

”Ylevää taidetta, tiedettä ja työväenkulttuuria” – Kornei Tšukovskin käännöskriittiset esseet vuosilta 1919–1936

Merja Suomi
Itä-Suomen yliopisto

Abstract

Kornei Chukovsky’s (1882–1969) article about the principles of literary translation appeared first in 1919. It was part of the educational material for translation courses at the publishing house *Vsemirnaya literatura* (“*World Literature*”), and it advocated a new, scientific view on translation. Chukovsky continued working on the article, correcting and complementing it for new editions. In 1936, it was published as a book known today by the title *Vysokoe iskusstvo* (“*A High Art*”). My paper discusses the first four editions, which appeared in 1919, 1920, 1930, and 1936. During that time, the atmosphere in the Soviet Union gradually changed. With Stalin’s raising in power, the relatively free atmosphere of the Revolution era was smothered by the tightening and all-embracing control of the Party. The idea of international socialism was replaced with the idea of “socialism in one country”. My analysis will show how the tenor of Chukovsky’s text changes along with the climate. Hence the first four editions can be divided in two groups: those of the revolutionary epoch and those of the Stalin epoch.

Keywords: Kornei Chukovsky, *Vysokoe iskusstvo*, history of Russian translation

Avainsanat: Kornei Tšukovski, *Vysokoe iskusstvo*, venäläisen kääntämisen historia

1 Johdanto

Kornei Tšukovskin (1882–1969) kirja *Vysokoe iskusstvo* (“*Ylevä taide*”) sai alkunsa artikkelista, joka ilmestyi Pietarissa vuonna 1919 kääntäjien kouluttamiseen tarkoitettussa manuaalissa. Myöhemmin Tšukovski täydensi artikkeliaan, kunnes siitä lopulta kehittyi erillisenä kirjana julkaistu esseekokoelma, jonka muokkaamista Tšukovski jatkoi miltei kuolemaansa asti. Artikkelista eli myöhemmin kirjasta ilmestyi Tšukovskin elinaikana yhteensä seitsemän korjattua laitosta. Tulevassa väitöskirjassani vertailen *Vysokoe iskusstvo* -tekstin eri editioita niiden ilmestymisajankohtien sosio-kulttuurista kenttää vasten. Käsillä oleva artikkeli keskittyy tähän mennessä tutkiimiini editioihin vuosilta 1919, 1920, 1930 ja 1936.

Tšukovski on kommentoinut artikkelinsa syntyyn ja esseekokoelman muokkauksiin liittyneitä olosuhteita päiväkirjoissaan ja muistelmissaan, jotka muutenkin sisältävät runsaasti tarkkanäköisiä havaintoja neuvostoyhteiskunnan tapahtumista ja tunnelmista eri ajanjaksoina. (Tšukovski 2008; 2009.) Kirjailijan merkinnät viittaavat siihen, että kulloinkin vallinnut kulttuuripoliittinen ilmapiiri on vaikuttanut jokaisen edition lopulliseen sisältöön. Käsittelen artikkelin ja esseekokoelman neljää varhaista editiota ja jaan ne kahteen selvästi erottuvaan pääryhmään: kahteen vallankumousajan editioon ja kahteen Stalinin ajan editioon.

2 1918: Kustantamo *Vsemirnaja literatura*

”Ylevän taiteen” syntyhistoria alkaa Petrogradiin (Pietariin) vuonna 1918 perustetusta kirjankustantamosta *Vsemirnaja literatura* (”Maailmankirjallisuus”). Suurin osa entisistä kustantamoista oli vallankumouksen jälkeen lakkautettu muiden tsaarinajan jäänteiksi miellettyjen kulttuuri-instituutioiden mukana. Aloitteen proletaarisen kustantamon perustamisesta teki kirjailija Maksim Gorki (1868–1936), josta myöhemmin tuli Neuvostoliiton kirjailijaliiton puheenjohtaja ja sosialistisen realismin keulakuva. Ehdottaessaan hanketta Leninille Gorki vetosi taitavasti sen poliittiseen ja propagandistiseen merkitykseen. Kyseisenä ajanjaksona haaveiltiin vielä Lev Trotskin johdolla kansainvälisestä sosialismista ja maailmanlaajuisesta vallankumouksesta (Pesonen 2007: 137; Vihavainen 2006: 389). Siksi myös kääntämiseen suhtauduttiin erityisen suopeasti: sitä pidettiin proletaarisen kansainvälisyyden ulottuvuutena, joka rakentaisi yhteyttä ja veljeyttä kaikkien maailman työläisten välille. Gorki sai hankkeelleen luvan, ja hänet nimitettiin johtamaan kustantamo yhdessä valistusasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarskin kanssa. (Friedberg 1997: 3, 4, 208–209; Neljubin & Huhuni 2006: 316; Tšukovski 2008: 126; Tšukovski 2011: 5–6.)

Kustantamon tavoitteena oli julkaista kahta sarjaa, joista toiseen kuuluisi romaaneja ja toiseen muutamia kertomuksia sisältäviä vihkosia, yhteensä muutama tuhat nidettä. Jälkimmäinen, ”kansankirjastoksi” nimetty ja erityisesti Gorkin sydäntä lähellä oleva sarja oli laadittu sitä uutta varsin tottumatonta yleisöä varten, jonka Leninin käynnistämät massiiviset lukutaitokampanjat olivat synnyttäneet (Pesonen 2007: 139; Vihavainen 2006: 387). Lisäksi päätettiin ottaa valikoima aiempien aikakausien käännöksiä arvioitaviksi ja mahdollisesti uudelleen toimitettaviksi. (Neljubin & Huhuni 2006: 316–317; Tšukovski 2008: 126–128, 130.)

Marxilainen kollektiivisen työskentelyn ihanne ulottui myös kääntämiseen (Friedberg 1997: 111), ja kustantamo *Vsemirnaja literatura* n käännökset syntyivät paljolti yhteistyönä. Eri kielille oli omat osastonsa – Tšukovski johti englantilaista osastoa – mutta käännösratkaisuja pohdittiin ja käännöksiä arvioitiin toimituskunnan yhteisissä kokouksissa. Gorki osallistui aktiivisesti käännösten toimittamiseen; kaikki valmiit käsi-kirjoitukset kulkivat hänen kauttaan, ja hän teki niihin omat korjaus- ja muutosehdotuksensa. Julkisuudessa Gorkin asemaa toimituskunnan puheenjohtajana irvailtiin, sillä monet pitivät häntä pelkkänä ”vieraita kieliä osaamattomana proletaarina” ja kuvittelivat hänen tehtävänsä lähinnä nimelliseksi. Tšukovski arvosti kuitenkin suuresti Gorkin kirjallista asiantuntemusta, erityisesti tämän perehtyneisyyttä muiden maiden kirjailijoihin. (Tšukovski 2008: 126–127.)

Kun kustantamo *Vsemirnaja literatura* vuonna 1927 lakkautettiin, julkaisujen saldoksi jäi ainoastaan noin 120 nidettä (Neljubin & Huhuni 2006: 321). Solomon Volkov (2008: 260) arvioi, että vallankumouksen jälkeisissä vaikeissa oloissa alkuperäisen hankkeen toteuttaminen olisi vaatinut sata vuotta. Yhtenä merkittävänä syynä julkaisujen tyhetytymiseen onkin epäilemättä ollut vaikea paperipula (Tšukovski 2009: 150; Vihavainen 2006: 387). Julkaisujen vähäiseksi jääneestä lukumäärästä huolimatta kustantamo *Vsemirnaja literatura* oli täyttänyt tehtävänsä. Sen ”studioiksi” kutsutuilla iltakursseilla

kääntämisen ongelmia oli ryhdytty käsittelemään taiteellisten näkökulmien lisäksi myös tieteellisyyteen tähdäten.

Merkitykseltään vähäinen ei ollut sekään seikka, että työ kustantamossa tarjosi pietarilaisille kirjailijoille elannon sisällissodan niukkoina aikoina, jolloin palkka maksettiin usein ruokana ja vaatteina. Kustantamo *Vsemirnaja literatura* työllisti aktiivisimmillaan lähes kaikki ajan nimekkäimmät kirjailijat sekä lisäksi koko joukon kriitikoita, toimittajia ja muita kirjoittamisen ammattilaisia. Tosin se osa älymystöstä, joka ehdottomasti vastusti vallankumousta, oli lähtenyt Venäjältä heti vallankumouksen jälkeen. *Vsemirnaja literaturan* toiminnan hiipumiseen oli osasyynä myös kääntäjien vähentyminen vuoden 1917 jälkeisen vähittäisen emigraation myötä. Itse asiassa ”proletaarisuus” ja ”kumouksellisuus” kuuluivat pikemminkin vain kustantamon julkisivuun, jonka takana kirjailijat ja kääntäjät työskentelivät ylevien taiteellisten päämäärien hyväksi toistensa erilaisia poliittisia asenteita pitkälle suvaiten. (Friedberg 1997: 4; Neljubin & Huhuni 2006: 317; Pesonen 2007: 167–168; Tšukovski 2009: 113; Vihavainen 2006: 376.)

Yhtenä kustantamo *Vsemirnaja literaturan* tavoitteista oli parantaa käännosten yleistä tasoa kouluttamalla kääntäjiä. Venäjänkielisiä alan oppikirjoja ei kuitenkaan ollut saatavilla. Ainoa venäläisen kääntämisen kysymyksiä käsittelevä teos oli ruhtinas Boris Golitsynin vuonna 1811 julkaistu *Reflexions sur les traducteurs russes*, ja se oli kirjoitettu ranskaksi, aikansa aatelisten sivistyneistön kielellä (Friedberg 1997: 21; Neljubin & Huhuni 2006: 242). Kustantamo *Vsemirnaja literaturan* toimituskunnan keskuudessa heräsi ajatus kääntäjiä varten laadittavista ”säännöistä”. Tšukovski muistelee aluksi suhtautuneensa ajatukseen skeptisesti. ”Millaisia sääntöjä kirjallisuudessa voisi olla? Yksi kääntäjä sepittää omiaan mutta selviytyy työstään kiitettävästi; toinen taas välittää kaiken aina rytmiä myöten, mutta käänнос ei silti toimi”¹ (Tšukovski 2009: 85). Joitakin viikkoja myöhemmin Tšukovskin artikkeli oli kuitenkin jo hyvässä vauhtia muotoutumassa. (Tšukovski 2008: 137–138; 2009: 87; 2011:6–7.)

3 1919: Dialogia aiempien kääntäjäsukupolvien kanssa

Kääntäjien koulutukseen tarkoitettu manuaali ilmestyi vuonna 1919 nimellä *Printsiipy hudožestvennogo perevoda* (”*Kaunokirjallisen kääntämisen periaatteet*”). Manuaaliin sisältyi kaksi artikkelia, joissa proosan kääntämistä käsitteli Tšukovski ja lyriikan kääntämistä Anna Ahmatovan aviomiehenä ja akmeistisen suuntauksen johtohahmona tunnettu runoilija Nikolai Gumiljov (1886–1921). – Vain kaksi vuotta myöhemmin Gumiljov vangittiin ja teloitettiin epäiltynä osallisuudesta vastavallankumoukselliseen salaliittoon. Uransa toimittajana ja kirjallisuuskriitikkona aloittanut Tšukovski oli hyvin perehtynyt maansa kirjallisuuden ja kääntämisen historiaan ja tunsii menneet tyylikaudet sekä niiltä jääneet perinteet. Vaikuttaakin siltä, että artikkelin ensimmäistä versiota laatiessaan Tšukovski on lainannut 1800-luvun kääntäjien ja kriitikoiden ajatuksia ja luonut niistä uuden, nykyaikaistetun synteetin. Artikkelin lopulliseen muotoon ovat epäilemättä olleet vaikuttamassa myös kustantamo *Vsemirnaja literaturan* toimituskunnan jäsenet. Tšukovski (2008: 137–138) mainitsee muistelmissaan, että manuaalissa käsiteltäviä aiheita puitiin ja niistä väiteltiin monta päivää ja että manuaalista säilynyt ensipainos on täynnä Gorkin käsin tekemiä korjausmerkintöjä.

Kääntämistä on Venäjällä perinteisesti pidetty luovaan kirjoittamiseen rinnastettavana luovana taiteena; tämä käsitys alkoi vahvistua 1700-luvulla. Yleiseurooppalaisen trendin mukaisesti 1700-luvun klassistinen koulu ihanoi "vapaata" kääntämistä. Sen sijaan 1800-luvun alkupuolen romantikot ryhtyivät kannattamaan sanatarkkaa kääntämistä. Tähän tapaan menetelmät ja näkemykset ovat vaihdelleet äärilaidasta toiseen. Esimerkkinä voi mainita Vasili Žukovskin (1783–1852), joka on Nikolai Karamzinin (1766–1826) ohella 1800-luvun alkupuolen nimekkäimpiä kääntäjiä ja kenties merkittävin tekijä siinä venäläisen kääntämisen traditiossa, jota vasten myöhemmät kääntäjäsukupolvet ovat peilanneet ajatuksiaan. Romantiikan yleislinjoista poiketen Žukovski käänsi vapaasti peittelemättä persoonallista tyyliään. Kääntäjällä saattoi myös olla uransa aikana erilaisia vaiheita. Esimerkiksi Nikolai Gnediš (1784–1833) tuotti aluksi klassismin ihanteiden mukaisia, "lukijaa miellyttäviä" käännöksiä, mutta myöhemmin hänen näkemyksensä muuttui ja tavoitteeksi tuli alkuperäisen tekstin mahdollisimman tarkka toisinto. (Friedberg 1997: 16, 26–27, 41–43; Komissarov 2011: 519; Neljubin & Huhuni 2006: 217, 241, 244, 257–258, 296.)

Käännöksiä julkaistiin 1800-loppua kohti entistä enemmän, mutta samalla niiden taso alkoi laskea. Käännökset luovana taiteena vähenivät, kun yhä useampi käänsi ammatikseen pelkkänä kirjallisuuden "käsityöläisenä". Venäläisen kirjallisuuden hopea-aika 1900-luvun taitteessa, uusien ilmaisukeinojen etsintä sekä venäläisten kirjallisuudentutkijoiden piirissä herännyt kiinnostus filologiaan elvyttivät uudelleen kääntämisen taiteellisen perinteen. Modernistiset suuntaukset, erityisesti uusromanttinen symbolismi, piristivät jälleen kääntämisen kulttuuria vallankumousta edeltävinä kahtena vuosikymmenenä. Symbolistit suhtautuivat käännöksiin luovana taiteena ja etsivät niidenkin omaa erityistä muotokieltä. Toisaalta heidän romantiikan ajalta periytyvä kunnioituksensa alkutekstiä kohtaan johti toisinaan, pisimmilleen vietyinä, piinallisen sanatarkkoihin käännöksiin. (Friedberg 1997: 63; Neljubin & Huhuni 2006: 292, 304–305.)

Vallankumouksen jälkeistä kulttuuria leimasi pyrkimys korvata vanhan yhteiskunnan henkiset arvot materialismin ja tieteenomaisen objektiivisuuden ihanteilla. Ajan hengessä Tšukovski julistaa artikkelissaan kääntäjän tavoitteeksi "tieteellisen, objektiivisesti määritellyn tarkkuuden" – myöhemmissä esseissään hän (Tšukovski 1936: 121) jopa luonnehtii kääntämistä laboratorioanalyysin avulla mitattavaksi eksaktiksi tieteeksi. Tarkkuus merkitsee Tšukovskille ennen kaikkea alkuperäisen teoksen rytmin ja "sisäisen musiikin" välittymistä käännöksestä. Edellisten sukupolvien esikuviansa tavoin Tšukovski kehottaa kääntäjää lukemaan ääneen sekä alkutekstiä että omaa käännoistään varmistuakseen niiden tyyllisestä yhdenmukaisuudesta. Lisäksi hän neuvoo kääntäjää ottamaan tehtäväkseen vain omalle temperamentilleen ja taiteelliselle luonteelleen sopivia käännöksiä, samaan tapaan kuin näyttelijä valitsee itselleen sopivat roolit. (Tšukovski 1919: 8–11, 19, 23.)

Artikkelissa esitetyt näkemykset ja ohjeet ovat toisinaan hämmentävän ristiriitaisia. Tšukovskin esitystyylillä vaikuttaa liian emotionaaliselta ja subjektiiviselta ollakseen tieteellistä, ja paljon jää lukijan tulkinnan varaan. Tšukovskin vahvuutena on hänen kielellinen lahjakkuutensa; siitä kertovat myös hänen kekseliäät, kielellä leikittelevät

riimisarjansa, jotka kuuluvat venäläisen lastenkirjallisuuden klassikoihin. Tšukovskilla on vaistomainen kyky erottaa erilaisia tyynejä niiden hienoisimpinekin sävyineen, ja samaa kykyä hän vaatii kääntäjältä. Tšukovski käyttää useita metaforia sanomansa havainnollistamiseen: näyttelijän lisäksi hän vertaa kääntäjää muihinkin "taiteen palvelijoihin", kuten kuvanveistäjään ja taidemaalariin. Hän muistuttaa, että kääntäjän ei ole tarkoitus valokuvata alkuperäistä teosta vaan rekonstruoida se luovasti uudelleen. (Tšukovski 1919: 7.) Valokuvavertaus oli liitetty kääntämiseen jo aiemmin, 1800-luvulla. Kirjailija Ivan Turgenjev (1818–1883) kutsui sanatarikkaa käännoä dagerrotyyppiä, joka hänen mukaansa ei koskaan vetänyt vertoja hyvin tehdyille muotokuville. Sanatarikoista, usein jopa kömpelöistä käännoksistään kritisoitu runoilija Afanasi Fet (1820–1892) taas puolusti ratkaisujaan vertaamalla alkutekstiä Milon Venukseen; Fetin mielestä huonokin valokuva antoi veistoksesta paremman käsityksen kuin sen pelkkä kuvailu. (Neljubin & Huhuni 2006: 276, 279.)

Tšukovski (1919: 7, 29) jatkaa näyttelijä-aiheen käsittelyä painottamalla, että onnistuakseen työssään kääntäjän on alistuttava täydellisesti alkuperäisen kirjailijan tahtoon, aivan kuten näyttelijäkin luo roolinsa näytelmän kirjoittajan ratkaisuja myötäillen. Ajatus nöyrästä alistumisesta tuo kaikuja sadan vuoden takaa, romantiikan aikakaudelta. Silloin runoilija Pjotr Vjazemski (1792–1878) vaati tarkkoja käännoksiä, joiden rasitteena eivät olisi "itserakkaan kääntäjän asiaankuulumattomat ponnistukset" (Neljubin & Huhuni 2006: 259). Nikolai Gnediš puolestaan julisti kääntäjän tärkeimmäksi velvollisuudeksi "lakkaamattoman taistelun oman mielen ja oman sisäisen voiman kanssa, joiden vapautta hänen on jatkuvasti hillittävä" (mt. 257).

Englantilaisten klassikoiden, esimerkiksi Dickensin, kääntämiseen erikoistunut Irinarh Vvedenski (1813–1855) oli myöhemmin samoilla linjoilla neuvoessaan kääntäjää "ajattellemaan [alkuperäisen kirjailijan] mielellä, tuntemaan tämän sydämellä ja luopumaan siksi aikaa omasta yksilöllisestä ajattelutavastaan". Vvedenskin mukaan kääntäjän oli kuitenkin siirrettävä kirjailija oman taivaansa alle – nykytermein ilmaistuna *kotoutettava* teksti vastaanottavaan kulttuuriin. (Neljubin & Huhuni 2006: 282.) Tšukovski (1919: 19–21) syyttää Vvedenskiä liiallisesta omavaltaisuudesta ja jopa Dickensin tekstin vääristelystä. Samalla hän kuitenkin ihailee Vvedenskin kykyä reproduksoida alkuperäisen kirjailijan "henkinen äänilaji", joka vaikuttaa kaikkiin teoksen ulkoisiin piirteisiin, kuten tyyliin ja rytmiin. Tšukovskin viha-rakkaussuhde Vvedenskiä kohtaan säilyy läpi vuosikymmenien, aina esseekokoelman viimeisiin editioihin asti.

4 1920: Teemana taiteilijametaforat

Manuaalin toinen, korjattu editio ilmestyi jo vuonna 1920, mutta tällä välin Tšukovskilla oli ollut aikaa täydennellä ensimmäistä, kiireessä koottua artikkeliaan. Sivumäärä on kasvanut seitsemästätoista kolmeenkymmeneen ja esimerkkejä tullut lisää. Perusajatukset ovat ennallaan, niitä on vain täydennelty tai muotoiltu uudelleen. Manuaali alkaa kustantamon toimituskunnan jäsenen, kirjallisuuskriitikko Fjodor Batjuškovin (1857–1920) artikkeleilla. Batjuškov (1920: 14) nostaa tarkasteltaviksi metaforat kääntäjistä taiteen palvelijana. Hän myöntää, että kääntäjän tavoitteena ei ole "valokuvata" alkuperäistä teosta. Hän kuitenkin torjuu kääntäjän rinnastamisen

näyttelijään, sillä tämä, toisin kuin kääntäjä, voi käyttää suurtakin taiteellista vapautta valmistautuessaan rooliinsa. Myös kuvanveistäjä ja taidemaalari ilmentävät itsenäisesti omia ideoitaan, ja siten heidänkään työskentelynsä ei ole verrattavissa kääntämiseen.

Tšukovskin (1919: 24) artikkelissa ovat yhä mukana Batjuškovin mainitsevat taiteilija-metaforat, mutta Tšukovski ei kommentoi kollegansa ajatuksia. Molempien kirjoittajien voisi kuitenkin olettaa nähneen toistensa artikkelit etukäteen, tehtiinhän lähes kaikki kustantamon projektit enemmän tai vähemmän yhteistyönä. Kyseisessä editiossa esipuheen korvaa muistokirjoitus Batjuškoville, joka menehtyi vähän ennen manuaalin julkaisemista. Muistokirjoituksen laatijan (Oldenburg 1920: 3) mukaan Batjuškovin artikkelien kimmokkeena olivat olleet toimituskunnan kokouksissa käydyt kiivaat väittelyt. Samoista väittelyistä kertoo Tšukovski (2008: 138) muistelmissaan. Olisiko kysymyksessä siis voinut olla jonkinlainen kirjallinen kaksintaistelu? Tekstin ennalleen jättämisen voisi myös tulkita passiiviseksi vastarinnaksi – tai sitten metaforat ovat yksinkertaisesti olleet Tšukovskin mielestä niin tärkeitä ja olennaisia, ettei edes kunnioitus vanhempaa kirjallisuusmiestä kohtaan ole saanut häntä luopumaan niistä. Näyttelijämetafora säilyy mukana esseekokoelman viimeiseen korjattuun editioon asti.

5 1930: Kääntäjän yhteiskuntaluokka

Neuvostokulttuurissa vallitsi vielä 1920-luvun alkupuolella verraten vapaa ilmapiiri, vaikka Lenin olikin heti valtaan noustuaan palauttanut voimaan väliaikaisen hallituksen kumoaman ennakkosensuurin. Vallanpitäjien keskittyessä maassa raivoavan sisällissodan ongelmiin kirjailijoiden valvomista ei ehditty pitämään ensisijaisen tärkeänä. Leninin vuonna 1924 tapahtunutta kuolemaa seurasi valtataistelu Trotskin ja Stalinin välillä. Taistelun voitti Stalin, ja unelma maailmanvallankumouksesta vaihtui ihanteeseen sosialismista, jota toteutetaan yhdessä mallimaassa. Samalla alkoi neuvostokulttuurin asteittainen eristäytyminen muusta maailmasta ja puoluejohdon kiristytvä, kaikille elämän alueille ulottuva kontrolli. (Friedberg 1963: 5; 2007: 208–209; Pesonen 2007: 137, 140; Vihavainen 2006: 389; Vladimirov 1989: 15.)

Vuonna 1930 Tšukovskin artikkeli julkaistiin samoissa kansissa Andrei Fjodorovin artikkelin kanssa. – Siihen aikaan käännöstudkijan uraansa vasta aloitellut Fjodorov tuli myöhemmin tunnetuksi lingvistiksestä käännösteoriastaan. Jo esipuheessaan Tšukovski (1930: 5–6) toteaa kääntämisen kuuluvan neuvostokulttuurin tärkeimpiin kysymyksiin ja kääntäjän työn siksi olevan erityisen vastuullista ja yhteiskunnallisesti merkittävää. Tärkeänä teemana Tšukovskin artikkelissa on kääntäjän yhteiskuntaluokka, jolle on omistettu kokonainen kappale. Kääntämisen tarkkuutta arvostetaan edelleen: Tšukovski tähdentää nykylukijan suorastaan vaativan käännöksiltä ”tieteellistä totuutta, alkutekstin ehdotonta noudattamista, tarkkuutta ja todenperäisyyttä”. Nyt Tšukovski kuitenkin tarkentaa aiempia näkemyksiään huomauttaen objektiivisen tarkkuuden olevan mahdollista ainoastaan käännettäessä vanhoja tekstejä, esimerkiksi keskiajalta peräisin olevia englantilaisia runoja. Kääntäessään oman aikakautensa tekstejä kääntäjä ei sen sijaan voi olla heijastamatta omaa yhteiskuntaluokkaansa ja henkilökohtaista ideologiaansa – Tšukovski muistuttaa tämän yleensä tapahtuvan täysin tiedostamatta. Onnistuneen käännöksen uutena edellytyksenä vuoden 1930 editiossa esitetäänkin se, että kirjailija ja kääntäjä kuuluvat samaan yhteiskuntaluokkaan. (Mt. 16–17, 20, 23–24.)

6 1936: Neuvostokansojen välinen yhteisymmärrys

Tšukovskin esseekokoelma julkaistiin ensimmäisen kerran koko niteen kattavana itsenäisenä teoksena vuonna 1936, joka muistetaan Stalinin poliittisten vainojen synkimpänä vuotena. Kaikkia painotuotteita valvottiin tuolloin erityisen tarkasti, ja vain oikeaoppisiksi luokitellut saivat julkaisuluvan. Vuoden 1936 editiosta erottuu uusi, vahvasti neuvostohenkinen sävy: toisinaan teksti kuulostaa lähes propagandalta. Tšukovski onkin todennäköisesti joutunut punnitsemaan sanansa tarkkaan, ja voi vain arvailla, missä määrin kustannustoimittaja ja sensuuriviranomainen ovat osallistuneet tekstin viimeistelyyn.

Edellisenä vuonna Neuvostoliitossa oli aloitettu yleisvaltakunnallinen keskustelu uuden perustuslain laatimiseksi, sillä sosialismin katsottiin nyt toteutuneen ja valtion vapautuneen eri luokkien ja eri kansallisuuksien välisistä antagonismeista (Emerson 2008: 201; Vihavainen 2006: 411–412). Tšukovski jatkaa kääntäjän luokkaideologiaa koskevia pohdiskelujaan mutta huomauttaa, että "tulevassa luokattomassa yhteiskunnassa" kääntäjän työ helpottuu huomattavasti, kun yhteiskunnalliset erot eivät enää ole vaikeuttamassa alkuperäisen tekstin rekonstruointia. Tšukovski toteaa Neuvostoliiton olevan ensimmäinen maa, jossa tuo ihanne on jo toteutunut: keskenään aikalaisten neuvostokirjailijan ja -kääntäjän välillä ei ole minkäänlaisia raja-aitoja, vaikka he kuuluisivatkin eri kansallisuuksiin, sillä eläväthän he samassa yhteiskunnassa, samanlaisissa oloissa, sukulaisina. (Tšukovski 1936: 52–53.)

Monikansallisuus onkin vuoden 1936 edition tärkeä teema. Etualalle nousee yleismaailmallisten taiteellisten näkökohtien sijasta kääntämisen merkitys neuvostovaltioiden välisen kulttuurinvaihdon ja yhteisymmärryksen edistäjänä. Vuonna 1934 pidetyssä Neuvostoliiton kirjailijaliiton yleiskokouksessa eri neuvostokansallisuuksiin kuuluvat kirjailijat olivat olleet näkyvästi esillä, ja propagandistisista syistä neuvostokirjallisuuden kääntäminen vilkastui 1930-luvulla huomattavasti (Neljubin & Huhuni 2006: 323–324). Neuvostokansojen ystävyys korostuu myös vuoden 1936 editioon otetuissa uusissa esimerkeissä, joissa on otteita muun muassa ukrainalaisten ja gruusiaalaisten kirjailijoiden teoksista. Esipuheeseensa Tšukovski on sisällyttänyt mahtipontisen sitaatin kirjailijaliiton puheenjohtajaksi nimitetyltä Gorkilta. Tämä ehdottaa jokaisen neuvostokansan jokaisen teoksen kääntämistä jokaisen muun neuvostokansan kielelle, jotta – minkään kansan omintakeisia piirteitä häivyttämättä – saataisiin aikaan "yhtenäinen, suurenmoinen, mahtava, koko maailmaa uudistava sosialistinen kulttuuri". (Tšukovski 1936: 6–7.)

Omassa esipuheessaan kustantamon edustaja ilmaisee tyytyväisyytensä siitä, että teoksen kärki on suunnattu käännoistoimintaan pesiytyneitä "formalistisia" suuntauksia vastaan (Tšukovski 1936: 5). Formalismi oli 1910- ja 1920-luvuilla vaikuttanut kirjallisuudentutkimuksen koulukunta, joka erkani perinteisestä muodon ja sisällön vastakkainasettelusta ja tarkasteli sen sijaan niiden funktionaalista yhteistoimintaa. Tšukovski tunsu henkilökohtaisesti koulukunnan johtohahmot; esimerkiksi Juri Tynjanov (1894–1943) kuului hänen lähimpiin ystäviinsä. Formalistit saivat 1920-luvun puolivälistä alkaen elitistisen ja porvarillisen ryhmittymän leiman ja joutuivat

muutamassa vuodessa puoluekoneiston silmätikuiksi. Formalistinen tutkimus lopetettiin kokonaan 1930-luvun alkuun mennessä. Sana "formalismi" jäi kuitenkin elämään ja sai ajan mittaan uusia, vahvasti pejoratiivisia merkityksiä. Aina Neuvostoliiton hajoamiseen asti sitä käytettiin usein taiteilijasta tai teoksesta, joka puhujan mielestä oli pinnallinen, aatteeton, porvarillinen tai rappiollinen. Käännöstieteessä sana sai 1930-luvulla oman erityismerkityksensä: sillä tarkoitettiin sanatarkkaa kääntämistä, joka tuohon aikaan julistettiin ideologisesti epäilyttäväksi. Oikeaoppiseksi tunnustettiin sen sijaan *vapaa* käännös menetelmä, jota noudatettaessa haitalliseksi katsottu aines voitiin eliminoida tekstistä "kaunokirjallisin" perustein. (Friedberg 1997: 16, 79, 83, 181; Pesonen 2007: 109–110; Suni 2001: 17–18, 19–21.)

Hyvän käännöksen kriteerit – tieteellinen totuus, alkutekstin ehdoton noudattaminen, tarkkuus ja todenperäisyys – ovat edelleen mukana. Siksi kustantamon edustajan maininta formalismin vastustamisesta vivahtaa mukaan ympäröivä korulauseelta. Tšukovski (1919: 19; 1920: 43; 1930: 55; 1936: 96) on artikkelinsa varhaisimmasta versiosta asti tähdentänyt tarkkuuden merkitsevän nimenomaan tyylin ja rytmin välittymistä, mutta hänen käyttämänsä sanasto viittaa paljon ankarampaan kurinalaisuuteen. Tämä onkin yksi Tšukovskin tekstien ristiriitaisimmista piirteistä. Tšukovski (1930: 24–26; 1936: 117, 120–121) kritisoi valistusajan kääntäjien mielivaltaista suhtautumista alkutekstiin ja toteaa venäläisten käännösten vihdoin, "sadan vuoden harhailun jälkeen" olevan lähestymässä alkutekstin ehdotonta noudattamista ja maksimaalista tarkkuutta. Hän tuskin osasi arvata, että venäläisessä kääntämisessä oli alkamassa kausi, josta myöhemmin löydettäisiin yhteisiä piirteitä nimenomaan valistusajan kanssa (Friedberg 1997: 33). Kun 1700-luvun kääntäjä pyrki "miellyttämään lukijaa", oikeaoppisen neuvostokääntäjän velvollisuutena oli puolestaan miellyttää sensuuriviranomaista. Samoihin aikoihin vieraiden kielten opetus kouluissa lakkautettiin vähitellen kokonaan ja siirrettiin puolue-eliitin jälkeläisille tarkoitettuihin suljettuihin oppilaitoksiin. Tšukovskin idealistinen ajatus maksimaalista tarkkuutta vaativasta nykylukijasta kuulostaa tänä päivänä groteskilta, sillä tavallisella neuvostolukijalla ei käytännössä ollut mahdollisuutta tarkistaa käännöksen "tarkkuutta".

7 Lopuksi

Tutkimuksen perusteella artikkelin ja sen pohjalta kehittyneen esseekokoelman neljä ensimmäistä editiota voi jakaa kahteen ryhmään, jotka erottuvat selvästi sanomiltaan ja sävyiltään. Vuoden 1919 editio ja sen vuonna 1920 julkaistu laajennettu versio huokuvat euforiaa, luomisen intoa ja maailmoja syleilevää kansainvälisyyttä. Vuosien 1930 ja 1936 editiot, erityisesti niistä jälkimmäinen, peilaavat sitä asteittaista ilmapiirin muutosta, joka Neuvostoliitossa oli tapahtunut 1920-luvun keskivaiheilta alkaen. Kääntämistä koskeviin huomioihin kytkeytyy 1930-luvun editioissa selvästi poliittisia sanomia, ja kahdessa aiemmassa editiossa korostuneen kansainvälisyyden tilalle on ilmaantunut tänään utopistiselta tuntuva ajatus siitä, että kääntäminen voisi toimia Neuvostoliiton kansojen yhtenäisyyden vahvistajana.

Kornei Tšukovskin pitkäikäisen teoksen on kääntänyt englanniksi Lauren Leighton. Tutkittuani ja vertailtuani artikkelin ja siitä kehittyneen esseekokoelman neljää varhaisinta versiota olen valmis jakamaan hänen (Leighton 1984: xxx) mielipiteensä

siitä, ettei *Vysokoe iskusstvo* täytä tieteellisen tutkielman tuntomerkkejä. Pikemminkin se edustaa ajatuksia herättävää ja opettavaista mutta samalla viihdyttävää esseistiikkaa, jossa "tieteellisyys" toimii ennen muuta retorisena tehokeinona. Mikä tärkeintä, Tšukovskin tutkielma toi monista ristiriitaisuuksistaan huolimatta merkittävän lisäpanoksen käännösten laadusta käytyihin keskusteluihin ja avasi osaltaan tietä niille lingvistisille käännösteorioille, joista neuvostoliittolainen käännöstudkimus tuli kansainvälisesti tunnetuksi 1940-luvulta alkaen.

Tutkimusaineisto

Batjuškov, F. D. 1920 = Батюшков, Ф. Д. 1920. Задачи художественных переводов. Teoksessa: Ф. Д. Батюшков, Н. Гумилёв & К. Чуковский *Принципы художественного перевода*. Петербург: Государственное издательство, 7–15.

Oldenburg 1920 = Ольденбург, С. Ф. 1920. Федор Дмитриевич Батюшков. In memoriam. Teoksessa: Корней Чуковский, Николай Гумилёв & Ф. Д. Батюшков *Принципы художественного перевода*. Петербург: Государственное издательство, 3–6.

Tšukovski 1919 = Чуковский, Корней 1919. Переводы прозаические. Teoksessa: Корней Чуковский & Николай Гумилёв *Принципы художественного перевода*. Петербург: Всемирная литература, 7–24.

Tšukovski 1920 = Чуковский, Корней 1919. Переводы прозаические. Teoksessa: Корней Чуковский, Николай Гумилёв & Ф. Д. Батюшков *Принципы художественного перевода*. Петербург: Всемирная литература, 24–53.

Tšukovski 1930 = Чуковский, Корней 1930. Принципы художественного перевода. Teoksessa: Корней Чуковский, Андрей Федоров *Искусство перевода*. Ленинград: Academia, 5–86.

Tšukovski 1936 = Чуковский, Корней 1936. *Искусство перевода*. Ленинград: Academia.

Tšukovski 2008 = Чуковский, Корней 2008. *Современники: Портреты и этюды*. Москва: Молодая гвардия.

Tšukovski 2009 = Чуковский, Корней 2009. *Дни моей жизни*. Москва: Бослен.

Tšukovski 2011 = Чуковский, Корней 2011 [1966]. *Высокое искусство. Принципы художественного перевода*. Санкт-Петербург: Авалонь, Азбука-Аттикус.

Kirjallisuuslähteet

Emerson, Caryl 2008. *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Friedberg, Maurice 1963. *The Party and the Poet in the USSR*. New York: Institute for International Youth Affairs, Inc.

Friedberg, Maurice 1997. *Literary Translation in Russia. A Cultural History*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Komissarov, Vilen N. 2011. Russian tradition. Teoksessa: Mona Baker & Gabriela Saldanha (toim.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd ed. London & New York: Routledge, 517–524.

Leighton, Lauren G. 1984 (toim.). *The Art of Translation. Kornei Chukovsky’s A High Art*. Knoxville: The University of Tennessee Press.

Neljubin & Huhuni 2006 = Нелюбин, Л. Л. & Хухуни, Г. Т. 2006. *Наука о переводе: история и теория с древнейших времен до наших дней*. Москва: Флинта.

Pesonen, Pekka 2007. *Venäjän kulttuurihistoria*. 3. painos. Helsinki: Yliopistopaino.

Suni, Timo 2001. Kuinka formalismi tehtiin. Teoksessa: Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Tietolipas 172. Helsinki: SKS, 7–28.

Vihavainen, Timo 2006. Vallankumouksesta toiseen maailmansotaan. Teoksessa: Heikki Kirkinen (toim.) *Venäjän historia*. Helsinki: Otava, 372–418.

Vladimirov, Leonid 1989. Soviet Censorship: A View from the Inside. Teoksessa: Marianna Tax Choldin & Maurice Friedberg (toim.) *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*. Boston: Unwin Hyman, 15–20.

Volkov, Solomon 2008: *Pietari: Eurooppalainen kulttuurikaupunki*. Helsinki: Otava.

¹ Kaikki viittaukset venäjänkielisiin teksteihin ovat kirjoittajan suomentamia.