politiikkana vuosina 1949–1960 ollut ”nojautuminen yhdelle puolelle” eli Neuvostoliittoon (Siika 1999, 12), näkyi myös suomalaisessa julkaisemisessa ja kirjallisessa kulttuurielämässä. Erityisesti vasemmistolaiset kiinnostuivat modernisoitumaan pyrkivästä Kiinan kansantasavallasta. 1950-luvulla perustettiin Suomi-Kiina-seura, ja ensimmäiset suomalaiset kulttuurivaltuuskunnat tekivät vierailuita Kiinaan. Ensimmäisellä matkalla oli mukana mm. Pentti Haanpää. Vasemmistolaisista kirjailijoista Elvi Sinervo kävi Kiinassa jo 1950-luvulla ja Arvo Turtiainen 1960-luvulla (Kastari 2001, 17–18).

Haanpään matka Kiinaan tapahtui vuonna 1953 ja oli hänen ensimmäinen ulkomaanmatkansa (Viirret 2001, 5–6). Matka liittyi myös Suomen tuolloiseen kulttuuripolitiikkaan, erityisesti Suomen kommunistisen puolueen tarpeeseen osoittaa, että se tuki Neuvostoliiton tuolloista Kiina-politiikkaa. Taustalla oli myös Korean sota ja siihen liittyneet suurvaltapoliittiset tekijät (Viirret 2001, 9). Poliittisen retoriikan liittymisen tuolloin rakenteilla olevaan uusien hyvien suhteiden luomiseen idän suurvaltoihin voi lukea hyvin ensimmäisen suomalaisen kulttuurivaltuuskunnan lausunnosta heidän palattuaan Kiinan vierailulta. Vies-tintä on muuttunut ritualistiseksi yhtenäiskulttuurin rakentamiseksi (vrt. De-merath 2012, 106–109):

Toivotamme Kiinan kansan suurelle johtajalle puhemies Maolle hyöää terveyttä, jotta hän vielä monta vuotta johtaisi Kiinan kansaa eteenpäin sen omaksi hyöäksi ja kaikkien kansojen onneksi. Toivotamme Kiinan 500-miljoonaiselle kulttuurikansalle mitä parhainta menestystä sen ylevisissä pyrkimyksissä. Eläköön Kiinan ja Suomen kansojen ikuinen ystävyys! Eläköön maailmanrauhan suuri asia! (Suomalainen kulttuurivaltuuskunta 1953, 29.)

Kiina-kiinnostus näkyi myös siinä, että Suomessa julkaistiin 1950-luvulla vuosi-sadan alkupuolen kiinalaisten vallankumouksellisten kirjailijoiden teoksia. Ensimmäinen niistä Kansankulttuurin vuonna 1954 julkaisema Tshao Shu-lin [Zhao Shuli] kirja *Kylä muuttuu*. Sen on Gladys Jangin englanninnoksesta suomentanut Kaisu-Mirjami Rydberg. Teos kertoo Sanliwanin kylässä tapahtuneista muutoksista 1900-luvun alun myrskyisinä vuosina. Ajallisesti sen tapahtumat sijoittuvat 1930-luvun vaihteeseen, jolloin Kiina ja Japani kävivät sotaa. Kirjassa kerrotaan myös feodaalisen maatalousyhteisön siirtymisestä kollektiivisiin ja kuvataan niitä ristiriitoja, joita siirtymä aiheutti.

Teos on esimerkki tendenssimäisestä vallankumouskirjallisuudesta, jolla uutta sosialistista Kiinaa rakennettiin (vrt. edellinen luku). Käännös on sujuvaa proosaa, kun taas itse teos ei sisällä esipuhetta eikä teoksen liittämistä kulttuuriseen kontekstiin. Kuvan teoksen sosialistisen realismin optimistisesta tendenssistä antaa seuraava katkelma kyläpäällikön puheesta (Tshao Shu-Li 1954, 202.):

Aluksi mainitsen lyhyesti kehityksestä, mikä on tapahtunut kylässämme sodasta lähtien. ... Ensin poliittinen vallankäyttö. Kuka ennen sotaa uskalsi asettaa kyseenalaiseksi ainoatakaan kylähallinnon päätöstä? Kaikki asiat, suuret ja pienet, ratkaisi tilanherra Li. Lohikäärme-kuninkaan temppeliin tullessaan jokaisella oli kylmä hiki pinnassa. Entä nyt? Eikö kaikista asioista päätä yhteisesti kylän koko väki? Eivätkö kaikki kyläläiset nyt saavu temppeliin ilomieliin?

Toisen maailmansodan jälkeen aloittaneen vasemmistolaisen kustantajan Kansankulttuurin – sen omistivat kansandemokraattiset järjestöt ja Suomi-Neuvostoliitto-Seura – kiinnostukseen kustantaa kiinalaista kirjallisuutta vai-kutti keskeisesti juuri Rydberg, joka oli aktiivinen kansandemokraatti ja aikansa keskeinen kulttuurivaikuttaja. Hän toimi vuosina 1956–1959 Kansankulttuurin kirjallisena johtajana, jolloin kustantamo julkaisi Kiina-aiheista kirjallisuutta. Tuona aikana kustantamossa työskenteli myös muita Kiinasta kiinnostuneita

henkilöitä, mm. toimitusjohtaja Toivo Teranen, joka oli myös Suomi-Kiina-seuran puheenjohtaja. Hän itse oli kiinnostunut Kiinasta jo 1930-luvulla ja julkaisi itsekin matkateoksen *Katselin Kiinaa* vuonna 1959. Kansankulttuurin kiinnostuksen Kiinaan ja sen kirjallisuuden kustantamiseen lopetti Kiinan ja Neuvostoliiton välirikko 1960-luvun alussa. Globaali kustannustoiminta oli aktiivista jo tuolloin: Kansankulttuurin julkaisemat lasten kuvakirjat painettiin Kiinassa. (Seppälä 1985, 22–23.)

Vuonna 1959 Kansankulttuuri julkaisi lastenkirjan *Laiskan tytön toivomus*. Se on kasvatuksellinen kuvakirja pienestä tytöstä, joka oppii ahkeraksi. Seuraa Kansankulttuurin julkaisema uutta yhteiskunnallista näkemystä edustavan kirjailijan teos ilmestyi 1960. Se oli Lu Synin (1881–1936) *Uudenvuodenuhri ja muita kertomuksia*. Sinervo käänsi sen kirjailijan englanninkielisten *Valittujen teosten* ensimmäisestä osasta. Sinervo on kirjoittanut kirjaan valaisevan jälkipuheen, jossa hän kertoo kirjailijasta, hänen taustastaan ja työstään sekä kirjailijana että kirjallisuuden tutkijana. Sinervo on myös liittännyt kirjaan selityksiä alaviitteinä.

Teoksen kansilehdellä kirjaa ja sen tekijää mainostetaan seuraavasti:

Lu Synin realistiset novellit. joita muutamien muistelmien ohella nyt julkaistaan suomeksi ensimmäinen kokoelma, tuovat kiinalaisen ihmisen lähelle suomalaista lukijaa. Meitä viehättää näissä kertomuksissa kiinalaisen ihmisen tutunomaisuus mutta myös se mikä hänen käsitelyksissään ja suhtautumisessaan olosuhteista ja perinteistä johtuen on outoa. (Lu Syn 1960, kansilehti.)

Teos voidaan liittää 1950-luvun laajaan kiinalaisuuden ja kiinalaisen kirjallisuuden esittelyyn. Siinä suomalaisille pyrittiin todistamaan kiinalaisten ja heidän kulttuurinsa universaalit piirteet (”kiinalaisen ihmisen tutunomaisuus”). Samalla opastettiin suomalaisia kiinalaisten omaan kulttuuriin ja siihen liittyvän outouden ja vieraan kohtaamiseen.

Kirja sisältää Lu Xunin novelleja ja kaunokirjallisia muistelmiaan lapsuudesta ja nuoruudesta. Novellien läpikäyvä teemana on uuden ja vanhan välinen kamppailu. Eurooppalaisen kirjallisuuden vaikutus näkyy selvästi hänen kertomuksissaan ja etenkin venäläinen realismi on antanut hänen teoksilleen ja kirjalliselle näkemykselle selkeitä virikkeitä. Sinervo toteaa jälkipuheessaan:

Lu Syn omistautui kirjailijantyöhönsä alun alkaen evolutioteoriansa pakottamana: kiinalainen ihminen oli saatava tajuamaan tilansa, muuttamaan, jotta hän pystyisi muuttamaan yhteiskuntansa. Tällä kirjailijantyöllä kokonaisuutena oli siis ohjelma, ja kirjailijan metodi oli kriittisen realismin metodi, sama kuin Euroopan suurilla klassikoilla. (Sinervo 1960, 272–273.)

Tässä Lu Xun sidotaan toisaalta tieteelliseen ajatteluun ja toisaalta tähän perustuva (Sinervon yhteydessä vasemmistolaiseen) edistyksellisen muutoksen ajattelutapaan. Sinervokin sijoittaa Lu Xunin eurooppalaisen kriittisen realismin perinteen toteuttajaksi Kiinassa.

6.5.1 Kiina sanoin ja kuvin

Keskeinen kiinalaisen kulttuurin ja kirjallisuuden välittäjä suomalaisessa kulttuurissa on ollut Suomi-Kiina-seuran virallinen lehti *Kiina sanoin ja kuvin*. Lehteä on julkaistu vuodesta 1956 lähtien ja sen sivulla näkyvät kaikki suomalaisen kiinalaisen kulttuuriin vastaanoton vaiheet viime vuosisadan jälkimmäisellä puoliskolla. Sen toiminta on liittynyt vasemmistolaiseen tai laajasti puhuen: edistykselliseen arvomaailmaan – tämä johtuu toisaalta siitä että lehden olemassaolo on ollut Kiinan kansantasavallan aikaa, mikä meidän päiviimme asti on ollut kommunistista ja toisaalta siihen, että voidaan väittää Kiinan olleen pääosin suomalaisen radikaalin tai ”edistyksellisen” kulttuuripiirin mielenkiinnon kohteena 1900-luvun loppupuolella (vrt. esim. Suomen Rauhanpuolustajien *Tänään*-lehti, jossa julkaistiin samantyyppistä aineistoa, tosin vähemmässä määrin).

TAULUKKO 2 *Kiina sanoin ja kuvin* -lehden kiinalaisen kirjallisuuden käännökset.

Vuosikymmen	Käännökset ja -tyypit	Keskeiset kääntäjät ja käännettyt kirjailijat	Keskeinen taustaideologia
1950-luku	57 kappaletta jatkokertomus kansantarina klassinen filosofia lyriikka novelli romaani sarjakuva seinälehtiruno	Pertti Nieminen Aira Sinervo Elvi Sinervo Erkki Vuorela Lu Xun Mao Zedong Kuo Mo-jo Li Bai Li Tshi Po Hsing-tshien	kansantasavalta klassisen kulttuurin esittely lastenkulttuuri ja kulttuurinen kasvatus sosialistinen realismi
1960-luku	37 kappaletta kansantarina novelli runo sarjakuva satu	Pertti Nieminen Kirsti Rynnänen Aira Sinervo Elvi Sinervo Lu Xun Mao Zedong	kansantasavalta klassisen kulttuurin esittely lastenkulttuuri ja kulttuurinen kasvatus sosialistinen realismi
1970-luku	27 kappaletta novelli runo sarjakuva	Kari Aronpuro Pertti Nieminen Elvi Sinervo Lu Xun Mao Zedong	kulttuurivallankumous maolaisuus sosialistinen realismi
1980-luku	24 kappaletta kansantarina novelli runo sarjakuva	Annikki Arponen Pertti Nieminen Pertti Seppälä Ai Qing	klassinen kiinalainen kulttuuri kulttuurivallankumous ja sen jälkeinen aika sosialistinen realismi
1990-luku	2 kappaletta runo	Pertti Nieminen Pertti Seppälä	klassinen kiinalainen kulttuuri tieteellinen esseistiikka

Taulukossa 2 on esitelty Kiina sanoin ja kuvin-lehden kiinalaisen kirjallisuuden käännökset vuosikymmenittäin. Lisäksi siinä on lueteltu kultakin vuosikymmeneltä eniten käännöksiä tehneet kääntäjät, eniten käännetyt kirjailijat sekä keskeiset kulttuurivirtaukset kultakin vuosikymmeneltä. Kaiken kaikkiaan lehdessä on julkaistu erillisinä juttuina 147 kaunokirjallista käännöstä. Tämän lisäksi useita kiinalaista kirjallisuutta esitteleviä artikkeleita, jotka sisältävät käännösnäytteitä. Vaikka sivumäärä suhteessa painettuihin teoksiin on selvästi vähäinen, muodostaa se yli puolet käännetyistä nimekkeistä (ks. bibliografia teoksen lopussa). Lajityypeiltään se on myös kirjavampaa kuin muu kiinasta suomeksi käännetty kaunokirjallisuus.

Lehden alkuvuosikymmenlukua, 1950-lukua, voidaan kuvailla modernin vasemmistolaisuuden tai radikalismien sekä laajemminkin lyriikan modernismin avulla. Tämä näkyy ensinnäkin siinä, että kiinalainen vasemmistolainen toimijakunta, keskeisimpänä Elvi Sinervo, oli aktiivisena kirjoittaja- ja kääntäjäjoukkona lehdessä. Lehdessä näkyy myös siirtymä Tulenkantajilta Kiinalaisille, kun se julkaisi uudelleen vuonna 1956 Katri Valan julkaisemia kiinalaisten kansanrunojen ja Li Bain runojen käännöksiä, jotka on alun perin julkaistu *Tulenkantajat*-lehdessä vuosina 1934 ja 1935 (Li Po tai Li Tai-po 1956a ja 1956 b sekä *Kiirus sodalle ...* 1956).

Samaan aikaan alkoi siis myös virallisen Suomen vierailutoiminta Kiinan kansantasavaltaan. Toimintaa voidaan verrata toisen maailmansodan jälkeen alkaneeseen yhteistyöhön Neuvostoliiton kanssa, mikä liittyi Neuvostoliiton ja Kiinan lämmenneisiin suhteisiin 1950-luvulla. Toimijajoukko ja poliittinen sekä kulttuurinen eliitti, joka oli tässä aktiivisena, oli hyvin samankaltaista. Tähän liittyi Suomi-Kiina ja Suomi-Neuvostoliitto -seurojen perustaminen toisen maailmansodan jälkeen 1951 ja 1944. Suomi-Kiina-seuran alkuvuosikymmenten keskeisinä toimijoina olivatkin kansandemokraatit ja kommunistit (Huotari 2000).

Kaukoita oli noussut tuona aikana politiikan keskipisteeseen Korean tilanteen vuoksi ja samalla Suomessa käytiin sisäpoliittista kamppailua, jossa Urho Kekkonen esitti merkittävää roolia Neuvostoliiton suhteiden luomisessa. Kiinan merkityksestä Neuvostoliitolle kertoo seuraava lainaus paljon: ”Kekkosta kohdeltiin Moskovassa [vuonna 1951] melkein kuin valtionpäämiestä. Ehkä kateelisenakin Ruotsin lähettiläs sanoi, että yhtä juhlallista vastaanottoa ei ollut hänen aikanaan saanut kuin Mao.” (Rentola 1997, 138.) Suomen Kiina kuva alkoi muuttua, eurooppalaisen ja kristillisen kolonialistisen Kiina-kuvan rinnalle alkoi tulla näkemys Kiinasta poliittisena suurvaltana (vrt. Kastari 2001, 48).

Ensimmäinen suomalainen kulttuurivaltuuskunta kävi Kiinan kansantasavallassa keväällä 1953, valtuuskunta oli poliittisesti ja kulttuurisesti hyvin arvovaltainen, mukana olivat tuolloisen pääministerin puoliso, Sylvi Kekkonen ja kansanedustaja Mauri Ryömä sekä akateemikko Kustaa Vilkkuna, joka intoutui matkan aikana ja johdosta tutkimaan suomalaisen ja kiinalaisen talonpoikauskulttuurin yhtäläisyyksiä (Wilkuna 1975, 5; Kastari 2001, 52). Matkalla olivat siis mukana keskeisten 1950-luvun kulttuuripolitiikkaa muovanneiden puo-

lueiden, maalaisliiton ja SKP:n vahvimmat nimet (ks. tästä aikakaudesta enemmän Rentola 1997).

Samalla vuosikymmenellä alkoivat jo edellä mainitut suomalaisten kirjailijoiden vierailut Kiinan kansantasavaltaan. Myös ensimmäiset suomalaiset opiskelijat – Kalle Olavi Kuittinen ja Aarre Nojonen – matkustivat Kiinaan edellä mainitun vierailun lopputuloksena (Nojonen 2011, 8–9). Pentti Haanpää, joka osallistui ensimmäisen kulttuurivaltuuskunnan mukaan, julkaisi omasta matkastaan jutun lehdessä vuonna 1956 (Haanpää 1956). Vuonna 1954 hän julkaisi matkakirjan *Kiinalaiset jutut* ja vuonna 2001 julkaistiin yhteislaitos, joka sisälsi edellisen lisäksi myös hänen matkapäiväkirjansa (Haanpää 2001).

Viirret luonnehtii Haanpään roolia seuraavasti:

Pentti Haanpäälle oli tälle matkalle tarjolla niin kutsutun ”hyödyllisen idootin” osa. ”Hyödylliseksi idiooteiksi” kutsuttiin Neuvostoliitossa niitä länsimaisia vierailijoita, jotka viattomuudessaan tai aatteellisessa innoissaan asettuivat kommunistisen propagandan käytettäväiksi kriittisiä kysymyksiä tekemättä. (Viirret 2001, 13.)

Viirret korostaa kuitenkin, että Haanpää tunnisti hänelle tarjotun roolin ja otti siitä etäisyyttä matkalla sekä isäntiin että muihin matkalla olijoihin. Tämä näkyy myös hänen ironisissa ja suorasukaisissa muistiinpanoissa matkaltaan:

Keskustelutilaisuus hotellin yläkerroksissa. Joku kirjallinen virkamies ja näytelmäkirjailija? Tunnusti siltä, ettei uusi kiinalainen kirjallisuus ihmiskuvauksen kannalta ole kovin hääviä. Uusilta kansasta nousseilta kirjailijoilta puuttuu pohjaa ja entiset porvaristoon kuuluneet eivät tunne kansaa ja turvaautuvat iskulauseisiin. Moderni näytelmä Kiinassa vain 50 v. vanha. Pitkästi puhetta oopperasta ja sen laadusta. Shon n. 100 oopperaa 200–2000 katsojaa, 2 puhenäyttämöä ja 37 elokuvateatteria. Ja tuli ehtoo ja hyvää unta. (Haanpää 2001, 185.)

Kulttuurivaihto oli 1950-luvulla muutenkin aktiivista ja monipuolista. Tästä kertoo se, että Suomen Kansallisteatterissa esitettiin vuonna 1959 Kuo Mo-jon *Tshu Yuan* -näytelmä vuodelta 1942 Elvi Sinervon suomennoksena (R. H. 1959). Myös kiinalaista kuvataidetta alettiin esitellä Suomessa (Kastari 2001, 54). Kulttuurimatkailu jatkui 1960-luvulla. Matkoistaan lehdessä julkaisivat artikkelit sekä Nieminen (1960c) omasta vierailustaan, että Helvi Hämäläinen (1964) ja Arvo Turtiainen (1963) heidän yhteiseltä vierailultaan.

Jutussaan Turtiainen kertoo hyvin suomalaisen Kiina-kuvan syntymästä. Hän viittaa lapsuuden satuihin perustuneeseen kuvaan idän ihmemaasta, sitä seuranneeseen sanomalehtien välityksellä syntyneeseen kuvaan sotivasta maasta ja nyt omaan näkemykseen, joka syntyy Kiinan vierailun aikana. Vierailun aikana törmäsivät yhteen suomalaisen sosialistin ja kiinalaisten kommunistien näkemys taiteesta ja taiteilijoiden asemasta yhteiskunnassa:

Minulta lyötiin jalat alta suoraan ja rehellisesti ilmoittamalla, että kiinalaiset kirjailijat ja taiteilijat ovatkin virkamiehiä virassa, kuten sanottiin ”kansan kulttuuritason kohottamiseksi”. Kun lausuin ilmi epäilyni siitä, miten luovan työn käy, minulle sanottiin, että se ei ole tärkeintä. Tärkeintä on kansan menestys, onni ja tulevaisuus. Yksilöt ja heidän luova työnsä tulevat vasta sen jälkeen.

En oikein sulattanut sitä, sillä sen, mielestäni myös sosialistisen ajattelun mukaan minä minä olen omaksunut, kirjailija voi juuri kirjojaan kirjoittamalla parhaalla henkilökohtaisella tavalla palvella kansan menestyksen ja onnen asiaa. (Turtiainen 1963, 20.)

1960-luvulla Kiinassa oli jo alettu rakentaa taiteilijoista Neuvostoliiton mallin mukaisesti valtiota ja kansankuntaa palvelevaa virkamiehistöä, joka seuraavana vuosikymmenenä ajautui vielä radikaalimmalle linjalle ja alkoi jo hävittää täysin porvarillista käsitystä taiteilijasta erikoisyksilönä. Turtiainen puolestaan oli sisäistänyt sosialistisen taiteilijan roolin itsenäisenä, valtion ulkopuolisena kriittisenä ja luovana toimijana.

Nieminen haki puolestaan omalta matkaltaan klassista Kiinaa ja sen aarteita; hän ei ollut kiinnostunut sosialistisesta Kiinasta oman kääntäjäntyönsä kannalta (ks. myös Nieminen 1961):

Vanhojen runoilijain tekstit olivat minun kannaltani kaikkien kiinnostavimmat. Historiallisessa museossa oli suuren Sung-kaudella eläneen runoilijan Su Tung-pon käsikirjoitus. ... Oli nautinto nähdä, miten hartaan kunnioittavasti kirjastovirkailijat käsittelivät näitä harvinaisuuksia, ja toivon, ettei niihin jäänyt suomalaistakaan peukalonjälkeä. (Nieminen 1960c, 23.)

Keskeiset kääntäjät 1950 ja 1960-luvulla lehdessä olivat Nieminen ja Elvi Sinervo. Sinervon sisar Aira käänsi erityisesti lapsille suunnattuja tarinoita sekä kansantarinoita että kansanrunoja, jotka sopivat hyvin yhteen hänen oman kirjailijaprofiilinsa kanssa. Nieminen puolestaan käänsi ja esitteli klassista kiinalaista lyriikkaa ja kertomakirjallisuutta (Nieminen 1959b) omien intressiensä mukaisesti. Elvi Sinervo käänsi ensimmäisinä vuosikymmeninä eniten ja kaikkia lajeja. Lisäksi lehden toimituskunta on tehnyt nimettömänä runsaasti käännöksiä.

Sinervon käännoistyössä näkyi myös toisen maailmansodankin jälkeinen keskeinen teema vasemmistolaisessa kulttuurityössä eli rauhentyö ja erityisesti naisen näkökulma sodassa (vrt. luku 6.2). Juuri 1960-luvulla hän käänsi useita rauhanaiheisia runoja, joista esimerkkinä seuraava Tshang Yenin runo:

Kysymys

*Yhä viipyy rakkaani sodassa.
Minä, yksin jäänyt, seinään tuijotan.
Mykkinä riippuvat soittimet.
Tukkani harmaantuva hajoaa
yksinäiselle pielukselle
ja kauneuteni haihtuu
yksinäisen lamppuni valoon. Kalvaa
sydäntä kysymys: milloin palaa
rajoille rauha? Milloin
hänen ratsunsa pihaani pysähtyy
(Tshang Yen 1963, 9.)*

1950- ja 1960-luku ovatkin selvästi laajan kiinalaisen kulttuurin esittelyn aikaa *Kiina sanoin ja kuvoin*-lehdessä. Tätä kertoo myös lajikirjo: runsaasti klassista ja modernia runoutta, aikuisille suunnattuja tarinoita ja kertomuksia sekä lapsille suunnattuja kertomuksia ja jopa sarjakuvia. Kaikkein eniten käännetty ja esitelty kirjailija on Lu Xun, joka on ollut keskeinen vasemmistolainen idoli kiinalaisista tuon ajan kirjailijoista. Häneltä julkaistiin lehdessä jatkokertomuksena keskeinen teos *Ah Qun tarina*, useita runoja ja suorasanaista proosaa.

Lehden ensimmäisellä vuosikymmenellä lehden painopiste lyriikassa oli vielä klassisessa kiinalaisessa runoudessa, mikä johtui ehkä myös kääntäjistä. Mao Zedongin runoja julkaistiin muutama kappale ja selvin viite rakentumassa olevasta maolaisuudesta on Pentti Lahden Rewi Alleyn englantilaisesta käännöksestä suomentama runosikermä kylien seinälehtisistä, joista esimerkkinä seuraava:

Oikeat omistajat

*Tuotannon välineet
palautuvat oikeille omistajilleen-
niille jotka niitä käyttävät.
Maa tulee takaisin kansalle
joka sitä viljelee.
Uudelle tielle kansa kääntyy.
Aikojen toive muuttuu
todellisuudeksi.
(Ei tarvitse...1956, 9.)*

Runossa näkyy jo orastavan kulttuurivallankumouksen ensimmäiset vihjeet, joka alkoi maan ja tuotantovälineiden kansallistamisena kansantasavallan ensimmäisenä vuosikymmenenä mutta joka muuttui seuraavan vuosikymmenen aikana kulttuurivallankumouksen myötä täydelliseksi muutokseksi kiinalaiseen elämään ja arkipäivään.

Lehdessä ilmestyi lähes parinkymmenen [neljäntoista?] vuoden aikana Sinneron (1959) ja Niemisen (1976) käännökset Mao Zedongin runosta "Uinti". Seuraavassa vertaillaan näiden kahden kääntäjän käännöksiä.

Uinti

*Juotuani Tshangshan vettä,
syötyäni Wuhanin kalaa
ylitän uimalla Jangtsen, tuhat mailia
pitkän,
tähyillen etäälle, taivasta Tshun yllä.
Mitäpä navakasta tuulesta,
mitäpä aaltojen iskuista!*

*Toista on tämä kuin kävely palatsipihoil-
la.*

UINTI

sävelmään "Vesilaulu"

*Äsken join Ch'ang-shan vettä,
söin Wu-ch'angin kalaa:
nyt olen uinut kymmenentuhannen Lin
Jangtsen poikki rannasta rantaan.
Ch'un taivasta niin kauas kuin silmä
kantaa!
Vähät tuulen puuskista, aaltojen pärs-
keistä!*

*Tämä on sentään toista kuin astella ko-
tona joutilaana:*

Tänä päivänä olen vapaa!

*Joella aikoinaan Mestari lausui:
"Näin virtaa luonnostaan kaikki."
Mastot huojuvat mainingeissa.
Kilpikonna ja Käärme vaikenivat.
Suuret ovat suunnitelmamme tänään.*

*Tästä on silta kulkeva rannasta rantaan.
Ylitsepääsemätön ylitetään.
Kivisin seinin patoamme läntiset vedet
Wuhanin pilvet ja sateen pidättäen,
ja järvoiksi laajenevat kapeat rotkot.*

*Kovin hämmästyty vuoren jumalatar,
jos häntä enää on.
Miten muuttuukaan maailma!*

*(kirj. vuonna kesällä 1956 Yangtsen ylitysuinnin jälkeen)
(Mao Tsetung 1959, 17. Suomennos Elvi Sinervo.)*

*tänä päivänä olen saanut vapauden!
"Mestari sanoi virran rannalla:
kaikki virtaa ohi niin kuin tämä!"*

*Mastot huojuvat tuulessa,
Kilpikonna ja Käärme eivät liukahda.
Valtava ajatus toteutuu:
silta, lentoon jännittyneenä, etelästä
pohjoiseen,
tiet luonnon vallihaudan yli!
Ja vasemmalle rannalle kiviset muurit
jakamaan kahtia Noitaovuoren pilvet ja
sateen
tyyniksi järvoiksi korkeiden kukkuloiden
väliin.
Jumalatar, jos vielä voimissaan,
säikähtää, kun näkee miten maailma
muuttuu.*

(Mao Tsetung 1976, 15. Suomennos Nieminen.)

Sinervon käännöksessä näkyy välikielen vaikutukset mm. välimatkan esittävässä määreessä (maili vs. li) sekä säkeistöjen jakautumassa – Nieminen käyttää alkuperäistä kaksisäettä. Nieminen on ottanut runon alkuun viittauksen alkuperäiseen, runon rakennetta määrittävään sävelmään. Sinervolla runon minä on poissa palatsien pihoilta, Niemisellä kotoa. Jälkimmäinen on osoitus Niemisen pyrkimyksestä käännöksissään konkretiaan – palatsin piha Sinervolla viittaa runon minän hallitsijanrooliin. Tämä käsitteellinen konkreettisuus näkyy hyvin runon viimeisessä säkeessä: "ylitsepääsemätön ylitetään" vs. "tiet luonnon vallihaudan yli" sekä "Kivisin seinin patoamme läntiset vedet" vs. "Ja vasemmalle rannalle kiviset muurit". Runojen perusrakenne ja niiden välittämä perusviesti on hyvin samankaltainen, ne ovat molemmat suomalaisen toisen maailmansodanjälkeisen modernin lyriikan perinnettä, jossa kieli alkaa lähentyä puhekieltä ja vapaata mitta.

Kiina sanoin ja kuvoin -lehden kaksi ensimmäistä vuosikymmentä ovat laji-tyypiltään tuon ajan vasemmistolaiseen perhelehdistöön kuuluvia. Sisältö on sivistävä ja viihdyttävä sarjakuvineen, novelleineen ja kertomuksineen. Suomi-Kiina-seura toiminta oli samankaltaista kuin Suomi-Neuvostoliitto-seuran ja sen toimintaan osallistui arvovaltaista kulttuuri- ja poliittisia vaikuttajia. 1960-luvulla seuran hallituksessa olivat jäseninä mm. Wäinö Aaltonen, Helvi Hämäläinen, Elvi Sinervo, V. J. Sukselainen ja Kustaa Vilkuna.

1970-luvulle mentäessä lehden sisältö koki selkeän muutoksen, kun maolaiset valtasivat seuran (Huotari 2000):

Toisaalta 1960-luvun loppupuolella alkoi kiinnostus Kiinaan uudelleen viritä varsinkin nuorison keskuudessa. Radikalisoitunut nuoriso etsi mallia, joka eroaisi Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton malleista, olisi kansainvälisissä suhteissa anti-imperialistinen sekä yhteiskuntaa radi-

kaalisti tasa-arvoistava. Tämä uskottiin löydettävän Kiinasta: kulttuurivallankumouksen korostamat ajatukset hallittujen ja hallitsevien eron pienentämisestä jne. vetosivat nuorisoon laajalti - toinen asia on kuinka tällaiset ajatukset sen kauden Kiinassa toteutuivat. Jo 1960-luvun loppuvuosina eräitä nuoria Kiina-entusiasteja pääsi seuran hallitukseen (paljon siksi-kin, ettei muilla ollut kiinnostusta mahdollisesti dismeriittiä antavaan puuhaan) ja jonkinlainen opintotoiminta alkoi.

Sitten vuonna 1970 tapahtui radikaalein muutos seuran historiassa. Ns. maolaiset valtasivat koko seuran. Joukko oli heterogeeninen, sitä yhdisti Kiina-kiinnostus sekä käsitys siitä, että ilman johdon uudistamista seuran halvaantunut tila jatkuisi. Onkin muistettavaa, että Kiinainnostusta, jopa -ihailua oli paljon järjestyneen maolaisen liikkeen ja myös Suomi-Kiina-seuran ulkopuolella, etenkin ennen kuin taistolaisuus pystyi kanavoimaan suuren osan radikalismista omaan tiukkaan karsinaansa. (Huotari 2000.)

Tämä muutos näkyi jo Markku Rautosen vuonna 1969 julkaisemassa analyysissä Kiina-asenteiden kolmijaosta Suomessa. Siinä hän esitti, että suhtautuminen Kiinan kansantasavaltaan voidaan jakaa kolmeen (Rautonen 1969, 14):

- *Lähetysaarnaaja-asenne,*
- *USA:n tai Neuvostoliiton asenne,*
- *Niin sanottu objektiivinen asenne.*

Kaksi ensimmäistä olivat Kiinaa alistavia suhtautumistapoja: lähetysaarnaaja-asenne oli suomalaisten Kiina-suhteessa vanhin ja liittyi kristinuskon viemiseen Kiinaan, USA:n tai Neuvostoliiton asenne liittyi suurvaltapolitiikkaan. Tässä vaiheessa Neuvostoliitto oli muodostunut Kiinassa ei-toivotuksi ja sosialismin toteuttamisen kannalta revisionistiseksi maaksi. Kolmas, ns. objektiivinen asenne liittyi maolaiseen tulkintaan sosialismista ja Kiinan tuolloin käynnissä olevaan kulttuurivallankumoukseen, jossa tehtiin lopullinen pesäero Neuvostoliiton sosialismin edelläkävijänä ja esikuvana.

Samaan aikaan tapahtui suomalaisen nuorison äärivasemmistolainen radikalisoituminen, joka oli myös eurooppalainen ilmiö.⁶⁸ Suomessa se näyttäytyi laajimpana ns. nuortaistolaisuuden syntymisenä vuosina 1968–1971 (Rentola 2003, 96–98). Taistolaiset ja maolaiset kävivät myös kamppailua poliittisesta oikeaoppisuudesta ja siitä, onko Neuvostoliitto vai Kiina aidon sosialismin eteenpäinviejä maailmassa.⁶⁹ Keskeinen vasemmistolaisvaikuttaja Jaakko Laak-

⁶⁸ Saska Saarikoski toteaa isästään: ”Pentti oli 1960-luvun loppuvuosina hurahtanut Maon ja Che Guevaran sissirogantiikkaan, joka tuntui elävämmältä kuin Kremlistä johdettu byrokraattinen sosialismi.” (S. Saarikoski 2012, D6.) Tämä näkyy Saarikoskella myös omista päiväkirjoistaan: ”Minä en ole koskaan voinut yhtyä Neuvostoliiton Kiinanvastaiseen propagandaan täysin sydämin, koska Mao on niin paljon syvällisempi ja viisaampi mies kuin kosyginin ja brezhnevit.” (P. Saarikoski 2012, 185–186, merkintä päivätty 7.5.1971.) Mao näyttäytyi suomalaisille vielä myyttisenä ja romanttisena hahmona, Neuvostoliiton sosialismin ja sen edustajien muututtua jo valtiosocialismin edustajiksi.

⁶⁹ Kuten Kastari (2001, 397) toteaa: ”Maolaisten ja taistolaisten välinen taistelu oli todella kovaa. Se oli niin kovaa 1970-luvun alkuvuosina, että voi kysyä, mitä käytännön merkitystä enää oli sillä, että SKP päätti lopulta 1973 erottaa maolaiset puolueen jäsenyydestä. Maolaiset olivat siinä vaiheessa meillä jo muutenkin marginaalissa.”

so, joka aloitti yhteiskunnallisen vaikuttajan uransa 1960-luvulla, syytti vuonna 1973 *Tiedonantaja*-lehdessä Suomi-Kiina-seuran hallitusta maolaisuudesta ja Neuvostoliiton vastaisuudesta⁷⁰. Seuran hallitus vastasi tähän lehdessä (Suomi-Kiina seura 1973, 14–15) korostamalla puolestaan seuran avoimuutta ja moniarvoisuutta. Maolaisten ja taistolaisten välinen kamppailu näyttäytyy konkreettisimmillaan taistolaismielisessä *Kulttuurivihkot*-lehden sisällössä: siinä ei ole julkaistu kiinalaista kaunokirjallisuutta lainkaan, vaikka 1970-luvulla se julkaisi-kin Kai Niemisen Takubobu Ishikawa (1975) suomennoksen japanista.⁷¹

Kastari (2001, 15–16) toteaaakin omassa tutkimuksessaan:

Kun Suomessa puhuttiin Kiinan kulttuurivallankumouksesta, ei itse asiassa keskusteltu Kiinasta, vaan kyse oli Suomen omasta ulko- ja sisäpolitiikasta, yhteiskunnasta ja tulevaisuudesta. ... Kiinan kulttuurivallankumouksen kysymys nimittäin kietoutuu meillä monin lonkeroin muihin, paljon näkyvämpiin ja periaatteessa paremmin tunnettuihin 1960-luvun ilmiöihin: pasifistiseen rauhanliikkeeseen, uusoasemistolaisuuteen, kolmasmaailmalaisuuteen, Vietnam-liikkeeseen, Suomen ja Neuvostoliiton valtiollisiin suhteisiin sekä SKP:n ja NKP:n puoluesuhteisiin.

Maolaisuus näkyi jonkin verran suomalaisessakin kirjallisessa kulttuurissa (Kastari 2001, 18). Vuonna 1967 ilmestyi Otavan kustantamana ja Markku Rautosen toimittamana antologia *Itä on punainen*. Se sisältää otteita tuon ajan vallankumouksellisesta kirjallisuudesta, mm. Mao Zedongin runoja ja sanomalehtiartikkeleita, näytelmiä ja ”kollektiivisesti” luotuja runoja. Kirjan on suomentanut toimittajan lisäksi Nieminen. Jälkimmäinen on kääntänyt Maon runot kiinasta, ja Rautonen on käyttänyt käännöstensä pohjana Pekingissä ilmestyneitä englanninkielisiä lehtiä.

Edellä esitetty maolaisten vallankumous seurassa näkyi *Kiina sanoin ja kuvin* -lehden sisällössä 1970-luvun ajan. Edellisten kauden keskeisten kääntäjien – Sinervon ja Niemisen – käännöksiä julkaistiin vain Mao Zedongin kuolemaa muistavassa numerossa (5–6 vuodelta 1976) ja nämäkin käännökset olivat uudelleenjulkaisuja. Uudeksi kääntäjäksi tuli Kari Aronpuro, joka käänsi viiteentoista lehden numeroon kiinalaista lyriikkaa.

Aronpuron käännöstoiminta kohdistui pääasiassa kansantasavallan aikaiseen, vallankumoukselliseen lyriikkaan. Lehti hylkäsi myös perhelukemistolinjansa, lapsille tarkoitettua aineistoa ei julkaistu. Tosin lastenkirjallisuuden merkityksestä lehdessä keskusteltiin:

⁷⁰ Jouko Raivio totesi minulle sähköpostiviestissään: ”Mutta oma Aviisini eli Tampeleen silloinen opiskelijalehti, jossa olin ensin toimitussihteerinä ja sitten päätoimittajana (1966–1970), otti jonkin kerran niin voimakkaasti kantaa Kiinan puolesta ja arvosteli silloista Neuvostoliittoa, että jopa kokoomuksen Uusi Suomi (neuvostokaupaa käyvien suuryritysten edustajana) tuhoutui pääkirjoituksessaan ja Kekkonen kieltäytyi kutsumasta minua kesärantatapaamiseen, vaikka muut ylioppilaslehtien päätoimittajat kutsuikin. Tässä joku vuosi sitten Jaakko Laakso, jonka tapasin yhdessä YLE:n haastattelussa, kertoi että Kekkonen päätös perustui hänen suositukseensa. Laakson mukaan olin ollut neuvostovastainen.” (Raivio 2012.)

⁷¹ Tässä mielessä taistolaiset olivat samalla linjalla kuin edeltävän, sotien välisen sukupolven akateemiset toimijat, jotka kielsivät Kiinan. Ks. luku 6.2 ja erityisesti siinä esitetty keskustelu Erkki Valan ja Martti Haavion välillä.

Lastenkirjallisuuden tehtävänä on saada aikaansaada laadullisia muutoksia yhteiskunnassa, sillä vain riistosta vapaassa yhteiskunnassa pääsee lapsi, samoin kuin aikuinen, osalliseksi kulttuurin saavutuksista. Aitoa optimismia ja luottamusta lapseen ja lapsen kautta tapahtuvaan huomispäivän muuttumiseen edustavat kiinalaiset lastenkirjat. Niiden avulla luodaan edellytykset uudelle, onnelliselle yhteiskunnalle. Suurin luovan toiminnan saavutus on sosialistinen yhteiskunta. (Eronen 1975, 15.)

1970-luvulla lehdessä julkaistiin yksi sarjakuva, *Kommunistisen nuorisoliiton esimerkillinen jäsen Wu Y-Tao*, jonka sisältö oli oikeaoppisuuden ylistystä:

12. Wu sulauttaa puheenjohtaja Maon kohdistuvan vilpittömän luokkatunteen tietoiseen toimintaan puheenjohtaja Maon teosten ahkerassa opiskelussa. Hänellä on "Kolme alati luettavaa kirjoitusta" mukanaan kaikkina vuodenaikoina. Ankoja hoitaessaan hän lukee niitä lammikon vierellä, puhveleita paimentaessaan hän lukee niitä näiden selässä istuen, ruokaa valmistaessaan hän lukee niitä lieden vierellä. Wu lukee ahkerasti "Kolme alati luettavaa kirjoitusta" ja oppii ne ulkoa ensimmäisenä koko kylässä. (Kommunistisen nuorisoliiton... 1971, takakansi.)

Kulttuurivallankumous pyrki nostamaan nuoria jäseniä – tavallisia työläisiä – puolueen aktiiviseen toimintaan ja korosti samalla opiskelun merkitystä. Sama ideologia näyttäytyi suomalaisessa retoriikassa – niin maolaisuudessa kuin taistolaisuudessa. Ideologinen kasvatus näkyy hyvin myös Maj-Lis Erosen artikkelissa (1976), jossa hän esittelee sarjakuvien merkitystä Kiinan kansantasavallassa:

Tällä hetkellä sarjakuvat ovat yksi niistä modernin, kiinalaisen taiteen osa-alueista, jotka ovat vilkkaimman kehityksen alla. Vanhan yhteiskunnan taide halveksi ihmisten suorituskykyä. Uudessa yhteiskunnassa taide heijastaa kansan ajatuksia ja tunteita. Tulevaisuus kuuluu taiteelle, jossa on suuret ihanteet. (Eronen 1976, 26–27.)

Kulttuurivallankumouksen aikana taide alistettiin täysin kansalaisten kasvatukselle ja toisaalta sosialistisen ihanneyhteiskunnan luomiselle. Retoriikka alkaa lähennellä uskonnollista hurmosta ja itsesuggestiota; ja maolaisessakin ajattelussa otettiin kritiikittömästi vastaan sosialistisen Kiinan erinomaisuus itsensänselvytenä:

Kiinan kansantalous ei ole kärsinyt ei ole kärsinyt kulttuurivallankumouksen vuoksi. Päinvastoin voidaan väittää, että se on vauhdittanut kansantalouden nopeata kehittymistä. Sosialismin taloudellista perustaa on vahvistettu taistelemalla sekä huonoja aineksia että rakenteessa olevia kapitalistisia taipumuksia vastaan. (Alhonen 1976, 30).

Aronpuro määritteli suhteensa maolaiseen estetiikkaan vuosikymmenen alkupuolella artikkelissa "Taiteilija – kansan palvelija". Siinä hän toteaa:

Marxilaiset ovat vallankumouksellisia utilitaristeja. Heidän mielestään taiteen tuotteita tulee voida pitää hyvinä vain siinä tapauksessa, jos ne tuottavat todellista hyötyä kansanjoukoille. Kirjailijoiden ja taiteilijoiden on liityttävä kommunistiseen puolueeseen ei ainoastaan järjestöllisesti vaan myös ideologisesti. Heidän on ehdottomasti siivottava päästään kaikki riistäjäluokilta peritty roju.

Mitä Jenanin puheet merkitsevät tämän päivän käytännössä, miten ne ovat viitoittaneet kirjallisuuden ja taiteen vallankumouksellisen proletarisen linjan? Olen kääntänyt artikkelin liitteeksi kolme tänä vuonna Chinese Literaturessa julkaistua runoa. Ne ovat taiteellisesti kauniita runoja, jotka tiedottavat Kiinan nykyisestä todellisuudesta, suhtautumisesta luonnonvaroihin, runsaista sadoista, proletariaatin diktatuurista, yhteiskuntajärjestyksestä, jossa enemmistöä ei ole riisuttu aseista. Ne ovat runoja, joissa poliittinen ja taiteellinen puoli ovat tasapainossa, runoja, jotka palvelevat kansaa, maailman kansoja, proletariaarista politiikkaa. (Aronpuro 1972, 19.)

Lehdessä alettiinkin julkaista tätä kansan laatimaa kirjallisuutta, jonka esteettinen merkitys alistettiin raportoinnille. Lisäksi kirjallisuuden aiheet ja tyyli tulivat päiväkirjamaiseksi merkinnöiksi arkipäivästä ja sen haasteesta. Tämän lisäksi niihin tuli ikään kuin kuorutteeksi poliittinen ja taistelullinen retoriikka, jolla korostettiin kansalaisten velvollisuutta taistella sosialismin puolesta yhteistä vihollista (väärää ajattelua ja ulkovaltoja) vastaan.

Merkittävää tuon ajan käännostoiminnassa on Aronpuronkin lähteeksi tullut Kiinan kansantasavallan virallinen kansainvälisille markkinoille englanniksi julkaistu taidelehti *Chinese Literature*, joka levisi Suomeenkin ja loi tuon ajan kuvaa kiinalaisesta kaunokirjallisuudesta. Esimerkkinä seuraavassa Aronpuron käänнос:

Päivystys sadonkorjuun aikaan

*Kukkulat nukkuvat,
koko tienoo on vaiti.
Uneton kuu yksin
purjehtii tietään.*

*Mutta patrioottimme valvovat.
Vartioidessaan puimatannerta,
jolle uusi hyvä sato on kasattu
heidän askelensa on kevyt
ja mielensä valoisa.*

*Ei varjokaan voi liukua
yön uutimen taa
taistelijamme olematta, aseet valmiina,
tietoisia sen liikkeestä.*

*Ensimmäisen kukon kiekaisun
ajaessa tähdet pakosalle
taistelijamme tervehtivät
uutta päivää vartiossa.*

(Chu Feng 1972, 20, suomennos Aronpuro.)

Aronpuron käänнос on sekoitus modernismin kuvakieltä, vallankumouksellista retoriikkaa ja politisoituvaa uutta suomalaista runokieltä.

Kulttuurivallankumouksen ajan lyriikka vaikutti myös Aronpuron omaan tuotantoon. Erityisesti se näkyy hänen teoksessaan *Kiinan ja Rääkkylän runot*

(1972a), joka sisältää mm. käännöksiä ja matkarunoja Kiinan kansantasavallasta vuodelta 1971.⁷² Aronpuron ja hänen kääntämiensä kiinalaisten runoilijoiden runoja ja tyyliä on käytännössä mahdotonta erottaa toisistaan teoksen alkuosan Kiinan runojen osuudessa, joka kuvaa täydellistä työläisyhteisöä, sen kansainvälistä solidaarisuutta ja vallankumouksellista toimintaa:

WUHANIN 55.000 SEPPÄÄ

*Tulisina virtoina juoksee teräs masuuneistanne.
Te olette asettaneet päättäväisesti politiikan
talouden edelle.
Te lähettätte osan tuotannosta Tansaniaan.
Te autatte Indokiinan kansoja.*

*Vihollisten parjauksista huolimatta
riisikuppinne on kukkuroillaan
eikä juomassanne maistu kaupalliset näkökohdat.
Sulaton loimussa te sammutatte sillä janonne,
huuhdotte hikiset kasvoenne.
Te pidätte korkealla tunnusta:
ELÄKÖÖN PROLETARIAATIN DIKTATUURI!*

*Wuhanin Rauta ja Teräs 31.5.1971.
(Aronpuro 1972a, 19.)*

Proosan puolella 1970-luvulla Lu Xun säilyi edelleen keskeisenä käännettävänä, tosin käännöksiä julkaistiin vain muutama. Lisäksi lehdessä esiteltiin uuden proosan tuottamisen tapaa ja annettiin siitä käännösesimerkkejä. Seuraava ote kuvaa hyvin kulttuurivallankumouksen aikaista taiteilijajärjestelmän romuttamista:

*Kiinassa ei juuri ole ammattikirjailijoita, ainakaan sanan länsimaisessa merkityksessä. Kaikkialle, maaseudun kommuuneista kaupunkien tehdaslaitoksiin, kouluihin ja armeijaan, on syntynyt ja syntyy jatkuvasti lisää aktiivisia työryhmiä, jotka kirjallisuutta tutkien, kritisoiden ja siitä keskustellen ovat luomassa Kiinan uutta kirjallisuutta. ...
Ylipäättänsä kaikkea epäkonkreettisuutta vältetään. Kunkin kirjallisen tuotteen sanoman tulee olla selkeä ja suora; lukijalle jää vain ratkaistavaksi, onko se sanoma oikea vai virheellinen ja onko se esitetty hyvin vai huonosti. (Kontula 1972, 18.)*

Tämän seurauksena proosastakin tuli mekanistista ja kiinalaisen romaanitaiteen kehittymiseen tuli merkittävä pysähdys (ks. myös luku 6.7). Esimerkkinä poliittisen retoriikan läpäisemästä novellista seuraava ote:

⁷² Aronpuron Kiinan suhde kärsi kolauksen vuoden 1989 Taivaallisen rauhan aukion demokratiamielenosoituksen jälkeen, ks. runo *Kiina, Kiinani (mielenliikutus)* (Aronpuro 1989). 1960-luvulla eräs Aronpuron vaikuttajista oli Pound: "Silloin ihan nuorena 60-luvun taitteessa oli Manner, Whitman ja Masters, myöhemmin etenkin Ezra Pound on opettanut runon tekemisen tekniikkaa. Se on oikea runon ammattilainen, kriitikko ja lyyrikko samassa persoonassa." (Hynninen 1986, 42.)

Sen jälkeen kuljettaja otti esille pienen punaiseen paperiin käärityn nyytin ojentaen sen Chinille.

"Mitä tässä on?" Chin kysyi.

"Avaa niin näet."

Siinä oli puheenjohtaja Maon "Viisi filosofista kirjoitusta" ja "Traktorin käsikirja". Chin puristi suurella lämmöllä kuljettajan kättä.

"Kiitos oikein paljon."

Puoluesihtööri oli syvästi liikuttunut. "Olet tullut pitkän matkan takaa", hän sanoi, "ja tuonut vielä meille lahjojakin." Hän avasi kangaslaukun. Kaksi traktorin hohtavaa osaa! "Miksi kaksi?"

"Viime yönä kun palasin matkaltani, osanne odotti korjattuna. Mutta se oli vanha ja voi rikkoa helposti. Joten ajattelin, että voisit tuoda vielä yhden lisää. Varmuuden vuoksi."

"Olet erittäin ajattelevainen", sanoi puoluesihtööri vieläkin enemmän liikuttuneena. "Olet tehnyt niin paljon kevätkyivömmme hyöväksi."

(Chen Hung-san 1972, 21.)

Kulttuurivallankumous jätti kiinalaisille Mao Zedongin opit ja käytännön (maatalous)työn ja taide alkoi köyhtyä. Tosin suomeksi käännettyin kiinalainen prosaisti ja sosialistisen realismin rakentaja, Lu Xun kritisoi tällaista kehitystä jo vuonna 1928:

Mutta Kiinan ns. vallankumouksellinen kirjallisuus näyttää taaskin olevan poikkeus. Nimi-kilpi on ripustettu, ja kirjailijamme taputtavat toisiaan selkään., mutta he eivät uskalla katsoa pelottomasti tämän päivän tyranniaa ja pimeyttä. Joitakin teoksia on tosin julkaistu, mutta useinkin ne on kirjoitettu sanomalehtikieltä kömpelömmiin. Tai jonkin näytelmän esittäjien tehtäväksi jätetään näyttämöohjeiden korvaaminen, koska tällaisten kirjoittamista pidetään "vanhanaikaisena". Kaipa silloin jäljellä oleva ideologinen sisältö on mitä vallankumouksellisin? Saanen esittää teille lainauksena Feng Nai-tshaon erään näytelmän kaksi viimeistä suurenmoista repliikkiä!

Prostituoitu: Minä en pelkää pimeyttä.

Varas: Nouskaamme siis kapinaan!

(Lu Hsun 1972, 6.)

Kiinan kansantasavallan kirjallisen ideologian rakentajien toiveet suuntautuivat siis täysin väärin: ideologiasta tuli propagandaa, kirjallisuuden kieli köyhtyi luettelomaiseksi raportoinniksi ja vallankumouskin kääntyi kansaa vastaan.

Suomalaisen maolaisuuden mielenkiintoinen pikku yksityiskohta on Jarkko Laineen kiinnostus Kiinaan ja maolaisuuteen. Hän suomensi lehteen vuonna 1976 katkelman Chou Li-pon romaanista *Suuria muutoksia vuorikylässä* (alkuteos ilm. 1958–1960). Chou Li-Po kuului keskeisiin Kiinan kansantasavallan kirjallisuuskäsitystä rakentaneisiin kirjailijoihin sen alkuajoista lähtien ja kuului samaan ryhmään Lu Xunin kanssa (jota Laine suomensi *Parnassoon* vuonna 1991).

Laine teki 1976 Kiinan matkan, josta hän raportoi *Parnassossa*. Hänen suhtautumisensa Maoon on idealistinen ja samalla kriittinen:

Mao Tse-tung on eräässä mielessä esikuvallinen spartalainen, joka näki kansallisen pelastuksen takeiksi voiman, rohkeuden ja sotaisan hengen. Kiinassa vallitsee yhä muskettisoturien ja sissiarmeijan moraali: kaikki yhden ja yksi kaikkien puolesta.

Kiinassa tätä henkeä voisi nimittää Jenanin hengeksi, vaikka minulle tulikin ensimmäiseksi mieleen "talvisodan henki". (Laine 1976, 35–36.)

Talvisodan henki ja maolaisuus yhdistyivät Laineen anarkistisessa underground-toiminnassa Suomen talvisota 1939–1940-yhtyeen levyllä *Underground-rock* (vuodelta 1970), jonka levyltä löytyy kappale ”Takaisiin Pekingiin” (tosin Rauli Somerjoen sanoittamana). Kappaleen konteksti muuttaa sen sanoman ironiseksi ja kriittiseksi vaikka sanoitus on Mao Zedongia ja maolaisuutta ihailleva. Teemoiltaan se on hyvin samankaltainen kuin kulttuurivallankumouksen runous. Ryhmän suhtautuminen maolaisuuteen voidaankin nähdä karnevalistiseksi kiinalaisen aikalaiskulttuurin hyödyntämiseksi suomalaisen valtakulttuurin kritisoinnissa. Yhtye ironisoi myös suomalaisia vallankäyttäjiä mm. ”Kekkonen-rock”-kappaleellaan⁷³:

Takaisiin Pekingiin

*Takaisin Pekingiin
suuren johtajan luo
Meidän ajan suurin mies
on toverimme tuo
Presidentti on viisas
aatteensa kaikille suo
Mao, Mao, Mao
hurraa, tuu
Kansa huutaa hoi
eläköön hän
Puheenjohtaja johtaa
kansan taisteluun
Uimme yhdessä pois
takaisin Pekingiin
Älä milloinkaan
astu Hong Kongiin
Aina kulttuurin kumous
valmistaa uudistuksiin
Mikä onkaan tärkeää,
ideologia ja työ
Jostain kuuluu hunga-hunga
silloin kiristetään vyö
Silloin lyödään vihollinen,
joka varkain tulee peltoon
ja syö
Mao, Mao, Mao
hurraa, tuu
Kansa huutaa hoi
eläköön hän
Puheenjohtaja johtaa
kansan taisteluun
(Somerjoki 1970.)*

⁷³ Samanlainen ilmiö on havaittavissa myös Kiinassa, jossa Cui Cian julkaisi kriittisen ja ironisesti nimetyn rock-albumin *Rock 'n' roll uudella pitkällä marssilla* vuonna 1989 (Yi-bing Huang 2007, 12–13). Levyä pidetään ensimmäisenä kiinalaisena rock-albumina.

Maolaisuus näyttää olleen tuon ajan suomalaisen alakulttuurin tapa viestiä eroa vasemmistolaisen nuorisoradikalismien valtavirrasta, kuten seuraava kuvaus M. A. Nummisen Euroopan hurjan vuoden 1968 aikana kuvatusta underground elokuvan teosta osoittaa:

”Vihreän vallan mimmi” Vappu Taipale terästi taistelutahtoaan Mao Tse Tungin ”punaista kirjaa” lukien ja takoen kirveellään ”Karjalan” kuusta. Munkkiniemestä vallattiin yksityispalatsi julkisuudenkipeän omistajan avustuksella. Sieltä Nummisen Dodgeen ahtautuneet amatsonit iskiivät syvälle Helsingin ytimeen. Eduskuntatalon valtaus oli lopullinen tavoite. (Kippola 2006, 122.)

Kiina sanoin ja kuvin -lehden sisältö ja aktiiviset toimijat muuttuivat siirryttäessä 1980-luvulle. Maolaisuus, poliittinen ääriajattelu ja kulttuurinen yksilöotteisuus muuttuivat avoimemmaksi ja kriittisemmäksi suhtautumiseksi. Tämä oli seurausta sekä suomalaisen henkisen ilmapiirin muuttumisesta että erityisesti Kiinan muuttumisesta ns. Neljän koplan menetettyä valtansa ja Kiinan aloittaessa avautumisensa ja modernisoitumisensa.

Kääntäjistä keskeisimmäksi nousi Pertti Seppälä, joka käänsi kiinan kielet; Aronpuro käänsi enää yhteen lehteen vuosikymmenen alussa. Lisäksi Nieminen palasi aktiiviseksi kääntäjäksi ja kirjoittajaksi ja Annikki Arponen alkoi myös kääntää lehteen. Käännösten sisällössä palattiin klassiseen kiinalaiseen kirjallisuuteen – sekä Nieminen että Seppälä käänsivät klassista runoutta. Tämän lisäksi lehden sivuilla näkyy erityisesti kulttuurivallankumouksen aikaisen kirjallisuusmaailman kritiikki sekä kiinalaisen kirjallisuuden modernit tuulet, joita erityisesti Seppälä käänsi ja esitteli.

Arto Häilä (1980) kirjoitti artikkelin Ba Jinista ja käänsi Zhang Zilongin (1980) novellin ”Johtaja Qiao astuu virkaansa” lehden maolaisen kauden lopulla. Molemmat liittyivät kulttuurivallankumouksen jälkeiseen murrosaikaan ja kirjallisen keskustelun vilkastumiseen Kiinan kansantasavallassa. Kuvaavin esimerkki lehden maolaisen linjan loppumisesta lienee se, että Lassi Nummi julkaisi siinä artikkelin ensimmäisestä Kiinan matkastaan (Nummi 1985).

Seppälä arvioi tätä murrosaikaa artikkelissaan seuraavasti:

Runoudesta, ja kaunokirjallisuudesta ylipäättänsä oli tulossa jonkinlaista sosiologiaa. Näin tukahdutettiin runouden elävä ydin, sen erityisluonne. Neljän koplan kaatamisen jälkeen runousnäkemyksessä on tapahtunut suuri muutos. Se tarkoittaa sitä, että runoudesta on tullut taas kirjallisuutta. (Seppälä 1987b, 22.)

Neuvostoliitto ja sen kirjallisuuden sosialistinen realismi oli Kiinan kirjallisuuden keskeinen esikuva 1950-luvulla. 1960- ja 1970-luvuilla kirjallisuus käytännössä kuoli ja sen sijalle tuli kuvaileva raportointi ja toisaalta maolaisuuden ihannoiva käsittely. 1970-luvun loppu ja 1980-luku merkitsi kirjallisuuden uudestisyntymää ja länsimainen modernismi palasi vaikuttajaksi kiinalaiseen kirjallisuuteen.

Seppälä (1983, 18–20) toi esille myös sen, ettei kommunismi kirjailijantyön perusteena ollut hävinnyt Kiinan kansantasavallan virallisesta ideologiasta, vaikka liberalismia ja kirjailijantyön vapautumista alkoikin tapahtua kulttuuri-

vallankumouksen jälkeen. Konkreettisen merkinä tästä oli Kiinan Kirjallisuus- ja taideliiton kokouksessa 25.6.1982 hyväksytyt kahdeksan kohdan ohjeet kirjailijoille ja taiteilijoille, mitkä edelleen korostivat kirjailijoiden merkitystä ja heidän työnsä alisteisuutta sosialismin rakentamiselle ja yhteiskunnalle.

Esimerkkinä 1980-luvun nopeasta kirjallisesta murroksesta ovat nk. Hämärän runoilijat, joita Seppälä esitteli 1980-luvun loppupuolella. Hämärän runoilijat palasivat runouteen itseisarvona ja alkoivat etsiä uusia ilmaisukeinoja ja halusivat ylittää sekä kulttuurivallankumouksen jähmettyneen kirjallisuuskäsitksen että klassisen kiinalaisen lyriikan muotorakenteet:

Hämärän runoilijat pyrkivät uudistamaan runouden kieltä, kieli- ja lauseopin sääntöjä rikottiin, yllättäviä kuvia yhdistettiin toistensa kanssa totutuista kaavoista poikkeavasti. heidän yhtenä pyrkimyksenään oli irrottautua poliittisesti ja propagandistisesti värittyneestä runouden kielestä, luoda uusia merkityssisältöjä tutuille termeille, etsiä uusia tapoja kokea ja havaita maailmaa. (Seppälä 1987a, 9.)

Seppälä seurasi tätä runon modernisoitumista ja alkoi samalla muuttaa suomalaisen kiinalaisen kirjallisuuden kääntämisen ja vastaanoton paradigmaa. Toisaalta hän on seurannut Niemisen tapaa kääntää kiinalaista lyriikkaa suomeksi ja ollut kiinnostunut taolaisesta klassisesta runoudesta (ks. esim. Seppälä 1986b), mutta toisaalta hän on kiinnostunut kiinalaisesta nykykirjallisuudesta ja markkinoi sitä lehdessä suomalaisille kustantajille tavoitteenaan ”innostaa suomalaisia kustantajia huomaamaan Kiinan nykykirjallisuuden rikkaus.” (Seppälä 1986a, 24.) Esimerkkinä tästä ja edellä kuvastuista Hämärän runoilijoista Seppälän käännös Bei Daon runosta:

Runo sarjasta Paatunut toivo

*Toivo
tämän maan lahja
tuntuu niin raskaalta*

*hiljaisuus
kylmyys
(Bei Dao 1987, 13. Suomentanut Seppälä.)*

Runon rakenne ei seuraa klassisen kiinalaisen lyriikan poetiikkaa vaan on lähempänä länsimaista modernia, pelkistettyä lyriikkaa ja pyrkii hävittämään jopa kuvallisuuden sen perinteisessä merkityksessä. Lisäksi runo on täysin vastakkainen maolaisen kulttuurivallankumouksen yhteisölliselle optimismille, ja kuvaa sen sijaan runon minän täydellistä pettymystä retoriseen lupaukseen paremmasta sosialistisesta huomisesta.

Seppälä suomensi lehteen myös kasvatuksellisen sarjakuvan *Yuanyuan tapaa Apinakuningas Sun Wukongin*, ja väitti esittelevässä artikkelissaan, että ”Kiinalaisia sarjakuvalehtiä ei aiemmin liene käännetty suomeksi.” (Ji Guogang & Li Yongchang 1984, 25–29.)

Esimerkkinä Seppälän kiinalaisen klassisen runouden käännoistyöstä 1980-luvulla seuraavassa Meng Haoranin runo ”Yövyn Jiande-joella” vertailtuna *Jadepuu*-teoksessa vuonna 1963 julkaistuun käännoykseen. Seppälän mukaan runo on Tuomas Anhavan Witter Bynnerin *The Jade Mountain: A Chinese Anthology, Being Three Hundred Poems of the Tang Dynasty, 618–906* -teoksen mukaan tehty käännoys (Meng Haoran 1982, takakansi). Nieminen toteaa asiasta haastattelussaan: ”Jadepuussa kai on joitakin Anhavan kanssa yhdessä tehtyjä käännoiksi.” (Nieminen 1988c, 30).

Ilta Chien-te-joella

Veneeni, sumuun ankkuroitu, liikahtaa
ja päivä himmenee, tulevat vanhat muistot...
Miten avara maailma olikaan, miten likellä taivasta puut
ja miten kirkas vedessä läheinen kuu.

(Meng Hao-jan (*Jadepuu* 1975a, 27),
kääntänyt Nieminen ja Tuomas Anhava.)

Yövyn Jiande-joella

Hiekkasärkälle ankkuroitu vene keinahtelee
nousevassa sumussa.
Illan hämärtyessä surut valtaavat mieleni.
Avaralla tasangolla taivas on lähellä puuta,
joen tummassa vedessä, aivan vierelläni kuu.

(Meng Haoran (1982), kääntänyt Seppälä.)

Niemisen/Anhavan tulkinta on perinteistä runokielistä modernia runoutta, joskaan ei niin puhekielenomaista kuin Seppälän käännoys, joka on jo 1980-lukulaista suomalaista lyriikkaa⁷⁴. (Vrt. toiseen säkeen lopun kolme pistettä, jotka kuvaavat runon minän siirtymää muistelemaan kahden viimeisen säkeen tapahtumia). Seppälä lisäksi säilyttää runon minän tässä hetkessä (muistot vs. surut) ja saa surun tuntumaan konkreettisuudelta ja runon luontoyhteyden suorastaan musertavalta: ikään kuin taivas painaisi minän kuvajaisen, kuun, hänen vierellä olevaan tummaan veteen. Niemisen ja Anhavan tulkinnassa tämä hetken konkreettisuus kääntyy muistoiksi menneisyydestä ja sen avaran onnellisuuden häipymisestä.

Kiina sanoin ja kuvoin -lehden artikkelilinja muuttui myös 1980-luvulta alkaen tieteellisemmäksi keskeisten alan suomalaisten tutkijoiden esitellessä kiinalaista kulttuuria propaganda-artikkeleiden jäädessä unhoon. Klaus Karttunen (1984a ja 1984b) esitteli kiinalaista sinologiaa, Timo Kukkola (1985) populaarikulttuurin Kiinaa kuvaa, Nieminen (1983) klassista kiinalaista kirjallisuutta ja sen kääntäjiä (1982) ja Huotari (1983) kristinuskon leviämistä Kiinaan ja konfutseisuus (1986). Lisäksi lehdessä julkaistiin useita kirjailijaesittelyjä tai kirjailijoiden haastatteluja.

1990-luvulla lehden asiapitoinen linja edelleen vahvistui. Tämän johdosta kirjallisuuden suomennokset loppuivat lähes kokonaan: Nieminen ja Seppälä julkaisivat kummatkin vain yhden käännoksen, Nieminen Bai Juyin *Laulun loppu* -romaanista ja Seppälä sikermän Hanshanin runoja. Kiinalaista kirjallisuutta ja kirjallista elämää sen sijaan käsiteltiin useassa tieteellistyypissä ar-

⁷⁴ Anhava käänsi 1950-luvulla jonkin verran kiinalaista lyriikkaa, tämä liittyi selkeästi modernismin Suomeen tuomiseen ja siinä voidaan nähdä Ezra Poundin ja hänen kiinalaisen runouden käännoisten vaikutusta.

tikkelissa – kuvaavaa onkin, että Seppälän (1997, 3) käännökset ilmestyivät hänen Hanshanin lyriikkaa esittelevän artikkelinsa yhteydessä. Sekä artikkelit että käännökset suuntautuivat klassiseen kiinalaiseen kirjallisuuteen ja sen kääntämiseen suomeksi: Taru Salmenkari (1997) esitteli *Matka länteen* -romaanin kuvaa Kiinan kansanuskosta, Minna Törmä (1995) analysoi *Laulujen kirjan* kuvituksia, Seppälä (1994) taolaista seksuaalikäsitystä ja Nieminen (1993) *Laulujen kirjaa* ja sen historiaa.

6.6 Idän unelma myytävänä – viihdekirjallisuus ja kääntämisen kaupalliset syyt

Kuusikymmentäluvulla ilmestyi Gummeruksen kustantamana kaksi eroottisesti sävyttynyttä kokoelmaa kiinalaisia novelleja: Ling Meng-Tsun [Ling Meng Chu] *Kiinalaisia lemmentarinoita* (1966) ja Feng Meng-lungin [Feng Menglong] *Kaunis jalkavaimo* (1967); novellikokoelmat ovat peräisin Ming-dynastian (1368–1644) ajalta. Molemmat on suomennettu saksankielisistä laitoksista ja niiden yhtenäisyyttä korostaa vielä samanlainen ulkoasu, joilla teoksia on avoimesti markkinoitu eroottisina: molempien kansissa on Matti Louhen piirtämät itä-mäistyyliset naiset paljaine rintoineen (ks. kuva 9.). Edellisen ovat suomentaneet Kyllikki Härkää ja Pertti Nieminen (runot) ja jälkimmäisen Elvi Sinervo.



KUVA 9 Kiinalaisten lemmentarinoiden kansikuva.

Ming-dynastian aikana oli Kiinassa syntymässä massalukemisen aikakausia ja siihen liittyi porvarillisen lukemiskulttuurin syntyminen. Samantyyppinen vaurastumisen ja laajan lukemisyleisön syntymisen ajanjakso oli Suomessa meneillään 1960-luvulla. Tähän liittyi länsimaissa tapahtunut seksuaalimoraalin vapautuminen, jolloin sukupuolielämään liittyvä kirjallisuutta alettiin Suomessakin kuluttaa laajemmin. Se, että kiinalaisesta kirjallisuudesta otettiin tähän kulttuuriseen murrokseen juuri Ming-dynastian aikaisia loppujen lopuksi hyvin moralisoivia tarinoita julkaistavaksi, voidaan jälkikäteen tulkita sekä teosten markkinointikeinona että suomalaisen sukupuolimoraalin kuitenkin vielä varsin häveliäästä vaiheesta tuona aikana. Hall (1992, 302–303) korostaakin kolonialistista toiseuden lukutavan muotoa, jossa seksuaalinen fantasointi projisoidaan kaukaisiin kansoihin ja omat seksuaaliset kuvitelmat toteutetaan tämän tulkinnan kautta irrotettuna todellisesta arjesta ja sen tapahtumista.

Feng Meng-lungin teoksen esipuheessa selvitetään Ming-kauden kulttuurista murrosta ja teoksen syntyä:

Feng-Meng-lungin kiistämätön ansio on, että hän julkaisi omana aikanaan vähälle huomiolle jääneet tai japanilaisiin kirjastoihin hautautuneet kertomukset otsikolla San Jen, tyyllisesti liiankin viimeisteltynä.

Myös San Jenin kertomuksissa on monissa kohdin kätkeytyä tapojen arvostelua, nehän kuvaavat elämäntapoja buddhalaisissa luostareissa tai hyvinvoivassa, jopa rikkaassa porvarillisessa maailmassa. Niinpä vastanaineen parin on pakko erota, koska aviomies hoitaa liikeasioitaan ja matkustelee Mongoliaan; kallisarvoisten korujen ja helmien kaupustelija toimii parittajana ja saa kaupankäynnin aikaan ylistämällä tavaroitaan; nuorukainen katoaa ainiaaksi nunnaluostariin; rikas siouvaimoa etsivä kauppias joutuu menettämään koko omaisuutensa naimavälittäjälle. Edellä esitetty ja moni muu seikka selittää, miksi kaupunkien porvariyleisö ymmärsi näitä kertomuksia: se näki niissä omat elämänmuotonsa. (Tat-hang Fun 1967, 276–277.)

Novellien aiheet ovatkin länsimaisittain lukien ”boccacciomaisia”: niissä käsitellään tekopyhiä munkkeja, rakastavaisia, petollisia aviovaimoja jne. Tarinoille on myös ominaista se, että ne loppuvat yleensä moraaliseen opetukseen (irstailija kuolee yms.), jolla sovitetaan jo kerrotut eroottiset kohtaukset. Teosten mainonnassa niiden eroottisuus painottuu. Esimerkiksi *Kiinalaisten lemmentarinoiden* toisen painoksen kansiteksteissä määritellään teos seuraavasti: ”rakkauden antologia, sävyllään eroottiset ja hauskansuorasukaisesti kerrotut lemmentarinat”. Mainonta on myös onnistunutta, teoksista on otettu useita painoksia eri vuosikymmeninä. Viihdelukemissuosiota kuvaa sekin, että teoksia on tarjottu jopa kevyeksi kesälukemiseksi:

Onhan meillä luettu D. H. Lawrencen klassikkoa ja luetaan yhä. On muitakin, kiinalaisia, joista kannattaa mainita Chin Ping Mei ja Feng Meng-lungin teos Kaunis jalkavaimo (Gummerus 1967), Elvi Sinervon suomentama ja Matti Louhen viehkeästi kuvittama kertomuskokoelma Ming-kaudelta. Nämä lemmentarinat kestävät lukemisen yhä uudelleen ja uudelleen. Ne ovat erinomaista kesämökkiluettavaa! (Saviniemi 1984, 1289.)

Teoksen tarinoiden eroottisuus ei kuitenkaan ole eksplisiittistä vaan pikemminkin tyyliään peittelevän siveellistä, vihjailevaa ja moralisoivaa, kuten seuraava esimerkki *Vaimojenvaihto*-novellista osoittaa:

"Olen ollut halukas jo kauan, älkää suotta pitäkö noin pitkiä puheita", vastasi rouva ja riisui housunsa. Hän kävi istumaan salin tuolille, nosti jalkansa ylös ja antoi herra Hulle luvan ajaa satamaan.

Herra Hu oli mestari lemmeleikissä. Hän käytti kaikkia taitotemppejaan, heilui ja huutoi sydämensä halusta, niin että rouva joutui ilosta aivan pois suunniltaan.

"Ethän vain kieli minusta", rouva muistutti. (Ling Meng-tšu 1988, 243–244.)

Kolmas, jälleen eroottinen teos on romaani ja sekin on peräisin Ming-dynastian ajalta. Kirjan julkaisi Karisto vuonna 1970 ja sen suomensi Aarno Peromies saksalaisesta laitoksesta. Kirjan tekijä on Li Jy ja sen nimi on *Jou Pu Tuan eli Tuulen ja Kuun leikki*. Teoksen markkinoinnissa eroottisuutta on taas käytetty tietoisesti hyväksi. Sen kansikuvana on kiinalainen piirroskuva yhdynnässä olevasta pariskunnasta ja alussa on liitteenä kiinalainen yhdyntäkuva useista pariskunnista. Myös takakannessa teosta markkinoidaan melkein ryhmäseksiin viitaten:

Jou Pu Tuan on kertomus miehestä ja kuudesta naisesta, ja siinä kuten Kiinan kirjallisuuden muissakin klassisissa teoksissa moraali ja erotiikka kulkevat käsi kädessä, tarkoituksena sekä huvittaa lukijaa että tuoda uusia ajatuksia.

Kirjan löytäjä tohtori Kuhn pitää tätä yhtenä maailmankirjallisuuden suurista kehitysromaanista ja itäaasialaisen kulttuurin taideteoksena. (Li Jy 1970, takakansi.)

Teoksen sisältö on puolestaan samankaltaista humoristista pehmeää erotiikkaa, ja teos päättyy erityisen moralisoivaan loppulukuun. Nieminen (1970a, 465) toteaa tämän arvostelussaan: "Jos jätetään lukuun ottamatta moralistinen sormella osoittelu, jää jäljelle tyyliteltyä eroottista realismia, jopa komiikkaa."

Teos on suomennettu saksalaisen kääntäjän Franz Kuhnin laitoksesta, joka oli ahkera kiinalaisen kirjallisuuden esittelijä saksankielisellä kielialueella. Hänen käännöstapaansa kuvaa seuraava:

Kuhnin nopeus (hänen käännöksensä syntyivät kolmenkymmenen vuoden sisällä) jätti tulkintoihin omat jälkensä: käännökset eivät ole millään muotoa epäluotettavia, mutta vertailllessani esim. hänen 'Chin-ku chi-kuanin' versioitaan alkuteksteihin olen havainnut, että hän on joskus intoutunut rutiininomaisesti koristelemaan tekstiään ylimääräisellä rekoisiitalla, varsinkin miljöökuvauksissaan. Harvinaista ei ole myöskään, että hän on karsinut mielestään merkityksettömiä pikku jaksoja. (Nieminen 1970a, 464.)

Romaani kertoo nuoren miehen seikkailuista naisten parissa. Kirjan lopussa on synninpäästö: kirjan päähenkilöstä tulee erakkomunkki, ja hän saa anteeksi kaikki nuoruudessaan tekemänsä synnit ja samalla kirjan tekijä saa puolustuksen teoksensa julkaisemiselle:

Kun tekijä tässä kirjassaan muun ohessa esittää häkellyttäviä kuvauksia niistä puuhista, joihin lukemattomat ihmiset intoutuivat vuoteen verhon suojassa, ja on näin menetellessään turvautunut monien halveksiman roskakirjallisuuden keinoihin, saanee hän sanoa puolustukseksi, että hänen tarkoituksensa on ollut tällöisten 'koreiden' kohtien avulla pitää lukijoiden kiinnostus viireillä aina siihen hetkeen saakka, jona esirippu laskeutuu romaanin tapahtumien eteen. Vain näillä keinoillaan kertoja saattoi vaikuttaa lukijoihin siten, että he omaksuvat ja pitävät mielessään sen vakavan sovitus- ja rangaistujatuksen, joka tuodaan kyllin painokkaasti esiin romaanin loppuvaiheessa. (Li Jy 1959, 430–431.)

Kiinalaisesta seksuaalisuudesta suomalaiselle lukijalle välittyvä siis moralistinen ja osin sensorien rajoittama kuva. Samalla sitä on käytetty kaupallisessa mielessä suomalaisen seksuaalisen murroksen aikana tarjoamalle suomalaiselle yleisölle eroottista luettavaa. Seppälä puolestaan näkee kiinalaisen seksuaalisuuden toisin:

Kiinalaiset ovat suhtautuneet seksuaalisuuteen sangen luontevasti, nähtiinhän se elimellisenä osana suurta luonnonjärjestystä. Juutalais-kristillisen tradition seksuaalisuuteen liittämät käsitykset synnistä ja moraalisesta syyllisyydestä eivät ole olleet keskeisiä kiinalaisen kulttuuripiirin maissa. (Seppälä 1994, 11)

Siten suomalaiselle yleisölle edellisistä teoksista välittyvä kuva kiinalaisesta seksuaalisuudesta on itse asiassa kahden suodattuman värittämä: ensinnäkin kiinalainen sensuuri on kohdellut kautta aikojen varsin tiukasti eroottista kirjallisuutta, ja suomalaisten kustantajien markkinointipuhe korostaa kiinalaisen kirjallisuuden eroottisuutta länsimaisesti värittyen irrottaen sen omasta kontekstistaan. Klassisen ajan kiinalainen kirjallisuus on itse asiassa sensuroitu varsin tiukasti:

*Myös eroottiset tekstit näyttävät joutuneen maanpakoon. Vain ne, joiden kopioita oli joutunut Japaniin, välttivät kungfutseisen sensorin roivion. Seksioppaat ilmeisesti pitivät pintansa vuosisatojen ajan, mikä saattaa johtua siitä, että niiden uustaolaiset kirjoittajat kuuluivat kungfutselaisuutta halveksivaan vastakulttuuriin. Heidän kirjansa pysyivät aikansa maanalaaisina, kunnes sensuurin onnistui kieltää nekin. Eteläisten dynastioiden vapautunut ilma-
piiri tunkkaantui T'angin aikana; epäilemättä sensuuri iski myös runoilijoiden jäämistöihin. Avoim erotiikka; rinnat ja naisten housut; yhdyntä ja suuteleminen julistettiin tabuiksi, kaikesta päätellen takautuvasti. (Nieminen 1988c, 144.)*

Vuonna 1971 ilmestyi suomeksi tšekkiläisten Dana ja Milada Stovickovan kiinalaisten lähteiden pohjalta kertoma satukokoelma *Kiinalaissatuja*. Teoksen ovat suomentaneet saksankielisestä laitoksesta Eila Kivikk'aho ja Aarno Peromies. Kirja on kauniisti kuvitettu ja sisältää yhteensä 37 kiinalaista kansansatua. Niiden aitous lienee kärsinyt useiden eri sovitusten myötä.

Käännetyssä viihdekirjallisuudessa Kiina on ollut myös keskeinen teema ja muodostanut siten osaltaan suomalaisten käsitystä Kiinasta ja sen kulttuurista. Esimerkkinä tästä on yhdysvaltalainen Pearl S. Buck (1892–1973), joka vietti Kiinassa merkittävän osan elämästään – lapsuutensa lähetyssaarnaajavanhempiensa kanssa. Hänen teostensa suomennokset rakensivat suomalaista Kiinakuvaa, kuten seuraavasta arviosta käy hyvin ilmi:

Viime aikoina on ilmestynyt ja suomeksikin käännetty pari kaunokirjallista, erittäin selventävää kuvausta Kiinan oloista, nimittäin Pearl S. Buckin teokset "Hyvä maa", "Pojat" ja "Äiti". Näiden kirjojen välityksellä saamme jonkinlaisen käsityksen myös kiinalaisen naisen elämästä ja maailmankatsomuksesta (Kun naiset ... 1935, 58).

Tämän lisäksi on suomennettu myös Yhdysvalloissa asuvien kiinalaisten emigranttikirjailijoiden teoksia (mm. Yiyun Li), jotka on kirjoitettu englanninkielellä (ks. emigranttikirjailijoista Yin 2000).

6.7 Sekatavarakauppa - kääntäminen 1980-luvulta eteenpäin

Uudempaa, kulttuurivallankumouksen jälkeistä kiinalaista kertomakirjallisuutta on suomennettu 1980-luvulta lähtien. Vuonna 1980 ilmestyi Ba Jinin romaani-trilogian ensimmäinen osa *Perhe*. Kirjan on kääntänyt englanninkielisestä laitoksesta Kyllikki Villa. Teos ilmestyi Kirjayhtymän *Arena*-sarjassa ja sisältää tekijän alkupuheen, jossa hän kertoo mm. kulttuurivallankumouksen aikaisista vaikeuksistaan. Kirjassa kuvataan feodaalisen järjestelmän murtumista. Perheen poika kapinoi isänsä auktoriteettia vastaan ja lähtee lopussa pois kotoaan, kohti uutta maailmaa.

Ba Jinin 9.8.1977 päivätyissä tekijän saatesanoissa tulee hyvin esille kiinalaisessa kulttuurissa käynnissä ollut murrosvaihe. Toisaalta hän on iloinen teoksen uuden painoksen julkaisusta, mutta toisaalta pyytää myös anteeksi-osin kiinalaiseen tyyliin-teoksen puutteita:

*Luonnollisesti tällaisessa romaanissa on monia puutteita. En ole vastustanut feodalismia kyl-
lin perinpohjaisesti. En saanut otetta itse perusongelmasta. En osoittanut kuinka julmalla ta-
valla maanomistajaluokka riisti talonpoikia. Tunsin liian paljon sympatiaa arvostelemiani
henkilöitä kohtaan. (Ba Jin 1980, 6.)*

Tekstistä huomaa hyvin kirjailijan kamppailun taiteilijana ja sosialistisen valti-
on työkaluna. Tämä liittyy myös ajankohtaan, jolloin kulttuurivallankumouk-
sesta toipuminen oli alkanut ja taiteilijat alkoivat nähdä tulevaisuudessa toi-
voa: "Kaikeksi onneksi Päämies Hua Kuo-feng ja hänen johtamansa Puolueen
Keskuskomitea murskasivat [Neljän] koplan ja pelastivat Kiinan taiteet. Muu-
ten ei tämäkään romaani olisi saanut uudelleen nähdä päivänvaloa." (Ba Jin
1980, 6.)

Suomalaiset arvioijat näkevät tämän kamppailun itse asiassa romaanin
rikkaudeksi. Markku Näveri toteaa sen seuraavasti (ks. myös Vainikkala 1980):

*Ba Jin valittaa teokseensa vuonna 1977 kirjoittamassaan esipuheessa, ettei hän ole tarpeeksi
selvästi nimennyt todellisia muutoskeinoja tai ratkaisumalleja ja on toisaalta kuvannut henki-
löt liian sympaattisina. Kuitenkin juuri tämä muodostuu romaanin voimaksi. Siten se vältyy
opetuksilta, moralisoinnilta sekä mustavalkoisuudelta. (Näveri 1980, 644)*

Arvostelijat puuttuvat myös tämän teoksen kohdalla välikielen muuttavaan
funktioon käänöksissä. Sekä Vappu Tiittola (1980, 228) että Yrjö Sepänmaa
(1980, 448) epäilevät teoksen kielen jäykkyyden ja kliseisen fraasimaisuuden
johtuvan välikielenä käytetystä englanninnoksesta. Sepänmaa korostaa myös
teoksen länsimaalaisuutta ja on sitä mieltä, että: "'Länsimaalaisuutensa' takia
Perhe ei ole suora avaus Nyky-Kiinan kirjallisuuteen. Siitä voi lukea ajan kirjall-
lisen klassikkokasvatuksen; klassikoista ei vain puhuta ne ovat ohjaamassa."
(Sepänmaa 1980, 448.)

Zhang Jien teoksen *Raskaat siivet* suomennos ilmestyi vuonna 1987. Teok-
sen suomensi Marja Kyrö saksankielisestä käännöksestä *Schwere Flügel*. Teos
kuvaa kulttuurivallankumouksen jälkeistä aikaa ja erityisesti kiinalaista sosia-

listista byrokratiaa. Arvostelussaan Jaakko Anhava tuo vielä 1980-luvun loppupuolella esille suomalaisen Kiinan kirjallisuuden osaamisen kapeuden, joka haittaa teoksien vastaanottoa:

Kiinan kirjallisuutta, on länsimaisille kielille–suomeksi eritoten–yhä käännetty niin vähän, että kiinantaidottoman on vaikea muuten kuin summittaisesti arvioida 'Raskaiden siipien' merkitystä teoksen omassa kasvuympäristössä, Kiinan kirjallisuudessa (ulkopuolella päivänpolttavan debatin). ... Tällaisessa käsittelytavassa on kuivakkuuden vaara, mutta Zhang Jie on liian hyvä kirjoittaja, jotta kertomus käy niin harmaaksi kuin elämä jota se kuvaa. Näin on sittenkin, vaikka sekä ministeriö- että tehdasjaksoissa annetaan paljon tilaa politiikan ja tuotannon kysymyksistä käytäville keskusteluille; ne ovat sinänsä pitkäpiimäisiä, mutta niiden takana voi aavistella Kiinan nyky-yhteiskunnan jännitteitä. On sitä paitsi aivan mahdollista, että Zhang tällä tavoin ironisoi oikeaoppista poliittista kaunokirjallisuutta; ainakin mieltisin tätä mahdollisuutta, ennen kuin Helsingin Sanomien arvostelijan lailla menisin luonnehtimaan kirjaa sanoilla "luetteloiva, pitkästyttävä ja pateettinen". (Anhava 1987, 524–525.)

Anhavan arvostelussa näkyy hyvin se, että erityisesti kiinalaisen proosan vastaanotto ja lukeminen suomalaisessa ympäristössä on edelleen otoksiin tutustumista. Suomesta puuttuu sekä käännetyn kiinalaisen kirjallisuuden laaja massa että laaja keskustelu kiinalaisen kirjallisuuden käyttämisestä tyylikeinoista – pois lukien Pertti Niemisen kansansivistystyö kiinalaisen klassisen lyriikan osalta. Tällöin väärinlukemisen mahdollisuus kasvaa ja kirjallinen odotushorisontti vääristyy ja kapeutuu tai on olematon, kuten näkyy myös Lasse Koskelan arvioissa:

Suomalaislukijalle Zhang Jien romaanin maailmaan eläytymisen tuottaa hiukan vaikeuksia. Teoksessa on kohtalaisen runsaasti henkilöitä, kaikkiaan kolmisenkymmentä, eivätkä kiinalaiset nimet tahdo pysyä lukijan mielessä oikeassa järjestyksessä. Romaanin alkuun liitetty henkilöluettelo on siis tosiaan tarpeen. Toisekseen romaani sisältää paljon viittauksia Kiinan poliittisen elämän metkuihin; tässä pulmassa on apuna loppuun liitetty osasta Selityksiä. (Koskela 1987, 342.)

Kuten jo edellä todettiin, suomalaiselle lukijalle ei ole muodostunut kiinalaisen proosan lukemisen malleja ja tämä haittaa teoksen vastaanottoa. Koskela puuttuu arviossaan myös välikielen käyttöön, hänen mukaansa "kielestä toiseen siirtäminen tuppaa myös muuttamaan alkuperäisiä merkityksiä. Persoonapronominien viittaussuhteet jäävät paikoin epäselviksi." (Koskela 1987, 342.) Samaa korostaa Jukka Petäjä: "Palatakseni vielä välikäsiin. Marja Kyrö on suomentanut Raskaat siivet saksankielisen laitoksen pohjalta. Hyvä näinkin, mutta rikkinäistä puhelinta leikkiessä on syytä varautua yllätyksiin." (Petäjä 1987, 343.)

Petäjän arviossa näkyy myös se suppea romaanien määrä, johon suomalainen lukija suhteuttaa lukemaansa kiinalaista romaanitaidetta:

Kiinalaista kirjallisuutta ei ole suomennettu järin paljon. Runouden parissa ahkeroi Pertti Nieminen. Teoreettisia kirjoituksia on taas muistaakseni suomentanut mm. Tuure Lehén. Romaaneja on suomennettu ainoastaan muutama – äkkipäätä mieleen ei tule kuin Chin Ping Mei ja Ba Jinin Perhe. Tässä mielessä Zhang Jien romaanin Raksat siivet suomennoksen il-

mestyminen on merkittävä tapaus. Tosin romaanin taiteellisten ansioiden köykäisyyden vuoksi tapaus jää pelkästään kuriositeetiksi. (Petäjä 1987, 343.)

Vastaava kulttuurisen odotushorisontin suppeus näkyy hänen arviossaan, kun hän esittelee Poundin työtä Li Bain kääntäjänä ja väittää, että Pound olisi ollut Li Bain laajan länsimaisen tunnettuuden alkuperä (Petäjä 1987, 343). Voidaan väittää, että Niemisen anglosaksisen kiinalaisen kääntämisen perinteen korostuminen näyttäytyy 1900-luvun loppupuolen suomalaisessa kiinalaisen kirjallisuuden vastaanotossa. Muu eurooppalainen käänno toiminta on jäänyt meillä vähemmälle huomiolle, vaikka Nieminen itse onkin tuonut tätä esille artikkeleissaan.

Juha Tapio puolestaan lukee Xhang Jien teosta kiinalaisessa kontekstissa ja sitoo sen ajan reformikirjallisuuden lajityyppiin kuten myös Jari Lybeck (1987). Tällöin lukeminen muuttuu toisenlaiseksi ja arvio teoksesta myönteisemmäksi. Tapiokin korostaa odotushorisontin puuttumisen hankaloittavan lukemista:

Vai pitäisikö tällainen tulkita ironiaksi? Kiinalaisen nykykirjallisuuden arviointia vaikeuttaa se, ettei siitä tiedetä länsimaissa vielä läheskään tarpeeksi. On myös vaikeaa arvioida, missä tarkalleen kulkee länsimaalaisten vaikutteiden ja kiinalaisen perinteen välinen raja. (Tapio 1987, 434.)

Suvi Ahola liittää myös Zhang Jien teoksen Kiinan murrokseen, mutta pitää muutosta vielä keskeneräisenä verratessaan sitä länsimailla tapahtuneeseen kertomataiteen kehitykseen: ”Sen selkeämpää kapinaa Kiinan uudet prosaistit eivät tarjoa. Tekstin rakenteisiin ulottuvaa modernismia ei vielä ole, ei liioin vaihtoehtoisia elämänmalleja kuvattavaksi. Ne jäävät nuorempien kirjailijasukupolvien haasteiksi.” (Ahola 1984, 492.)

Teoksen arvioinneista Lassi Nummen tekemä poikkeaa siten, että hän osaa lukea myös tekstin sisäisiä kirjallisia viittauksia ja niiden hankaluutta suomentajalle:

Kirjalliset viitteet ovat ilmaisua, romaanin kieltä; niin kuin puhekielen sävy, joita esiintyy sekä repliikkien että ajatusvirran tasolla. Suomentajan tehtävä ei ole ollut helppo: tahdon mielelläni uskoa tämän lajin olemassaoloon ja menestykseen. (Nummi 1987, 723.)

Ba Jinin ja Zhang Jienin teosten kääntämisen eräänä syynä ovat olleet myös Nobel-palkintospekulaatiot (ks. esim. Sepänmaa 1980 ja Lehtola 1987).

Su Tongin *Punainen lyhty* ilmestyi suomeksi vuonna 1994. Sen käänsi Eva Siikarla englanninkielisestä laitoksesta *Raise the Red Lantern*. Teos kuvaa naisten alistettua asemaa 1930-luvun Kiinassa jalkavaimojen elämän kautta. Teoksen suomentamiseen lienee vaikuttanut se, että siitä tehtiin elokuva samoihin aikoihin.

Vuonna 1994 suomensi Marja Peltomaa Lu Wenfun romaanin *Herkkusuu* (*Meishijia*), joka ilmestyi alun perin vuonna 1982. Lu Wenfu aloitti kirjailijan uransa 1950-luvulla, mutta hän jäi monen muun tuon ajan nousevan kyvyn laila syntyvän kansantasavallan ja sen kulttuuripoliittisten kumousten jalkoihin. Varsinaisesti hän pääsi aloittamaan kirjailijantyönsä ns. neljän koptan vallan

loputtua ja kulttuurielämän vakiinnuttua. *Herkkusuu* voidaan tulkita allegoriaksi hallinnollisen sosialismin synnyttämisestä ja arkielämästä, joka näyttäytyy ruokakulttuurissa ja tavalliseen elämään liittyvistä nautinnoista. Tämä näkyy myös teoksen arvioinneissa: "Lu Wenfu kirjoittaa juurevasti, ja niin elegantisti kuin valittu näkökulma – kommunisti Gaon – sallii. Silti tuntuu, kuin hän olisi etevämpi luomaan suurenmoista materiaalia kuin hallitsemaan sitä viimeiseen rutistukseen." (Marttila 1995, 28; vrt. myös Penttinen 1995.)

Kiinalaisen jälkimaolaisen tekstin lukemisen hankaluus näkyy hyvin seuraavasta katkelmasta:

Kuuntelin häntä totisena: "Hyvä toveri, jos on mielipiteitä, ne voi tuoda esiin, mutta vakavammassa äänensävyssä. Tämä on vallankumoustyötä, eikä mitään herrasväen naurattamista." Koska mestari Zhang oli palvellut kapitalistisen yhteiskunnan hienoja herroja ja rouvia vuosikymmenien ajan, hän oli tottunut puhumaan tietyllä tavalla, josta halusin näpäyttää häntä hieman.

Mestari Zhang antoi periksi: "Hyvä on, hyvä on, ei minulla ole mitään mielipiteitä. Pääsemehän kaikki helpommalla."

Sitten kassanhoitaja esitti arvelunsa: "Toimitusjohtaja Gao, olen ehkä väärässä, mutta minua hieman huolestuttaa ... toimitusjohtaja Gao on tietysti oikeassa, mutta miten mahtaa käydä liikevoiton?" Hän puhui kierrellen ja kaarrellen, sillä hän oli entisen johtajan sukulainen, ja kolmen pahan ja viiden kieroutuman vastustuskampanjoissa oli hänkin saanut osansa.

"Olen miettinyt sitäkin puolta, mutta sosialistisen yritystoiminnan on palveltava ensisijaisesti kansaa, se ei voi kapitalistien tavoin toimia pelkästään voittoperiaatteella."

"Oikein, oikein, oikein. Aivan oikein." Kassanhoitaja myötäili heti perässä. (Lu Wenfu 1994, 3.)

Jos tekstiä lukee kulttuurivallankumouksen ajan tekstinä, sen oikeaoppisuus on aitoa oikeaoppisuutta – jos taas sitä lukee ironisena parodiana tuon ajan retorikkasta, muuttuu teksti ja teos toiseksi: aikakriittiseksi parodiaksi käytetystä retorikkasta. Suomalaiselle lukijalle tällainen tunnistaminen on hankalaa, koska hän ei hallitse kiinalaisen kirjallisuuden – erityisesti uudemman-retorikkaa ja kerroksen välineitä.

Vuosituhanne vaihteessa on aloittanut suoraan kiinasta suomentava Riina Vuokko, joka on erikoistunut proosan suomentamiseen. Kiinalaisen vuoden 2000 nobelistin Gao Xingjianin romaanin *Vapaan miehen raamattu* suomennos julkaistiin vuonna 2002, Otavan kirjastossa. Gaon romaani on kuvaus toisinajattelijan elämästä Kiinan kulttuurivallankumouksen aikana. Teos on omaelämäkerrallinen. Gao siirtyi asumaan Ranskaan vuonna 1987 ja otti maan kansalaisuuden. Vuokko on suomentanut häneltä myös toisen romaanin, 2003 julkaistun *Sielun vuori*. Lisäksi Vuokko on kääntänyt kiinalaisen Chun Sun omaelämäkerrallisen, modernia nuorisokuvausta edustavan nuortenromaanin *Beijing beibi* vuonna 2003 (alkuteos ilmestyi vuonna 2002).

Lyriikan uusista kääntäjistä merkittävin on ollut Seppälä. Hän kääntää suoraan alkukielestä ja on julkaissut myös omaa lyriikkaa. Vuonna 1995 ilmestyneessä kokoelmassa *Omia aikojani* on 14 Wang Wein runon käännös. Seuraavassa vertaillaan Niemisen ja Seppälän Wang Wein runon käännöstä.

Syysyö vuorilla

*Viime sateen jälkeen tyhjät vuoret,
ilta, syksyn henkäys.
Mäntyjen lomasta hohtaa kuu,
lähteen päilyvä vesi virtaa kivien yli.
Ääniä bambujen takaa; pesijätytöt palaavat
rannasta.
Lootus taipuu kalastajan veneen alle.
Ja olkoon kevään ruoho kuihtunut:
vuorilla prinssi viipyy yhä vain.
(Käännös Nieminen (1975a, 37).)*

Syysilta vuorilla

*Autiot vuoret sateen jälkeen,
illassa syksyn henkäys.
Kirkas kuu loistaa mäntyjen lomasta,
heleä puro solisee kivien yli.
Bambut kahahtelevat–pesijätytöt palailevat
kotiin,
lootus taipuu kalastajaveneen alle.
Niin keväiset tuoksut haihtuvat,
prinssi vain pysyttelee vuorillaan.
(Käännös Seppälä (1995, 84).)*

Nieminen on sijoittanut käännöksensä yöhön, vaikka kääntäekin tekstissä tapahtuma-ajan illaksi. Seppälä tekee tämän tulkinnan myös runon nimessä, joka on johdonmukaisempi: runon minä on elämän iltaan ja omaan rauhaan vetäytyvä mietiskelijä. Nieminen erottaa runon kaksi viimeistä säettä, jotka ovat suora viittaus kansanrunoon, omaksi kokonaisuudekseen. Seppälä jättää ne osaksi runoa (Nieminen korostaa viittausta myös runon selityksessään). Muuten Seppälä on Niemisen aloittaman runon kuvallisuuteen ja moderniin rytmikkaan perustuvan käännöstradition jatkaja.

Seppo Järvinen nostaa esille omassa arvostelussaan toisaalta pienkustantamotoiminnan nousun (Basam Books oli nousemassa merkittäväksi Kaukoidän kirjallisuuden kustantajaksi) ja toisaalta Seppälän oman runoilijanlaadun:

*Pienkustantamo Basam Books on noussut maamme johtavaksi kustantajaksi niin kiinalaisen kuin orientaalisen runon määrässä. Pertti Seppälän taidokkaat käännökset ovat 'kielikorvaa' ilahduttavan taidokkaita mestarisuorituksia.
Seppälä on tavallaan Wang Wein sukulaissielu. Hiljaisen huumorin silta yhdistää nämä kaksi erilaisen kulttuurin trubaduuria. Seppälä ei missään tapauksessa kopioi Wang Weitä, vaan kysymyksessä on ajattelun ja ilmaisumuodon yhteneväisyys. Ja Seppälä myös kirjoittaa hyvin.
Kiinalaisen perinteen mukaisesti Seppälä ei turhia metakuvia viljele. Luonto, ihminen, eksistenssi. Tyhjyyksikin on merkitsevä tila. Ihminen oppii jokainen hetki, resignaatiokin muuttuu voimaksi. Runoilija tarkkailee luonnon kautta sisäänpäin. (Järvinen 1997, 404.)*

Järvisen arvostelussa nousee esille hyvin Pertti Niemisen vakiinnuttama tapa kääntää kiinalaista klassista lyriikkaa suomalaisen kulttuuriympäristöön, jonka perillisenä Seppälään voidaan pitää: taolaisuus, kääntäjän toimiminen luovana runoilijana, konkreetti kuvallisuus ja sukulaissieluisuus välitetyn käännettävän materiaalin kanssa.

Seppälä julkaisi vuonna 2012 käännöskokoelman kiinalaiselta lyyrikolta Hai Zilta (oikealta nimeltään Zha Haisheng, 1964–1989) nimellä *Näkymä valtamerelle*. Käännöskokoelma on moderneinta kiinalaista runoutta, mitä Suomessa on saatavissa – tosin sekin ajoittuu kulttuurivallankumouksen jälkeiseen aikaan, koska runoilija teki itsemurhan. Seppälä itse korostaa esipuheessaan:

Hai Zi varttui "hämärän runoilijoiden" muokkaamassa hieman liberaalimmassa ilmapiirissä 1980-luvulla.

"Hämärän runoilijat" halusivat irrottautua virallisen sosialistisen realismin ja sosialistisen romantiikan kirjallisuusohjelmasta, jonka Mao Zedong oli muotoillut jo sotavuosina Yan'anissa. ... "Hämärän runoilijat" edustivat länsimaisen runouden modernismin uutta tulemistä Kiinassa sitten vuoden 1949 vallankumousta edeltävien vuosien. (Seppälä 2012, 6; ks. myös Yibing Huang 2007, 19–61.)

Esimerkki Hai Zin modernista runoudesta ja Seppälän käännöksestä on seuraava runo vuodelta 1984:

Omakeuwa

*Peili on pöydälle asetettu
kullo
minun kasvoni
peruna kullhossa
hei! maasta kasvoi
näitä lämpimiä luita
(Hai Zi 2012, 23.)*

Runon käsittelytapa ja kuvasto on modernia, jopa surrealistista nopeine siirtymineen runon minän kasvojen kuvan ja kullhossa olevan perunan ja hänen ruumiinsa välillä. Seppälän käännös on jo jälkimodernia, 2000-luvun suomalais-ta lyriikkaa ja tekee siten jo selkeän eron Niemisen modernistiseen käännöspereinteeseen.

Vuosituhanen alussa on aloittanut vielä yksi suoraan Kiinasta kääntävä suomentaja, Jyrki Kallio. Hän on suomentanut valikoimia Wu Chucain ja Wu Diaohoun Qing-dynastian aikana vuonna 1695 julkaisemasta proosa-antologiasta *Guwen guanzhi*, joka kerää aikaisempien dynastioiden tarinoita (ks. tarkemmin Kallio 2011). Tekstejä on käytetty kiinalaisessa opetuksessa lukemistona. Käännösvalikoimat ovat: *Jadekasvot* (2005), *Jadelähde* (2007) ja *Jadepiili* (2008). Hänen suomennoksensa ovat merkittävä siirtymä uudelle vuosituhanelle: ne ovat kaksikielisiä laitoksia, ja ne on kustantanut tieteellinen kustantaja Gaudeamus. Lisäksi teoksiin liittyy Kallion lisensointityö, jonka käsikirjoitus on julkaistu vuonna 2009 ja kirjana 2011 (Kallio 2011). Näin myös selkeä kielitieteellinen ja akateeminen tutkimuksellinen intressi on saapunut suomalaiseen kiinan kielen kääntämiseen kuten myös laajeneva näkemys kiinalaiseen uuteen kirjallisuuteen ja sen kääntämiseen.

7 PÄÄTÄNTÖ

Miten kiinasta sitten pitäisi kääntää? Paradoksaalinen totuus on, ettei voi kääntää lainkaan. Jokainen käänös on tulkinta, väännös paljon suuremmassa mittakaavassa kuin konsanaan länsimaiden kielistä käännettäessä. Eikä klassillisia tekstejä tulkittaessa aina voi sanoa edes miten olisi tulkittava. Sen vuoksi jokainen samasta kiinalaisesta kirjasta tehty käänös poikkeaa toisesta. Kääntäjä voi hyvällä omallatunnolla iloita siitä, että on voinut sanoa saman asian aivan toisin kuin kollegansa. Ja kumpikin on ehkä väärässä. (Nieminen 1959a, 175.)

Tämän teoksen aloittavat ja lopettavat Pertti Niemisen sitaatit ovat paljastavalla tavalla ristiriitaisia ja kertovat ehkä juuri siksi suomalaisesta 1900-luvun kiinalaisen kirjallisuuden käänntämisestä olennaisen. Kiinalainen teksti on suomalaiselle (lue: länsimaalaiselle) outo, vieras ja sen merkitys jää aina saavuttamatta. Kääntäjä voi siten vapaasti hyödyntää alkutekstejä tekemällä niistä omat tulkintansa. Tämän voi lukea monella tavalla: aitona meille vieraan kulttuurin outoutena, kolonialistisena itämäisen kulttuurin hyödyntämisenä tai – radikaalisti tulkiten – postmodernina moniarvoisena kannanottona. Kaksi ensimmäistä lukutapaa lienevät kuitenkin lähempänä totuutta.

Linder (2003, 244) esittää kolme keskeistä motiivia kiinalaisen käänntötoiminnan alulle Euroopassa:

- *lähetystyöntekijät, erityisesti jesuiitat, jotka hallitsivat myös kiinan kieltä,*
- *kielitieteilijät, joita kiinnostivat eniten kieleen liittyvät asiat sekä*
- *muut ajattelijat, jotka olivat eniten kiinnostuneita filosofiasta ja kulttuurista.*

Näitä yhdistää se, että kaikkien käännöstoimintaa määrittä vähintään yhtä paljon kohdekulttuurin intressit kuin lähdekulttuurin. Suomalaisessa kääntämisessä tämä jako pätee myös hyvin, erityisesti 1900-luvun alkupuoliskolla. Jälkimmäisellä puoliskolla mukaan tulee kirjallisen modernismin ja Suomen modernisoitumisen intressit: suomalaisen kirjallisuuden kehittäminen ja kansainvälisen politiikan ymmärtäminen.

7.1 Suomennettujen kiinalaisten teosten lukumäärät

TAULUKKO 3 Kiinalaisen kaunokirjallisuuden käännösmäärät 1900-luvulla (muut = kirjailijoiden omista teoksista ilmestyneet käännökset ja muu = näytelmät ja sarjakuvat). Uusintapainokset on jätetty pois.

Aika	Kirjat	Artikkelit	Muut	Lyriikka	Proosa	Muu
1900-luku	0	2	0	1	1	0
1910-luku	2	0	0	0	2	0
1920-luku	4	1	0	4	0	1
1930-luku	2	13	0	7	5	3
1940-luku	2	2	0	1	3	0
1950-luku	21	69	1	24	45	21
1960-luku	9	41	1	23	20	9
1970-luku	10	36	1	35	11	1
1980-luku	9	24	1	18	15	1
1990-luku	17	7	2	16	9	1

Taulukossa 3 on esitetty 1900-luvun kiinalaiset käännökset lukumäärinä julkaisu- ja lajityypeittäin. Uudet painokset on jätetty pois näistä lukumääristä. 1900-luvulla on suomennettu kaikkiaan noin 1000–2000 teosta vuosikymmenessä poislueutuna 1940- ja 1950-luku (Sevänen 2007, 16–17), joten kiinalaisen kirjallisuuden kääntäminen suomeksi on ollut suhteellisestikin hyvin pientä.

Taulukosta näkyy hyvin suomalaisen Kiina-kääntämisen ja vastaanoton kaudet. Vuosituhannen alku ja ensimmäinen maailmansota liittyivät Suomen itsenäistymiseen ja suomalaisen kulttuurin rakentamiseen. Suomi alkoi tutustua myös kaukomaihin ja ensimmäiset käännökset myös kiinalaisesta kaunokirjallisuudesta ilmestyivät tänä aikana.

Ensimmäisen ja toisen maailmansodan välinen aika muodosti selvän kasvun kiinalaisen kirjallisuuden kääntämiseen. Suomi alkoi kiinnostua itsenäisenä valtiona maailmankulttuurista ja alkoi integroida itseään siihen. 1930-luku muodostaa tänä aikakautena selvän piikin kääntämisessä. Eräänä keskeisenä syynä on tulenkantajalaisen sukupolven radikalisoituminen ja politisoituminen,

mikä näkyi kiinnostuksena maailmanpolitiikkaan ja Kiinan asemaan kasvavana globaalina toimijana. Lähestyvä toinen maailmasota lisäsi tätä kiinnostusta.

Määrällisesti suurinta kääntäminen on ollut 1950-luvulla. Toisen maailmansodan jälkeinen Suomi alkoi modernisoitua ja kehittyä myös taloudellisesti, joka mahdollisti kirjallisuuden tuotannon. Tänä aikana vaikuttivat yhtä aikaa kaksi merkittävintä tähänastista kääntäjää: Toivo Koskikallio ja Pertti Nieminen. Lisäksi poliittisen ilmapiirin vapautuminen kasvatti vasemmistolaista kulttuuri- ja käännöstoimintaa Suomessa: *Kiina sanoin ja kuvin* -lehti alkoi myös ilmestyä. Näiden lisäksi Kiinan ja Neuvostoliiton suhteiden kiintein kausi aiheutti sen, että kiinalaista kirjallisuutta julkaistiin suomeksi myös Neuvostoliiton puolella. Tämä aika poikkeaa muusta ajasta myös siinä, että proosan kääntäminen oli suurinta. Muina aikoina lyriikka on ollut käytännössä pääasiallisena kääntämisen kohteena.

Seuraavina vuosikymmeninä, 1960- ja 1970-luvuilla, kääntäminen jatkui runsaana. Taustatekijöinä oli vasemmistolaisen liikkeen kiinnostus kiinalaiseen kulttuuriin ja maolaisuuteen. Lisäksi Niemisen aktiivinen työ kiinalaisen lyriikan parissa alkoi näkyä. Lyriikasta tulikin kääntämisen valtalaji.

1980-luvulla vasemmistolainen liike alkoi hiipua, ja lehdissä julkaistut käännökset vähentyivät. 1990-luvulla tapahtui lopullinen käänne kirjoissa julkaisemiseen. Yhtenä syynä tähän on myös niin Niemisen kirjallisen työn pääpainon siirtyminen kirjoittamaan kirjoja kuin uusien kääntäjien tuleminen esiin. 1980-luvulta alkoi myös Kiinan uudistuminen. Tämä näkyi vuosituhannen lopulla kirjojen kääntämisessä – 1990-luvulla on julkaistu lähes yhtä monta kirjaa kiinalaisten teosten käännöksinä kuin 1950-luvulla.

7.2 Kiinalaisen kulttuurin välittyminen Suomeen ja keskeiset välittäjät

Kiinalainen kulttuuri on tullut meille 1900-luvulla länsimaisen kulttuurin kautta: joko välikielisinä käännöksinä tai länsimaisen reseptiokehyksen mukaisesti käännettynä ja vastaanotettuna. Kiinan kielestä kääntäneet Koskikallio ja Nieminen ovat molemmat siirtäneet käännöstoimintaa kohti lähdekieltä, mutta molempien taustalla vaikuttaa selvästi eurooppalaisen modernin ajan kääntäjien toiminta ja tapa kääntää kiinalaista kirjallisuutta. Vasta aivan vuosituhannen vaihteessa Suomessa on ollut kiinankielestä kääntäviä ammattikäntäjiä. He edustavat uutta lähestymistapaa kääntämisessä, mutta tämän toiminnan arviointia voi tehdä vasta tulevaisuudessa.

Erityisesti klassista kiinalaista kirjallisuutta, varsinkin lyriikkaa, on suomeksi saatavilla hyvä ja elävä perusvalikoima. Tämä on paljolti Niemisen ansioita, jonka työn merkitystä on syytä vielä kerran korostaa. Hänen toimittamansa ja kääntämänsä kiinalaisen kirjallisuuden antologiat antavat suomalaiselle lukijalle kuvan kiinalaisesta kirjallisuudesta ja siinä tapahtuneesta kehityksestä.

Mutta laajasti ottaen kiinalainen kulttuuri on edelleen suomalaisille vierasta, ja teoksia on käännetty vähän.

Kun suomalaista käännösvalikoimaa vertaa kiinalaisen kirjallisuuden historiaan, voi vetää sen johtopäätöksen, että Niemisen ja vasemmistolaisten kääntäjien omat intressit ovat määrittäneet suomennettujen teosten valintaa. Lisäksi kääntämisessä on korostunut kiinalaisen klassisen filosofian kääntäminen. Pitkä kiinalaisen kirjallisuuden proosan perinne on sen sijaan jäänyt Suomessa vähemmälle huomiolle, mikä näkyy myös teosten arvosteluissa jopa kyvyttömyytenä lukea kiinalaista proosaa.

Tämä johtuu siitä, että näkemys kiinalaisesta proosasta pelkkien suomennosten perusteella on hyvin rajoittunut eikä anna tarpeeksi aineksia kiinalaisen kirjallisuuden intertekstuaaliseen ymmärtämiseen ja lukemiseen. Tätä tukee myös se, että kiinalaisesta kirjallisuudesta yleensä käännetään se, mitä ”pitää kääntää”. Sitä ei nähdä Suomessa jonkin kansan tai kielialueen kirjallisuuden kääntäminen laaja-alaisena projektina (vrt. esim. saksalaisen ja englantilaisen kielialueen kirjallisuuden kääntäminen suomeksi - ks. tarkemmin Lassila 2007, Nyman & Kovala 2007, Nyman 2007 ja Leppihalme 2007).

Käännökset on tehty usein välikielisistä ja lyhennetyistä versioista. Oman ongelmansa muodostavat teosten valintaperusteet: kriteerinä on käytetty mm. niiden eroottisuutta, poliittisuutta, Nobel- tai muita kirjallisuuspalkintoa tai spekulatioita niiden potentiaalisista voittajista sekä erilaisia ideologioita. Hyvänä esimerkkinä vuoden 2012 nobelisti Mo Yan, jota ei ole suomennettu⁷⁵, mutta josta suomalainen kustantaja totesi palkinnon varmistuttua:

Kustannusjohtaja [Minna] Castrénin mukaan kaikki on valmiina: ”Täällä ollaan ilosta kippuralla! Parempaa mahdollisuutta ottaa listoilleen uusi kiinalainen kirjailija ei voi ollakaan kuin Nobelin palkinnon myöntäminen.” Hän puhuu jopa ”tyypillisestä tapauksesta” käännöskirjallisuuden kustantamisessa. Arvostus ja halu ovat olemassa, odotetaan vain sopivaa tilaisuutta. (Majander 2012, C1.)

Kiinan kirjallinen kulttuuri välittyi Suomeen useammanvälisen välittäjän mallin mukaisesti. 1900-luvun alussa vaikuttivat vielä aikaisempien emämaiden – Ruotsin ja Venäjän – kautta saadut kosketukset kiinalaiseen kulttuuriin. Molemmat liittyvät myös Euroopan kolonialistiseen perinteeseen ja erityisesti Venäjä modernin suurvalta-asetelman kehittymiseen, joka alkoi toisen maailmansodan jälkeen ja joka jatkuu yhä. Mielenkiintoinen yksityiskohta Venäjän ajassa on Mannerheimin tekemä tutkimus- ja vakoilumatka Kiinaan, joka lienee ainoa ”kolonialistinen” teko Suomen ja Kiinan välillä,⁷⁶

1900-luvun alkupuolella Saksa tuli Ruotsin ohella merkittäväksi välittäjäksi. Lisäksi Ranska ja Englanti olivat mukana jo tuolloin. Englannin, mukaanlukien Yhdysvallat, vaikutus voimistui 1900-luvun loppupuolella sekä välikielenä että erityisesti ideologisena mallina: Koskikallio ja Nieminen ovat molemmat angloamerikkalaisen kiinalaisen käännösperinteen Suomeen välittäjiä. Koski-

⁷⁵ Ensimmäinen suomennos, teos *Seitsemän elämäni*, ilmestyy syksyllä 2013.

⁷⁶ Kauppa on tietysti oma lukunsa – vrt. myös rautateiden rakennus, jossa Venäjän vallan aikana käytettiin kiinalaisia työntekijöitä.

kallio ja Nieminen aloittivat myös siirtymisen suoraan kiinasta kääntämiseen, mikä näyttäisi voimistuvan vuosituhannen vaihtuessa.

1950-luku onkin merkittävä rajapyykki: Suomi alkoi aidosti itsenäistyä myös kulttuuripolitiikassaan, vaikka erityisesti Neuvostoliiton vaikutus oli voimakas. Tämä näkyi myös Suomen Kiina-suhteessa sekä suoraan että välillisesti. 1970-luvun vasemmistoradikalismi ja siihen liittynyt suomalainen maolaisuus olivat myös osa eurooppalaista liikehdintää: jo Ruotsissa maolaisuus oli laajempi ilmiö kuin Suomessa.

Suomalaiset kääntäjät voidaan jakaa viiteen ryhmään:

- *uranuurtajiin, joista keskeisimmät olivat Eino Tikkanen ja Toivo Koskikallio,*
- *vakiinnuttajaan ja modernistisen tyylin luojaan Pertti Niemiseen ja kiinalaisen suuren kertomuksen tuojaan suomalaiseen kirjallisuuteen, erityisesti suomalaiseen lyriikkaan,*
- *uudempaan polveen, joista keskeisimmät ovat Pertti Seppälä ja Jyrki Kallio,*
- *ammattikäntäjiin,*
- *harrastelijoihin.*

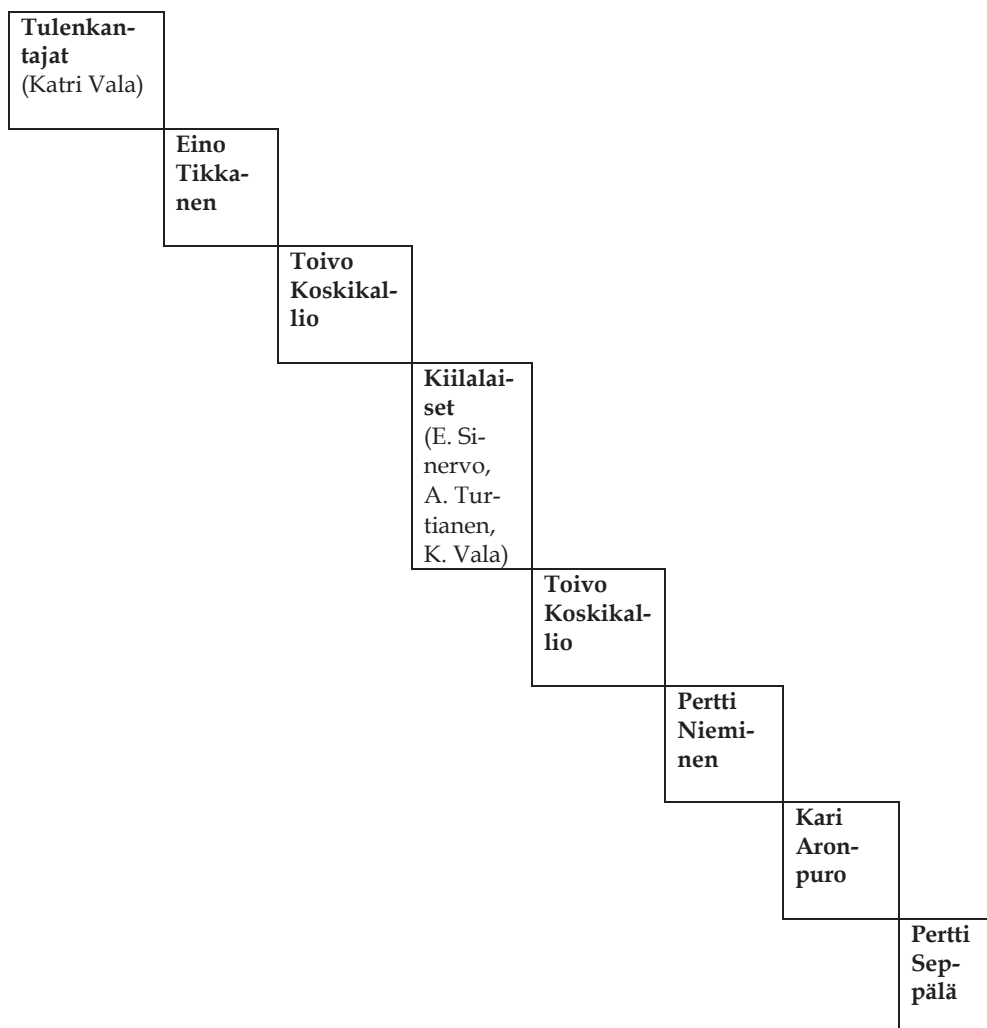
Uranuurtajat aloittivat käännoistoiminnan 1900-luvun alussa ja tutustuttivat suomalaisen kirjallisen yleisön kiinalaiseen kirjallisuuteen. Tässä on nähtävissä kaksi kulttuurista juonetta: ensinnäkin eurooppalainen 1800- ja 1900-lukujen kiinnostus kiinalaiseen kirjallisuuteen. Tämä näkyy erityisen hyvin Eino Tikkanen tekemässä työssä. Hänen omassa käännosurassaan tapahtui myös muutos naivista välikäännosten käytöstä kohti lingvistis-kulttuurista käännošetta, joka eurooppalaisessa kulttuurissa tapahtui edellä mainittuina parina vuosisatana.

Toisena uranuurtajien juonteena on lähetystoiminnasta virinnyt kiinnostus kiinalaisen ajattelun ja filosofisen kirjallisuuden kääntämiseen. Eurooppalaisena perinteenä sen voi palauttaa varhaisimmasta jesuiittojen toiminnasta aina meidän päiviimme jatkuneeseen lähetystyöhön, ja siihen liittyvään erilaisten tekstien tuottamiseen ja kääntämiseen. Koskikallion käännostyön juuret ovat hänen oman henkilöhistoriansa vuoksi tässä perinteessä. Hänellä on kuitenkin myös kriittistä eurooppalaista lingvististä ajattelua, ja siitä lähtenyt alkukieltä ja sen kulttuurista käsitemaailmaa kunnioittavaa käännošperinnettä, mikä vahvistui Euroopassa 1800-luvulta lähtien.

Nieminen on puolestaan kääntäjistä se, joka toi ja loi kiinalaisen klassisen kirjallisuuden suuren kertomuksen suomalaiseen kirjallisuuteen ja suomalaiselle lukijakunnalle. Hänen työtään voi hyvin verrata esimerkiksi Lönnrotin tekemään kalevalaisen runouden kirjallistamiseen. Nieminen on tähänastisista kääntäjistämme laaja-alaisin. Hänen kääntämisperinteensä liittyy kiinteästi länsimaisten modernistien liikkeeseen, jossa itämainen ja kiinalainen runous toisaalta otettiin oman lyyrisen toiminnan lähteeksi (vrt. erityisesti Pound) ja jossa toisaalta kiinalaista lyriikkaa alettiin lähestyä tekstinä, jolla on oma esteettinen arvonsa (vrt. erityisesti Waley).

Niemisen omassa työssä tämä lyyriikon lähtökohta on jäänyt koko ajan taka-alalle, ja sen sijalle on korostetusti tullut kiinalaisen kirjallisuuden esittelemine ja sen kriittinen ymmärtäminen sekä kielitieteellisesti että kulttuurisesti.

Uudemman polven kääntäjistä on vaikea vielä sanoa, mikä heidän roolinsa tulee olemaan, mutta näyttää siltä, että äärimallit – romanttinen lyyrikkoperinne ja kriittinen tekstilähtöisyys – ovat jääneet suomalaisen kiinalaisen kirjallisuuden kääntämiseen elämään kahtena selkeänä tapana lähestyä lähdekielen tekstejä ja kulttuuria. Tosin käytännössä nämä näyttävät sekoittuvan ja painottuvan aina tekijäkohtaisesti.



KUVA 10 Suomalaisen keskeisten kääntäjien jatkumo 1900-luvulla.

Ammattikäytäjäiden rooli on jäänyt näitä kolmea ryhmää vähäisemmäksi. Suomalaiseen kulttuuriin on tosin alkanut syntyä kiinalaisen kirjallisuuden ammattisuomentajakunta, vaikkakaan se ei ole vielä laaja. Näiden lisäksi kiinalaista kirjallisuutta ovat erilaiset harrastajat käyttäneet omien intressiensä ajamiseen. Teosofinen lähestymistapa on tästä selkein esimerkki.

Kiinalaisen kirjallisuuden keskeiset suomentajat muodostavat kuvan 10. kaltaisen toimijaverkoston, jossa edellinen toimija tuo sekä suomalaiseen tapaan kääntää että ottaa vastaan kiinalaista kirjallisuutta jotakin uutta. Samalla hän siirtää perintöä enemmän tai vähemmän suoraan seuraajilleen. Verkostossa näkyy hyvin myös koko ajan suomalaisen radikaalin (ja vasemmistolaisen) kulttuurin ja konservatiivisemmän lähestymistavan vuoropuhelu. Nieminen muodostaa tässäkin rajoja ylittävän toimijan.

Tämä verkosto on hyvä ja klassinen esimerkki kulttuurisesta diffuusiosta: ydinvälittäjät, kuviossa nimetyt henkilöt, tuovat kukin osaltaan uuden kulttuurisen elementin suomalaiseen kirjallisuuteen tulkinallaan kiinalaisesta kirjallisuudesta. Aluksi tämä tapahtuu heidän omassa kulttuurisessa lähipiirissä siirtyen tämän kautta myös seuraavalle sukupolvelle/kääntäjälle ja laajenee siitä lopulta osaksi suomalaista kirjallisuutta ja kulttuurista keskustelua.

7.3 Kiinalaisen kirjallisuuden käännosten vaikutukset suomalaiseen kulttuuriin ja kirjalliseen odotushorisonttiin

Kiinalaisesta kirjallisuudesta näyttäisi suomalaiseen kulttuuriin ja kirjallisuuteen siirtyneen ainakin kolme kulttuurista lainaa, jotka ovat alkaneet elää omaa elämänsä. Ensimmäinen näistä on daolaisuus – suomalaisena versiona: taolaisuus. Laozin daolaisuuden perusopetus on myös eniten suomeksi käännetty yksittäinen kiinalainen teos. Se on muodostunut jo sinällään omaksi, versioiden ja niiden tulkintojen väliseksi merkityksiä ja tulkintoja luovaksi keskusteluksi. Sen lisäksi se on integroitunut laajaan globaaliin Laozin ja hänen teoksensa diskurssiin.

Taolaisuus vaikuttaa jo ideologiana suomalaisessa kulttuurissa ja kirjallisuudessa, kääntäjistä Nieminen ja Seppälä ovat enemmän tai vähemmän tunnustautuneet taolaisiksi, Seppälä ehkä jopa daolaiseksi. Daolaisuus ja taolaisuus suomalaisessa kulttuurissa olisivatkin hyvä jatkotutkimuksen aihe.

Toinen ideologia, maolaisuus, on myös jättänyt suomalaiseen kulttuuriin jälkensä. Tosin kulttuurivallankumouksen ja Maon jälkeinen aika on vähentänyt tähän liittynyt romanttista vallankumousmyyttiä.

Kirjallisuuden kannalta merkittävin rakenne on Niemisen käännoistyö ja hänen luomansa omalaatuinen kiinalaisen vanhan klassisen runon käänno- ja tulkintadiskurssi. Niemisen Kiina-kiinnostus on ollut erittäin kirjallista, ja siihen on liittynyt imagismiin olennaisena osana kuuluva puhtaan kuvan ja selkeä merkityksen ja runokielen etsiminen. Lisäksi hänen käännoistyössään näkyy

suomalaisen lyriikan ja erityisesti sen muotokielen murros 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla.

Voidaan kuitenkin väittää, että tämä diskurssi on synnyttänyt Suomeen angloamerikkalaisen modernistisen tavan lukea ja kirjoittaa kiinalaista runoa. Tämä voi olla myös yhtenä syynä siihen, ettei kiinalainen kertomakirjallisuus ole Suomessa saanut yhtä laajaa suosiota: Suomessa kukaan ei ole systemaattisesti rakentanut tapaa vastaanottaa kiinalaista (klassista) kertomakirjallisuutta.

Niemisen tavalle selkeän vaihtoehdoisen lukutavan tuo vasemmistolainen lyriikan käännöstoiminta, erityisesti 1950–1970-luvuilla. Sitä on julkaistu lähinnä lehdissä ilmestyneinä käännöksinä, jotka kannattaisi julkaista antologiana vähintään sen vuoksi, että se antaa mahdollisuuden lukea toisella tavalla kiinalaista lyriikkaa.

1900-luvun Kiinan kirjallisuuden vastaanotossa ja kääntämisessä voidaan nähdä myös siirtymä romanttisesta kansallisesta identiteetistä modernin kautta postmoderniin identiteettiin. Vuosisadan alkupuolella Suomi oli vielä osa kolonialistista diskurssia ja kiinalaisuuden vastaanotto liittyi pitkälti tähän diskurssiin ja Suomen kansallisuuskäsitteen ja kansallisen identiteetin muodostumiseen.

Tämä vaihe murtui maailmansotien välillä ja Suomi valtiona alkoi vähitellen liittyä moderniin, globalisoituvaan maailmaan. Kirjallisuudessa tämä liittyi kirjallisen modernin rakentamiseen, missä erityisesti kiinalaisella lyriikalla oli merkittävä osuus suomalaisen ja suomenruotsalaisen modernismin kehityksessä. Maailmansotien jälkeen globalisoituminen korostui erityisesti vasemmistolaisen kulttuuriliikkeen piirissä ja sen kiinalaisuuden reseptiossa. Vuosituhannen loppua kohden Kiina-kuva on pirstaloitunut ja samalla alkanut monipuolistua, mikä on ominaista postmodernin monikulttuurisen ajan rakentuessa ja kansallistunteen muuttuessa uusiksi monimuotoisiksi ja eriytyviksi identiteeteiksi (vrt. Hall 2001, 300).

Kaunokirjallisen viestinnän mallin mukainen odotushorisontin kehittyminen näkyy tässä kehityksessä hyvin. Suomalaiseen kulttuurin kiinalaisen kirjallisuuden ja sen vastaanoton kompetenssi on tullut varsin myöhään, eikä se vieläkään ole osa yleissivistystä. Tämä näkyy teosten arvostelijoiden teksteissä, jotka osoittavat vielä edellisen vuosituhannen lopulla tietämättömyyttä kiinalaisesta kirjallisuudesta ja sen konventioista, jopa niin, että teosten lukeminen hankaloituu.

Erityisen hyvin tämän huomaa, jos kiinalaisen kirjallisuuden odotushorisonttia ja kulttuurista kompetenssia Suomessa vertaa englanninkielisen kirjallisuuden vastaanottoon, jota Suomessa on pitkään käännetty lukumääräisesti eniten. Jälkimmäisen kohdalla jopa sen alalajien konventiot, ja tekstien ja lajityyppien väliset viittaukset kuuluvat suomalaisen lukijan perusvälineisiin. Tätä tulkintaa tukee sekin, että kiinalainen kulttuuri on Suomessa ollut usein valtakulttuuria rikkovan tai uutta valtakulttuuria rakentavan ryhmittymän keino rakentaa Suomen sisäistä toiseutta.

Parhaillaan on meneillään uusi kausi suhtautumisessa modernisoituvaan ja globaaliksi talous- ja valtiomahdiksi nousevaan Kiinaan ja sen kulttuuriin.

Vielä se ei näy merkittävänä suomennosten määrän kasvuna, mutta suomalainen Kiina-osaaminen on toisella tasolla kuin edellisen vuosituhaten alkaessa. Toivottavasti se alkaa näkyä myös teosten käännösten arvostelijoiden osaamisessa ja suomalaisen kulttuurin Kiina-tietouden syvenemisenä.

SUMMARY

The motives noted by Linder (2003, 244) when analyzing the prime motives for translating Chinese fiction can also be found in Finnish translating activities throughout the 20th century. There have been three main sources: first missionaries and their translations, second linguists, and third miscellaneous thinkers, of which the latter were mainly interested in Chinese culture and philosophy.

One common factor in these groups is that their interest in translating was defined at least as much by the interests of the target culture of the translators. In addition to these motives, one can find during the latter half of the 20th century special interests defined by the movement of literary modernism in Finland. Another motive can be traced to the overall modernization of the Finnish culture, away from parochialism towards globalization.

During the 20th century, there have been about 1000–2000 titles translated from foreign languages each decade into Finnish, if one excludes the war and post-war period (Sevänen 2007, 16–17). This study detected a total of 554 titles of Chinese literature which had been translated during that time, including also translations in magazines. Thus one can state that there have been relatively few translations of the Chinese literature into Finnish. The first translations were published at the very beginning of the century. These can be viewed as contributing to the building of the Finnish nation just prior to its independence from the Russian empire.

The era between the World Wars saw a rise in the number of translations. The new, independent Finland started to integrate into world culture, especially to Europe, and Chinese literature started to pass to Finland via that route. There was a period of rather active translating during the 1930s. The main reason for this was that radical, leftist cultural-political movements started to become interested in global politics and saw China as one of the emerging world powers. In addition, the imminent Second World War increased this interest.

There was a peak in translating in the 1950s. After the Second World War, Finland became integrated into the global politics and what had been a rural state became modernized. This had a positive effect on the national economy and created an audience of educated citizens, which led to an increase in book publication. The most important translators of Chinese literature, Toivo Koskikallio and Pertti Nieminen, were also active during this period. In addition, the socialistic cultural policies integrated into rational politics due to the fact that the Soviet Union had won the war. This also meant that there was some translating activity into Finnish from Chinese taking place in the Soviet Carelian region due to the warm relationships between China and the Soviet Union during that era. During this period mostly prose was translated, at other times poems have been clearly a major target in the translations.

During the 1960s and 1970s, translating was also active. The leftist cultural movements in Finland, including a small Maoist movement, were one impetus for this activity. However, the most important reason was that Pertti Nieminen continued his career and started to translate many Chinese poems into Finnish.

During the 1980s, there was a decline in leftist activity and this meant that active translating in leftist cultural journals radically diminished. From the 1990s onward, most translations have been published as books. At the turn of the century, the new opening of China started to have an impact also in Finland, and during the 1990s almost as many works were translated as during the 1950s.

Chinese culture entered Finland during the 20th century mainly via other Western cultures: either through European translations further into Finnish or using Western perceived ideals and models when translating directly from Chinese. Koskikallio and Nieminen have both been active in shifting the translation model towards Chinese language and Chinese culture, but both have clearly adopted Western influences: the former especially Legge's with latter being influenced by imagistic ideas (Waley and Pound) about how Chinese poems should be translated.

This has had also an effect on what has been translated to Finnish. The focus has been on classical Chinese literature, in philosophy (Koskikallio) and classical poetry (Nieminen). Pertti Nieminen's work has been outstanding and his translations can now be considered as an integral part of Finnish literature.

Chinese culture and literature have become integrated into the Finnish literature via several other cultures. At the very beginning of the 20th century the Swedish and Russian influences were evident, this being attributable to the fact that Finland previously had been a part of these nations. These nations were also involved in classical traditional activities.

After Finnish independence, other European influences started to have an effect: Germany was an important intermediary, but also France and England were influential. The Anglo-American culture became the most important intermediary after the 2nd World War. During the 1950s, direct connections, especially through leftist political movements, to China partly via the Soviet Union started to appear.

At the present time, one can see a rise in interest in Chinese culture also in Finland. There has been an emergence of some professional translators who work directly from the Chinese language, although the number of published translations has not yet begun to increase significantly. Thus, one can say that the 20th century saw a rapid evolution in Finnish culture from the missionary-colonialist approach to Chinese culture via modernism to today's almost post-modernist approach in response to the new China which is a global superpower with a long literary tradition.

Acknowledgements: the author is grateful to Dr Ewen MacDonald for linguistic advice.

LÄHTEET

KAB = *Kirjallisuusarvosteluja B.* 1–31. Helsinki: Kirjastopalvelu, 1974–1994; Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 1995–2002.

- Aamuhuilu* (1925). Mukailut Eino Tikkanen. Helsinki: Otava.
- Ahearn, Barry (2003). *Cathay: What Sort of a Translation?* Teoksessa: *Ezra Pound and China*. Toim. Zhaoming Qian. Ann Arbor: University of Michigan Press. S. 31–48.
- Ahola, Suvi (1984). Kiinan proosa pohtii kulttuurivallankumousta: Zhang Jie: Raskaat siivet; Bei Dao: Waves. *Helsingin Sanomat* 106, 17.4.1987. (KAB 4/87:492.)
- Ahti, Risto (1974). Mao Tse-tung: Runoja. *Kaleva* 146, 3.6.1974. (KAB 6/74:354.)
- Alhonen, Kari (1976). Kulttuuri vallankumous 10v. *Kiina sanoin ja kuvin* 1976(4):30–31.
- Almberg, Evangeline S. P. (2003). From apology to a matter of course: A century of Swedish translation of classical Chinese poetry. Teoksessa: *One into many: Translation and dissemination of classical Chinese literature*. Toim. Leo Tak-hung Chan. Amsterdam: Rodopi. P. 201–211.
- Andrews, Edna (2003). *Conversations with Lotman: Cultural semiotics in language, literature, and cognition*. Toronto: Toronto University Press.
- Anhava, Jaakko (1987). Raportti kiinalaisesta elämästä: Zhang Jie: Raskaat siivet. *Parnasso* 37(8):524–525.
- Anhava, Jaakko (1991). Naisen osasta-miehen silmin: Pertti Nieminen: Lähdettyäsi. *Parnasso* 41(3):190–192.
- Anhava, Jaakko (1993). Taolaisuuden perusteos suomeksi: Pertti Nieminen: Joutilaan vaelluksesta: lukuja Chuangtsen kirjasta. *Parnasso* 43(2):119–121.
- Anhava, Jaakko (1994). Valkea haikara ja mandariinisorsat: Pertti Nieminen: Taivaanrantaan pitkä matka: Li Pon runoutta; Kukkien keskellä: kiinalaisia runoja vuosituhannen takaa. *Parnasso* 44(3):345–348.
- Anhava, Jaakko (1996). Nuorikko menee uuteen kotiin: Pertti Nieminen: Sydämeni ei ole peili: runoja Kiinan klassisesta laulujen kirjasta. *Parnasso* 46(2):226–228.
- Anhava, Jaakko (1997). Kuninkaat, veljekset: Pertti Nieminen: Kuin lennossa, kuin siivillä: runoja Shih chingin vanhimmista luvuista. *Parnasso* 47(2):231–233.
- Anhava, Jaakko (1999). *Maailman kielet ja kielikunnat*. 2. p. Helsinki: Gaudeamus.
- Anhava, Tuomas (1969). Tuomas Anhava. Teoksessa: *Miten kirjani ovat syntyneet*. Toim. Ritva Rainio. Porvoo: WSOY. S. 129–139.
- Aronpuro, Kari (1972a). *Kiinan ja Rääkkylän runot*. Sisältää useita käännöksiä Aronpuron omien runojen ohella. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari (1972b). Taiteilija – kansan palvelija. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):19.
- Aronpuro, Kari (1989). *Rihmasto: uutta iloista kirjoitusta*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Assman, Jan (1996). Translating gods: Religion as a factor of cultural (un)translability. Teoksessa: *The translability of cultures: Figurations of the*

- space between*. Toim. Sanford Budick & Wolfgang Iser. Irvine studies in the humanities. Stanford: Stanford University Press. P. 25–36.
- Attridge, Derek (2012). Responsible reading and cultural distance. Teoksessa: *Postcolonial audiences: Readers, viewers and reception*. Toim. Bethan Benwell, James Procter & Gemma Robinson. New York: Routledge. P. 234–244.
- Ba Jin (1980). *Perhe*. Suom. Kyllikki Villa. (Arena-sarja.) Helsinki: Kirjayhtymä.
- Barnstone, Willis (1984). Preferences in translating poetry. Teoksessa: *Translation: literary, linguistic, and philosophical perspective*. Toim. William Frawley. Newark: University of Delaware Press. P. 49–53.
- Bassnett, Susan (1993). *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blackwell.
- Bassnett, Susan (2003). *Translation studies*. 3rd ed., rep. London: Routledge.
- Bauer, Wolfgang (1984). Die Rezeption der chinesischen Literatur in Deutschland und Europa. Teoksessa: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft: Ostasiatische Literaturen*. Toim. Norbert Altenhofer. Wiesbaden: AULA. S. 159–192.
- Baxter, G. W. & Braid, J. (1975). Chinese poetry. Teoksessa: *Princeton encyclopaedia of poetry and poetics*. Enlarged ed. Toim. A. Preminger. Princeton: Princeton University Press.
- Beghtol, Clare (1986). Bibliographic classification theory and text linguistics: Aboutness analysis, intertextuality and the cognitive act of classifying documents. *Journal of Documentation* 42(2):84–113.
- Bei Dao (1987). Runoja. Kiinan kielestä suom. Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* (2):11–13.
- Bibliography of English translation and critiques of contemporary fiction 1945–1992* (1993). Toim. Kam Louie & Louise Edwards. Taipei: Center for Chinese studies.
- Birch, Cyril (1995). Reflections of a working translator. Teoksessa: *Translating Chinese literature*. Toim. Eugene Eoyang & Lin Yao-fu. Bloomington: Indiana University Press. P. 3–14.
- Birrel, Anne (2001). Myth. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 58–69.
- Bly, Robert (1984). The eight stages of translation. Teoksessa: *Translation: Literary, linguistic, and philo-sophical perspective*. Toim. William Frawley. Newark: University of Delaware Press. P. 67–89.
- Boltz, Judith Magee (2001). Taoist heritage. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 173–193.
- Chan, Hing-ho (2003). The first translation of a Chinese text into western language: The 1592 Spanish translation of Precious Mirror for the Enlightened Mind. Teoksessa: *One into many: translation and dissemination of calssical chinese literature*. Toim. Leo Tak-hung Chan. Amsterdam: Rodopi. P. 67–82.

- Chang Hsin-chih (1990). How to read the *Dream of the red chamber*. Trans. Andrew H. Plaks. Teoksessa: *How to read the Chinese novel*. Toim. David L. Rolston. Princeton: Princeton University Press. P. 323–340.
- Chen Hung-shan (1972). Paluu Punaiselle kalliolle. *Kiina sanoin ja kuvin* 8:19 - 21.
- Cheung, Dominic (1995). The parting of the ways: Anthologies of early modern Chinese poetry in English translation. Teoksessa: *Translating Chinese literature*. Toim. Eugene Eoyang & Lin Yao-fu. Bloomington: Indiana University Press. P. 207–220.
- Chiu, Chi-Yue & Hong, Ying-Yi (2006). *Social psychology of culture*. New York: Psychology Press.
- Chou Li-po (1976). Kiinalainen rakkaustarina: Suuria muutoksia vuorikylässä : katkelma. Suom. Jarkko Laine. *Kiina sanoin ja kuvin* 1976(5–6):36–37 ja 47.
- Chu Feng (1972). Päivystys sadonkorjuun aikaan: runo. Suom. englannista Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):20.
- Columbia history of Chinese literature, The*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press.
- Connery, Christopher Leigh (2001). Sao, Fu, parallel prose, and related genres. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 223–247.
- Cooper, Arthur (1980). Introduction. Teoksessa: *Li Po and Tu Fu: poems selected and translated with an introduction and notes by Arthur Cooper*. Harmondsworth: Penguin. S. 15 - 101.
- Copeland, William (1977). Quo Vadis, Kiina? *Kanava* 5(6):335–342.
- Cutter, Robert Joe & Crowell, William G. (1995). On translating Chen Shou's San guo zhi: Bringing him back alive. Teoksessa: *Translating Chinese literature*. Toim. Eugene Eoyang & Lin Yao-fu. Bloomington: Indiana University Press. P. 114–130.
- Damrosch, David (2003). *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press.
- de Voisins, Gilbert (1911). Kiinalaisia kuvia. Suom. E. Aspelin-Haapkylä. *Aika* 5(1–18):510–515.
- Demerath, Loren (2012). *The social pursuit of objective order*. Lanham: Lexington Books.
- Den första finska Kina-missionären ... (1897). *Kotka* (5), 4.2.1897.
- Doleželová-Velingerová, Milena (2001). Fiction from the end of the empire to the beginning of the republic (1897–1916). Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 697–731.
- Dooling, Amy D. (2005). *Women's literary feminism in twentieth century China*. New York: Palgrave Macmillan.
- Durrant, Stephen (2001). The literary features of historical writing. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 493–510.

- E. A. V. (Erkki Vala?) (1933a). Totuuksia Mandshuriasta: sota joka ei ollut mikään sota: ruotsalaisen upseerin havaintoja Kaukaisesta Idästä. *Tulenkantajat* (5):4.
- E. A. V. (Erkki Vala?) (1933b). Suhtautuminen Kiinan ja Japanin sotaan. *Tulenkantajat* (9):1.
- Eagleton, Terry (1998). *Criticism and ideology: A study in Marxist literary theory*. Repr. Verso Classics. London: Verso.
- Eber, Irene (1975). The Anglo-Irish writers in Chinese translations of the 1920's and 1930's. Teoksessa: *Nobel Symposium 32*. Toim. Göran Malmqvist. Stockholm: Nobel Foundation. S. 46-75.
- Ebrey, Patricia Buckley (2006). *The Cambridge illustrated history of China*. 8th pr. (First published 1996). London: Lawrence King.
- Eco, Umberto (1987). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Repr. London: Hutchinson.
- Eco, Umberto (2004). *Mouse or rat?: Translation as negotiation*. 2nd pr. London: Weidenfield & Nicolson.
- Egerod, Søren (1974). Kiinan kirjallisuus: varhaisklassinen aika. Teoksessa: *Kansojen kirjallisuus 2: keskiaika (500 – 1500)*. Toim. F.J. Billeskov Jansen, H. Stangerup, P.H. Traustedt. Suom. laitoksen toim. Lauri Viljakainen. Porvoo: WSOY. S. 466 – 528.
- Ei tarvitse alistua; Köyhät ja rikkaat; Oikeat omistajat: uuden Kiinan kansa puhuu: runoja kylien seinälehdistä (1956). Suom. Pentti Lahti Rewi Alley'n engl. käännöksestä. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):9.
- Eide, Elisabeth (1975). Ibsen's Nora and Chinese interpretation of female emancipation. Teoksessa: *Nobel Symposium 32*. Toim. Göran Malmqvist. Stockholm: Nobel Foundation. S. 140-151.
- Ekelund, Ragnar (1920). Kinesisk lyrik. *Nya Argus* (3):27-30.
- Eliot, T. S. (1928). *Introduction to Ezra Pound: Selected poems*. London: Faber and Faber.
- Englund, Harri (1988). Kiinan runoutta: Pertti Nieminen: Veden hohde, vuorten värit: Kiinan runoutta. *Suomen Sosialidemokraatti* 51, 14.3.1988. (KAB 4/88:347-348.)
- Eoyang, Eugene (1993). *The transparent eye: Reflections on translation, Chinese literature, and comparative poetics*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Eoyang, Eugene (1995). Speaking in tongues: Translating Chinese literature in post-babelian age. Teoksessa: *Translating Chinese literature*. Toim. Eugene Eoyang & Lin Yao-fu. Bloomington: Indiana University Press. P. 292-304.
- Erittäin miellyttävällä... [Uutinen] (1897). *Mikkeli Sanomat* (32), 20.3.1897.
- Eronen, Maj-Lis (1975). Hei, sanoi Yang Mei: eli miten tutustuin kiinalaiseen lastenkirjaan. *Kiina sanoin ja kuvin* (5):14-15.
- Eronen, Maj-Lis (1976). Pikku Ming, pidä kiirettä. *Kiina sanoin ja kuvin* 6(2):26-27.
- Ervast, Pekka (1928). Kiinalainen ja egyptiläinen kirjoitus. *Ruusu-risti: okkultinen aikakauskirja* 24(3):78-84.

- Ervast, Pekka (2006). *Kalevalan avain*. 6.p. Suomalaista salatiedettä, 1. Tampere: Kristosofinen Kirjallisuusseura.
- Eskola, Katarina (1990). Kaunokirjallisuuden vastaanoton analyysi ja tulkinta. Teoksessa: *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Toim. Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus. S. 162-191.
- F(linck), Edwin (1926). Runoutta: Aamuhuilu, mukailut Eino Tikkanen. *Valvoja-Aika* (4):96-97.
- F. O. V. (1907). Eräs kiinalainen runoilija. *Aika* (21):785-788.
- Falk, Eugene H. (1981). *The poetics of Roman Ingarden*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Fan, K. H. (1968). *The Chinese cultural revolution: Selected documents*. Toim. K. H. Fan. New York: Grove Press.
- Fokkema, D. W. (1965). *Literary doctrine in China and Soviet influence 1956-1960*. Hague: Mouton.
- Fokkema, D. W. (1986). Chinese literature since the death of Mao Tse-tung: A comparison with the Russian "Thaw" and its aftermath. Teoksessa: *The Chinese text: Studies in comparative literature*. Toim. Ying-hsiung Chou. Hong Kong: Chinese University Press. P. 159-175.
- Forrest, Robert A. D. (1973). *The Chinese language*. 3rd pr. London: Faber.
- Forsblom, Harry (1974). Mao Tse-tung: Runot. *Helsingin Sanomat* 106, 21.04.1974. (KAB 5/74:230-231.)
- Forsblom, Harry (1998). Runolliset asenteet: Pertti Nieminen: Täällä tuulee aina. *Kaleva* 17.3.1998. (KAB 3/98:130.)
- Franke, Herbert (1984). Chinesische erotische Literatur. Teoksessa: *Neues Handbuch der Litteraturwissenschaft: Ostasiatische Literaturen*. Toim. Norbert Altenhofer. Wiesbaden: AULA. S. 98-106.
- Froula, Christine (2003). The Beauties of Mistranslation: On Pound's English after Cathay. Teoksessa: *Ezra Pound and China*. Toim. Zhaoming Qian. Ann Arbor: University of Michigan Press. P. 49-71.
- Främlingsfrågan i Kina (1891). *Nya Pressen* (231), 27.8.1891.
- Fuller, Michael A. (2001). Sung dynasty shih poetry. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 337-389.
- Gadamer, Hans-Georg (2005). *Hermeneutiikka: ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Toim. & suom. Ismo Nikander. 2. p. Tampere: Vastapaino.
- Gálik, Marián (1975). On the social and literary context in the Chinese literature of the 1920's and 1930's. Teoksessa: *Nobelsymposium 32*. Toim. Göran Malmqvist. Stockholm: Nobel Foundation. S. 7-45.
- Gatov, A. G. (1956). Lukijalle. Teoksessa: *Hua Šan. Kukonsulkakirje: kertomus Kiinan kansan sodasta japanilaisia anastajia vastaan*. Venäjän kielestä suom. Olga Penttinen. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike. S. 3-4.
- Goldin, Paul Rakita (2001). The thirteen classics. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 86-96.
- Haanpää, Pentti (1956). Aamukävely. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):10-11.

- Haanpää, Pentti (2001). *Kiinalaiset jutut ja Kiinan-matkan päiväkirja*. Toim. Esko Viirret. Helsinki: Otava.
- Haapala, Arto (1990). Mikä kirjallinen taideteos on? Teoksessa: *Kirjallisuuden filosofiaa*. Toim. Arto Haapala, Eija Haapala, Aarne Kinnunen & Markus Lammenranta. Helsinki: Valtion painatuskeskus. S. 35–61.
- Haapaveden laulu-, soitto- ja urheilujuhlat 19–20 p. kesäkuuta 1909 (1909). *Liitto* (70), 22.6.1909.
- Hagelstam, Wenzel (2005). Antiikin lumoissa: kiinalaisen posliinin pitkä perintö. *Turun Sanomat* 9.4.2005. Verkkoersio: <http://www.ts.fi/teemat/extra/1074036543/Antiikin+lumoissa+Kiinalaisen+posliinin+pitka+perinto>. [Luettu 3.12.2012.]
- Hai Zi (2012). *Näkymä valtamerelle*. Suomentanut Pertti Seppälä. Helsinki: Basam Books.
- Halén, Harry (2010). Inledning. I: Gustaf Mannerheim: *Dagbok förd under min resa i Centralasien och Kina 1906-07-08, del. I*. Toim. Harry Halén. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland. S. I–XX.
- Hall, Stuart (1992). The West and the rest: Discourse and power. Teoksessa: *Formations of modernity*. Toim. Stuart Hall & Bram Gieben. Cambridge: Polity Press. P. 275–320.
- Hall, Stuart (1997). The spectacle of the other. Teoksessa: *Representation: Cultural representation and signifying practices*. Toim. Stuart Hall. London: Sage. P. 223–290.
- Hall, Stuart (2001). The question of cultural identity. Teoksessa: *Modernity and its futures*. Toim. Stuart Hall, David Held & Tony McGrew. Rep. Cambridge: Polity Press. P. 273–325.
- Hayot, Eric (2004). *Chinese dreams: Pound, Brecht, Tel quel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Heiskanen-Mäkelä, Sirkka (1989). Preamble to “Translation as reception”: The two research projects behind it. Teoksessa: *Literature as communication*. Toim. Erkki Vainikkala & Katariina Eskola. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 18. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. P. 123–125.
- Hockx, Michel (1999). Playing the field: Aspects of Chinese literary life in the 1920s. Teoksessa: *The literary field of the twentieth-century China*. Toim. Michel Hockx. Honolulu: University of Hawai’i Press. P. 61–78.
- Holmes, David (2005). *Communication theory: Media, technology, society*. London: Sage.
- Hollsten, Anna (2004). Ei kattoa, ei seiniä: näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen. (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia, 982.) Helsinki: SKS.
- Hu Ying (2001). Records of anomalies. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 542–554.
- Hua Šan (1954). *Kukonsulkakirje: kertomus Kiinan kansan sodasta japanilaisia anastajia vastaan*. Venäjän kielestä suom. Olga Penttinen. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike.

- Huang Sung-K'ang (1957). *Lu Hsiün and the new culture movement of modern China*. Amsterda:Djambata.
- Huntington, Rania (2001). The supernatural. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 110–131.
- Huotari, Tauno-Olavi (1983). Nestorilaisuus Kiinassa. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):14–19.
- Huotari, Tauno-Olavi (1986). Mestari Kongin oppi: konfutselaisuus Kiinan yhteiskunnallisessa ajattelussa. *Kiina sanoin ja kuvin* (2):17–23.
- Huotari, Tauno-Olavi (2000). *Suomi-Kiina-seuran roolit Suomen ja Kiinan yhteistyössä: Suomen ja Kiinan diplomaattisuhteiden 50-vuotisjuhlaseminaari 3.11.2000*. Helsinki: Eduskunta. Saatavissa: <http://www.eduskunta.fi/fakta/ystavyysryhmat/kiina/kiinatoh.htm>. [Luettu: 16.7.2012.]
- Huotari, Tauno-Olavi & Seppälä, Pertti (2005). *Kiinan kulttuuri*. 5. tark. p. Helsinki: Otava.
- Hynninen, Jukka (1986). Kari Aronpuro: lukijat ovat tekijöitä ja tekijät lukijoita. *Kulttuurivihkot* (7):42–43.
- Häilä, Arto (1980). Ba Jin ja kohteliaan kumarruksen filosofia. *Kiina sanoin ja kuvin* (5–6):26–27.
- Hämäläinen, Helvi (1964). Kiinassa ihminen vastasi ihmisen hymyyn. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):14–15.
- Hökkä, Tuula (1991). *Mullan kirjoitusta, auringon savua: näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernistisuuteen*. (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia, 553.) Helsinki: SKS.
- Hönig, Hans G. (1993). Vom Selbst-Bewusstsein des Übersetzers. Teoksessa: *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiss zum 70. Geburtstag*. Toim. Justa Holz-Mänttari & Christiane Nord. *Studia translatologia*, ser A., vol. 3. Tampere: Universitität Tampere. S. 75–90.
- Idema, Wilt L. (2001). Traditional dramatic literature. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 785–847.
- Idän viisautta* (1977). Toim. Leif Färding, Klaus Karttunen, Kai Nieminen & Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY.
- Ihanteellinen rakkaus* (1928). Suomentanut Lauri Viljanen. Porvoo: WSOY.
- Inden, Ronald (1986). Orientalist constructions of India. *Modern Asian studies* 20(3):401–446.
- Iser, Wolfgang (1990). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. 5th pr. Transl. with the help of David Henry Wilson. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1991). *The act of reading*. 5th pr. Transl. with the help of David Henry Wilson. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1996). The emergence of a cross-cultural discourse: Thomas Carlyle's Sartor Resartus. Teoksessa: *The translability of cultures: Figurations*

- of the space between*. Toim. Sanford Budick & Wolfgang Iser. Irvine studies in the humanities. Stanford: Stanford University Press. P. 245–264.
- Itä on punainen* (1967). Toim. M. Rautonen. Helsinki: Tammi.
- Jakobsen, Arnt Lykke (1993). Translation as textual (re)production. Teoksessa: *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiss zum 70. Geburtstag*. Toim. Justa Holz-Mänttari & Christiane Nord. *Studia translato-logia, ser A.*, vol. 3. Tampere: Universität Tampere. S. 65–76.
- Jakobson, Roman (1987). Linguistics and Poetics. Teoksessa: *Language in Literature*. Toim. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Cambridge: Harvard University Press. P. 62–94.
- Jauss, Hans Robert (1989). The theory of reception: A retoperspective of its unrecognized prehistory. Teoksessa: *Literature as communication*. Toim. Erkki Vainikkala & Katariina Eskola. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 18. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. P. 27–56.
- J. B. Kin Jin Jiu (1929). *Nykyaikaisia kiinalaisia kertomuksia*. Suom. ranskasta Ida Bastman. Helsinki: Kirja.
- Jensen, Klaus Bruhn & Rosengren, Karl Erik (2005). Five traditions in search of the audience. Teoksessa: *Communication theory & research: An EJC anthology*. Toim. Denis McQuail, Peter Golding & Els de Bens. London: Sage. P. 53–70.
- Ji Guogang (teksti) & Li Yongchang (piirroset) (1984) Yuanyuan tapaa Apinakuningas Sun Wukongin. Suom. kiinan kielestä Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* (3):25–29.
- Johansen, Jörgen Dines (1997). Semioottinen kartoitus kirjallisuudentutkimuksesta. Suom. Harri Veivo. *Synteesi* 16(4):3–22.
- Joki, Aulis J. (1972). *Maailman kielet*. 2. korj. ja lis. p. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Juntunen, Arja (2003). *Lukkari, talonpoika ... rikas takas, köyhä: kansalainen, mies ja nainen Pietari Päivärinnan tuotannossa*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Juvonen, Helvi (1959). Kung-tsen ’keskustelut’: Kung Fu-tse: Keskustelut. *Suomalainen Suomi* (3):178–180.
- Järvinen, Seppo (1997). Joutilaan onnelliset runot: Pertti Seppälä: Omia aikojani/Wang-Wein runoja. *Keskisuomalainen* 26.8.1997. (KAB 8/97:405.)
- K. H. (1933). Primitiivistä ja itämaista runoutta. *Tulenkantajat* (11):3.
- K. L. (1894). Runous Kiinassa. *Suomen kuvalehti* 1.1.1894 (4):64.
- Kai-chong Cheung (2003). The Haoqiu zhuan, the first Chinese novel translated in Europe: With special reference to Percy’s and Davis’s renditions. Teoksessa: *One into many: Translation and dissemination of classical Chinese literature*. Toim. Leo Tak-hung Chan. Amsterdam: Rodopi. P. 29–37.
- Kaikkonen, Marja (1984). Nagra ord om Lao She. Teoksessa: *Vagar till Kina: Göran Malmqvist 60 ar*. Vast. toim. Torbjörn Loden. *Orientaliska studier*, 49–50. Stockholm: Orientaliska studier. S. 66–70.
- Kaikkonen, Marja (2006). Becoming literature: views of popular fiction in twentieth-century China. Teoksessa: *Literary history: Towards a global*

- perspective, Vol. 1: Notions of literature across times and cultures.* Toim. Anders Pettersson. Berlin: Walter de Gruyter. S. 36–69.
- Kaila, E. (1909). Länsimaisia sivistysharrastuksia kaukaisessa idässä. *Aika* (3)11–12:444–446.
- Kaila, Erkki (1915). *Yleisen uskonnonhistorian pääpiirteet*. Helsinki: Otava.
- Kainulainen, Siru (2011). *Kun sanat eivät riitä: Rytmii, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Turun yliopiston julkaisuja, C322. Turku: Turun yliopisto.
- Kajannes, Katriina (2003). *Intohimo näkemiseen: Lassi Nummen varhaislyriikan kognitiivinen tulkinta*. (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia, 901.) Helsinki: SKS.
- Kajannes, Katriina (2005). "Rajaton, rannaton huomen": uuden synty Lassi Nummen lyyrisessä varhaistuotannossa. Teoksessa: *Suomalaisen modernin lyriikan synty: juhlaKirja 75-vuotiaalle Lassi Nummelle*. Toim. Osmo Pekonen. Snellman-instituutin B-sarja, 50. Kuopio: Snellman-instituutti. S. 37–56.
- Kaksi kiinalaista runoa (1939). Tshai Sung; Vastalause Chien Fun kuudentena hallitusvuotena; Su Tung-Po: Poikansa syntyessä. Suom. K. V. Tulenkantajat (17):4.
- Kallio, Jyrki (2011). *Enlightenment for the Masses: Confucian Education in the Manner of Guwen guan zhi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kane, Daniel (2006). *The Chinese language: Its history and current usage*. Tokyo: Tuttle.
- Kanto, Anneli (1984). Kiinalainen juttu. *Kansan Uutiset* 212, 8.9.1984. (KAB 10/84:1107–1109.)
- Karkama, Pertti (1991). *Teos tekijäänsä kiittää: kirjallisuuden teoriaa*. Suomi, 159. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Karlgren, Bernhard (1965). *Kina i tal och skrift*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Karttunen, Klaus (1984a). Akateeminen sinologia. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):9–11.
- Karttunen, Klaus (1984b). Akateeminen sinologia. *Kiina sanoin ja kuvin* (2):14–7.
- Kastari, Pirkko-Lisa (2001). *Mao missä sä oot?: Kiinan kulttuurivallankumous Suomen 1960-luvun keskustelussa*. Bibliotheca Historica, 65. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kelly, L. G. (1979). *The true interpreter: A history of translation theory and practice in the West*. Oxford: Blackwell.
- Keltaiselta joelta (1950): kiinalaista lyriikkaa yli kolmen vuosituhatteen varrelta*. Mukaillut Eino Tikkanen. Porvoo: WSOY.
- Keskinen, Mikko (1993). Psychocultural reception: On the transferential structure of reading. Teoksessa: *The cultural study of reception*. Toim. Erkki Vainikkala. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 38. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. P. 101–114.
- Keskittie* (1956): valikoima kiinalaista viisautta. Toim. Pertti Nieminen; suom. Pertti Nieminen, Kristiina Kivivuori & Tuomas Anhava. Helsinki: Tammi.

- Keskitie* (1969): valikoima kiinalaista viisautta. 3. lis p. Toim. Pertti Nieminen; suom. Pertti Nieminen, Kristiina Kivivuori & Tuomas Anhava. Kurki-sarja, K 47. Helsinki: Tammi.
- Kiinalaisia kertojia* (1958): valikoima Kiinan kirjallisuutta. Toim. Pertti Nieminen ; suom. Pertti Nieminen, Kristiina Kivivuori, Elvi Sinervo & Tuomas Anhava. Helsinki: Tammi.
- Kiinalaisia kertomuksia* (1954). Venäjän kielestä suom. Sylvi Nokelainen. Petroskoi: Karjalais-suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike. Kiinalaisia runoja (1952). Meng Hao-jan: Kevätunia; Wang Chih-huan: Ylös haikaratorniin; Li Tsin-ch'ao: Banaanipuu (tz'u). Wong Manin alkuperäis-tekstistä suom. Pertti Nieminen. Julk. Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* (4):12.
- Kiinankielen kummallisuudet (1896). *Uuden Suomettaren juttu-tupa* 1.1.1896 (31):1-2.
- Kinkley, Jeffrey C. (1985). Chinese crime fiction and its formulas at the turn of the 1980s. Teoksessa: *After Mao: Chinese literature and society 1978-1981*. Toim. Jeffrey C. Kinkley. Cambridge: Harvard University Press. P. 89-129.
- Kippola, Ilkka (2006). Kun filmi vapautti energiaa. Teoksessa: *SHH!/: suomalainen underground*. Toim. Inkeri Pitkäranta. Kansalliskirjaston gallerian julkaisuja, 9. Helsinki: Kansalliskirjasto. S. 114-133.
- Kiirous sodalle; Kaartin valitus (1956). Suom. Katri Vala (Tulenkantajat 1934). *Kiina sanoin ja kuvin* (1):9.
- Kisch, Egon Erwin (1935a). Kiinalainen lapsi tekee työtä tehtaassa. *Kirjallisuuslehti* 4(10):252-257.
- Kisch, Egon Erwin (1935b). Kuolemanrangaistus. *Kirjallisuuslehti* 4(14):353-358.
- Kivimies, Yrjö (1942). Kiinalaista elämänviisautta: Lin Jutang: Maani ja kansani. *Suomalainen Suomi* (5):275-277.
- Kivimies, Yrjö (1949). Tervettä elämänviisautta: Lin Jutang: Maallinen onni. *Suomalainen Suomi* (1):42-44.
- Kluwick, Ursula (2009). Postcolonial literatures on a global market: packaging the 'Mysterious East' for Western consumption. Teoksessa: *Translation of cultures*. Toim. Petra Rüdiger & Konrad Gross. Amsterdam, Rodopi. S. 75 - 92.
- Knechtger, David R. (1995). Problems of translation: The Wen hsüan in English. Teoksessa: *Translating Chinese literature*. Toim. Eugene Eoyang & Lin Yao-fu. Bloomington: Indiana University Press. S. 41-56.
- K-o H-n (1923). Taloudellista kirjallisuutta: Kalle K. Auermaa: Itä-aasian markkinamaat ja meidän mahdollisuutemme siellä. *Valvoja-Aika* 1(1):110-111.
- Koller, Werner (1993). Zum Begriff de "eigentlichen" Übersetzung. Teoksessa: *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiss zum 70. Geburtstag*. Toim. Justa Holz-Mänttari & Christiane Nord. *Studia translatologia*, ser A., vol. 3. Tampere: Universitität Tampere. S. 49-63.
- Kommunistisen nuorisoliiton esimerkillinen jäsen Wu Y-Tao (1971). *Kiina sanoin ja kuvin* (4):takakansi.

- Konsala, Simo (1958). Kiinalainen perikato: Punaisen huoneen uni. *Suomalainen Suomi* (3):178–179.
- Kontula, Leo (1972). Nykykiinalaista novellitaidetta. *Kiina sanoin ja kuvin* 8:18.
- Korhonen, Kalle (1921). *Kungfutse Suuri oppi: johdatus kungfutselaiseen elämäntutkimukseen*. Suomen Itämäisen Seuran kansantajuisia julkaisuja, III. Helsinki: Otava.
- Kortelainen, Terttu (1999). *Kansallisesta kansainväliseksi: tutkimus suomalaisen tieteellisen lehden kansainvälisestä diffuusiosta*. Acta Universitatis Ouluensis, B 31. Oulu: Oulun yliopisto.
- Koskela, Lasse (1987). Kiinalaista optimismia: Zhang Jie: Raskaat siivet. *Helsingin Sanomat* 106, 21.04.1987. (KAB 3/87:342.)
- Koskenniemi, V. A. (1928). Alkulause. Teoksessa: *Ihanteellinen rakkaus*. Suom. Lauri Viljanen. Porvoo: WSOY. S. 5–10.
- Koskikallio, Toivo (1950). Esipuhe. Teoksessa: *Lao-tse. Salaisuuksien tie*. Porvoo: WSOY.
- Koskikallio, Toivo (2001). Lukijalle. Teoksessa: *Shih king: Laulujen kirja*. Kiinan kielestä suom. Toivo Koskikallio. Julkaisija: [Helsinki, Kadetintie 19 A 1]: [Jouko Koskikallio]. S. 6–8.
- Koskimies, Rafael (1963). *Maailman kirjallisuus, I: Antiikki-itämaat*. Helsinki: Otava.
- Koskimies, Rafael (1969). Modernismi ja itämää: johdatus ja poimintoja. Teoksessa: *Tieto ja mielikuviutus : professori Irma Rantavaaran juhlakirja*. 4. 5. 1968. S. 138 – 152.
- Kovala, Urpo (1989). Translation as reception: What can research on translation tell us about literary culture?. Teoksessa: *Literature as communication*. Toim. Erkki Vainikkala & Katariina Eskola. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 18. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. P. 126–144.
- Kovala, Urpo (1993). Studying the first level of reception: Some methodological considerations. Teoksessa: *The cultural study of reception*. Toim. Erkki Vainikkala. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 38. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. P. 34–42.
- Kroll, Paul W. (2001). Poetry of the T'ang dynasty. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 274–313.
- Kukkola, Timo (1985). Tohtori Fu Manchu vaarojen mies. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):21–23.
- Kun naiset heräävät: kuvausta Kiinan naisten noususta (1935). *Toveritar: Suomen sos.dem. työläisnaisliiton äänenkannattaja* (4):58–59.
- Kung Fu-tse (1959). *Keskustelut*. Suom. Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY.
- Kunnas, Maria-Lisa (1981). *Muodon vallankumous: modernismin tulo suomalaiseen lyriikkaan 1945–1959*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 372. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kupsch-Losereit, Sigrid (1993). Hermeneutische Verstehenprozesse beim Übersetzen. Teoksessa: *Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiss zum*

70. *Geburtstag*. Toim. Justa Holz-Mänttari & Christiane Nord. *Studia translologia, ser A., vol. 3*. Tampere: Universität Tampere. S. 203–218.
- Kämäräinen, Kauko (2004). *Laotsen laatua*. Tampere: Kääntöpuoli.
- Laine, Jarkko (1976). Kiina on eri maata. *Parnasso* 26(1):29–41.
- Laitinen, Kai (1959a). Jo muinaiset kiinalaiset: Kiinalaisia kertojia: Toimittanut Pertti Nieminen. *Parnasso* (5):229–230.
- Laitinen, Kai (1959b). Toinen kierros. *Parnasso* 9(3):128–131.
- Laitinen, Kai (1984). Suomen kirjallisuus 1920- ja 1930-luvulla: yleispiirteitä ja taustaa. Teoksessa: *Hurma ja paatos: näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Toim. Ulla-Maija Juutila, Kerttu Saarenheimo & Päivi Lappalainen. Turun yliopisto, kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos, Sarja A, 9. Turku: Turun yliopisto. S. 9–24.
- Lao-tse (1950). *Salaisuuksien tie*. Suom. Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY.
- Laotse (1985). *Dao De Jing*. Suom. Annikki Arponen. Porvoo: WSOY.
- Laotse (1987). *Tao te ching*. Suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Tammi.
- Laotse (1989). *Tao-te-king*. Länsimaalaisten tulkintojen mukaan suom. Pekka Ervast. Näköispainos vuoden 1925 laitoksesta. Maailman pyhät kirjat, 1. Helsinki: Aatma.
- Laozi (2001). *De dao jing*. Perustuu professori Robet G. Heinrichsin englanninnokseen Mawangduista löydetyistä teksteistä. Suom. Minna Maijala. Helsinki: Art House.
- Lassila, Pertti (1987). *Uuden aikakauden runous: ekspressionistinen tematiikka 1910- ja 1920-luvun suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: Otava.
- Launonen, Hannu (1979). Sävelet suussa, silmissä maailman maisemat. *Parnasso* 29(4):218–224.
- Launonen, Hannu (1995). Lyriikan täyttä valuuttaa: Pertti Nieminen avasi uuden suurtyon, kiinalaisen laulujen kirjan: Pertti Nieminen: Sydämeni ei ole peili: Kuo feng–runoja Kiinan klassisesta laulujen kirjasta. *Helsingin Sanomat* 306, 12.11.1995. (KAB 11/95:718.)
- Lassila, Pertti (2007). Saksankielinen kirjallisuus. Teoksessa: *Suomennoskirjallisuuden historia, 2*. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 91 – 103.
- Lehtola, Erkka (1987). Todistuskappale: tuskin senttaan Nobelia...: Zhang Jie: Raskaat siivet. *Aamulehti* 229, 25.8.1987. (KAB 9/87:824–825.)
- Leinonen, Maija (1999). Silkkimaan lauluja: Pertti Nieminen: Sateen jälkeen: Su Tung-p’ on laulurunoutta. *Satakunnan kansa* 4.3.1999. (KAB 3/99:121.)
- Leppihalme, Ritva (2007). Britteinsaarten kertomakirjallisuus. Teoksessa: *Suomennoskirjallisuuden historia, 2*. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 152 – 166.
- Levinson, Jerrold (1980). What a musical work is? *Journal of Philosophy* 77(1):5–28.
- Li Jy (1970). *Jou Pu Tuan, eli Tuulen ja Kuun leikki: eroottismoraalinen romaani Ming-kaudelta (1633)*. Saksankielisestä laitoksesta suom. Aarni Peromies. Hameenlinna: Karisto.

- Li Po (Li Tai-po) (1956a). Neljä vuodenaikaa. Suom. Katri Vala (Tulenkantajat 1934). *Kiina sanoin ja kuvin* (2):18.
- Li Po (Li Tai-po) (1956b). Väsynyt sotilas. Suom. Katri Vala (Tulenkantajat 1935). *Kiina sanoin ja kuvin* (1):9.
- Liang Shi (2002). *Reconstructing the historical discourse of traditional Chinese fiction*. Chinese Studies, 23. Lewiston: Edward Mellen Press.
- Lien-sheng Yang (1954). Book review: A List of Published Translations from Chinese into English, French, and German. Part I: Literature, exclusive of Poetry. Toim. Martha Davidson. (Tentative edition.) Ann Arbor: J. W. Edwards, published for the American Council of Learned Societies, 1952. *Journal of Asian Studies* 13(3):347–348.
- Lilius, Pirkko (2003). Konsten att behaga: näkökulma ruotsinkieliseen kirjallisuuteen 1700-luvun Suomessa. Teoksessa: *Vieraskielinen kirjallisuus Suomessa Ruotsin vallan aikana*. Toim. Tuija Laine. Tietolipas 159. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 86–103.
- Lin Jutang (1951). Kieltäkäämme kuutamo. *Suomalainen Suomi* (3):152–153.
- Lin Jutang (1957). *Maallinen onni*. Suom. Sakari Saarikivi. 6.p. Porvoo: WSOY.
- Lin Jutang (1962). *Ymmärtämisen taito*. Suom. Eila Pennanen & Pertti Nieminen. Porvoo: WSOY
- Lin Jutang (1964). *Leski, nunna ja kurtisaani: kolme kiinalaista tarinaa*. Suom. Kristiina Kivivuori. Englanninkielinen alkuteos: *Widow, nun and courtesan*. Porvoo: WSOY.
- Lin Jutang (1988). *Kuuluisia kiinalaisia kertojia: uudelleen kertonut Lin Jutang*. Suom. J. A. Hollo. 2. p. Porvoo: WSOY.
- Linder, Birgit (2003). China in German translation: Literary perceptions, canonical texts, and the history of German sinology. Teoksessa: *One into many: Translation and dissemination of classical chinese literature*. Toim. Leo Tak-hung Chan. Amsterdam: Rodopi. P. 243–283.
- Ling Meng-tšu (1966). *Kiinalaisia lemmentarinoita*. Saksankielisestä laitoksesta suom. Kyllikki Härkäpää, runot kiinankielestä suom. Pertti Nieminen. Jyväskylä: Gummerus.
- Link, Perry (2000). *Life in the socialist Chinese literary system*. Princeton: Princeton University Press.
- Linko, Maaria (1998). *Aitojen elämysten kaipuu: yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoille antamat merkitykset*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Linkomies, Edwin (1955). Kertomakirjallisuuden käännöksiä. *Valvoja* 75:207–209.
- List of Published Translations from Chinese into English, French, and German, A (1952). Part I: Literature, exclusive of Poetry. Toim. Martha Davidson. (Tentative edition.) Ann Arbor: J. W. Edwards, published for the American Council of Learned Societies.
- Li-Tai-Pe (1933). Kiinalaista lyriikkaa: kolme Li-Tai-Pe'n runoa. Suom. Katri Vala. *Tulenkantajat* (14–15):9.
- Liukkonen, Tero (1989). Mestari Niemisen uudet suomennokset: Kaksi kiinalaista runoilijaa kolmenkymmenen sukupolven takaa: Pertti Nieminen:

- Pudonneiden kukkien puna: Li Yun ja Ch'ing-chaon runot; Veden hohde, vuorten värit. *Helsingin Sanomat* 28, 29.1.1989. (KAB 1/89:69-70.)
- Liukkonen, Tero (1990). Katkera osa: Pertti Niemisen suomennokset hahmottavat kiinalaisen naisen kuvaa jota enimmäkseen muotoilivat miehet: Pertti Nieminen: Lähdettyäsi: rakkaus ja eron suru muinaisessa Kiinassa. *Helsingin Sanomat* 326, 30.11.1990. (KAB 11/90:1077.)
- Liukkonen, Tero (1992). Li Po haluaa syleillä elämää: Pertti Niemisen suomennosvalikoima on ainutlaatuinen otos Kiinan tunnetuimman runoilijan Li Pon tuotannosta: Pertti Nieminen: Taivaan-rantaan pitkä matka: Li Pon runoutta. *Helsingin Sanomat* 314, 16.11.1992. (KAB 11/92:584.)
- Liukkonen, Tero (1993). *Kuultu hiljaisuus: Tuomas Anhavan runoudesta*. (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia, 594.) Helsinki: SKS.
- Liukkonen, Tero (1998). Kunnia haihtuu, nuoruus kaikkoo, mutta onnen voi tavoittaa: Pertti Nieminen nostaa Su Tung-pon kultakauden mestareiden rinnalle: Pertti Nieminen: Sateen jälkeen: Su Tung-pon laulurunoutta. *Helsingin Sanomat* 21.12.1998. (KAB 12/98:805-806.)
- Liukkonen, Tero (2000). Mielikuvatkin ovat todellisuutta: Kiinan runouden klassikko sai arvoisensa tulkitsijan: Pertti Nieminen: Tuhkapensas ja krysanteemi: Su Tung-pon runoutta. *Helsingin Sanomat* 15.1.2000. (KAB 1/00:37 - 38.)
- Lju veljekset: kiinalaisia kansansatuja (1953). Suomentanut H. Rudnevskaja. Petroskoi: Karjalais-suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike.
- Lotman, Juri (1989). *Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta*. Suom. Erkki Peuranen, Paula Nieminen & Jukka Mallinen. Helsinki: SN-kirjat.
- Louie, Kam (1985). Love stories: The meaning of love and marriage in China. Teoksessa: *After Mao: Chinese literature and society 1978-1981*. Toim. Jeffrey C. Kinkley. Cambridge: Harvard University Press. P. 63-87.
- Lounela, Pekka (1962). Harvasanainen: Pertti Nieminen: Päivät kuin nuolet. *Parnasso* (2):85-86.
- Lu Hsun (1972). Kirjallisuus ja vallankumous. *Kiina sanoin ja kuvin* (8):5-6.
- Lu Hsun (1976). *A brief history of Chinese fiction*. 3rd ed. Trans. Yang Hsien-Yi & Gladys Yang. Peking: Foreign Language Press.
- Lu Syn (1960). *Uudenvuodenuhri ja muita kertomuksia*. Englanninkielisestä laitoksesta suom. Elvi Sinervo, teoksen typografia Tapio Tapiovaara. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Lu Wenfu (1994). *Herkkusuu*. Suom. Marja Peltomaa. Porvoo: WSOY.
- Lu Xun (1991). Ajatuksia. Englannin kielestä suom. Jarkko Laine. *Parnasso* 41(8):474-476.
- Lund, Pekka (2006). *Kuilun reunalla: Suomen Lähetysseura Kiinassa 1926-1929*. Helsinki: Suomen lähetysseura.
- Lundberg, Lennart (1984). Lu Xun och den ryska litteraturen. Teoksessa: *Vägar till Kina: Göran Malmqvist 60 år*. Vast. toim. Torbjörn Lodén. Orientaliska studier, 49-50. Stockholm: Orientaliska studier. S. 86-96.

- Lundberg, Lennart (1989). *Lu Xun as a translator: Lu Xun's translation and introduction of literature and literary theory, 1903–1936*. Skrifter utgivna av Föreningen för Orientaliska studier, 23. Stockholm: Orientaliska studier.
- Luostarinen, Aki (1989). Peruselämysten tykö: Pertti Nieminen: Pudonneiden kukkien puna: Li Yun ja Ch'ing-chaon runot. *Suomen Sosialidemokraatti* 38, 23.2.1989. (KAB 1/89:182–183.)
- Luumunkukkia: kiinalaista lyriikkaa kolmen vuosituhatvuotisen varrelta* (1946). Mukailut Eino Tikkanen. Helsinki: Suomen kirja.
- Lybeck, Jari (1987). Raskaat siivet kantavat: Zhang Jie: Raskaat siivet. (*Ei lehtimerkintää*.) (KAB 5/87:521–522.)
- Lynn, Richard John (2001). Mongol-Yüan classical verse (shih). Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 383–389.
- Löytty, Olli (2005). Johdanto: toiseuttamista ja tilakurittomuutta. Teoksessa: *Rajanylityksiä: tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. S. 7–24.
- Löytty, Olli (2006). *Ambomaamme: suomalaisen lähetyskirjallisuuden me ja muut*. Tampere: Vastapaino.
- Mair, Victor H. (2001a). Prolegomen. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. xi–xiii.
- Mair, Victor H. (2001b). Introduction: The origins and impact of literati culture. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 1–15.
- Majander, Antti (2012). Otava nappasi Suomen-oikeudet. *Helsingin Sanomat* 12.10.2012, C1.
- Malmqvist, Göran (1966). Kinesisk litteratur. Teoksessa: *Utomeuropeiska litteraturer*. Bonniers allmänna litteraturhistoria. Toim. Daniel Andreae. Stockholm: Bonniers. S. 41–106.
- Malmqvist, Göran (1973). *Den långa marschen: Mao Zedongs 38 dikter*. W&W serien, 330. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Malmqvist, Göran (1995). *Bernhard Karlgren: ett forskarporträtt*. Stockholm: Norstedts.
- Manner, Eeva-Liisa (1961). Mun Tse ja viisi pajua: Mung Tse: Opetukset; Pertti Nieminen: Suuri tuuli. *Parnasso* (8):493–496.
- Mannila, Simo (1976). Täällä kaukana: valikoima japanilaista tankarunoutta; Po Chü-i: Korotan ääneni ja laulan. *Kansan uutiset* 60, 2.3.1976. (KAB 3/76:291–292.)
- Mannila, Simo (1978). Niemisen seitsemäs: Silkkihiukset: Kiinalaisia kansanlauluja neljänneltä ja viidenneltä vuosisadalta. *Kansan Uutiset* 349, 29.12.1978. (KAB 2/79:147.)
- Mao Dun (1957). *Kertomuksia*. Suom. Vuokko Ahveninen. Petrskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike.

- Mao Tse-tung (1958). Kirjallisuuden ja taiteen kysymyksiä käsittelevässä neuvottelukokouksessa Jenanissa pidetyt puheet. Teoksessa: *Teoksia, II osa*. Suom. T. Lehén. Helsinki: Kansankulttuuri. S. 253–299.
- Mao Tsetung (1959). Uinti; Liu Ya-Tzulle ; Loushanin sola. Englanninkielisen käännöksen pohjalta suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* (5–6):17.
- Mao Tsetung (1976). Uinti. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* (5–6):15.
- Mao, Tse-tung (1973). *Runot*. Suom. Pertti Nieminen. Huutomerkki-sarja. Helsinki: Tammi.
- Markert, Christopher (1998). *I Ching: muutosten kirja*. Suom. Jatta-Liisa Jing. Helsinki: Tammi.
- Martens, Gunter (1975). Textstrukturen aus rezeptionsästhetischer Sicht: Perspektiven einer Textästhetik auf der Grundlage des Prager Strukturalismus. Teoksessa: *Literarische Rezeption: Beiträge zur Theorie des Text-Leser-Verhältnisses und seiner empirischen Erforschung*. Toim. Hartmut Heuerman, Peter Hühn & Brigitte Rötger. ISL, 4. Paderborn: Ferdinand Schöningh. S. 23–49.
- Marttila, Hannu (1995). Kiinan historian riisikuppiperspektiivi: Lu Wenfu: herkkusuu. *Helsingin Sanomat* 8, 10.1.1995. (KAB 1/95:28.)
- McDougall, Bonnie S. & Louie, Kam (1997). *The literature of China in the twentieth century*. London: Hurst.
- Mee-tse (1964). *Kaksitoista kirjaa*. Suom. kiinasta ja johdannon kirj. Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY.
- Meng Haoran (1982). Yövyyn Jiande-joella. Suom. kiinan kielestä Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* (5–6):takakansi.
- Mikkeli, Heikki (1997). Sivistyneistö, älymystö ja kansa sotien välisessä Suomessa. Teoksessa: *Älymystön jäljillä: kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. Tietolipas 151. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 318–331.
- Miller, J. Hillis (1996). Border crossings, translating theory: Ruth. Teoksessa: *The translability of cultures: Figurations of the space between*. Edited by Sanford Budick & Wolfgang Iser. Irvine studies in the humanities. Stanford: Stanford University Press. P. 207–223.
- Ming Dong Gu (2006). *Chinese theories of fiction: A non-Western narrative system*. New York: State University of New York Press.
- Mung Tse (1959). *Opetukset*. Suom. Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY.
- Mustonen, Arne (1947). *Kaukoidän kirjatietoa*. Ylipainos. Helsingin yliopiston kirjaston julkaisu, 20. *Miscellanea Bibliographica*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Nadel, Ira B. (2003). Constructing the Orient: Pound's American vision. Teoksessa: *Ezra Pound and China*. Toim. Zhaoming Qian. Ann Arbor: University of Michigan Press. P. 12–30.
- Naifei Ding (2002). *Obscene things: Sexual politics in Jin Ping Mei*. Durham: Duke University Press.
- Newnham, Richard (1973). *About Chinese*. Harmondsworth: Penguin Books.

- Nida, Eugene A. 1964. *Towards a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill.
- Nida, Eugene A. 1979. *Componential analysis of meaning: an introduction to semantic structures*. (Approaches to semiotics, 57.) Hague: Mouton.
- Nida, Eugene A. (2001). *Context in translating*. (Benjamins translation library, 41.) Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Nida, Eugene A. & Reyburn, William D. (1981). *Meaning across cultures*. (American Society of Missiology series, 4.) Maryknoll (N.Y.): Orbis.
- Nieminen, Pertti (1953). Kiinalaista Pohjanlahden takaa. *Parnasso* (3):337-340.
- Nieminen, Pertti (1954). Muinaisen Kiinan viisaitten tiet. *Suomalainen Suomi* (4):214-218.
- Nieminen, Pertti (1955a). Kiinan suuret romaanit. *Suomalainen Suomi* (9):532-536.
- Nieminen, Pertti (1955b). Pound, kungfutselainen: Ezra Pound: The classic anthology defined by Confucius. *Suomalainen Suomi* (3):183-185.
- Nieminen, Pertti (1955c). Suljettava portti: Lin Jutang: Punainen portti. *Suomalainen Suomi* (2):120.
- Nieminen, Pertti (1955d). Turhuuksien turhuus: Lin Jutang: Kuuluisia kiinalaisia tarinoita; Chin Ping Mei. *Suomalainen Suomi* (8):506 - 508.
- Nieminen, Pertti (1956). Kiinan kielen romanisaatiosta. *Suomalainen Suomi* (5):29-294.
- Nieminen, Pertti (1957). Kiinan runous. *Parnasso* (1):10-15.
- Nieminen, Pertti (1958). Johdanto. Teoksessa: *Kiinalaisia kertojia: valikoima Kiinan kirjallisuutta*. Toim. Pertti Nieminen. Helsinki: Tammi. S: 5-22.
- Nieminen, Pertti (1959a). Kääntäjä seinää vasten. *Parnasso* (4):170-175.
- Nieminen, Pertti (1959b). Tuhattuotista Kiinan runoutta. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):16-17 ja 23.
- Nieminen, Pertti (1960a). Kiinan kirjallisuuden kuulumisia. *Parnasso* (3):125-127.
- Nieminen, Pertti (1960b). Perinteellistä. Kung Fu-tse: keskustelut; Mung Tse: Opetukset. *Parnasso* (6):281-282.
- Nieminen, Pertti (1960c). Muinaisuutta kirjoja kouluja. *Kiina sanoin ja kuvin* (6):7 ja 23.
- Nieminen, Pertti (1961). Kiinalainen matkakertomus ... ja kiinalainen kirje. *Parnasso* (1):43-45.
- Nieminen, Pertti (1965). Hämärtynyt tao. *Parnasso* (4):150-154.
- Nieminen, Pertti (1966a). Chuangtsen saatteeksi. *Parnasso* (1):35-36.
- Nieminen, Pertti (1966b). Riimittämiä. *Parnasso* (8):424-427.
- Nieminen, Pertti (1966c). *Suuri tuuli*. Kiinan runoutta, I. 2. p. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1969). Alkusanat. Teoksessa: *Keskittie: valikoima kiinalaista viisautta*. Toim. Pertti Nieminen. 3. lis. p. Kurki-kirjat, K 47. Helsinki: Tammi. S. 5-22.
- Nieminen, Pertti (1970a). Lihan pehmeys, kohtalon tyylys: Li Jy: Jou pu tuan. *Parnasso* 20(7):463-422.
- Nieminen, Pertti (1970b). *Virralla*. Kiinan runoutta, IV. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1975a). *Jadepuu*. Kiinan runoutta, II. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1975c). *Syksyn ääni*. Kiinan runoutta, III. Helsinki: Otava.

- Nieminen, Pertti (1978). *Silkkihiukset: kiinalaisia kansanlauluja neljänneltä ja viidenneltä vuosisadalta*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1979). *Luen muutosten kirjaa: runot 1956–1972*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1982a). Arthur Waley mestarikääntäjä. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):6–9.
- Nieminen, Pertti (1982b). Mandariini kainalossa. *Parnasso* 32(2):76–83.
- Nieminen, Pertti (1983). Han-kansanrunous – Kiinan varhaista runoutta. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):8–11.
- Nieminen, Pertti (1984). *Sinusta erossa: kiinalaisia kansanlauluja ja -runoja kahdentuhannen vuoden takaa*. Helsinki: Otava, 1984.
- Nieminen, Pertti (1988a). Miten valtakunta menetetään: merkintöjä Viimeisestä kuninkaasta, hänen runoudestaan ja sen suomentamisesta. *Parnasso* 38(1):1–5.
- Nieminen, Pertti (1988b). Muistan vain humalassa. *Parnasso* 38(2):97–102.
- Nieminen, Pertti (1988c). Olkapäät kuin veistoksella: Kiinan runouden erotiikasta. *Parnasso* 38(3):137–144.
- Nieminen, Pertti (1988d). Runoilija ja kääntäjä: Pertti Nieminen ja Kiinan kirjallisuus (haastattelu). *Kiina sanoin ja kuvin* (5 -6):30–33.
- Nieminen, Pertti (1988e). Yüan Mein intohimo. *Parnasso* 38(8):469–470.
- Nieminen, Pertti (1989a). *Pudonneiden kukkien puna: Li Yün ja Li Ch'ing-chaon runot*. 2. p. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1989b). Sinun kanssasi oli ihanaa: arvailuja Shih chingin lemmenlaulujen sisällyksestä ennen sensorien aikaa. *Parnasso* 39(1):41–48.
- Nieminen, Pertti (1989). *Mandariini kainalossa: kirjoituksia vanhan Kiinan kulttuurista, eritoten runoudesta*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1990). *Lähdettyäsi: rakkaus ja eron suru muinaisessa Kiinassa*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1992). *Taivoaanrantaan pitkä matka: Li Pon runoutta*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1993a). Jos hellästi kaipaat minua: Shi jingin, Laulujen kirjan historiaa ja sisällystä. *Kiina sanoin ja kuvin* (3):2–8.
- Nieminen, Pertti (1993b). *Kukkien keskellä: kiinalaisia runoja vuosituhannen takaa*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1995). *Sydämeni ei ole peili: Kuo feng: runoja Kiinan klassisesta Laulujen kirjasta*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1996). *Kuin lennossa, kuin siivillä: runoja Kiinan klassisen Laulujen kirjan vanhimmista luvuista*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (1991). *Joutilaan vaelluksesta: lukuja Chuangtsen kirjasta*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Pertti (2002). Pertti Niemisen kirje Tuulia Toivaselle 10.2.2002. Tuulia Toivasen arkisto.
- Nienhauser Jr., William H. (2001a). Early biography. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 511–526.

- Nienhauser Jr., William H. (2001b). T'ang tales. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 579–594.
- Nikkilä, Kaisa (2000). *Kristillinen usko ja Kiinan salattu viisaus. Toivo Koskikallion teologia ja sen kiinalainen konteksti*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Niklander, Hannu (1984). Muinaisen Kiinan runoutta suomeksi: Pertti Nieminen: Sinusta erossa. *Etelä-Suomen Sanomat* 272, 5.10.1984. (KAB 10/84:1109–1110.)
- Niklander, Hannu (1992). Kiinalaisen mestarin runoja: Pertti Nieminen: Taivaanrantaan pitkä matka. *Etelä-Suomen Sanomat* 344, 19.12.1992. (KAB 12/92:680.)
- Niranjana, Tejaswini (1992). *Siting translation: History, post-structuralism, and the colonial context*. Berkeley: University of California Press.
- Nojonen, Kalle Olavi (2011). *Kiinaa oppimassa*. Helsinki: Demokraattinen Sivistysliitto.
- Nummi, Lassi (1969). Lassi Nummi. Teoksessa: *Miten kirjani ovat syntyneet*. Toim. Ritva Rainio. Porvoo: WSOY. S. 175–194.
- Nummi, Lassi (1985). Kevään viiniä Zhenghoun tiellä. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):8–11.
- Nummi, Lassi (1987). Kiinan kriisin kasvot: Itä ja länsi-matkalla kohtauspaikalle: Zhang Jie: Raskaat siivet. *Uusi Suomi* 225, 22.8.1987. (KAB 8/87:722–723.)
- Nummi, Lassi (1998). *Seitsemän kirjaa: runot 1978–1995*. Helsinki: Otava.
- Nyman, Inga (1992). *Kinesisk litteratur i svensk översättning: en bibliografi*. Skrifter utgivna av Föreningen för orientaliska studier, 25. Stockholm: Föreningen för orientaliska studier.
- Nyman, Jopi & Kovalainen, Urpo (2007). Yhdysvaltain kirjallisuus. Teoksessa: *Suomennoskirjallisuuden historia, 2*. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 167 – 184.
- Nyman, Jopi (2007). Muu englanninkielinen kirjallisuus. Teoksessa: *Suomennoskirjallisuuden historia, 2*. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 184 – 188.
- Nyman, Jopi (2011). Kulttuurinen identiteetti ja vuorovaikutus. Teoksessa: *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, Tiede 1346. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 218–246.
- Näveri, Markku (1980). Perhe on pahin: Ba Jin: Perhe. *Turun Sanomat* 117, 1.5.1980. (KAB 9/80:644.)
- O'Neill, Patrick (2005). *Polyglot Joyce: Fictions of translations*. Toronto: University of Toronto Press.
- Oksala, Päivö (1939). Eksotiikasta suomalaisessa lyriikassa. *Valvoja-Aika* (17):219–236.
- Onjukka, Lily (1976). Kiinalaista lyriikkaa: merkityksellinen suomennostyo: Tao Yüan-ming: Viipyilevät pilvet. *Kaleva* 333, 10.12.1976. (KAB 2/77:220.)

- Onjukka, Lily (1978). On neidolla silkkihiukset...: Pertti Nieminen: Silkkihiukset. *Kaleva* 281, 18.10.1978. (KAB 11-12/78:980-981.)
- Osakeyhtiö Oulun rohdoskauppa (1907). [Mainos.] *Liitto* (144), 10.12.1907.
- Outsider (1996). *Seitsemän Riemun Paholainen*. Pekka Lipposen ja Kalle-Kustaa Korkin seikkailuja. 2. p. *Seaflower's Minors*, 87. Helsinki: Seaflower.
- Paavilainen, Matti (1989). Kiinalaisten mestarien runot säteilevät kaukaa: Niemisen upea suomennostyo: Pertti Nieminen: Pudonneiden kukkien puna: Li Yun ja Ch'ing-chaon runot. *Uusi Suomi* 47, 18.2.1989. (KAB 1/89:181-182.)
- Paavolainen, Jaakko (1991). *Olavi Paavolainen: keulakuva*. Helsinki: Tammi.
- Palmgren, Marja-Leena (1986). *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Porvoo: WSOY.
- Palmgren, Raoul (1983). *Kapinalliset kynät: itsenäisyysajan työväenliikkeen kaunokirjallisuus. I: Kaksi puoluekirjallisuutta ja muotovallankumous (1918-30)*. Helsinki: WSOY.
- Palmgren, Raoul (1984). *Kapinalliset kynät: itsenäisyysajan työväenliikkeen kaunokirjallisuus, II: Pulan, fasismin ja sodan varjossa (1930-44)*. Helsinki: WSOY.
- Partanen, Jorma (1956). Esipuhe. Teoksessa: *Chin, Ping Mei. Hsi Menin ja hänen kuuden vaimonsa elämäntarina*. Englantilaisen, ruotsalaisen ja saksalaisen käännöksen pohjalta suom. Jorma Partanen. 4. p. Jyväskylä : Gummerus.
- Pekonen, Osmo (2005). Lassi Nummi ja Lasse Heikkilä: suomalaisen modernin lyriikan synnyn airueet. Teoksessa: *Suomalaisen modernin lyriikan synty: juhla kirja 75-vuotiaalle Lassi Nummelle*. Toim. Osmo Pekonen. Snellman-instituutin B-sarja, 50. Kuopio: Snellman-instituutti. S. 13-30.
- Penttinen, Anja (1995). Kiinalainen herkkusuu: sitkeästi säilyvä laji: Lu Wenfu: herkkusuu. *Keskisuomalainen* 231, 28.8.1995. (KAB 8/95:396-397.)
- Petäjä, Jukka (1987). Kiinalainen juttu: Zhang Jie: Raskaat siivet. *Kansan Uutiset* 62, 31.3.1987. (KAB 3/87:342-343.)
- Pfeiffer, K. Ludwig (1996). The black hole of culture: Japan, radical otherness, and the disappearance of difference (or, "In Japan everything is normal"). Teoksessa: *The translability of cultures: Figurations of the space between*. Toim. Sanford Budick & Wolfgang Iser. Irvine studies in the humanities. Stanford: Stanford University Press. P. 186-203.
- Pickowicz, Paul (1981). *Marxist literary thought in China: the influence of Ch'ü Ch'iu-pai*. Berkeley: University of California Press.
- Pihlström, Sami (1998). Taide todellisuuden kuvaajana: esimerkkinä kauhufiktio. *Synteesi* 17(2): 23-36.
- Pyykkö, Riitta (2012). Olavi Paavolainen katsoo Venäjää. Teoksessa: *Paavolaisen katse: tulkintoja Olavi Paavolaisen kirjoituksista*. Toim. Ritva Hapuli, Kari Immonen, Pekka Niemelä & H. K. Riikonen. Helsinki: Avain. S. 228-258.
- Pyysalo, Joni (2002). Runo vaatii rehellisyyttä – niin kuin kaikki muukin vaatii – tai vaatisi. Pertti Niemisen haastattelu Vantaan Tikkurilassa 17.12.2001. *Parnasso* 52(1):11-24.
- Pääjärvi, Maaria (2011). Tiivistämisen ja tarkentamisen runoutta: arvio teoksesta: Älä puhu nyt enää: imagistien runoutta, suomentaneet ja toimittaneet Pertti

- Nieminen ja Tuulia Toivanen. *Parnasso* 5/2011. Luettu www-versiosta: <http://www.parnasso.fi/kritiikit/2011-10/tiivistamisen-ja-tarkentamisen-runoutta/>. [Luettu 9.12.2012.]
- R.H. (1959). Tshu Yuan suomalaisella näyttämöllä. *Kiina sanoin ja kuvin* (5–6):18–19.
- R.H.O. (1942). Kiinan kulttuuria: Lin Jutang: Maani ja kansani. *Työläisopiskeilija: Työväen sivistysliiton äänenkannattaja* (5):150.
- Raffel, Burton (1991). The translation of poetry. Teoksessa: *Translation: Theory and practise tension and interdependence*. Toim. Mildred L. Larson. American Translators Association Scholarly Monograph Series, V. Arlington: University of Texas. P. 87–99.
- Raivio, Jouko (2012). "Mao missä sä oot?" [Sähköpostiviesti J. Saartille.] 20.11.2012.
- Ramstedt, G. J. (1967). *Seitsemän retkeä itään. Lähettiläänä Nipponissa*. Johdannon kirjoittanut Aulis J. Joki. Porvoo: WSOY.
- Ranki, Kristina (2007). *Isänmaa ja Ranska: suomalainen frankofilia 1880–1914*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk, 169. Helsinki: Suomen tiedeseura.
- Rautonen, Markku (1969). Kiina-asenteiden kolmijaot. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):14 ja 22.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeiner Translationstheorie*. (Lingusitische Arbeiten, 147.) Tübingen: Niemeyer.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J. (1986). *Mitä kääntäminen on: teoriaa ja käytäntöä*. Suom. Pauli Roinila. Helsinki: Gaudeamus.
- Rentola, Kimmo (1997). *Niin kylmää, että polttaa: kommunistit, Kekkonen ja Kreml 1947–1958*. Helsinki: Otava.
- Rentola, Kimmo (2003). Kevään 1968 isänmaan toivot. Teoksessa: *Työväen verkostot*. Väki voimakas, 16. S. 96–132. Saatu: Helsinki: Helsingin yliopiston digitaalinen repositio, <http://hdl.handle.net/10224/4034>. [Luettu 17.7.2012.]
- Ridell, Seija (1994). *Kaikki tiet vievät genreen: tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen välimaastossa*. Tampereen yliopiston Tiedotusopin laitoksen julkaisuja A, 82. Tampereen yliopisto: Tampere.
- Riegel, Jeffrey (2001). Shih-ching poetry and didacticism in ancient Chinese literature. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 97–109.
- Riikonen, H. K. (2007). Tutkimuskohteena suomennosten historia. Teoksessa: *Suomennoskirjallisuuden historia, 1*. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 13–21.
- Rinne, Matti (2006). *Kiila 1936–2006: taidetta ja taistelua*. Helsinki: Tammi.
- Rudman, VI. (1956). Alkulause. Teoksessa: *Tšou Li-Bo (1956). Rajumyrsky: romaani*. Venäjän kielestä suom. Sylvi Nokelainen & Veikko Taipale. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike. S. 3–12.
- Rydholm, Lena (2006). The theory of ancient Chinese genres. Teoksessa: *Literary history: Towards a global perspective, 2: Literary genres: An intercultural*

- approach*. Toim. Gunilla Lindberg-Wada. Berlin: Walter de Gruyter. P. 53–110.
- Saarikoski, Pentti (2012). *Suomentajan päiväkirjat*. Toimittaneet H. K. Riikonen & Janna Kantola. Helsinki: Otava.
- Saarikoski, Saska (2012). Kommunisti vai lintu?: kirjailija Pentti Saarikosken poika Saska Saarikoski arvioi isänsä seikkailuja politiikan maailmassa. Teksti on ... Saska Saarikosken kirjasta Sanojen alamainen (Otava), joka ilmestyy 28.8. *Helsingin Sanomat* 19.8.2012, D6.
- Saarti, Jarmo (1986). *Ajatuksista aatteeksi: konfutselaisuuden kehitys ennen ajanlaskumme alkua*. Filosofian pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Saarti, Jarmo (1987). *Suomennettu kiinalainen kaunokirjallisuus*. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos. Monisteita, 34. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Saarti, Jarmo (1999). *Kaunokirjallisuuden sisällönkuvailun aspektit: kirjastoammattilaisten ja kirjastonkäyttäjien tekemien romaanien tiivistelmien ja asiansanoitusten yhdenmukaisuus*. Väitöskirja. Acta Universitatis Ouluensis. B, Humaniora, 33. Oulu: Oulun yliopisto. Digitaalinen versio: <http://herkules oulu.fi/isbn9514254767>.
- Saarti, Jarmo (2002). The Analysis of the Information Process of Fiction: a Holistic Approach to Information Processing. Teoksessa: *Challenges in Knowledge Representation and Organization for the 21st Century: Integration of Knowledge across Boundaries: Proceedings of the Seventh International ISKO Conference 1--13 July 2002, Granada, Spain*. Toim. María J. López-Huertas. Advances in Knowledge Organization, 8. Würzburg: Ergon. P. 74–79.
- Saarti, Jarmo (2007). Kiinan kirjallisuus. Teoksessa: *Suomennoskirjallisuuden historia*, 2. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 261–272.
- Said, Edward W. (2003). *Orientalism*. Repr. with a new preface. Ilm. alun perin 1978. London: Penguin
- Salmenkari, Taru (1997). Matka länteen -romaanin kuva Kiinan kansanuskosta. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):3–4.
- San ŠanFei (1960). *Kymmenen pikkuystävää*. Venäjästä suom. Anna-Liisa levänen. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike.
- Sargent, Stuart (2001). Tz'u. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 314–336.
- Saso, Michael (1991). *Chinese Religions: A Handbook of Living Religions*. Toim. John R. Hinnels. London: Penguin Books. P. 344–364.
- Saure, Heikki (2000). Koskettavia runoja vuosituhatosen takaa: kiinalainen mestari elää Pertti Niemisen tulkitsemana: Pertti Nieminen: Tuhkapensas ja krysanteemi: Su Tung-pon runoutta. *Etelä-Suomen Sanomat* 10.2.2000. (KAB 2/00:110–111.)
- Saviniemi, Kari (1974). Mao on klassikko. *Demari* 75, 17.4.1974. (KAB 5/74:219.)
- Saviniemi, Kari (1984). Aistien aarteet kirjallisuudessa: lukuvihjeita sadepäivien varalle. *Suomen Sosialidemokraatti* 170, 7.9.1984. (KAB 11–12/84:1288–1289.)

- Schauber, Ellen & Spolsky, Ellen (1986). *The bounds of interpretation: Linguistic theory and literary text*. Stanford: Stanford University Press.
- Schlepp, Wayne (2001). Yüan san-ch'ü. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 370–382.
- Schmidt, Christopher M. (2000). *Interpretation als literaturtheoretisches Problem: die Möglichkeiten einer Neuorientierung in der Isotopie-Theorie, veranschaulicht anhand von Gregor Samsa in Franz Kafkas Erzählung Die Verwandlung*. Hamburger Beiträge zur Germanistik, 30. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schmidt-Glintzer, Helwig & Mair, Victor H. (2001). Buddhist literature. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 160–172.
- Segers, Rien T. (1985). *Kirja ja lukija: johdatusta kirjallisuudentutkimuksen uuteen suuntaukseen*. Suom. Lili Ahonen. Tietolipas, 97. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sell, Roger D. (2000). *Literature as communication: The foundations of mediating criticism*. Amsterdam: John Benjamins.
- Sell, Roger D. (2011). *Communicational criticism: Studies in literature as dialogue*. Amsterdam: John Benjamins.
- Seppä, Antti (1975). Pon selkeä sanoma: Po Chü-i: Korotan ääneni ja laulan. *Etelä-Suomen Sanomat* 346, 24.12.1975. (KAB 2/76:168.)
- Seppä, Antti (1977). Viininjuojan laulut: T'ao Yüan-ming: Viipyilevät pilvet. *Etelä-Suomen Sanomat* 346, 24.12.1975. (KAB 2/77:316–317.)
- Seppä, Antti (1978). Muinaisen maan rakkauslaulut: Silkkihiukset. *Etelä-Suomen Sanomat* 345, 23.12.1978. (KAB 2/79:148.)
- Seppälä, Pertti (1983). Sata kukkaa kukki?: Kiinan kulttuuripolitiikan ristituulet 1976–82. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):18–20.
- Seppälä, Pertti (1984). *Kiinalaista viisautta*. Porvoo: WSOY.
- Seppälä, Pertti (1985). Kaisu-Mirjami Rydberg ja Kiina. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):22–23.
- Seppälä, Pertti (1986a). Lao She ja hänen romaaninsa. *Kiina sanoin ja kuvin* (6):24–26.
- Seppälä, Pertti (1986b). Taolainen filosofia. *Kiina sanoin ja kuvin* (3):18–24.
- Seppälä, Pertti (1987a). Hämärän runous. *Kiina sanoin ja kuvin* (2):9–10.
- Seppälä, Pertti (1987b). Kirjallisuuden muoto ja sisältö ovat laajentuneet: kiinalainen kirjalli-suusvaltuuskunta. *Kiina sanoin ja kuvin* (5–6):8–9.
- Seppälä, Pertti (1994). Seksi ja kuolemattomuus. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):4–8.
- Seppälä, Pertti (1995). *Omia aikojani & Wang Wein runoja*. Wang Wein runojen suom. Pertti Seppälä. Helsinki: Basam Books.
- Seppälä, Pertti (1997). Hanshan – kylmä vuori-buddhalaista erakkorunoutta Tang-kaudelta. *Kiina sanoin ja kuvin* (3):12–13.
- Seppälä, Pertti (2002). Saatteeksi. Teoksessa: *Itämaisen elämänviisauden kirja*. Toim. Pertti Seppälä. 3. p. Porvoo: WSOY. S. 7–9.
- Seppälä, Pertti (2006). Saatteeksi. Teoksessa: *Kiinalaista elämänviisautta*. Valikoinut ja suom. Pertti Seppälä. Helsinki: Memphis Books. S. 7–8.

- Seppälä, Pertti (2012). Saatteeksi. Teoksessa: *Hai Zi. Näkymä valtamerelle*. Suom. Pertti Seppälä. Helsinki: Basam Books. S. 5 – 12.
- Sepänmaa, Yrjö (1980). Uuden Kiinan syntypohja: Ba Jin: Perhe. *Uusi Suomi* 132, 18.5.1980. (KAB 7/80:448.)
- Serp (1935). *Kiinassa kuukin on kummempi*. Porvoo: WSOY.
- Sevänen, Erkki (1997). Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat. Teoksessa: *Älymystön jäljillä: kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. Tietolipas 151. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 33–63.
- Sevänen, Erkki (2007). Suomennoskirjallisuuden määrällisestä kehityksestä. Teoksessa: *Suomennoskirjallisuuden historia, 2*. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 12–22.
- Sevänen, Erkki (2011). Kirjallisuus maailman merkityksellistäjänä. Teoksessa: *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, Tiede 1346. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 247–297.
- Sheng-Yen (1999). *Kiinalaisten zen mestareiden runoja*. Suom. Tae Hye (Mikael Niinimäki). Helsinki: Basam Books.
- Shi Nai Ngan (1912). *Kapinallinen Lo Ta*. Suom. Reijo Silvanto. Helsinki: Otava.
- Shih king (2001). *Laulujen kirja*. Kiinan kielestä suom. Toivo Koskikallio. Julkaisija: [Helsinki, Kadetintie 19 A 1]: [Jouko Koskikallio].
- Siika, Marita (1999). Miten modernisoituva Kiina toimii: ideologia, instituutiot, toimijat. Esimerkkinä ulkosuhteet. Teoksessa: *Kiinan modernisaatio*. Toim. Marita Siika. Turun yliopiston poliittisen historian tutkimuksia, 16. Turku: Turun yliopisto.
- Simon, Sherry (1996). *Cultural identity and the politics of transmission*. (Translation studies.) London: Routledge.
- Sinervo, Elvi (1960). Lu Syn. Teoksessa: *Lu Syn: Uudenvuodenuhri ja muita kertomuksia*. Englanninkielisestä laitoksesta suom. Elvi Sinervo, teoksen typografia Tapio Tapiovaara. Helsinki: Kansankulttuuri. S. 267–274.
- Six, Bernd, Geppert, Kristina & Schönpflug, Ute (2009). The intergenerational transmission of xenophobia and rightism in East Germany. Teoksessa: *Cultural transmission: Psychological, developmental, social and methodological aspects*. Toim. Ute Schönpflug. Cambridge. Cambridge University Press. P. 370–390.
- Smalley, William A. (1991). *Translation as mission: Bible translation in the modern missionary movement*. (The modern mission era, 1792 – 1992, an appraisal.) Macon (Georgia): Mercer.
- Somerjoki, Rauli "Badding" (1970). Takaisin Pekingiin. Äänilevyllä: *Suomen Talvisota 1939–1940: Underground-rock*. Helsinki: Love-Records.
- Sommardal, Göran (1992). *Det tomma palatset: en arkeologi över ruiner och rutiner i kinesisk litteraturtradition*. Stehag: Brutus Östling.

- Sommardal, Göran (2001). *Den befirade foten: ett kinesiskt försök att tala om litteratur (och mindre om politik)*. Stehag/Stockholm: Brutus Östling.
- Stierle, Karlheinz (1996). Translatio studii and renaissance: from vertical to horizontal translation. Teoksessa: *The translability of cultures: Figurations of the space between*. Toim. Sanford Budick & Wolfgang Iser. Irvine studies in the humanities. Stanford: Stanford University Press. P. 55–67.
- Suomalainen kulttuurivaltuuskunta (Kekkonen, Sylvi & al.) (1953). Kiina toivoo rauhaa. Julk. Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* (4):29.
- Suomalainen tutkimusmatkoilla.... [Uutinen.] (1908). *Savon Sanomat* 85, 3.8.1908:3.
- Suomennoskirjallisuuden historia* (2007a). Osa 1. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Suomennoskirjallisuuden historia* (2007b). Osa 2. Päätoim. H. K. Riikonen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Suomi-Kiina seura (1973). Hämmästyttäviä syytöksiä. *Kiina sanoin ja kuvin* (1):14–15.
- Susam-Sarajeva, Şebnem (2006). *Theories on the move: Translation's role in the travels of literary theories*. Amsterdam: Rodopi.
- Svensson Ekström, Martin (2006). One lucky bastard: On the hybrid origins of Chinese "literature". Teoksessa: *Literary history: Towards a global perspective, 1: Notions of literature across times and cultures*. Toim. Anders Pettersson. Berlin: Walter de Gruyter. P. 70–110.
- T'ao Yüan-Ming (1976). *Viipyilevät pilvet*. Suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava.
- Takubobu Ishikawa (1975). Loputtoman väittelyn jälkeen 1 ja 2. Suom. Kai Nieminen. *Kulttuurivihkot* (6):12–13.
- Tallqvist, Knut (1945). Itämainen tutkimus Suomessa kolmen viime vuoden aikana. *Suomalainen Suomi* (9):644–649.
- Tammi, Pekka (1992). *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tamminen, Jarmo (1990). *Kiina suomalaisten matkakirjailijoiden kuvaamana: suomenkieliset matkakuvaukset sisältöanalyysissä*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston Maantieteen laitos (Kehitysumaantiede). Helsinki: Helsingin yliopisto
- Tang Tao (1985). Western influence and national style. *Chinese literature* 1/1985. Beijing: Foreign Language Press.
- Tang Tao (1998). *History of modern Chinese literature*. Beijing: Foreign Language Press.
- Tapio, Juha (1987). Itäisiä tuulia: Zhang Jie: Raskaat siivet. *Kaleva* 103, 15.4.1987. (KAB 4/87:434.)
- Tat-hang Fung (1967). Jälkilause. Teoksessa: *Feng Meng-lung. Kaunis jalkavaimo: lemmentarinoita Ming-kaudelta*. Saksankielisestä laitoksesta *Die schöne Konkubine* suom. Elvi Sinervo. Jyväskylä: Gummerus. S. 275–277.
- Terho, Martti (1951). Ikivanha vitsi: Lao-Tse: Salaisuuksien tie (Tao-te-king). *Parnasso* (2):184–185.

- Tiittola, Vappu (1980). Aamuruskon kajo: Ba Jin: Perhe. *Aamulehti* 153, 8.6.1980. (KAB 7/80:448.)
- Tikkanen, Eino (1925). Alkusanoksi. Teoksessa: *Aamuhuilu: kiinalaista lyriikkaa*. Helsinki: Otava. S. 5–10.
- Tikkanen, Eino (1946). Alkusanoksi. Teoksessa: *Luumunkukkia: kiinalaista lyriikkaa kolmen vuosituhaten varrelta*. Helsinki: Suomen kirja. S. 5–9.
- Tikkanen, Eino (1950). Alkusanoksi. Teoksessa: *Keltaiselta joelta: kiinalaisen lyriikan suomennoksia*. Porvoo: WSOY. S. 5–35.
- Toivanen, Tuulia (2007). Vastaanoton kiinalainen erehdys – runoilijan ja kääntäjän sekoittuminen Pertti Niemisen runoilijakuvassa. *Avain* (1):32–55.
- Toivanen, Tuulia (2009a). Runoilija ja rehellisyyden siemenet. Teoksessa: *Pertti Nieminen: Näen syksyssä kevään: runoja kuudelta vuosikymmeneltä*. Valikoinut Martti Anhava. Helsinki: Otava. S. 511–533.
- Toivanen, Tuulia (2009b). "Se on se kiinalainen Nieminen": modernismi ja protesti Pertti Niemisen tuotannossa. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimintuksia*, 1239, Tiede. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Toivanen, Tuulia (2012). Kuvallisuus on runouden sielu. Teoksessa: *Työmaana runous*. Toim. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. S. 111–139.
- Tomasello, Michael (2009). Cultural transmission: A view from chimpanzees and human infants. Teoksessa: *Cultural transmission: psychological, developmental, social and methodological aspects*. Toim. Ute Schönplüg. Cambridge: Cambridge University Press. P. 33–47.
- Translators trough history* (1995). Toim. Jean Delisle & Judith Woodsworth. Benjamins translation library, 13. Amsterdam: John Benjamins.
- Tsao Yu (1938). Ukonilma: nelinäytöksinen murhenäytelmä (ote kolmannesta näytöksestä). *Kirjallisuuslehti* (2):120–122.
- Tseng K'o-Chia (1951). Kyynelet, hiki ja helmet: runo. Suom. Arvo Turtiainen. *Elanto* (4):12.
- Tshang Yen (1963). Kysymys. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* (56):9.
- Tshao Shu-li. Kylä muuttuu. Suom. englannista Kaisu-Mirjami Rydberg. Helsinki: KK, 1954.
- Tšžou Li-Bo (1956). *Rajumyrsky: romaani*. Venäjän kielestä suom. Sylvi Nokelainen & Veikko Taipale. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike.
- Tuomela, Leena (1999). Kiinalaista laulurunoutta: Pertti Nieminen: Sateen jälkeen: Su Tung-pon laulurunoutta. *Ilkka* 9.1.1999. (KAB 1/99:31–32.)
- Turtiainen, Arvo (1951). Kiinalainen lyyra. *Elanto* 1951(4):12–13.
- Turtiainen, Arvo (1963). Andersenin satukeisari ja "Hyvää huomenta". *Kiina sanoin ja kuvin* (5–6):10–11 ja 20.
- Turtiainen, Arvo (1978). Kulttuurivierailulla Kiinassa 1964. Teoksessa: *Arvo Turtiainen: Minun maailmani: kirjoituksia 1932–1975*. Toim. Vesa Karonen. Helsinki: Tammi. S. 216–221.
- Tyyri, Jouko (1957). Maltillinen valtio-oppi: Keskitie: valikoima kiinalaista viisautta: toimittanut Pertti Nieminen. *Parnasso* (1):32–33.

- Törmä, Minna (1995). Runosta kuvaksi. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):10–13.
- Uhrendorf, Marianne (1964). Muistokirjoitus Li Polle. *Nuori voima* 56(1):9–10.
- Ulkomaalta: Venäjä ja Kiina (1887). *Wiipurin uutiset* (8), 23.2.1887.
- Wagner, Rudolph G. (1985). Lobby literature: The archeology and present functions of science fiction in China. Teoksessa: *After Mao: Chinese literature and society 1978–1981*. Toim. Jeffrey C. Kinkley. Cambridge: Harvard University Press. P. 17–62.
- Vainikkala, Marja-Riitta (1980). Moderni klassikko Kiinasta: Ba Jin: Perhe. *Kaleva* 152, 8.6.1980. (KAB 7/80:447.)
- Vainionpää, Marja-Leena (1975). Maineikkaita klassikoita: runoja joissa on yhä ajankohtaisuutta: Pertti Nieminen: Suuri tuuli; Jadepuu; Virralla: Kiinan runoutta I–IV. *Aamulehti* 331, 9.12.1975. (KAB 1/76:25–26.)
- Wai-Yee Li (2001). Full-length vernacular fiction. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 620–658.
- Vala, Erkki (1933). Huomautuksia dosentti Martti Haaviolle ”Suomalaisen Suomen” toimittajalle. *Tulenkantajat* (13):5.
- Vala, Katri (1933). Vanha sivistynyt Kiina. Konfutse: Kaartin valitus; Väsynyt sotilas. Suom. Katri Vala. *Tulenkantajat* (44):5.
- Vala, Katri (1939). Mustan lammen lohikäärme (1939): kiinalaisen Po’n mukaan. Katri Vala. *Tulenkantajat* (11):4.
- Waley, Arthur (1934). *The way and its power: A study of the Tao tê ching and its place in Chinese thought*. London: Allen & Unwin.
- Waley, Arthur (1983). *Chinese poems*. 4th repr. London: Unwin.
- Wallman, Beatrice (1984). Toivo Koskikallio, lähetysaarnaja Kiinassa. *Kiina sanoin ja kuvin* (4):22–24.
- Waltari, Mika (1980). *Kirjailijan muistelmia*. Toimittanut Ritva Haavikko, WSOY: Helsinki.
- Wang, David D.W. (1994). Edifying depravity: Three late-Qing courtesan novels. Teoksessa: *Paradoxes of traditional Chinese literature*. Toim. Eva Hung. Hong Kong: Chinese University Press. P. 231–255.
- Wang, Shelley (1938). Kiina taistelee neljällä rintamalla. *Kirjallisuuslehti* (2):109–112.
- Varpio, Yrjö (1987). Kirjailijahaastattelut kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa: *Kirjailijahaastattelut*. Toim. Ritva Haavikko & Kaarina Sala. Tietolipas, 103. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Varpio, Yrjö (2005). Suomi keskustana ja periferiana: matkakirjallisuuden myyttiset ilmansuunnat. Teoksessa: *Rajanylityksiä: tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. S. 27–45.
- Vartiainen, Pekka (1988). Runon ikävä: Pertti Nieminen: Pudonneiden kukkien puna: Li Yun ja Ch’ing-chaon runot. *Kaleva* 348, 28.12.1988. (KAB 1/89:68–69.)
- Weissbort, Daniel & Eysteinson, Astradur (2006). *Translation: theory and practice: a historical reader*. Toim. Daniel Weissbort & Astradur Aysteinson. Oxford: Oxford University Press.

- Weitin, Thomas (2008). *Brecht in China: Im Exil entwarf der Erfinder der Verfremdung chinesische Verhaltenslehren, die heute wieder aktuell erscheinen*. Konstanz: Universität Konstanz. Saatavissa: <http://www.exc16.de/cms/brecht-in-china.html>. (Julkaistu alun perin *Süddeutschen Zeitungissa* 27.12.2008.) [Luettu 25.7.2012.]
- Venäjäin hallitus...[Utinen] (1895). *Mikkeli* (36) 4.5.1895.
- Vesterinen, Ilmari (2003). *Keltaisenmeren takana: elämää ja ilmiöitä Itä-Aasiassa*. Tietolipas, 193. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Wettenhovi-Aspa, Sigurd (1935). *Kalevala ja Egypti: Suomen kultainen kirja, II*. Helsinki: Wettenhovi-Aspa.
- Viirret, Esko (2001). Pentti Haanpään Kiinan matka. Teoksessa: Haanpää, Pentti (2001). *Kiinalaiset jutut ja Kiinan-matkan päiväkirja*. Toim. Esko Viirret. Helsinki: Otava. S. 5–25.
- Wikipedia (2011). *Kiinan dynastiat*. Sivü päivitetty 8.8.2011. Saatavissa: http://fi.wikipedia.org/wiki/Kiinan_dynastiat. [Luettu 20.7.2012.]
- Wilkuna, Kustaa (1974). Kulttuuri-ihmisen alku- ja kasvukoti. *Kiina sanoin ja kuvin* (3–4):5.
- Williams, Philip F. C. (2001). Twentieth century fiction. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 732–757.
- Windridge, Charles (2000). *Tong Sing: kiinalaisen viisauden kirja: perustuu vanhaan kiinalaiseen almanakkaan*. Suom. Sari-Anne Ahvonen. Jyväskylä: Gummerus.
- Wu, Yenna (2001). Vernacular stories. Teoksessa: *The Columbia history of Chinese literature*. Toim. Victor H. Mair. New York: Columbia University Press. P. 595–619.
- Xiaobing Tang (2000). *Chinese modern: The heroic and the quotidian*. Durham: Duke University Press.
- Xiaomei Chen (2002). *Occidentalism: A theory of counter-discourse in post-Mao China*. 2nd, rev. and exp. ed. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Yao Hsin-Nung (1938). Kiinalainen kirjallisuus ja yhteisrintama. *Kirjallisuuslehti* (2):112–115.
- Yibing Huang (2007). *Contemporary Chinese literature: From the cultural revolution to the future*. New York: Palgrave Macmillan.
- Yin, Xiao-huang (2000). *Chinese American literature since 1850's*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ylikangas, Mikko (2009). *Unileipää, kuolonvettä, spiidiä: huumeet Suomessa 1800–1950*. Jyväskylä: Atena.
- Yu, Pauline (1987). *The reading of imagery in the Chinese poetic tradition*. Princeton: Princeton University Press.
- Zhang Zhi (2012). Book note on Li Sher-Shiueh: Late Ming China and European Literature. *Recherche Littéraire/Literary Research* 28(55–56):55–60.
- Zhang Zilong (1980). Johtaja Qiao astuu virkaansa. Suom. Arto Häilä. *Kiina sanoin ja kuvin* (2–3):20–23.
- Zhaoming Qian (1995). *Orientalism and modernism: The legacy of China in Pound and Williams*. Durham: Duke University Press.

- Zhaoming Qian (2003). Introduction. Teoksessa: *Ezra Pound and China*. Toim. Zhaoming Qian. Ann Arbor: University of Michigan Press. P. 1–11.
- Zhaoming Qian (2008). Introduction. Teoksessa: *Ezra Pound's Chinese Frinds: stories in letters*. Toim. Zhaoming Qian. Oxford: Oxford University Press. P. xiii–xxii.
- Älä puhu nyt enää: imagistien runoutta* (2011). Suom. & toim. Pertti Nieminen & Tuulia Toivonen. Helsinki: Basam Books.
- 101 zen-tarinaa ja kymmenen häränpaimennuskuvaa* (2007). Toim. Paul Reys & Nyogen Senzaki. Suom. Kim Katami. Helsinki: Memphis Books.

LIITTEET

Liite 1 Luettelo suomennetuista kiinalaisista kaunokirjallisista teoksista

- Aamuhuilu*. Mukailut saksasta Eino Tikkanen. Helsinki: Otava, 1952.
- Aasialaisia kansantaruja*. Suom. saksasta Selma Anttila. Porvoo: WSOY, 1911.
- Ahsi-kansa: Yi-vähemmistökansallisuuden kansanlaulu: runo. Suom. Aimo Rantanen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1973(6):12.
- Ai Ching. Hiljaisuus; Lohduttomuus: kaksi runoa. Suom. Arvo Turtiainen. *Elanto* 1951(4):12-13.
- Ai Qing. Aurinko. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1984(5-6):takakansi.
- Ai Qing. Dayanhe-hoitajani; Hän on noussut; Kottikärryt; Peili; Kerjäläiset. Suom. englannista Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1979(4-5):32-33.
- Ai Qing. München; Muuri; Marxin vanha koti. Suom. englannista Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1980(2-3):18-19.
- Ai Qing. Kerjäläiset; Dajanhe - imettäjäni. Suom. englannista ja ruotsista Kari Aronpuro. Teoksessa: Kari Aronpuro: *Rihmasto*. Helsinki: Kirjayhtymä 1989. Teoksessa ei sivunumerointia.
- Ai Qing. Kerjäläiset. Suom. Kari Aronpuro. Teoksessa: Kari Aronpuro: *Retro 1964-2008*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: nTamo, 2010. S. 237.
- Ai Wu. Sade: novelli. Suom. Aira Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(3):10-11 ja 21.
- Aronpuro, Kari. *Kiinan ja Rääkkylän runot*. Sisältää useita käännöksiä Aronpuron omien runojen ohella. Helsinki: Kirjayhtymä, 1972.
- Bai Juyi. Laulu loputtomasta murheesta: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1990(3):6-7.
- Ba Jin. *Perhe*. Suom. englannista Kyllikki Villa. Helsinki: Kirjayhtymä, 1980.
- Bei Dao. Runoja. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1987(2):11-13.
- Chen Fan & Chuah Yeh. Miliisinaisia Tungting-järvellä: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(4):21.
- Chen Hung-shan (1972). Paluu Punaiselle kalliolle: novelli. Suom. tn. Leo Kontula. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(8):19-21.
- Chen Pei. Paljasjalkalääkäri: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(5):8.
- Chi Wen. Kalastajatyttö: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(6):takakansi.
- Ch'in Kuan. Sävelmään *Kertomus virralta* lahjaksi laulajatyttölle. Teoksessa: Pertti Nieminen: *Täällä tuulee aina*. Helsinki: Otava, 1997. S. 79.
- Chin Ping Mei. Hsi Menin ja hänen kuuden vaimonsa elämäntarina. Englantilaisen, ruotsalaisen ja saksalaisen käännöksen pohjalta suom. Jorma Partanen. Jyväskylä: Gummerus, 1955. 2.-3. p. 1955; 4. p. 1956, 2. [i.e. 5.] p.

- Chou Li-po. Kiinalainen rakkaustarina: Suuria muutoksia vuorikylässä: katkelma romaanista. Suom. Jarkko Laine. *Kiina sanoin ja kuvin* 1976(5-6):36-37 ja 47.
- Chu Feng. Päivystys sadonkorjuun aikaan: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(4):20.
- Chuangtse. Chuangtsen kirjasta: II ja VII luku. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1990, 40(5):289-298.
- Chuangtse. Chuangtsen kirjasta: IV luku. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1971, 21(7):416-422.
- Chuangtse. Chuangtsen kirjasta: IV, X ja XI luku. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1957, (1):18-22.
- Chuangtse. Kaksi lukua Chuangtsen kirjasta: IX ja XVIII luku. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1966, (1):28-33.
- Chuangtse. Chuangtsen kirjasta: XI luku. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1972, 22(2):82-87.
- Chun Ching. (Päässään vanha olkihattu): runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(5):4.
- Chun, Shu. *Beijing beibi*. Suom. Riina Vuokko. Voltti-sarja. Helsinki: Otava, 2003. Alkuteos: *Beijing wawa*.
- Dong Zhang-xing. Jos meitä on monta me voimme tasoittaa vuoret vainioiksi: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1974(3-4):2.
- Ei tarvitse alistua; Köyhät ja rikkaat; Oikeat omistajat: uuden Kiinan kansa puhuu: runoja kylien seinälehdistä. Suom. Pentti Lahti Rewi Alleyn engl. käännöksestä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(1):9.
- Feeniks ja Cahachatatutu: tiibetiläinen kansansatu. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1980(4):18-19.
- Fei Shi. Ihmeiden maa: Kiina sanoin ja kuvin lehdelle syyskuussa 1958: runo. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(6):15.
- Feng Meng-lung. Kaunis jalkavaimo: Lemmentarinoita Ming-kaudelta. Suom. saksasta Elvi Sinervo. Kuv. Matti Louhi. Jyväskylä: Gummerus, 1967. Saks. *Die schöne Konkubine San jen*.
- F. O. V. Eräs kiinalainen runoilija. Suom. F. O. V. *Aika* 1907(21):785-788. Sisältää käännökset Li-Tai-Pe: Turhia käyntejä vuoren yksinäisen asujaimen luona; (Juomalaulu); Yö hiljainen (viimeinen säe).
- Gao, Xingjian. Sielun vuori. Suom. Riina Vuokko. Otavan kirjasto, 156. Helsinki: Otava, 2003. Alkuteos: *Lingshan*.
- Gao, Xingjian. Vapaan miehen raamattu. Suom. Riina Vuokko. Helsinki: Otava, 2002. Alkuteos: *Yige ren de shenjing*.
- Guan Hanqing. Kukkat kukkivat aina uudestaan: runo. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1984(3):takakansi.
- Guan, Hanqing. Lunta keskikesällä: Dou E:n kärsimä vääritys = Dou E yuan: libretto. Kirja kerrallaan. Helsinki: Lasipalatsi, 2000. Alkuteos: *Gan Tian dong Di Dou E yuan*. Suom. ja kommentit Veli Rosenberg.
- Guo Moruo. Kylpy meressä. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1983(5-6):takakansi.

- Hai Zi. *Näkymä valtamerelle*. Suom. Pertti Seppälä. Helsinki: Basam Books, 2012.
- Hajamielinen Avanti öljyä ostamassa; Lehmäkauppa: satuja. (Ei suomentajatietoa.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1962(3–4):28.
- Hanshan. *Kylmä vuori: erakkorunoja Tang-kaudelta*. Suom. & valikoinut Pertti Seppälä, kalligrafiat siveltänyt Shi Jingli. Helsinki: Basam Books, 1997.
- Han Shan. Olen asettunut vuorille -runo. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1982(4):takakansi.
- Hsin Ch'i-chi. Nuorukaisena ei tiedä.... Teoksessa: Pertti Nieminen: *Vaikka aamuun on vielä aikaa*. Helsinki: Otava, 1989. S 120.
- Hou Chin-ping. Jalanjalkia: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(4):18.
- Hsiao Ping. Juku-vuoren tarina. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1961(2):10–11 ja 21 ja 29.
- Hua Šan. *Kukonsulkakirje: kertomus Kiinan kansan sodasta japanilaisia anastajia vastaan*. Suom. venäjistä Olga Penttinen. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike, 1957. Venäjännös 1954.
- Huinengin suutra = Liuzu tanjing*. Suom. zenmunkki Mahāpañña (Mikael Niinimäki). Helsinki: Buddhismin ystävät [jakaja], [1990]. Alkuteos: *Liuzu tanjing*. Huomautus: Suomennos perustuu Huinengin suutran lyhyen muodon, Dunhuang-edition englanninkielisiin käännöksiin.
- Härkä ja aasi; Makaroonikeitto; Kuudella jalalla nopeammin: satuja. (Ei suomentajatietoa.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1962(2):16.
- Idän viisautta*. Suom. kiinasta, englannista ja japanista. Toim. Leif Färding, Kai Nieminen, Pertti Nieminen & Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY, 1977.
- Ihanteellinen rakkaus*. Suom. Lauri Viljanen. Porvoo: WSOY, 1928.
- Itämaisen elämänviisauden kirja*. Toim. Pertti Seppälä, suom. Pertti Seppälä, Kai Nieminen, Petteri Koskikallio, Bertil Tikkanen & Klaus Karttunen. Porvoo: WSOY, 1994. 2. p. 1995. - 3. p. 2002.
- Itä on punainen*. Toim. M. Rautonen, suom. kiinasta ja englannista Markku Rauronen & Pertti Nieminen. Helsinki: Tammi, 1967.
- J. B. Kin Jin Jiu. *Nykyaikaisia kiinalaisia kertomuksia*. Suom. ranskasta Ida Bastman. Helsinki: Kirja, 1929.
- Jadekasvot: valittuja tarinoita Kiinan muinaisajoilta*. Wu Chucain ja Wu Diaohoun vuonna 1695 julkaisemasta proosa-antologiasta *Guwen guanzhi* valikoinut, suom. ja selityksin varustanut Jyrki Kallio. Helsinki: Gaudeamus, 2005.
- Jadelähde: valittuja kirjoituksia Kiinan keskiajalta*. Wu Chucain ja Wu Diaohoun vuonna 1695 julkaisemasta proosa-antologiasta *Guwen guanzhi* valikoinut, suom. ja selityksin varustanut Jyrki Kallio. Helsinki: Gaudeamus, 2007.
- Jadepeili: valittuja kirjoituksia keisarillisen Kiinan kulta-ajoilta*. Wu Chucain ja Wu Diaohoun vuonna 1695 julkaisemasta proosa-antologiasta *Guwen guanzhi* valikoinut, suom. ja selityksin varustanut Jyrki Kallio. Helsinki: Gaudeamus, 2008.
- Jadepuu: Kiinan runoutta*, 2. Toim. ja suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1963. 2. p. 1966; 3. p. 1973.

- Ji Guogang (teksti) & Li Yongchang (piirroksat). Yuanyuan tapaa Apinakuningas Sun Wukongin. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1984(3):25–29.
- Ji Junxian. *Zhaon perheen orpo = Zhaoshi guer*: Peking-ooppera: libretto. Kirja kerrallaan. Helsinki: Lasipalatsi, 2003. Näytelmäksi mukailut Ji Junxian. - Suom. Veli Rosenberg Kiinan perinteisen teatterin akatemian laatimasta näytelmälibretton versiosta.
- Joutilaan vaelluksesta: *lukuja Chuangtsen kirjasta*. Pertti Nieminen on suomentanut luvut 1–12 ja 15–18 sekä katkelmat luvuista 19–22, 26 ja 32 ; Kai Nieminen on suomentanut luvut 13, 14 ja 33. Helsinki: Otava, 1991.
- Jäähyväiset jalkavaimolle = *Bawang bie ji*: Peking-ooppera: libretto. Kirja kerrallaan. Helsinki: Lasipalatsi, 2002. Librettoversion muokkaus: Zhang Guanzheng. - Suom. kiinasta ja selitykset Veli Rosenberg.
- Kaila, Erkki. *Yleisen uskonnonhistorian pääpiirteet*. Helsinki, Otava, 1915. 2 p. 1927. (Sisältää käänösnäytteet Konfutseen, Meng Zin ja Lao Zin teoksista.)
- Kai-Ming. Kolme pientä maalaria: lasten tarina. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1963(5–6):16–17.
- Kai-Ming. Meidän koulumme tuoli-tohtori: lasten tarina. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1966(1):23.
- Kaksi kiinalaista runoa. Tshai Sung: Vastalause Chien Fun kuudentena hallitusvuotena; Su Tung-Po: Poikansa syntyessä. Suom. K. V. Tulenkantajat 1939(17):4.
- Kao Ju-paon koulupäivät 1: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(6):20
- Kao Ju-paon koulupäivät 2: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(1):22
- Kao Ju-paon koulupäivät 3: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(2):21.
- Kao Ju-paon koulupäivät 4: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(3):20.
- Kao Ju-paon koulupäivät 5: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(4):22.
- Kao Ju-paon koulupäivät 6: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(5):21.
- Kao Ju-paon koulupäivät 7: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(6):21.
- Keltainen haikara ja Auringon vuori: kiinalaisia kansansatuja*. Suom. Vappu Lindberg. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike, 1958.
- Keltaiselta joelta: kiinalaista lyriikkaa yli kolmen vuosituhatvuotisen varrelta*. Mukailut Eino Tikkanen. Porvoo: WSOY, 1950.
- Kertomus Muchi Kykusta: tiibetiläinen kansansatu. Suom. Lauri Rahikainen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(1):26–27.
- Keskite: valikoima kiinalaista viisautta*. Toim. Pertti Nieminen, suom. Pertti Nieminen, Kristiina Kivivuori & Tuomas Anhava. Helsinki: Tammi, 1956. 2. lisäy p. Elävä maailmankirjallisuus, 8. Helsinki: Tammi, 1957. 3.

- lisätty p. Kurki-kirja, 47. Helsinki: Tammi, 1969. Tuomas Anhava on suomentanut sivut 173–177.
- Keskiteillä: kiinalaista elämäntilfilosofiaa vuosituhan ten halki. (Otteita suomen nosvalikoimasta *Keskitie* 1956.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(6):7–9.
- Kiinalaisia kertojia: valikoima Kiinan kirjallisuutta*. Toim. Pertti Nieminen, suom. kiinasta, saksasta, englannista, ranskasta ja ruotsista Pertti Nieminen, Kristiina Kivivuori, Elvi Sinervo & Tuomas Anhava. Helsinki: Tammi, 1958.
- Kiinalaisia kertomuksia*. Suom. venäj ästä Sylvi Nokelainen. Petroskoi: Karjalais-suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike, 1954. (*Rasskazy sooremennyh kitaiskih pisatelei*. Na finskom jazyke.)
- Kiinalaisia runoja. Konfutse: Ihmisen osa; Tu-Fu: Yksinäinen. Suom. Katri Vala. *Tulenkantajat* 1933(19):8.
- Kiinalaisia runoja. Meng Hao-jan: Kevätunia; Wang Chih-huan: Ylös haikaratorniin; Li Tsin-ch'ao: Banaanipuu (tz'u). Suom. Wong Manin alkuperäistekstistä Pertti Nieminen. Julk. Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* 4/1952:12.
- Kiinalaissatuja*. Suom. saksasta Eila Kivikk'aho & Aarno Peromies. Helsinki: Weilin + Göös, 1972.
- Kiinalaista elämäntilfilosofiaa*. Valikoinut ja suom. Pertti Seppälä. Helsinki: Memphis books, 2006.
- Kiinalaista viisautta*. Valik. Pertti Seppälä, suom. Pertti Seppälä & Arto Häilä. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1984. 2.-3. p. 1984.
- Kiinalaisia runoja; Kaartin valitus: runoja. Suom. Katri Vala (Uudelleenjulkaisu lehdestä *Tulenkantajat* 1934). *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(1):9.
- Kommunistisen nuorisoliiton esimerkillinen jäsen Wu Y-Tao: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1971(1 ja 2 ja 4):takakannet.
- Konfutse: Kaartin valitus; Väsynyt sotilas. Suom. Katri Vala. *Tulenkantajat* 1933(44):5.
- Konfutsten sanoja. (Ei kääntäjätietoja.) *Ruusu-risti: okkulttinen aikakauskirja* (1926) 22(9):277–278.
- Korhonen, Kalle. Kungfutse: suuri oppi: johdatus kungfutselaiseen elämäntilfilosofiaan. Suom. kiinasta & selit. sekä Kungfutsen elämää ja kungfutselaisuutta selosti Kalle Korhonen. Suomen itämaisen seuran kansantajuisia julkaisuja, 3. Helsinki: Otava, 1921.
- Kuin lennossa, kuin siivillä: runoja Kiinan klassisen Laulujen kirjan vanhim mista luvuista*. Valikoinut & suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1996.
- Kukkien keskellä: kiinalaisia runoja vuosituhan ten takaa*. Valikoinut & suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1993.
- Kung Fu-Tse. *Keskustelut = Luen-y*. Suom. Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY, 1958. 2. p. 1959. 3. p. Laatu kirjat. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1992. 4. p. 1997. - 5. p. 2002.
- Kun pata synnytti pojan: kansantarina. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1961(1):26.

- Kuo Hsiang-tshen. Harharetki Tien An Men'issä: novelli. Lyhennellen suom. Aira Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(5):10-11 ja 20.
- Kuo Mo-jo. Lammaspaimen-tarina; Kaksi suurta tähteä-runo. Suom. englannista Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1978(5-6):3.
- Kuo Mo-jo. Man Tshiang Hungin melodiaan: runo. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1967(3):7.
- Kuo Mo-jo. Surumielinen laulu: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(6):5.
- Kuo Mo-jo. Uusi Kuu: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(6):4.
- Lähdettyäsi: rakkaus ja eron suru muinaisessa Kiinassa. Valikoinut ja suom.] Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1990.
- Kuo Yuo. Pienen pojan naimapuuhat. Julk. Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* 3/1952:9 ja 24-25.
- Kämäräinen, Kauko. Laotsen laatua. Tampere: Kääntöpuoli, 2004. (S. 109-184. Salaisuuksien tie -teos kalevalamitalla mukailtuna amerikkalaisten, eurooppalaisten ja suomalaisten välikäännösten kautta.)
- Laiskan tytön toivomus. Kertonut Sen Kung-ken, piirroksat Han Vun. (Ei kääntäjätietoja.) Helsinki: Kansankulttuuri, 1959.
- Lao-Tse. Ajatelmia. (Ei kääntäjätietoja.) *Tulenkantajat* 1933(17):5.
- Lao-Tse. Ajatelmia. (Ei kääntäjätietoja.) *Tulenkantajat* 1933(18):6.
- Lao-Tse. Lao-Tsen aforismeja. (Ei kääntäjätietoja.) *Tulenkantajat* 1934(21):8.
- Lao-tse, salaisuuksien tie. Suom. kiinasta ja selityksillä varustanut Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY, 1950. 2. p. 1951.
- Laotse. *Dao de Jing: salaisuuksien tie: Laotsen elämänsäutua*. Toim. Gia-Fu Feng & Jane English. Suom. kiinasta ja selityksin varust. Annikki Arponen, valokuvat Jane English, kiinal. kirjainmerkit Gia-Fu Feng. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1985.
- Laotse. *De dao jing*. Suom. Minna Maijala. Helsinki: Art House, 2001. Perustuu Robert G. Henricksin englanninnokseen *Lao-tzu: Te-tao ching* Mawangduista köydetyistä teksteistä. - Julkaistu aiemmin nimillä *Tao te ching* ja *Tao-te-king*.
- Laotse. *Tao te ching*. Suom. Pertti Nieminen. Kurki-kirja. Helsinki: Tammi, 1986. Huomautus: Ilm. 1963 nimellä *Salaisuuksien tie* WSOY:n kustantamana. 2. p. 1987. 3. p. Helsinki: Tammi, 1987.
- Laotse. *Tao-te-king*. Länsimaalaisten tulkintojen mukaan suom. Pekka Ervast. Näköisp. Helsinki: Aatma, 1989.
- Laotse. *Tao-te-king*. Länsimaalaisten tulkintojen mukaan suom. Pekka Ervast. Näköisp. Helsinki: Biokustannus, 2006.
- Laotse & Kungfutse. *Kiinalaista viisautta. Ruusu-risti: totuudenetsijän aikakauskirja* 1940, (3-4):34-37.
- Lao-tse & Kwan-tse. *Kiinalaista valtioviisautta. Ruusu-risti: okkulttinen aikakauskirja* 1939, 35(9):267-270.
- Laulu Mulanista. Teoksessa: Pertti Nieminen: *Päivä näin sininen ja tyyni*. Helsinki: Otava, 2000. S. 65 - 69.

- Li Bo. Vaikea matka. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1983(4):takakansi.
- Li Ho. Kaksitoista kuuta. Ho Chih-yuanin engl. käännöksestä suom. Tuomas Anhava. *Parnasso* 1957, (1):5-9.
- Li Po. Keltaisen kurjen tornin luota: matkoja ja muistoja. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1992, 42(5):282-291.
- Li Po (Li Tai-po). Neljä vuodenaikaa. Suom. Katri Vala (Uudelleenjulkaisu lehdestä *Tulenkantajat* 1934). *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(2):18.
- Li Po. Syksy: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(3):takakansi.
- Li Po. *Taivaanrantaan pitkä matka: Li Pon runoutta*. Suom. Pertti Nieminen. Helsingissä: Otava, 1992.
- Li Po. Virran mittaisen matkan takana: muisteluja ja kirjeitä. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1992, 42(2):85-94.
- Li Po (Li Tai-po). Väsynyt sotilas. Suom. Katri Vala (Uudelleenjulkaisu lehdestä *Tulenkantajat* 1935). *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(1):9.
- Li Hongzhi. *Zhuan Falun*. Suom. Falun Xiulian Dafa'n pohjoismaisen ja Suomen yhdistyksen käännösryhmä. Helsinki: Mikko Mattila, 2001.
- Li Jy. *Jou Pu Tuan, eli Tuulen ja Kuun leikki: eroottismoraalinen romaani Ming-kaudelta (1633)*. Suom. saksasta Aarno Peromies. Hämeenlinna: Karisto, 1970.
- Li Qingzhao. Sävelmään Huuhtelen puron hiekkaa; Sävelmään Punatut huulet; Sävelmään Onnellinen tapahtuma lähenee; Sävelmään Luumupuun oksa. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1988(1):9.
- Li Tao-lin. Vanhan työläisen kädet: runo. (Ei kääntäjätietoa.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(2):takakansi.
- Li Tshi. Vastauksia Sinkiangin tiellä: novelli. Suom. Erkki Vuorela. *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(4):takakansi.
- Li Yu. Sävelmään Huuhtelen puron hiekkaa; Sävelmään Boddhisattva-muukalaiset (1.); Sävelmään Boddhisattva-muukalaiset (2.); Sävelmään Iloa oksalla keinuvasta kuhankeittäjästä; Sävelmään Ziye-laulu; Sävelmään Poimin silkkiäispuun lehtiä; Sävelmään Kiitollinen uudesta suosioista; Sävelmään Kaunotar Yu; Sävelmään Katselen virran etelpuolelle; Sävelmään Korvit koikkuvat yössä; Sävelmään Aallot huuhtovat hiekkaa. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1987(4):21-24.
- Li Yü. *Pudonneiden kukkien puna: Li Yün ja Li Ch'ing-chaon runot*. Suom. Pertti Nieminen]. Helsinki: Otava, 1988.
- Li-Tai-Pe. Kiinalaista lyriikkaa: kolme Li-Tai-Pe'n runoa. Suom. Katri Vala. *Tulenkantajat* 1933(14-15):9.
- Li-tai-pe. Sodan kirous. Suom. Katri Vala. *Tulenkantajat* 1939(45):4.
- Li Tshi. Pekingille...: runo. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1959(1):takakansi.

- Liezi. Salaisuuksien tien kulkija. Suom. kiinasta Toivo Koskikallio, toim. Jouko Koskikallio & Petteri Koskikallio. Suomen itämaisen seuran suomenkielisiä julkaisuja, 35. Helsinki: Suomen itämainen seura, 2008.
- Lin Jutang. *Kuuluisia kiinalaisia kertojia: uudelleen kertonut Lin Jutang*. Suom. englannista J. A. Hollo. Porvoo: WSOY, 1955.
- Lin Jutang. *Leski, nunna ja kurtisaani*. Suom. englannista Kristiina Kivivuori. Porvoo: WSOY, 1953. 2. p. 1953, 3. p. 1954, 4. p. 1964.
- Lin Jutang. *Maallinen onni*. Suom. englannista Sakari Saarikivi. Porvoo: WSOY, 1948. 2. p. 1949, 3. p. 1949, 4. p. 1950, 5. p. 1950, 6. p. 1957, 7. p. 1965, 8. p. 1984, 9. p. 1984, 10. p. 1992.
- Lin Jutang. *Ymmärtämisen taito*. Suom. englannista Eila Pennanen & kiinasta Pertti Nieminen (runot). Porvoo: WSOY, 1962. 2. p. 1962.
- Lin Pu. Muistelen sinua kauan: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1965(1):15.
- Lin Pu. Punaisiksi maalatutu huulet: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1965(1):15.
- Lin Shao-Tang. Kuulin keskustelun. Julk. Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* 3/1954:8 -9 ja 21.
- Lin Shu. Kevätsade: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1974(2):9.
- Lin Shu. Kevätsade. Suom. englannista Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1977(1):8.
- Ling, Meng-tšu. *Kiinalaisia lemmentarinoita*. Suom. saksasta Kyllikki Härkäpää & kiinasta Pertti Nieminen (runot), kuvittanut Matti Louhi. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus, 1966. 2. p. Best books. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus, 1988. 3. p. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus, 1988 ja Helsinki: Johanna, 1988. 3. [i.e. 4.] p. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus, 1992. 5. p. Helsinki: Gummerus, 2007. Alkuteos: *Pai en tsing-tsi*. Saksankielinen laitos *Chinesischer Liebesgarten*.
- Liu Ke. Yangdjin: novelli. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1964(1):22-23 ja 17.
- Lju veljekset: kiinalaisia kansansatuja*. Suom. H. Rudnevskaia. Petroskoi: Karjalais-suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike, 1953.
- Lohikäärmeportti: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(1):takakansi.
- Lu Hsun. Ah Qun tarina. (Ei kääntäjätietoja, Elvi Sinervo?) *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(6):21-28.
- Lu Hsun. Ah Qun tarina. (Ei kääntäjätietoja, Elvi Sinervo?) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(1):27-28.
- Lu Hsun. Ah Qun tarina. (Ei kääntäjätietoja, Elvi Sinervo?) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(2):19-20.
- Lu Hsun. Ah Qun tarina. (Ei kääntäjätietoja, Elvi Sinervo?) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(3):17-18.
- Lu Hsun. Ah Qn tarina. (Ei kääntäjätietoja, Elvi Sinervo?) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(4):11-12.

- Lu Hsun. Ah Qun tarina. (Ei kääntäjätietoja, Elvi Sinervo?) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(5):21-22.
- Lu Hsun. Ah Qun tarin. (Ei kääntäjätietoja, Elvi Sinervo?) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(6):17-18.
- Lu Hsun. Kirjallisuus ja vallankumous: essee. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(8):5-6.
- Lu Hsun. Koiran letkaus; Varjon jäähyväiset - suorasanaisia runoja. Suom. kiinasta Kirsti Ryytänen(?). *Kiina sanoin ja kuvin* 1964(3):6.
- Lu Hsun. Lukemattomat perheet on syösty murheeseen: runo. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1966(4):8.
- Lu Hsun. Lääke. *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(1):20-21.
- Lu Hsun. Mieliästä; Viisas hullu ja orja - suorasanaisia runoja. Suom. kiinasta Kirsti Ryytänen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1964(1):2 ja 20.
- Lu Hsun. Mietteitä luonnollisista rinnoista: satiiri. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1961(5-6):6 ja 12.
- Lu Hsun. Myrsky teekupissa: novelli. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(2):10-11 ja 16-17 ja 20.
- Lu Hsun. Tapaus: novelli. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1974(3-4):54.
- Lu Hsun. Tuimana otsa rypyssä: runo. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1974(3-4):53.
- Lu Hsun. Suorasanaisia runoja. Suom. Aira Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(6):28-29.
- Lu Hsun. Kung I-tshi: novelli. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(5):3-4.
- Lu Syn. Tapaus. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(6):10. (Ote teoksesta: Lu Syn. *Uudenvuodenuhri ja muita kertomuksia*, 1960.)
- Lu Syn. *Uudenvuodenuhri ja muita kertomuksia*. Suom. englannista Elvi Sinervo, teoksen typografia Tapio Tapiovaara. Helsinki: Kansankulttuuri, 1960.
- Luumunkukkia: kiinalaista lyriikkaa kolmen vuosituhannen varrelta*. Mukailut Eino Tikkanen. Helsinki: Suomen kirja, 1946.
- Lu Wenfu. *Herkkusuu*. Suom. Marja Peltomaa. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1994. 2. p. 1995. Alkuteos: *Meishijia*.
- Lu Xun. Ajatuksia. Suom. englannista Jarkko Laine. *Parnasso* 1991, 41(8):474-476.
- Lu Yen-shou. Kirsikankukkien aikaan...: runo. Englanninkielestä mukailen Erkki Vuorela. *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(3):2.
- Ma Liang ja taikasivellin: kansantarina. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1959(4):14-15 ja 19.
- Man Fan-to. Kumarra kerran: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(6):5.
- Mao Dun. Herra Zhao ei ymmärrä: novelli. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1981(3):15-17.
- Mao Dun. Kertomuksia. Suom. venäjistä Vuokko Ahveninen. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike, 1957.
- Mao Tse-tung (1957). Laulu lumesta: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(6):4.

- Mao Tsetung. Paluu Ching kangshanille; Kahden linnun keskustelu. Suom. englannista Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1976(1):13.
- Mao Tsetung. Paluu Ching kangshanille. Suom. englannista Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1976(5-6):15.
- Mao Tse-tung. Runot. Suom. Pertti Nieminen. Huutomerkki-sarja. Helsinki: Tammi, 1973.
- Mao Tsetung. Uinti. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1976(5-6):15.
- Mao Tsetung. Uinti; Liu Ya-Tzulle; Loushanin sola. Suom. englannista Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1959(5-6):17.
- Mao Tse-tung. Vastaus Kuo Mo-jolle: runo. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1967(2):13.
- Mao Tse-tung. Vastaus Kuo Mo-jolle - Man Tshiang Hungin melodiaan. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1967(3):7.
- Mao Tun (1959). Poika lähti joukkokokoukseen: novelli. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1959(5-6):20-21 ja 40 .
- Markert, Christopher. *I Ching: muutosten kirja*. Suom. englannista Jatta-Liisa Jing. Helsinki: Tammi, 1987. 2. p. 1990 . - 3.-4. p. 1998.
- Mee-tse [Mo-ti]. *Kaksitoista kirjaa*. Suom. kiinasta ja johdannon kirj. Toivo Koskikallio. Porvoo, Helsinki: WSOY, 1964.
- Meng Haoran. Yövyyn Jiande-joella: runo. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1982(5-6):takakansi.
- Meng Jiang eli tarina ajalta jolloin Kiinan muuria rakennettiin. (Suom. englannista, ei suomentajätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1982(3):22-23.
- Mestari Tungkuo 1: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(2):26.
- Mestari Tungkuo 2: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(3):20.
- Mestari Tungkuo 3: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(4):26.
- Mestari Tungkuo 4: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(5):30.
- Mestari Tungkuo 5: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(6):30.
- Mestari Tungkuo 6: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(1):30.
- Mestari Tungkuo 7: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(2):22.
- Mestari Tungkuo 8: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(3):22.
- Mestari Tungkuo 9: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(4):14.
- Mestari Tungkuo 10: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(5):26.
- Mung Tse. *Opetukset*. Suom. kiinasta Toivo Koskikallio. Porvoo: WSOY, 1959.

- Muunnelmia vanhoista kiinalaisista runoista.* Väinö Mäkelä. Helsinki: V. Mäkelä, 1996. Huomautus: Pertti Nieminen on suomentanut runot vapaamuotoiseen asuun ja julkaissut ne teoksessa *Sydämeni ei ole peili* (1995).
- Nainen kuvassa: kiinalainen kansantarina. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1959(3):22-23.
- Neljä varhaista Li Pon elämäkertaa. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1994, 44(1):32-40.
- Neuvokas vaimo. I: kiinalainen kansansatu (kuvasarja). Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* 4/1954:2-27.
- Neuvokas vaimo. II: kiinalainen kansansatu (kuvasarja). Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* 5/1954:26-27.
- Neuvokas vaimo, III: kiinalainen kansansatu (kuvasarja). Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* 6/1954:26-27.
- Neuvokas vaimo, IV: kiinalainen kansansatu (kuvasarja). Suomen Rauhanpuolustajat. *Tänään* 1/1955:26-27.
- Nieminen, Pertti. Kuo Mo-jo ja Chü Yüan. *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(5):10-11.
- Nieminen, Pertti. Sata lintua (kiinalaisia kansanlauluja). Teoksessa: Nieminen, *Niin kiire tässä elämässä.* Helsingissä, Otava, 1972. S. 73 - 80.
- Nieminen, Pertti. *Silkkihiukset: kiinalaisia kansanlauluja neljännen ja viidenneltä vuosisadalta.* Suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1978.
- Nieminen, Pertti. Suomentoksia Kiinan runoudesta. Teoksessa: Nieminen, *Uurnat.* Helsinki: Otava, 1958. S. 51 - 73.
- Nieminen, Pertti. Su Tung-po: Kaksi proosarunoa. Teoksessa: Nieminen, *Päivät kuin nuolet.* Helsinki: Otava, 1961. S.53 - 60.
- Nieminen, Pertti. Suuri tuuli: Kiinan vanhaa runoutta. Otteet kolmelta runoilijalta: Han Kao-ti: Syystuulen laulu; T'ao Yüan-ming: Juomalauluja (7); Tso Ssu: Nimetön laulu. Suom. Pertti Nieminen. *Nuori voima* 1961, 53(1):16-17.
- Nieminen, Pertti. Tornit (suomentoksia). Teoksessa: Nieminen, *Kivikausi.* Helsinki: Otava, 1956. S 47 - 57.
- Niityllä versoo köynnöskasvi: runo Laulujen kirjasta. Suom. kiinan kielestä Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1984(1):takakansi.
- Nuoren parin kahnaus: pakina. *Kiina sanoin ja kuvin* 1979(3):6-7.
- Ou-yang Hsiu. Proosarunoja. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1957, (1):16-18.
- Pieni keltainen lohikäärme ja suuri musta lohikäärme: Pai-kansan tarina (1960). Suom. Aira Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(5):10-11.
- Pieni keltainen lohikäärme ja Suuri musta lohikäärme: kansansatu. *Kiina sanoin ja kuvin* 1982(1):16-17.
- Po Chü-i. Laulu luutusta. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1962, (5):195-197.
- Po Chü-i. Korotan ääneni ja laulan. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1974, 24(5):265-270.
- Po Chu-i. *Korotan ääneni ja laulan.* Suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1975. 2. p. 1977. Huomautus: Runot käännetty Po Hsiang-shan chin, Pon koottujen teosten, teksteistä.

- Po Chu-i. Laulu loputtomasta murheesta. Teoksessa: Pertti Nieminen: *Läntiseltä rinteeltä*. Helsinki: Otava, 1994. S. 79 – 90.
- Po Chu-i. Valkoisten pilvien seurassa. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1974, 24(8):475–482.
- Po Chu-i. Älä tee erosta vuosien mittaista. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1975, 25(3):161–167.
- Po Hsing-tshien. Neiti Li'n tarina 1. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(2):8–9.
- Po Hsing-tshien. Neiti Li'n tarina 2. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(3):14–15.
- Po Hsing-tshien. Neiti Li'n tarina 3. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(4):10–11.
- Punaisen huoneen uni: vanha kiinalainen romaani*. Franz Kuhnin saksankielisen käännöksen perusteella suom. Jorma Partanen. Jyväskylä: Gummerus, 1957. Alkuteos: *Hung lou meng*.
- Punainen lähde: Han-kansan tarina. (Ei kääntäjätietoja). *Kiina sanoin ja kuvin* 1961(3–4):28–29.
- Pyhä kilpikonna laahaa häntäänsä*. Suom. englannista Jukka Kempainen. Helsinki: Otava, 1976.
- Rouva Kaunosuu: kiinalainen kansantarina. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(5):20 ja 27.
- Rouva Pang-Saon seikkailu: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(2):23.
- Rouva Viisas: kiinalainen kansantarina. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(4):5 ja 16.
- Rouva viisas 1: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1961(2):30.
- Rouva viisas 2: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1961(3–4):38.
- Rouva viisas 3: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1961(5–6):22.
- Rouva viisas 4: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1962(1):22.
- Rouva viisas 5: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1962(2):22.
- Rouva viisas 6: sarjakuva. (Ei kääntäjätietoja.) *Kiina sanoin ja kuvin* 1962(3–4):30.
- San Šan-Fei. *Kymmenen pikkuystävää*. Suom. venäjältä Anna-Liisa Levänen. Petroskoi, Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike 1960.
- Sata satua Kiinasta = Zhōngguó tónghua yībāi shǒu*. Koonnut Zhāng Guìzhēn, kuvittanut Huā Qiānhóng. Suom. Voitto T. Kettunen. Laukaa: Litmus, 2004.
- Seppälä, Pertti (1997). Hanshan – kylmä vuori: buddhalaista erakkorunoutta Tang-kaudelta. *Kiina sanoin ja kuvin* 1997(3):12–13. Esittelevä artikkeli sisältää neljä käännöstä.
- Sheng-Yen. *Kiinalaisten zen mestareiden runoja*. Suom. Tae Hye (Mikael Niinimäki). Helsinki: Basam Books, 1999. Englanninkielinen alkuteos *The poetry of enlightenment: Poems by ancient ch'an masters*.
- Shi Nai Ngan. *Kapinallinen Lo ta: koomillinen kiinalainen seikkailuromaani*. Suom. Reino Silvanto. Otavan 50 pennin kirjasto, 41. Helsinki: Otava, 1912.

- Shih king* = *Laulujen kirja*. Suom. kiinasta Toivo Koskikallio. [Helsinki, Kadetintie 19 A 1] : [Jouko Koskikallio], 2001. Alkuteos: *Shih king*. Runot koonnut Kungfutse.
- Siisitee, Pietari. *Jeesusta rakastava nainen*. Suomennos kiinasta. Helsinki: Tekijä, 1939.
- Siisitee, Pietari. Uudestisyntynyt kristitty. Suom. kiinasta Kalle Korhonen. Helsinki: Suomentaja, 1939.
- Sinusta erossa: kiinalaisia kansanlauluja ja -runoja kahdentuhannen vuoden takaa. Valik. ja suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1984. 2. p. 2005.
- Su Dongpo. Kalastaja: 4. runo. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1985(1):takakansi.
- Su Shih. Uni vaimostani: runo. (Ei suomentajatietoa, Pertti Nieminen?) *Kiina sanoin ja kuvin* 1965(3):17.
- Su Tong. *Punainen lyhty*. Suom. Eva Siikarla. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1994. 2. p. 1994. Alkuteos: *Da hong denglong gaogao gua*.
- Su Tong. Uskollisen vaimon kyyneleet: myytti Meng Jiangnusta. Suom. käsikirjoituksesta Riina Vuokko. Myytti-sarja Helsinki: Tammi, 2007. Alkuteos: *Binu: Meng Jiangnu'ku Changcheng de chuanshuo*.
- Su Tung-p'o. *Sateen jälkeen: Su Tung-p'on laulurunoutta*. Suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1998.
- Su Tung-p'o. *Tuhkapensas ja krysanteemi: Su Tung-p'on runoutta*. Suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1999.
- Suosittuja rakkauslauluja: runoja. Suom. Aira Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(6):19.
- Suuri tuuli: Kiinan runoutta*, 1. Toim. ja suom. Pertti Nieminen. 2. p. Helsinki: Otava, 1966.
- Sydämeni ei ole peili: Kuo feng: runoja Kiinan klassisesta Laulujen kirjasta*. Valikoinut ja suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1995.
- Syksyn ääni: Kiinan runoutta*, 3. [Toim. ja suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1966. 3. p. 2005.
- T'ao Yüan-Ming. Kukkivat puut. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1976, 26(4):225-231.
- T'ao Yüan-Ming. *Viipyilevät pilvet*. Suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1976.
- T'ao Yüan-ming. Äkkiä unohdin taivaan. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1976, 26(2):93-98.
- T'ao Yüan-ming. Äkkiä unohdin taivaan. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1975, 25(8):538-544.
- Tarina Shigar-sankarista: Yi-kansan kansantarina. Suom. englannista Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1959(1):10-11 ja 30.
- Tiibetiläistä kansanrunoa ja proosaa maailman katolta, ensimmäinen sarja. Suom. Aira Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1956(6):24-25.
- Tiibetiläistä kansanrunoa ja proosaa maailman katolta, toinen sarja. Suom. Aira Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1957(1):22 - 23.
- Ting Ling. Tulva. (Ei kääntäjätietoja.) *Tulenkantajat* 1939(35):7 ja (36):4-5.

- Tsao Yu. Ukonilma: nelinäytöksinen murhenäytelmä (ote kolmannelsta näytöksestä). (Ei kääntäjätietoja.) *Kirjallisuuslehti* 1938(2):120–122.
- Tseng K'o-Chia (1951). Kyynelet, hiki ja helmet: runo. Suom. Arvo Turtiainen. *Elanto* 1951(4):12.
- Tshang Tshi. Ratsun satula: runo. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1963(5–6):9.
- Tshang Yen. Kysymys: runo. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1963(5–6):9.
- Tshao Shu-li. Kylä muuttuu. Suom. englannista Kaisu-Mirjami Rydberg. Helsinki: KK, 1954.
- Tshen Tao. Laulu Lung-hsistä: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(3):takakansi.
- Tshou En-lai. Lauaen ponnekkaasti. Suom. englannista Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1978(3):4.
- Tshou Li-bo. Rajumyrsky. *Kiina sanoin ja kuvin* 1977(5–6):36–39. (Ote teoksesta: Tšžou Li-bo. *Rajumyrsky*, 1956. Suom. venäjältä Sylvi Nokelainen & Veikko Taipale?.
- Tshu Teh. Vanhemmilleni Setšuanissa; Taihangin vuorilta lähtiessä; Armeijan päivää vietettäessä. Suom. englannista Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1977(5–6):26.
- Tshuangtse. Vanha kalastaja: kiinalainen kertomus. Suom. Pekka Ervasti (?). *Tietäjä* 1909, (7–8):225–230.
- Tšžou Li-bo. *Rajumyrsky*. Suom. venäjältä Sylvi Nokelainen & Veikko Taipale. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike, 1956. Alkuteos: *Paofeng tsou-yü*. Venäjänkielisen laitoksen nimi: *Uragan*.
- Tu Fu. Nuorikon valitus: runo. Suom. Elvi Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1963(3):7.
- Uhrendorf, Marianne. Muistokirjoitus Li Polle. *Nuori voima* 1964, 56(1):9–10. Sisältää suomennusotteet runoista: Li Po: Yksin juomassa kuun kanssa, Sota suuren muurin eteläpuolella, Hiljaisessa yössä, Laulu Han-tanista; Tu Fu.
- Vaimo etsii miestään Suurelta muurilta: Han-kansan keskuudessa syntynyt tarina Kiinan muurin rakentamisen ajoilta. Suom. Aira Sinervo. *Kiina sanoin ja kuvin* 1958(5):20 ja 23.
- Vallankumouslaulujen sanoitusmenetelmä: novelli. Suom. kiinasta Marja Kaikkonen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1985(2):18–21.
- Vapaudelle: kiinalainen runo. Suom. Otto Varhia. *Tulenkantajat* 1938(16):8.
- Vala, Katri. Mustan lammen lohikäärme: kiinalaisen Po'n mukaan. Suom. Katri Vala. *Tulenkantajat* 1939(11):4.
- Veden hohde, vuorten värit*. Kiinan runoutta. Valik. & suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1987. Lisäpainos: 1988 jaettu Suuren suomalaisen kirjakerhon kautta. Sis.: Kiinan runoutta -sarjan kokoelmat *Suuri tuuli* (1960), *Jadepuu* (1963), *Syksyn ääni* (1966) ja *Virralla* (1970).
- Viisaan neuvoja hallitsijalle: Kiinalaista valtioviisautta. (Ei kääntäjätietoja.) *Ruusu-risti: okkulttinen aikakauskirja* 1942, 38(3):81–83.

- Virralla. Kiinan runoutta, 4. Toim. & suom. Pertti Nieminen. Helsinki: Otava, 1970. 2. p. 1975.
- Wang Keping. Rättstjänaren och straffången eller ondsint angrepp: hörspel / av Wang Keping; övers. från kinesiskan: Martin Krott; övers. från tyskan: Benedict Zilliacus. Helsinki: Yleisradio, 1982.
- Wang Meng. Arvokas asia: novelli. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1981(6):10–11.
- Wang Tshih-huan. Rajan takaa: runo. Suom. Pertti Nieminen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1960(3):takakansi.
- Wang Wei. Bambulehdossa. Suom. kiinasta Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1984(2):takakansi.
- Wang Wei. Hirvipuisto; Vuoristossa; Erotessa; Linnunlaulua vuoripurolla; Meng Hao-Janin muistolle; Tulet kotiseudultani. Suom. Pertti Nieminen. *Nuori voima* 1961, 53(11–12):9.
- Wang Wei. Wang Wein runoja. Teoksessa: Pertti Seppälä: *Omia aikojani & Wang Wein runoja*. Wang Wein runojen suom. kiinasta Pertti Seppälä. Helsinki: Basam Books, 1995.
- Wang Ya-ping. Kyselvä lapsi: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1974(3–4):13.
- Wen Yio-tuo. Autio kylä: runo. Suom. Arvo Turtiainen. *Elanto* 1951(4):13.
- Wu Jingzi. Oppineet: katkelma romaanista. Suom. englannista Pertti Seppälä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1983(4):26–30.
- Wun lauluja. Suom. Pertti Nieminen. *Parnasso* 1977, 27(7):429–433.
- Windridge, Charles. *Tong Sing: kiinalaisen viisauden kirja: perustuu vanhaan kiinalaiseen almanakkaan*. Suom. Sari-Anne Ahvonen. Jyväskylä: Gummerus, 2000.
- Wu-men. *Portiton portti: zenkertomuksia*. Suom. Tae Hye (Mikael Niinimäki). Helsinki: Basam Books, 1995.
- Wu Shiao. Korjauspajamme: runo. Suom. Kari Aronpuro. *Kiina sanoin ja kuvin* 1972(8):26.
- Xu Hengjin. Uusi asunto: novelli. Suom. kiinasta Annikki Arponen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1985(5–6):31–35.
- Ye Wengling. Rottinkituoli: novelli. Suom. kiinasta Annikki Arponen. *Kiina sanoin ja kuvin* 1983(1):14–17.
- Zhang Jie. *Raskaat siivet*. Suom. Marja Kyrö. Otavan kirjasto. Helsinki: Otava, 1987. Suom. saks. laitoksesta *Schwere Flügel*.
- Zhang Zilong. Johtaja Qiao astuu virkaansa. Suom. Arto Häilä. *Kiina sanoin ja kuvin* 1980(2–3):20–23.
- Zuo Tai. Kurtisanens skatt: ett hörspel från det gamla Kina. Övers. från kinesiska till tyska av Martin Krott; från tyska till svenska av Birgitta Parland. Helsinki: Yleisradio, 1984.
- 101 zen-tarinaa ja kymmenen häränpaimennuskuvaa. Toim. Paul Reps & Nyogen Senzaki. Suom. Kim Katami. Helsinki: Memfis Books, 2007.

Liite 2 Kiinan historialliset aikakaudet dynastioittain

Xia-dynastia (夏)		n. 2100–1600 eaa.	
Shang-dynastia (商)		n. 1766–1066 eaa.	
Zhou-dynastia (周)	Läntinen Zhou (西周)	1066–771 eaa.	
	Itäinen Zhou (東周)	770–256 eaa.	
	Kevättä ja syksyä (春秋)	770–476 eaa.	
	Taistelevat läänitysvaltiot (戰國)	475–221 eaa.	
Qin-dynastia (秦)		221–206 eaa.	
Han-dynastia (漢)	Läntinen Han (西漢)	206 eaa.–24 jaa.	
	Itäinen Han (東漢)	25–220 jaa.	
Kolme kuningaskuntaa (三國)	Wei (魏)	220–265	
	Shu Han (蜀漢)	221–263	
	Wu (吳)	222–280	
Läntinen Jin-dynastia (西晉)		265–316	
Itäinen Jin-dynastia (東晉)		317–420	
Eteläiset ja pohjoiset dynastiat (南北朝)	Eteläiset dynastiat (南朝)	Song (宋)	420–479
		Qi (齊)	479–502
		Liang (梁)	502–557
		Chen (陳)	557–589
	Pohjoiset dynastiat (北朝)	Pohjoinen Wei (北魏)	386–534
		Itäinen Wei (東魏)	534–550
		Pohjoinen Qi (北齊)	550–577
		Läntinen Wei (西魏)	535–556
		Pohjoinen Zhou (北周)	557–581
		Sui-dynastia (隋)	581–618
Tang-dynastia (唐)		(618–907)	
Viisi dynastiaa (五代)	Myöhempi Liang (后梁)	907–923	
	Myöhempi Tang (后唐)	923–936	
	Myöhempi Jin (后晋)	936–946	
	Myöhempi Han (后汉)	947–950	

	漢)	
	Myöhempi Zhou (后周)	951-960
Song-dynastia (宋)	Pohjoinen Song (北宋)	960-1127
	Eteläinen Song (南宋)	1127-1279
Liao-dynastia (遼)		916-1125
Jin-dynastia (金)		1115-1234
Mongolien valtakausi, Yuan-dynastia (元)		1271-1368
Ming-dynastia (明)		1368-1644
Mantšujen valtakausi, Qing-dynastia (清)		1644-1911
Kiinan tasavalta (中華民國)		1912-1949
Kiinan kansantasavalta (中華人民共和國)		1949 -

(Wikipedia 2011.)