

## **Haikun kaikua suomeksi**

Morfosyntaktinen näkökulma Kai Niemisen suomennoksiin

Haruka Ono

Pro gradu -tutkielma

Kielen oppimisen ja opettamisen tutkinto-ohjelma, suomen kieli

Kieli- ja käännöstieteiden laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2023

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck –järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

**Kielen oppimisen ja opettamisen tutkinto-ohjelma, suomen kieli**

**Haruka Ono**

**Haikun kaikua suomeksi Morfosyntaktinen näkökulma Kai Niemisen suomennoksiin**

**Sivumäärät: 60 s.**

### **Abstract**

Pro gradu -tutkielmani käsittelee klassisen japanin kirjallisuuden asiantuntijana ja kääntäjänä tunnetun Kai Niemisen tekemiä haikusuomennoksia Matsuo Bashōn (1644–1694) ja Taneda Santōkan (1882–1940) haikurunoista. Tarkastelen, miten suomen kielen tavutyypit ja persoonapronominien käyttö sopivat haikurunon muotoon (tavujen sijoittaminen rakenteeseen 5 – 7 – 5), kuinka käännöksessä noudatetaan haikurunojen alkuperäisiä sääntöjä kuten tavumäärää, leikkaussanoja ja vuodenaikaisanoja, ja käännöksessä tehtyjä ratkaisuja. Tutkielmani aineisto koostuu Bashōn ja Santōkan haikurunoista; kummankin haikurunoja on 10 eli yhteensä 20, joita Nieminen (1950–) on kääntänyt suomeksi. Valitsin 20 haikurunoa siten, että niissä on käytetty erilaisia toteutustapoja, jotta nähdään erilaisia ratkaisuja myös suomennoksista. Valitsemani haikurunoilijat edustavat eri aikakautta ja eri tyyliä: Bashō on perinteisen tavan lisäksi kehittänyt oman poetiikkansa, ja Santōka pidetään vapaarytmisen haikun edustajana. Tutkimukseni on tapaustutkimus, ja tarkastelen morfosyntaktisesta näkökulmasta haikusuomennosten toteutusta.

Tutkielmasta käy ilmi, että Niemisen tekemät suomennokset noudattavat haikun sääntöjä tunnollisesti säilyttäen haikun yksinkertaisuuden muotoilun ja tunnelman. Suomen kielen tavutyypit mahdollistavat haikun toteutusta suomeksi, koska valikoimalla eri pituisia tavuja voidaan muodostaa 17-tavuinen haiku. Niemisen tekemät ratkaisut kuten säkeiden esitysjärjestelyn muuttaminen johtuvat suomen ja japanin toisistaan poikkeavasta syntaksista ja sanajärjestyksestä.

**Avainsanat:** morfosyntaksi, metriikka, haikuruno

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>4</b>
1.1	Tutkimuksen taustaa	4
1.2	Tutkimusaineiston esittely	5
1.3	Tutkimuskysymykset ja menetelmä	6
1.4	Tutkimuksen rakenne	8
<b>2</b>	<b>Mikä haiku on</b>	<b>10</b>
2.1	Haikun rakenne ja haikua koskevat säännöt	10
2.2	<i>Shōfuu</i> -poetiikka	15
2.3	Vapaarytmisiä haikurunoja	18
2.4	Yleinen katsaus haikun historiaan ja vaikuttaviin haikurunoilijoihin	20
2.4.1	Haikun historiaa yleisesti	20
2.4.2	Vaikuttavia haikurunoilijoita	21
<b>3</b>	<b>Suomalainen runous</b>	<b>26</b>
3.1	Suomen kielen metriikka	26
3.1.1	Runomitta	26
3.1.2	Mitan rakenne ja tavu	28
3.2	Metrinen kielioppi	33
3.3	Runokieli	37
3.4	Suomen kielen runojen ja haikujen välisiä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia	38
<b>4</b>	<b>Haikurunojen käännösten analyysi</b>	<b>41</b>
4.1	Bashōn runojen käännöksiä	41
4.2	Santōkan runojen käännöksiä	47
<b>5</b>	<b>Yhteenveto</b>	<b>55</b>
<b>6</b>	<b>Lopuksi</b>	<b>60</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>61</b>

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimuksen taustaa

Tutkin pro gradu -työssäni japanilaisen haikurunon käännöstä suomeksi. Keskityn tutkimuksessani runoilijan ja japanilaisen haikurunouden asiantuntijana pidetyn Kai Niemisen tekemiin haikurunojen käännöksiin.

Haikuruno tunnetaan maailmanlaajuisesti sen ainutlaatuisesta rakenteesta; 俳句 eli *haiku* on kolmisäkeinen ja koostuu peräkkäisistä 5-, 7- ja 5-tavuisista säkeistä (Tieteen termipankki). Haikurunomitassa hyödynnetään japanin kielelle ominaisia tavurakenteita ja lisäksi on käytössä *kigo* (”vuodenaikasanaja”) ja *kireja* (”leikkaussanoja”). Esittelen tarkemmin haikurunoa koskevat säännöt luvussa 2.

Japanilaisen runouden suomennoksia on julkaistu Suomessa useitakin teoksia. Esimerkiksi Heikki Mallatin johdolla toiminut ryhmä Japani-Killan jäsenien suomentama SHIKI Japanilaisia haiku-runoja neljälle vuodenajalle -teos julkaistiin vuonna 1999. Teoksessa esitellään japanilaisen haikurunoilijan Shiki Masaokan (1867–1902) runoja lukijalle alkuperäisine teksteineen; japanilaisilla kirjoitusmerkeillä ja rōmajilla eli ”roomalaisilla merkeillä”. Rōmaji-kirjoitus on japanin kielen kirjoittamisen menetelmä latinalaisilla kirjaimilla. Lisäksi suomenkielinen käännös avaa lukijalle Shikin haikurunojen merkitystä.

Haikurunoudesta vaikutteita saaneita suomenkielisiä teoksia on julkaistu jonkin verran: Eila Kivikk’ahon (1921–2004) Ruusukvartsi (1995) –runokokoelmassa on mukana haikuja ja *tankarunoja*. Veikko Polameri (1946–1979) oli perehtynyt japanin kieleen ja oli japanilaisen kirjallisuuden asiantuntija. Hän julkaisi esikoisrunokokoelmansa 365 (1967), jossa on mukana itämaisen lyriikan vaikutteita. Juhani Tikkanen (1945–) on julkaissut useita teoksia. Hän on myös saanut vaikutteita japanilaisesta haikurunoudesta kuten Polameri. Lisäksi hän on julkaissut aktiivisesti haikurunoja omassa blogissaan (<http://juhanitikkanen.blogspot.com/>). Arto Lappi (1966–) on julkaissut useita runokokoelmia, joissa on mukana tanka- ja haikurunoja. Hän on voittanut useita palkintoja, ja yksi niistä on Runo-Kaarina palkinto vuonna 2001, joka on vuosittainen ja valtakunnallinen runokokoelmakilpailu esikoisrunoilijoille.

Uusimmasta päästä on Jolli-sedän (2020) haikukokoelma: haikuja eristyksistä ja vähän muustakin, jonka haikurunoista suurin osa on kirjoitettu koronavuonna. Haikua harrastetaan Suomessa yksilötasolla jonkin verran. Hakemalla tietoa internetistä löytyy yksittäisiä

haikunharrastajien blogeja, joissa esitellään ohjeita, miten luodaan haikurunoja suomeksi, opastetaan miten haikurunoa kuuluisi tulkita tai nautitaan itse haikurunon kirjoittamisesta. Japanilaisen kulttuurin ystävät ry on julkaissut vuonna 2019 Haikun polut -teoksen Opetus- ja kulttuuriministeriön avustamana. Teoksessa on useiden henkilöiden suomenkielisiä haikurunoja. Julkaisussa toimittaja Mirja Paatero esittää haikurunon tekoa lukijalle näin:

Suomen kieli soveltuu hyvin japanilaiseen tavumittaan, ja haikuilua voi harrastaa missä ja milloin tahansa – tarvitaan vain kynä ja vihko.

Kiinnostukseni pro graduni aiheeseen lähti siitä, että olen alun perin kotoisin Japanista ja etsinyt jotakin aihetta, joka liittyisi sekä Japaniin että Suomeen kielitieteen näkökulmasta, ja eteeni tuli haikuruno. Minusta on mielenkiintoista tarkastella haikurunoja sekä japanin että suomen kielen äänne- ja muotorakenteen näkökulmasta ja sitä, miten haikurunon sääntöjä on sovellettu suomenkieliseen versioon vai onko niitä sovellettu tai kenties kehitelty omia sääntöjä. Tutkimukseni on relevantti, koska juuri samasta aiheesta ei ole tehty montaa tutkimusta. Sanna-Kaisa Karvonen ja Minna Koivula (2021) ovat tutkineet opinnäytetyössään haikurunoja asiakkaan osallisuuden näkökulmasta. Heidän tutkimuksessaan haikurunoja on käytetty sekä opinnäytetyön tekijöiden omien käsitysten avaajina teoreettisen viitekehyksen rinnalla että tutkijoiden aineiston analysoinnin välineenä. Siinä työssä ei tarkastella suomen kielen haikun rakenteita eikä kieliopillisia ratkaisuja. Niklas Salmi (2015) on tutkinut Matsuo Bashōn poetiikkaa (*shoofuu*-poetiikkaa) ja lukemisterapeuttisia mahdollisuuksia ja ilmenemismuotoja suomalaisessa haikurunoudessa. Hän on myös itse runoilija ja kääntäjä ja julkaissut kolme runokokoelmaa. Eila Kivikk’ahon, Arto Lapin, Veikko Polameren ja Juhani Tikkasen tuottamat haikurunot ovat Salmen tutkimuksen tarkastelun kohteena; kuinka heidän haikurunonsa ilmentävät Bashōn aatteellis-taiteellisiin ihanteisiin perustuvaa *shoofuu*-poetiikkaa ja siihen kätkeytä hoitavaa potentiaalia. Hän toteaa tutkimuksessaan näiden runoilijoiden noudattavan yleisjapanilaisia yksinkertaisuuden ja vihjaavuuden kirjallisuudellisia ideaaleja. Tarkasteluni kohde ei ole sama kuin Salmen, mutta vertailen hänen analyysiaan omaani suomalaisten runoilijoiden haikurunojen analyysin osalta.

## 1.2 Tutkimusaineiston esittely

Kai Nieminen (1950–) on runoilija ja hänet tunnetaan merkittävänä japanilaisen kirjallisuuden suomentajana. Nieminen valmistui ylioppilaaksi vuonna 1969. Hän debytoi samana vuonna

Parnassossa julkaistulla runosikermällä *Miehitys*. Hänen esikoiskokoelmansa on *Joki vie ajatukseni* (1971). (Tammi.) Hän on saanut useita arvostettuja palkintoja: Kirjallisuuden valtionpalkinto suomennoksesta *Kesän pimeys* (*Natsu no yami*) vuonna 1978, suomennoksesta *Kapea tie pohjoiseen* (*Oku no hosomichi*) vuonna 1982, runokokoelmasta *En minä tiedä* vuonna 1986, runokokoelmasta *Keinuva maa* vuonna 1990, suomennoksesta *Genjin tarina* (*Genji monogatari*) vuonna 1991, Eino Leinon palkinto runotuotannosta vuonna 1999, suomennoksesta *Kaikkiällä vuoria – Vastapäätä kapakka* (*Santoka bunko*) Mikael Agricola -palkinto vuonna 2003 ja Kääntäjäkarhu suomennoksesta *Corvus* (*Corvus*) myös vuonna 2003. Nieminen on saanut seitsemästä teoksesta palkintoja, ja neljä niistä on Japanin kirjallisuuden suomennoksia. Hän on tehnyt merkittävää työtä suomalaisten lukijoiden tutustuttajana japanilaiseen runouteen.

Tutkielmassani tarkastelen Kai Niemisen suomentamia haikurunoja teoksista *Kapea tie pohjoiseen* (Bashō), *Alati matkalla. Matkakertomuksia, päiväkirjoja, runoja* (Bashō), *Harhojen maja* -kokoelma proosaa ja runoja (Bashō) ja *Kaikkiällä vuoria – Vastapäätä kapakka* (Santōka). *Kaikkiällä vuoria* -teos koostuu japanilaisen haikurunoilijan Santōkan useista teoksista. Santōkan (Taneda Santōka 1882–1940) haikurunot eivät noudata perinteistä haikun rakennetta toisin kuin Bashōn (Matsuo Bashō 1644–1694) useimmat perinteiset haikurunot. Toisaalta Bashōn kaikki haikut eivät myöskään noudata perinteistä muotoilua. Lisäksi hyödynnän analyysissäni Niemisen lehtihaastatteluja, koska niissä hän avaa käänno-prosessia ja suhtautumista käänno-työhön. Aineistojen valintani perustuu siihen, että vertailen, miten Nieminen on suomentanut sekä perinteisiä että vapaarytmisiä haikurunoja.

### 1.3 Tutkimuskysymykset ja menetelmä

Tarkastelen tutkielmassani Kai Niemisen suomentamia haikurunoja morfosyntaksin näkökulmasta. Tutkimuskysymykseni ovat:

- 1) Miten suomen kielen tavutyypit ja persoonapronominien käyttö sopivat haikurunon muotoon?
- 2) Noudattavatko haikurunojen suomennokset alkuperäisiä sääntöjä eli *kigon* ja *kirejin* käyttöä?
- 3) Minkälaisia ratkaisuja tai keinoja on käytetty käänno-työssä?

Hypoteesini ensimmäisestä kysymyksestä on, että haikuruno perustuu nimenomaan tiettyyn äänteelliseen keston (ks. luku 2.1), joten suomen kielen tavutyypit sopisivat haikurunoon. Toisaalta suomen kielessä on pitkiä sanoja, joten oletan sen vaikuttavan haikurunossa käytettäviin sanavalintoihin tai sanojen asetteluun. Toisin sanoen se tulee rajoittamaan leksikaalisesti jonkin verran sanavalintoja, mikäli suomennoksessa pidättäytyttäisiin tiukasti alkuperäiseen haikurunomuotoon. Lisäksi japanin kielessä on tapana häivyttää tekijän ilmaisemista, joten alkuperäisestä tekstistä ei millään ilmene persoonamuotoa, kuka toimii ja kenestä puhutaan. (Nieminen 2013, 38). Japanin kielessä persoonapronomineja käytetään varsin implisiittisesti, ja tulkinta perustuu pitkälti puhujan ja kuulijan tekemiin omiin havaintoihin ja kontekstiin. Vaikka suomen kielessä persoonapronominia ei käytettäisi virkkeessä, se käy ilmi predikaatista: *Kertoisin, jos tietäisin*. Japanin kielessä verbit eivät taivu persoonamuodossa: *Watashi/anata/kare/kanajo/watashitachi/anatatachi/karera wa hashiru*. (Minä/sinä/miespuolinen hän/naispuolinen hän/me/te/he **juosta**.) Verbin vartaloon liitetään muita tunnuksia esim. tempus, modus ja passiivi, muttei persoonaa. Toisin sanoen japanin kielen verbin taivutusvartalo ja muut siihen liitettävät tunnuksot ovat persoonattomia. Tästä syystä on hankala tietää, kuka on toimija tai kenestä puhutaan, ellei tekstissä käytetä persoonapronominia. Oletan, että suomennoksessa käytetty persoonan ilmaiseminen muuttaa hieman haikurunon tunnelmaa ja tulkintaa. Vertaan suomen kieltä ja japanin kieltä morfosyntaksin näkökulmasta sekä otan huomioon kulttuurisia vaikuttavia tekijöitä, sillä kulttuurin huomioon ottaminen on erittäin olennaista haikurunon tulkitsemiseen.

Hypoteesini toiseen kysymykseen on, etteivät kaikki suomennetut haikurunot noudata alkuperäisiä sääntöjä kuten *kigon* (vuodenaikaa ilmaisevia ”avainsanojen”) ja *kirejin* (”leikkaussanojen”) käyttöä. *Kigon* sanasto koostuu nimenomaan japanilaisessa kulttuurissa olennaisista tavoista, vuodenaikaan perustuvista tapahtumista, luonnonilmiötä kuvaavista sanoista ja eläimistä (*Kigon* lista, <http://kigosai.sub.jp/001/>). Suomessa on myös neljä vuodenaikaa kuten Japanissa, mutta kutakin vuodenaikaa edustavat asiat ja tapahtumat ovat kuitenkin erilaisia, eli *kigo*-sanojen suorat lainaukset eivät oikein sovellu suomenkieliseen haikurunoon. ”Leikkaussanat” eli *kirejit* ovat japanilaiselle lyriikalle ominaisia piirteitä, joten näiden suora lainaus suomalaisen haikurunoon on lähes mahdotonta, mutta kenties jotakin *kirejin* tuomaa tunnetta ja tunnelmaa vastaavaa keinoa on kehitetty suomennoksessa.

Hypoteesini kolmannesta kysymyksestä on se, että on olemassa kahdenlaisia käännöksiä; käänнос, joka noudattaa ulkoisesti alkuperäistä muotoilua, ja toinen, joka avaa enemmän alkuperäisen runon sisältöä eikä painopiste ole alkuperäisen runomitan noudattamisessa.

Tarkastelen tämän kysymyksen yhteydessä myös edellä mainitsemaani asiaa eli onko suomalaiselle runolle ominaisia tapoja tai keinoja sovellettu haikurunojen suomentamiseen.

Analyysissä käytän samaa menetelmää kuin Elżbieta Beata Koronan (2016) tutkielmassa: *Challenges in Haiku Translation – History and Comparison of Japanese to Polish Haiku Translations*. Hän tutkii japaninkielisten haikurunojen kääntämistä puolaksi siten, että hän vertaa keskenään alkuperäisiä runoja, puolaksi käännettyjä runoja ja puolankielisten versioiden takaisinkäännöstä japaniksi, jotka ovat Koronan kääntämiä:

Alkuperäinen	Puolaksi	Puolankielisen suorakäännös japaniksi
古池や	Ach, jak stary staw!	ああ、なんて古い池だ!
蛙飛び込む	Zaba do niego skacze	そこに蛙は飛び込み
池の音	rozlega się plusk wody	水のポトリとした音が響く
(Bashō 1686)	(Mikołaj Melanowiczin käännös)	(Koronan käännös)

Sovellan hänen käyttämänsä tarkastelun prosessia siten, että vertailen keskenään alkuperäisiä haikurunoja, Niemisen käännöksiä ja tekemiäni suoria käännöksiä alkuperäisistä. Suorassa käännöksessäni keskityn kääntämään vain sanasta sanaan. Täten Niemisen käyttämät ratkaisut tulevat esiin parhaiten, ja analysoin niitä morfosyntaksin näkökulmasta.

Tutkimukseni on sekä tapaus- että morfosyntaktinen tutkimus, jossa on mukana myös kontrastiivisen kielentutkimuksen näkökulma, koska tarkastelen japaninkielisten haikurunojen suomennoksen toteutustapoja.

#### 1.4 Tutkimuksen rakenne

Esittelen luvussa 2 haikun piirteitä eli rakennetta ja sääntöjä. Tarkastelen sekä perinteisiä että moderneja haikuja koskevia sääntöjä, sillä Nieminen on kääntänyt molempia haikurunojen muotoja tarkastelemisani teoksissa. Keskityn erityisesti *shōfuu*-poetiikkaan (Ks. luku 2.2.), koska sen tunteminen on olennaista Bashōn haikurunoja tulkittaessa. Sitten käyn läpi japanilaista haikurunoa yleisesti; haikurunon historiaa ja merkittäviä haikurunoilijoita, joiden yhteydessä esittelen Bashōta ja Santōkaa tarkemmin sekä kulttuurisia vaikutteita haikurunoudessa.



Luvussa 3 esittelen suomalaisen runomitan piirteitä, jotka ovat olennaisia asioita ja huomioon otettavia suomennosta toteutettaessa. Tarkastelen erityisesti runomittaa, tavun ja sanan rakenteita runomitan kannalta, metrisen kielioppia ja runokieltä. Tässä muiden lähteiden ohella nojaudun pääsääntöisesti Pentti Leinon *Kieli, runo ja mitta* (1982) -teokseen ja hänen artikkeliinsa *Suomen kielen metriset systeemi ja mittatyypit* (1979), jotka käsittelevät yksityiskohtaisesti ja kattavasti suomen kielen metriikkaa. Käytän samoja merkkejä runojalan merkitsemiseksi, jotka esiintyvät Leinon teoksessa. Etsin suomen kielen runomitan ja haikun välisiä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia näiden pohjalta. Täten myös kontrastiivisen kielentutkimuksen näkökulma tulee esille.

Luvussa 4 analysoin tutkimusaineistoa, ja esittelen sen jälkeen yhteenvedon luvussa 5. Lopuksi pohdin suomennoksen toteutustapoja.

Tutkimuksessani viitatessani japanilaisiin haikurunoilijoihin mainitsen heidät runoilijanimellä, eli Taneda Santōka on Santōka ja Matsuo Bashō on Bashō, kuten japanilaisessa lyriikassa on tapana mainita. Transkriptiossa käytän japanin sanojen merkitsemistavaksi *roomajia* eli länsimaalaisia aakkosia. Poikkeuksena on japanin e:n ja o:n pitkien vokaalien merkitsemistapa; niiden pitkien vokaalien merkitsemiseksi käytän *makronia* eli - (pituusmerkkiä) pidentävän vokaalin yläpuolelle esim. *Santōkan* ääntämistapa on /santooka/ ja *Bashōn* on /bashoo/. Tämän takana on japanin kielen ns. *ei-* ja *ou-*vokaaliyhtymät. Japanin kielessä *ei-* ja *ou-*vokaaliyhtymiä äännetään pitkänä *ee:nä* ja *oo:na*, mutta kirjoitusasu poikkeaa ääntötavasta. Järjestelmän käyttöönotto helpottaa transkription merkitsemistä ja tietojen hakemista mm. internetistä ja kansainvälisistä julkaisuista. Lisäksi mainitsen muiden japanilaisten nimiä sukunimi etunimi - järjestyksessä japanilaiseen tapaan.

## 2 Mikä haiku on

### 2.1 Haikun rakenne ja haikua koskevat säännöt

Haikurunno on pelkistetty runo, jossa ei ilmaista aivan kaikkea runoilijan tai runon puhujan ajatusta suoranaisesti. Voidaan sanoa, että haikurunossa esiintyvällä entiteetillä on jokin viestinnällinen tehtävä. (Nitta 2017,17.) Tässä luvussa esittelen ensin haikun rakenteen ja sitten muita sääntöjä kuin vuodenaikasanat ja leikkaussanat.

Haikun muodostavat 17 tavua. Tarkkaan sanoen haikussa on 17 音 *onia* tai *hakua*, joka on japanilaisen moran termi, ja kolme säettä; säkeet siis koostuvat 5-, 7- ja 5-tavuisista säkeistä (Salmi 2015, 22). Moraä käytetään tavun pituuden mittayksikkönä. Tavun ydin muodostuu vokaalista, ja yhden moran mittaisia ovat tavussa kaikki lyhyet vokaalit tavuasemasta riippumatta sekä konsonantit vokaalin jäljessä. (Tieteen termipankki.) Haikun tavumääriä voi olla enemmän kuin 17 tavua. Jos haikurunossa tavuja on yhteensä alle 25, silloin se voidaan luokitella perinteistä haikun rakennetta noudattavaksi runoksi (NHK).

Haikua kirjoitetaan japanilaisittain pystysuunnassa yhteen riviin, niitä ei jaeta kolmeen osaan. Tutkielmassani käytän kuitenkin toisenlaista merkitsemistapaa, jossa vasemmalla puolella on japanin teksti ja sen oikealla puolella ovat transkriptio ja suomennos. Alkuperäisellä kielellä kirjoitettuna haiku näyttää tältä:

閑かさや	Shizukasa ya	Miten hiljaista!
岩にしみ入る	Iwa ni shimi'iru	kaskaan laulu tunkeutuu
蝉の声	Semi no koe	kiven ytimeen.

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

Tämä on Bashōn kenties tunnetuin haikurunno, jonka hän luki Koillis-Japanin kiertomatalla vuonna 1689. Bashō kävi nykyisessä Yamagatan prefektuurin vuoristossa sijaitsevassa tempelissä heinäkuussa 1689 ja kirjoitti tuon haikurunon. Ensimmäinen säe on *Shi-zu-ka-sa-ya* (5-tavuinen), toinen on *I-wa-ni-shi-mi-i-ru* (7-tavuinen) ja kolmas on *Se-mi-no-ko-e* (5-tavuinen). Tämä on tyypillinen haikurunon rakenne, joka noudattaa selkeästi perinteistä muotoilua. Mainitsin tämän kappaleen alussa japanin kielen kieliopillisen termin *onia*, joka on tarkkaan ottaen eri kuin suomen kielen tavu, ja japanin kielen kieliopissa sen sijaan käytetään

拍 *haku* –termiä. *Hakut* ovat yhtä pitkiä kestoiltaan (Koizumi 1993, 85–86). Tämän japanin kielen ominaisuuden ymmärtäminen on hyvin tärkeää, sillä haikun pituus perustuu juuri tähän. Vertailen suomea ja japania tavun ja *hakun* käsitteiden näkökulmasta. Suomen tavutyypit ovat: *CV, CVC, CVCC, CVV, CVVC, V, VC, VCC, VV* ja *VVC*. Vierasperäisissä sanoissa tavutyypit ovat: *CCV, CCVC, CCVCC, CCVV, CCVVC, sCCVC* ja *sCCVCC*. (VISK §11.) Japanin kieliopin *hakulla* on kaksi luokittelua; toiset ovat itsenäisiä äänneitä, joita pystyy ääntämään sellaisinaan kuten *V, CV* ja *CyV*, ja toiset, geminaatat ja pitkät vokaalit ja *n*-äänne, luokitellaan ei-itsenäisiksi *hakuksi* sillä ne eivät esiinny yksinään. Toisin sanoen ei-itsenäiset *hakut* esiintyvät aina itsenäisen *hakun* jälkeen. *CyV*:lla tarkoitan, että konsonantin jälkeen seuraa *y* (äänteeltään lähempänä kuin suomen *j*-äänne.) ja *V*: esim. *kya, kyu, kyo, sya, syu, syo* jne (Koizumi 1993, 79-80). Esimerkiksi *ありがとう arigatō* (ääntäminen /arigatoo/) on *a-ri-ga-to-u* eli viisi *hakua*. Suomalaisittain helposti ajatellaan, että siinä olisi neljä tavua: *a-ri-ga-too*, mutta japanissa viimeinen tavu ei ole *too*, vaan *to-u* eli kaksi *hakua*. Tästä johtuen ei voi sekoittaa tavua ja *hakua* keskenään. Toinen esimerkki on sana, jossa esiintyy geminaatta ja pitkä vokaali kuten *学校 gakkō* (äänt. gakkoo) lasketaan neljäksi *hakuksi*: *ga-(k)-ko-u*. Suluissa oleva *k*:ta ei äännetä, mutta siinä on yksi *haku*, eli äänteellinen kesto. (Koizumi 1993, 79-80.) Esittelen esimerkin avulla, miten 17-*hakua* lasketaan haikussa:

紅梅の	Kōbai no	Lakastumaton
散りぬ寂しさ	Chirinu sabishisa	luumupuun yksinäisyys
枕元	Makuramoto	tyynyn vierellä

(Shiki 1902 [1867–1902], suom. Japani-Killan jäsenet)

Ensimmäinen säe on *Ko-u-ba-i-no* (5), toinen säe on *Chi-ri-nu-sa-bi-shi-sa* (7) ja kolmas säe on *Ma-ku-ra-mo-to* (5). Toisin sanoen lukijan pitää pitää mielessä ensimmäisen säkeen *kō* sanan oikeaa äänteellistä kestoja, jotta osaa tulkita rakennetta oikein. Tämän runon ensimmäisessä säkeessä näyttää olevan vain neljä tavua suomalaisittain tavutettuna, mutta siinä on oikea määrä *hakua*. Ramstedt kuvaa japanin kieltä seuraavasti (sanat alkuperäisessä muodossa):

Japaninkieli on monitavuinen kuin suomenkielikin, mutta tavut ovat enimmäkseen lyhyitä ja avonaisia ja tavuloppuista *n*-äännettä on runoudessa pidettävä eri tavuina; samoin kaikki pitkät tavut vastaavat kahta lyhyttä. Kun näin ollen yksi ainoa sana

voi täyttää koko rivin, on selvää, että tässä ei ole tilaa turhalle monisanaisuudelle.”  
(Ramstedt 1976, 9)

Haikun pituutta määrittävät edellä mainitut seikat, ja sen lisäksi on olemassa muitakin sääntöjä, joita autenttisessa haikussa noudatetaan tunnollisesti. Ne ovat 季語 *kigo* ja 切れ字 *kireji*. *Kigo* tarkoittaa vuodenaikasanoina ja *kireji* leikkaussanoja.

Vuodenaikasanat ovat kirjaimellisesti niitä sanoja, jotka kuvastavat kutakin vuodenaikaa ja runon luomishetken miljöötä. Vuodenaikasanoina käyttö on pakollinen autenttisessa haikurunoudessa siten, että vuodenaikasanaa on käytettävä yhdessä säkeessä. Vuodenaikasanat ovat entiteettejä, joita voi luokitella kolmeen kategoriaan: 1. Vuodenajan todellisia tapahtumia ilmaisevia sanoja tai kullekin vuodenaikalle ominaisia sanoja; esim. *lumi* viittaa talveen koska sataa silloin, 2. Entiteetin etumääritteenä esiintyy vuodenaikaa ilmaisevia sanoja; esim. *kevään sade*, *kesän vuori*, *syksyn tuuli* jne. 3. Sopimuksenvaraisia vuodenaikasanoina; esim. *kuu* voi nähdä ympärivuoden, mutta se edustaa syksyä ja *sammakko* kevättä. (Yamashita 2018, 173–174.)

Esittelen Shikin runon esimerkiksi:

ともし火の	Tomoshihi no	Lyhtyjen kajo,
見えて紅葉の	Miete momiji no	puiden katveessa katson
奥ふかし	Oku fukashi	ruskan syvyyteen

(Shiki 1892 [1867–1902], suom. Japani-Killan jäsenet)

Tässä runossa esiintyvä *momiji* (‘japaninvaahtera’) on vuodenaikasana, ja se edustaa syksyä. Se on helppo arvata, koska vaahtera on vahvasti yhteydessä ruskaan.

Vuodenaikasanoina on olemassa noin 5000 sanaa. Sanoja on kertynyt ajan myötä. Vuodenaikasanoina käyttö on tarkkaan määritelty siten, että vuosi on jaettu kahdeksaan osaan: *risshun* (‘kevään ensimmäinen päivä’) perinteisen kuukalenterin mukaan noin 4. helmikuuta, *shunbun* (‘kevätpäiväntasaus’), *rikka* (‘kesän ensimmäinen päivä’) noin 6. toukokuuta, *geshi* (‘kesäpäivänseisaus’), *risshuu* (‘syksyn ensimmäinen päivä’) noin 8. elokuuta, *shuubun* (‘syyspäiväntasaus’), *rittō* (‘talven ensimmäinen päivä’) noin 8. marraskuuta ja *tōji* (‘talvipäivänseisaus’). Näitä kahdeksaa jaksoa jaetaan vielä kolmeen osaan, yhteensä on 24

jaksoa vuodessa. Vuodenaikasanojen valinta määräytyy siis tämän jaksotuksen mukaisesti. (Kigosai Saijiki ja Nieminen 2012, 20.)

*Kirejit* eli leikkaussanat ovat sanoja, joita käytetään säkeen lopussa, jotta säe pysyisi itsenäisenä, tai haikun keskellä, jotta haiku saisi käänteen, ja joka ilmaisee tunnelmaa ja tunnetilaa (NKD).

Esittelen Bashōn haikun esimerkkinä:

古池や	Furuike ya	Vanha lampi!
蛙飛び込む	Kawazu tobikomu	sammakon sukeltaessa
水の音	Mizu no oto	veden ääni

(Bashō 1686 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

Runon ensimmäisessä säkeessä esiintyy leikkaussana *ya*, jonka tehtävä on pysäyttää lukunopeutta tähän ja antaa lukijan mielikuvituksen päästä valloilleen. Toteamalla ensimmäisessä säkeessä 古池 *furuike* ('vanha lampi') lukija kuvittelee mielessään vanhaa lampea ja sen ympäröimää miljöötä. Sitten kuvaillaan tapahtumaa. Tässä runossa kuvaillaan dynaamista sekä statiivista tunnelmaa. Leikkaussanan tehtävä on vetää raja juurikin tuolle dynaamisen ja statiivisen vaikutelman väliin.

On olemassa yleisesti käytössä olleita leikkaussanoja, ja niitä on 18, jotka ovat taulukossa 1.

Taulukko 1 Leikkaussanat

verbin imperatiivin loppupäätteet	<i>-se, -re, -he, -ke</i>
adjektiivin loppupääte	<i>-shi</i>
adverbiaali	<i>ikani</i>
apuverbit ja lauseen päättävät partikkelit	<i>-kana, -mogana, -ji, -ya, -ramu, -ka, -keri, -yo, -zo, -tsu, -zu, -nu</i>

Näistä kolme on käytössä vielä nykyajan haikussa: *kana*, *ya* ja *keri* (NHK).

Esittelen muutamien leikkaussanojen kielellistä tehtävää ja niiden antamia vaikutteita. *Kana* käytetään usein loppusäkeessä ja se kuvailee ihailusta ja liikuttumisesta johtuvaa huokailua. Sen tehtävä on antaa erityisen suurta jälkimakua, joten sen jälkeen on periaatteessa mahdotonta yhdistää sanoja. (Wabi Sabi.)

大佛の	Daibutsu no	On kevätpäivä
うつらうつらと	Utsura utsura to	ja suuri Buddhan patsas

春日哉                      Haruhi kana                      torkkuu paikallaan

(Shiki 1893 [1867–1902], suom. Japani-Killan jäsenet)

Shikin kevätpäivää kuvailevassa haikussa on leikkaussana *kana*, joka on sijoitettu viimeiseen säkeeseen. Shikin haikurunosta voidaan aistia lämmintä kevätpäivää. Shiki kävi Kamakurassa, jossa sijaitsee Suuri Buddhan patsas. Shiki kuvailee Suuren Buddhan kasvojen rauhallista ilmettä, joka näyttää vierailunsa aikana siltä kuin se olisi unessa. Sama pätee myös patsasta katseleviin turisteihin. Kaikki nauttivat kevätauringosta rennosti. Alkuperäisessä haikussa viimeisen säkeen tarkoitus on jättää tilaa ”huokailulle”, joten siinä on leikkaussana *kana*.

*Ya* käytetään usein alkusäkeessä, ja se ilmaisee syvää ihailua ja sen ääneen sanomista. *Ya*-leikkaussanan avulla voi ikään kuin kutsua jotakuta tai hakea jonkun huomiota, mutta useimmiten sen tehtävä on ilmaista ihailua. (Wabi Sabi.) Lisäksi *ya*:n jälkeen syntyy pieni tauko, jolloin lukija voi uppoutua ikään kuin haikurunon maisemaan. Tässä Shikin haikussa on käytetty samaa leikkaussanaa kuin aiemmin esittämässäni Bashōn haikussa.

春雨や	Harusame ya	Kevätsateessa
傘さして見る	Kasa sashite miru	katselen kirjakauppaan
絵草紙屋	Ezoushiya	varjoni alta

(Shiki 1899 [1867–1902], suom. Japani-Killan jäsenet)

Siirryttäessä ensimmäisestä säkeestä toiseen säkeeseen pidetään pieni tauko, jotta kiinnitetään lukijan huomiota kevätsateeseen. Sitten vasta kuvaillaan toimintaa. Tämä leikkaussanan käyttö on oivallinen keino, sillä lukija voi kuvitella Shikin kävelevän kevätsateessa ja pysähtyvän kirjakaupan edessä ja kurkistavan sateenvarjon alta kirjakauppaan. Pienellä tauolla on siis suurikin merkitys tunnelman luonnissa.

*Keri*-leikkaussanaa puolestaan käytetään usein loppusäkeessä, ja se antaa voimakkaan ja itsevarmuutta lisäävän sävyn. Se on myös menneen ajan apuverbi, mikä antaa sille menneen tosiasian väittämisen merkityksen. (NHK.)

夏虫の	Natsumushi no	Suven hyönteiset
死んで落ちけり	Shinde ochi keri	putoilevat kuolleina
本の上	Hon no ue	kirjani päälle

(Shiki 1895 [1867–1902], suom. Japani-Killan jäsenet)

Tässä haikussa Shiki toteaa hyönteisten kuolleen ja putoilevan kirjansa päälle. Leikkaussana *keri* esiintyy toisessa säkeessä, jossa todetaan hyönteisten kuolleen ja pudonneen alas. Tässä tapauksessa *keri*-sanalla esitetään, mitä on tapahtunut.

Lisäksi *zo* on leikkaussana, joka ilmaisee kysymyksen tai voimakkaan väitteen. Sitä käytetään yleensä loppupartikkelina, kun ilmaistaan kysymystä, ja toisessa säkeessä, kun esitetään vahva väite. (NHK.)

秋深き	Aki fukaki	syksy syvenee –
隣は何を	Tonari wa nani o	mitähän tuo naapuri
する人ぞ	Suru hito zo	tekee elääkseen?

(Bashō 1694 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

Tässä haikurunossa viimeisessä säkeessä on leikkaussana *zo*, joka ilmaisee Bashōn ihmettelyä ja halua tietää naapurista, mitä siellä tapahtuu. Analysoin tätä haikurunoa ja sen suomennosta uudestaan analyysikappaleessa.

Nitta ilmaisee leikkaussanojen tehtävää käyttäen metaforaa seuraavasti:

Haikun kauneudella on paljon yhteistä leikkokukkien kauneuden kanssa. [...]Leikkokukkien kauneus riippuu siitä, mistä ne on leikattu ja miten leikatut palat on järjestetty. [...] "Kauneus", jonka tunnemme katsellessamme kukkaa, ei rajoitu itse kukkaan, vaan kauneus ulottuu mielikuvituksessamme olevaan niittyyn, mistä kukka on poimittu. [...] Sama pätee haikuihin ja niiden ulkopuolisiin "narratiiveihin". (Nitta 2019, 435–436.)

## 2.2 *Shōfuu*-poetiikka

*蕉風* ('*shōfuu*-poetiikka') nimitys tarkoittaa Bashōn ja hänen oppilaidensa kehittämää haikutyylä. Bashōn johtamassa haikai-koulukunnassa on harjoitettu sitä tyyliä, jonka Bashō on nostanut ja vakiinnuttanut yhdeksi kirjallisuuden taiteenlajiksi. Ennen Bashōa *haikai* (vanha nimike nykyiselle haikulle) oli yleensä leikkisämpää, kuten *Tēmon*-tyylissä ja *Danrin*-tyylissä. *Tēmon*-tyylillä tarkoitetaan Matsunaga Tōtokun (runoilija 1571–1653) ym. haikai-koulukuntaa ja niiden tyyliä, jonka kukoistusaika oli 1624–1644 ja joka keskittyi sanaleikkeihin ja

hassutteluun. *Danrin*-tyyli on Sōinin (runoilija 1605–1682) kehittämä tyyli, joka osoitti älyllistä kiinnostusta materiaalin ja ilmaisun omalaatuisuuteen. Bashō kuului tähän koulukuntaan, mutta hänen haikai-tyylinsä erkaantui omaan polkuun, ja monet sen ajan haikurunoilijat seurasivat Bashōta. (Nipponica.)

*Shōfuu*-poetiikan erityispiirteenä on, että siinä opetettiin käyttämään sananulkoisia tunteita haikussa. Erityisesti hän loi kuvailevan ilmaisutyylin, joka korosti kuvien kuvallista luonnetta ilmaisussa ja kunnioitti kuvan heijastuksessa esiin tulevia hienovaraisia tunnesävyjä, joita hän kutsui *sabiksi*. Maiseman ja tunteen yhdistäminen tarkoitti samalla isännän eli runoilijan ja kohteen yhdistymistä. (Nipponica.) Toisin sanoen Bashō ja hänen koulukuntansa oppilaat pyrkivät tekemään haikusta rauhallisen ja tyylikkään taidemuodon ja pitivät tärkeänä *sabi*, *shiori*, *hosomi* ja *karumi* -ajattelua (Koto Bank). Seuraavaksi esittelen näitä *shōfuu*-poetiikassa olennaisia termejä.

*Sabi* ('yksinäisyys') viittaa hiljaisuuteen, rauhallisuuteen ja syvälliseen ilmapiiriin, joka on hienostunut ja ilmenee luonnollisesti ulospäin. Se viittaa kauneuteen, johonkin syvään ja rikkaaseen, jonka voi luonnollisesti tuntea hiljaisuuden keskellä. Kyse ei ole pelkästään vanhasta tai muinaisuudesta, vaan hiljaisuuden ja yksinäisyyden kauneudesta, jossa jokin hiljainen muuttuu vielä hiljaisemmaksi, jokin vanha kuihtuu entisestään, ja hiljaisuuden keskellä ilmestyy jotain hienovaraista ja syvällistä, jotain rikasta ja avartavaa tai jotain upeaa. Se on taiteellinen ilmaus haikun hiljaisuudesta. (Koto Bank.) Salmi esittää *sabi* sanan merkitystä kosmiseksi ykseydeksi ja yksinäisyydeksi, joka on mielestäni hyvin otaksuttu (2015, 37). Bashōn oppilas Mukai Kyorai (1651–1704) selittää *Kyoraishō*-teoksessa, mitä *sabi* tarkoittaa. *Kyoraishō* on Kyorain kirjoittama kokoelma, johon on koottu Bashōn ja hänen koulukuntansa oppilaiden väittämiä ja kritiikkejä haikusta vuosina 1702–1704. Kyorain mukaan *sabi* tarkoittaa muutakin kuin yksinäisyyttä. Japanin kielen sanakirjan tekijä Iima Hiroaki (1967) esittää Kyorain ajattelua seuraavasti:

Vaikka vanha mies taistelisi urheasti taistelukentällä tai istuisi juhlaillallisella upeassa kimonossaan, on olemassa vanhuuden ilme, jota ei voi peittää, ja tämä on *sabi*. (Kangaeru hito.)

Esittelen tämän yhteydessä Kyorain haikun:

花守りや	Hanamori ya	kukkien alla
白き頭を	Shiroki kashira o	kaksi vartijaa, valkoiset päänsä



突き合わせ Tsuki awase yhteen painettuina

(Kyorai haikun ilmestymisvuosi ei ole tiedossa [1651–1704], suom. N. S.)

Bashōn mielestä tämä Kyorain haiku kuvastaa osuvasti *sabia*. Tämän haikun merkitys on se, että kauniiden, täydessä kukassa olevien kirsikankukkien alla harmaahiuksiset kukkien vartijat puhuvat jotain toistensa kanssa. Vanhusten lohduttomuuden tunne, jonka voi tuntea vastakohtana kukkien upeudelle on *sabi*. Toisin sanoen *sabi* voidaan tulkita pähkinänkuoressa sellaiseksi ulottuvuudeksi, jonka voi tuntea vanhassa, ankeassa ja yksinäisessä tilassa.

Sana *shiori* ('taipunut') (paitsi nykyään sanan alkuperäistä merkitystä tarkastellaan uusiksi) tarkoittaa sitä, että kirjoittajan yksityiskohtaiset tunteet tihkuvat haikurunosta. Termi kuvaa haikun olemusta ja sen eleganssia. Se ei tarkoita, että jokin asia tai aihe olisi sääliittävä, vaan se, mikä virtaa sydämeistä ulos seuratessa ihmisiä ja luontoa sääliien tai ikään kuin tuntien rakkautta kohti tarkasteltavaa asiaa, on *shiori*. (Koto Bank.)

Esittelen Bashōn oppilaan Kyorikun (1656–1715) haikun:

十団子も	Toodago mo	mykyistäkin
小粒になりぬ	Kotsubu ni narinu	on tullut pienempiä –
秋の風	Aki no kaze	syksyinen tuuli

(Kyoriku 1692 [1656–1715], suom. N. S.)

Tämä haikuruno tarkoittaa seuraavaa: Syksyn tuulet puhaltavat ja kadut ovat harvaan asuttuja. Kuuluisat Utsu-vuoristokylän mykyt näyttävät pienentyneen. Bashōn mukaan tästä runosta tihkuu Kyorikun *shiorin* tunne, että Kyoriku aistii pienentyneistä mykyistä vuodenaikojen vaihtumisen tuomaa haikeutta.

*Hosomi* ('kapeus') on käsite, josta haikun sydämeistä on tullut eteerinen ja hienovarainen. Bashōn mukaan *hosomi* on kauneutta, joka sublimoi sekä mielen että muodon. Bashōn opetuslapsista Kyoriku innostui eniten siitä ajattelusta. Kyorikun *hosomiteorian* perusteella vaikuttaa *hosomin* tarkoittavan sitä, että herkällä mielellä maistetaan hiljaisuuteen kietoutunutta surua ja ilmaistaan se hienovaraisesti. Perinteisesti on kiinnitetty huomiota vain havaintoon, joita tehdään tutkittaessa kohdetta, mutta myös mielen sävy eli surullisuus on tärkeä osa *hosomia*. (Koto Bank.) Mestari Bashō on aikanaan kehunut Rotsuun (1649–1738) haikua:

鳥どもも	Toridomo mo	mahtavatkohan
寝入っているか	Neiriteiru ka	merilinnutkin jo nukkua
余呉の湖	Yogo no umi	Yogojärvellä?

(Rotsuu 1691 [1649-1738], suom. N. S.)

Tästä haikusta voidaan aistia yön hiljaisuuden ja järven liikkumattoman pinnan tuomaa yksinäisyyttä ja epävarmuutta. Luonnossa on eläimiä, mutta niitä ei näy. Merilinnutkin ehkä nukkuvat. Runosta siis välittyy hiljaisuuteen kietoutunutta surua, jota ei ilmaista eksplisiittisesti.

*Karumi* ('keveys') tarkoittaa, että kirjoittaja löytää kauneutta tutuista aiheista ja ilmaisee sen yksinkertaisella tavalla. Toisin sanoen. se on uuden kauneuden löytämistä arkisista, tavallisista aiheista ja tapa, jolla hän ilmaisee sen suoraviivaisesti ja tavanomaisesti. Bashō saavutti tämän haikun filosofisen ajattelun myöhempinä vuosinaan. (Koto Bank.) Esittelen Dohōn (1657–1730) haikun, jossa esiintyy *karumia*:

木のもとに	Ki no moto ni	puiden alla
汁も膾も	Shiru mo namasu mo	keitto, salaatti, kaikki –
桜かな	Sakura kana	kirsikankukassa

(Dohō 1690 [1657–1730], suom. N. S.)

Tässä haikussa Dohō kuvailee hanamia 'kirsikankukkien juhlia' seuraavasti: Kun katsellaan kirsikankukkia kirsikkapuun alla, terälehdet putoilevat, ja tämän ansiosta keittokulhot ja namasu-pikkelsit täyttyvät terälehdistä. Päivä täynnä kirsikankukkia! Tässä haikussa esiintyvä idiomi *shiru mo namasu mo* ('myös keitto ja pikkelsi') tarkoittaa kaikkea ja mitä tahansa.

### 2.3 Vapaarytmisiä haikurunoja

Siinä missä Bashō edusti perinteistä haikutyyliä ja kehitti *shōfuu*-poetiikkaa, toiset pyrkivät eroon perinteestä kokeilemalla vapaarytmistä haikua. Santōka, jota esittelen seuraavassa luvussa enemmän, on yksi niistä, jotka harrastivat vapaamuotoista haikua.

*Jiyuuritsuhaiku* ('vapaarytmisen haiku') on uusi haikun tyyli ilman minkäänlaisia muotoseuraamuksia säilyttäen kuitenkin haikun luonteen (Gendai haiku daijiten). Se on haikun muoto, jossa runoilija ilmaisee vapaasti, mitä hän tuntee, ilman 17 *onin* rakennetta (5-, 7- ja 5-

tavua) tai vuodenaikasanojen rajoituksia. Sen otti ensimmäisenä käyttöön Ogiwara Sēsensui (1884–1976). Esittelen myös itse haikurunoilijan Ueda Toshin (1906–1992) tulkintaa vapaamuotoisesta haikusta:

Kirjoitamme haikuja vapaassa rytmissä, emme vain vapaarytmisiä haikuja, koska vapaarytmiseen sisältyy myös perinteinen rakenne. [...] On käyty monenlaisia keskusteluja siitä, mitä haiku on. On ollut erilaisia väittelyjä siitä, mitä haiku on ja [...] missä tehdään ero haikun ja ei-haikun välillä. Ne ovat kaikki epämääräisiä ja tulkinnanvaraisia. (Ueda 1992, 122-129.)

Ueda väittää vapaarytmisen haikun tuottamisen olevan muutakin kuin vain vapaalla tyyllillä kirjoittamista. Hänen mukaansa on virhe ajatella, että kaikki, mikä ei mahdu 17 tavun sisään, on vapaata säkeistöä. Ei ole mitään syytä hylätä 17 tavua, kun kirjoitetaan haikuja vapaalla tyyllillä, sillä vapaaseen tyyliin kuuluu kaikki.

Esittelen tässä Hōsain (1885–1926) vapaarytmisen haikun:

咳をしても一人      Seki o shite mo hitori      jopa yskien, on yksin

(Hōsai 1926 [1885–1926], suom. H. O.)

Hōsain haikussa esiintyy 3 – 3 – 3 -rytmi eli *se-ki-o / shi-te-mo / hi-to-ri*. Taustan tunteminen avaa tätä haikua enemmän; Hōsai oli sairastanut tuberkuloosia, ja yskiminen kuului sairauteen. Yskästä kuului ääntä ja hän asui yksin majassaan, jossa vietti loppuaikansa Shōdon saarella. Tässä korostuu sairaudesta johtuva ääni ja majatalon hiljaisuus. Hiljaisuus kuvaa yksinoloa. Ainoa ääni lähtee yskästä, ja se johtui sairaudesta, joka oli kuolemantauti siihen aikaan.

Ueda, joka oli vapaarytmisen haikun asiantuntija, on kritisoinut tätä haikua. Hän kutsui Hōsain haikua yhden rivin runoksi. Tästä huolimatta nykypäivänäkin tämä kyseinen haiku ja haikurunoilija on hyvin pidetty Japanissa.

Esittelen vielä toisen vapaarytmisen haikun:

色々の人々のうちに      Iro iro no hitobito no uchi ni      Häivyn,  
きえてゆくわたくし      kiete yuku watakushi      ihmisten keskeltä.

(Narita Mikio [1935–1990], suom. H. O.)

Narita Mikio (1935–1990) oli näyttelijä, ja hän ilmaisi tällä runolla sitä, että hän tuntee yksinäisyyttä. Hänet muistetaan, mutta vain näyttelijän rooleista, joita hän on näytellyt.

Tämä haiku on pidempi kuin em. Hōsain haiku. Tässä on 22 *onia*, enemmän kuin perinteinen haiku, eikä tässä ole vuodenaikasanaa, ei myöskään leikkaussanaa.

## 2.4 Yleinen katsaus haikun historiaan ja vaikuttaviin haikurunoilijoihin

### 2.4.1 Haikun historiaa yleisesti

Tässä kappaleessa esittelen lyhyesti haikun historiaa ja samalla kaksi haikurunoilijaa, joiden haikurunoja esitetään pääsääntöisesti tutkielmassani.

Haiku on vanhalta nimeltään 俳諧 eli *haikai*, joka on kehittynyt sitä edeltävästä runomuodosta nimeltään *renga* ('ketjurunous'). Rengan muoto alkoi vakiintua 1200-luvulla. Renga-ketjurunolle on tunnusomaista, että kaksi peräkkäistä säkeistöä muodostaa kokonaisuuden, ja niiden kirjoittamiseen kuului muodollisuus. Sitä harrastettiin tilaisuudessa, jossa oli mukana arvostelutuomari. (Nieminen 1999, 373.) Renga-ketjurunouden ensimmäistä säettä kutsuttiin *hokkuksi* eli aloitussäkeistöksi, ja myöhemmin ketjurunosta kehittyi *haikai-ketjuruno*. Nieminen avaa haikain rakennetta seuraavasti:

Haikai-ketjurunon aloittaa hokku, 17-tavuinen alkusäkeistö. Sitä seuraa 14-tavuinen wakiku, sitten tulee jälleen 17-tavuinen daisan. Neljäs säkeistö on taas 14-, viides 17-tavuinen ja niin edelleen. Perinteisen ketjurunon perustyyppi oli satasäkeistöinen, Bashō vakiinnutti yleisimmäksi muodoksi 36-säkeistöisen kasenin (Nieminen 2012, 403).

Ketjurunous kehittyi niin monimutkaiseksi, että sen sääntöjen opetteluun meni useita vuosia. 1500-luvun puolivälissä alkoi tapahtua samaa kuin rengaa edeltävälle runomuodolle, eli kaavoihin ja sääntöihin kangistunut renga ei enää saanut suosiota. Sen sijaan haluttiin jotain vapaampaa ja tuoreempaa ilmaisua. Siitä syntyi leikkisämpi ketjurunous, jota alettiin kutsumaan haikaiksi. (Nieminen 1999, 376.) Ennen mestari Bashōn ilmestymistä, runoilijat olivat sanataitureita, he leikkittelivät kielellä ja käsitteillä, mutta eivät edes pyrkineet sisäisten tuntojen lyriikkaan. Haikairunossa huumori muuttui väkinäiseksi. Vasta 1680-luvulla Bashōn ansiosta haikai uudistui vakavasti otettavaksi. Bashō ei poistanut siihen asti olleita haikain leikillisyyttä ja kevytmielisyyttä, vaan hän käsitti, että on täysin mahdollista ilmaista syvällisiä

kokemuksia ja oivalluksia säilyttäen aiempia piirteitä. (Nieminen 1999, 378.) Bashō siis vaikutti merkittävästi haikain kehitykseen, ja hänen vaikutusvaltaiset saavutuksensa on mainittu luvulla 2.2.

#### 2.4.2 Vaikuttavia haikurunoilijoita

Japanissa on olemassa lukuisia merkittäviä haikurunoilijoita, mutta tässä kappaleessa nostan esiin Bashōn ja Santōkan, joiden haikurunoja on mukana tutkielmassani. Kun analysoidaan haikurunoja, niiden historiallisen taustan ja haikurunoilijan elämän tunteminen on hyvin tärkeää, koska ne heijastuvat vahvasti haikun sisältöön.

Matsuo Bashō, runoilijanimeltään Bashō, syntyi matala-arvoiseen samurain perheeseen, joka henkensä pitimiksi viljeli maata, vuonna 1644 Igan maakunnassa, nykyisessä Mien prefektuurin Igan kaupungissa, joka on noin 30 km Kiotosta kaakkoon. Hänellä oli vanhempi veli ja neljä sisarta. Heidän isänsä Matsuo Yozaemon kuoli Bashōn ollessa 13-vuotias. Vanhin veli Hanzaemon peri isänsä aseman eli ammatin, ja hän oli vastuussa perheestään, mutta luultavasti elannon saaminen oli niukkaa, joten nuori Bashō lähti Uenon maakuntaa hallitsevaan feodaalisen herran Todō Yoshimasan perijän Yoshitadan palvelukseen. Yoshitada oli harrastanut haikairunon kirjoittamista, joka kuului tuon ajan hienostuneiden miesten suosikkiharrastuksiin. Bashōsta ja Yoshitadasta tuli vanhemmiten melko hyvät toverit, ja heidän vahvin siteensä oli tietysti haikairunot. He molemmat liittyivät Kitamura Kiginin (runoilija 1625–1705) oppipojiksi, ja siitä lähtien Bashō on kulkenut hakai- eli haikurunon polkua. Bashōn vanhin runo, jonka hän kirjoitti 19-vuotiaana, löytyy antologiasta. Vuonna 1664 kaksi Bashōn haikua ja yksi Yoshitadan haiku ilmestyivät Kiotossa julkaistussa runoantologiassa. Seuraavana vuonna Bashō, Yoshitada ja kolme muuta kirjoittivat yhdessä sadan säkeen ketjurunon. Tästä ketjurunon rakenteesta tarkempaa tietoa on esitetty edellisessä luvussa 2.4.1. Bashōn osuus oli kahdeksantoista säkeistöä, jotka olivat hänen ensimmäiset jäljellä olevat tämäntyyppiset säkeensä. (Ueda 1970, 20–21.)

Yoshitada kuoli yllättäen ennenaikaisesti, ja Bashōn palvelussuhde Yoshitadaan päättyi tähän. Bashōn elämästä seuraavien vuosien aikana tiedetään hyvin hämärästi. Perinteisesti on oletettu, että hän meni Kiotoon, silloiseen Japanin pääkaupunkiin, jossa hän opiskeli filosofiaa, runoutta ja kalliografiaa tunnettujen asiantuntijoiden johdolla. Vuonna 1667 julkaistussa haikai-antologiassa oli peräti kolmekymmentäyksi hänen säkeistöään, ja hänen teoksiaan oli mukana kolmessa muussa vuosina 1669-1671 kootussa antologiassa. Tämän myötä hänen nimensä alkoi

vähitellen tulla tunnetuksi Kioton pienelle joukolle runoilijoita. Oletettavasti tämä on tuonut hänelle huomattavaa kunnioitusta myös kotikaupunkinsa runoilijoiden keskuudessa. Niinpä kun Bashō kokosi ensimmäisen haikai-kirjan, kolmisenkymmentä runoilijaa oli halukas toimittamaan siihen säkeitä. Kirja, jonka nimi oli *Kai Ōi* ('Simpukkapeli'), omistettiin Uenossa sijaitsevalle pyhäkölle vuoden 1672 alussa. 'Simpukkapeli' oli kootun teoksen nimi sekä haiku-kilpailu, jossa Bashō toimi makutuomarina ja arvosteli eri runoilijoiden kirjoittamia haikurunoja. Haiku-parit asetetaan vastakkain, ja Bashō arvostelee ne. Bashō myös osallistui kilpailuun kahdella haikulla. Kaiken kaikkiaan kilpailussa olleista haikurunoina koottu teos paljastaa Bashōn loistavan nokkelaksi ja värikkään mielikuvituksen omaavaksi tuomariksi. Hän tunsu hyvin populaarilauluja, muodikkaita ilmaisuja ja yleensäkin maailman uusia tapoja. Vaikuttaa siltä, että hän kokosi kirjan kevyellä mielellä, mutta hänen runollinen lahjakkuutensa oli ilmeinen. (Ueda 1970, 22–23.)

Bashō sai lopulta haikain sävellysooppaan Kiginiltä, mikä tarkoitti Bashōn valmistuneen koulukunnasta. Bashō suuntasi Edoon eli nykyiseen Tokioon vuonna 1674. Bashō otti runoilijanimekseen ensin Sōbō ja sen jälkeen Tōsē. Lopulta hän käytti kaikkein tunnetuinta nimeä Bashō. Hänen alkuaajan haikurunonsa on kirjoitettu Sōbōn nimellä. Edoon muutettuaan hän käytti Tōsē nimeä (Nieminen, 2012, 13.) Bashōn elämä seuraavien kahdeksan vuoden aikana on taas jokseenkin hämärän peitossa. On olemassa useita eri kertomuksia hänen elämästään, mutta yksikään ei ole kovin vakuuttava. Väite, jota yleisesti pidetään lähimpänä totuutta, on, että hän työskenteli jonkin aikaa paikallisen vesilaitoksen palveluksessa. Olipa totuus mikä tahansa, hänen ensimmäiset vuotensa Edossa eivät olleet helppoja. Myöhemmin Bashō kirjoitti seuraavasti: "Kerran olin kyllästynyt säkeiden kirjoittamiseen ja halusin luopua siitä, ja toisen kerran olin päättänyt olla runoilija, kunnes saisin ylpeän nimen muiden yläpuolelle. Vaihtoehdot taistelivat mielessäni ja tekivät elämästäni levotonta." (Ueda 1970, 23.) Vaikka Bashō saattoi olla pulassa, hän jatkoi säkeiden kirjoittamista uudessa kaupungissa.

Kesällä 1675 hän oli yksi monista kirjoittajista, jotka liittyivät erään tuon ajan arvostetun runoilijan kanssa sadan säkeen ketjurunoon. Bashō käytti toista runoilijanimeä Tōsei, ja hän osallistui siihen kahdeksalla säkeellä. Seuraavana keväänä hän kirjoitti yhdessä toisen runoilijan kanssa kaksi ketjurunoa, joista kumpikin koostui sadasta säkeestä. Näiden perusteella voidaan päätellä, että hänen on täytynyt päättää ryhtyä ammattirunoilijaksi näihin aikoihin, ellei hän ollut tehnyt sitä jo aiemmin. (Ueda 1970, 23.) Saavutettuaan hyvän runoilijanmaineen ja aineellisen mukavuuden lisääntyessä Bashō kuitenkin vaikutti olleen yhä tyytymättömämpi itseensä. Hänestä oli tuntunut yksinäiseltä huolimatta hyvistä ystävistä, oppilaista ja

suojelijoista. Hän oli yksinäisempi kuin koskaan. Luultavasti tällaisesta henkisestä ristiriitaisuudesta johtuen Bashō alkoi harjoittaa zen-meditaatiota pappi Butchinin (1642–1715) johdolla, joka sattui asumaan hänen kotinsa lähellä. Pari tapahtumaa, jotka tapahtuivat seuraavien kahden vuoden aikana, lisäsivät hänen kärsimystään entisestään: tulipalo, jossa Bashōn asunto tuhoutui talvella 1682 ja muutaman kuukauden jälkeen tulipalosta hänen äitinsä kuoli. Koska hänen isänsä oli kuollut jo vuonna 1656, hän oli nyt paitsi vailla kotia myös vailla vanhempia, joiden luokse palata. (Ueda 1970, 24.) Näiden ikävien tapahtumien jälkeen Bashō lähti syksyllä 1684 ensimmäiselle merkittävälle matkalleen.

Matkan tarkoitus oli kohdata kuolema. Hän kutsui sitä ’sään pieksämän luurangon matkaksi’ tarkoittaen, että hän oli valmis menehtymään yksin ja jättämään ruumiinsa erämaan armoille, jos se olisi hänen kohtalonsa. Bashō oli heikkokuntoinen ja kärsi useista kroonisista sairauksista. Voidaan kuvitella matkustamisen olleen 1600-luvun Japanissa huomattavasti vaarallisempaa kuin nykyään. Hän lähti Edosta länteen kohti kotikaupunkiaan Igan Uenoa. Hän vietti vuodenvaihdetta kotikaupungissaan ja palasi takaisin Edoon. Matka kesti 9 kuukautta. (Ueda 1970, 26.) Tästä matkasta hän kirjoitti matkakertomuksensa *Nozarashi kikō* (’Rotan vuoden runoretki’ tai ’Taivasalla haalistuvan pääkallon matkakertomus’ suom. Kai Nieminen). Bashō julkaisi useita matkakertomuksia em. lisäksi: *Kashimamōde* (’Matka Kashimaan’ suom. Kai Nieminen), *Sarashina kikō* (’Kertomus matkasta Sarashinaan’ suom. Kai Nieminen) ja *Oku no hosomichi* (’Kapea tie pohjoiseen’ suom. Kai Nieminen). Niemisen suomentamassa Alati matkalla -teoksista löytyvät siis neljä matkakertomusta ja lisäksi kaksi päiväkirjaa. Bashōn matkakertomuksista Kapea tie pohjoiseen on tunnetuin ja suosituin Japanissa. Se kertoo hänen ja hänen oppilaansa Soran matkasta kohti pohjoista päätieta pitkin pysähtyen kiinnostaviin kohteisiin. Matka kesti kaiken kaikkiaan 156 päivää ja matkanpituudeksi tuli n. 2,400 km.

Seuraavaksi esittelen Santōkaa, jota pidetään vapaarytmisen haikurunon yhtenä edustajana. Santōka, oikealta nimeltään Taneda Shōichi, syntyi Yamaguchin prefektuurissa vuonna 1882 vajaa 200 vuotta Bashōn kuoleman jälkeen isänsä Takejirōn ja äitinsä Fusan vanhimpana poikana. Isä oli kotoisin varakkaasta maanomistajaperheestä ja äiti myös maanomistajan perheestä. Santōkalla oli isosisko Tsusa, pikkusisko Shizu ja pikkuveljet Jirō ja Shinichi eli hän oli pojista vanhin. Santōkan ollessa 10-vuotias, keuhkotuberkuloosia sairastanut ja henkisesti huonovointinen äiti teki yllättäen itsemurhan. Äidin traagisen kuoleman jälkeen lapsista huolehti heidän isoäitinsä. Santōkan isän liiketoiminta alkoi mennä alamäkeen, ja pian hän velkaantui aika lailla. (Fukuda 2018, 111.) Santōka meni ylempään peruskouluun. Hänen arvosanansa eivät olleet erityisen hyviä, mutta hän valmistui vuonna 1896. Samana vuonna hän

siirtyi yksityiseen korkeakouluun, nykyiseen lukioon. Ensimmäisenä vuonna hänen arvosanansa eivät olleet kovin hyviä, mutta vuosien edetessä hän nousi luokkansa kärkeen, ja valmistuessaan hän oli vuosiluokkansa parhaimmistoa. Tänä aikana Santōka alkoi omistautua haiku- ja tanka-runoudelle ja alkoi tuottaa omia tanka-runojaan, joka on rakenteeltaan pidempi kuin haiku eli säkeistöt koostuvat 5 – 7 – 5 – 7 – 7. Valmistuttuaan vuonna 1899 Santōka siirtyi saman vuoden syyskuussa toiseen lukioon neljännelle luokalle ja valmistui maaliskuussa vuonna 1901. Samana vuonna hän muutti Tokioon ja kirjoittautui yksityiseen teknilliseen korkeakouluun (nykyisen Wasedan yliopiston edeltäjä). Seuraavana vuonna 1902 hän pääsi Wasedan yliopiston kirjallisuuden laitokselle. Wasedan yliopistossa Santōka, kuten muutkin opiskelijat, innostui ajan uudesta kirjallisuudesta ja luki erityisesti Turgenevia ja Maupassantia ikätovereidensa kanssa. Hänen ensimmäisen vuoden arvosanansa olivat noin 50:n opiskelijajoukon keskitasolla. Hän erosi Wasedan yliopistosta helmikuussa vuonna 1904 ja palasi kotiin. Sanotaan, että hänestä tuli neuroottinen, mutta totuus on hämärä. (Fukuda 2018, 112–113.)

Santōkan isä, jolla oli nyt valtavat velat, myi lopulta omistamansa maat ja talot, osti läheisen panimon, joka oli myynnissä, ja aloitti panimotoiminnan vuonna 1907. Samaan aikaan Santōka peri perheyriksen ja otti panimon johdon haltuunsa. Santōka avioitui 27-vuotiaana Satō Sakinon kanssa, mutta Santōka itse ei ollut kovin innostunut tästä järjestetystä avioliitosta. Santōkaa kiinnosti enemmän kirjallisuuden harrastaminen ja juominen kuin perheen panimotoiminta. Vuonna 1911 hän perusti ystäviensä kanssa paikallisen kirjallisuuslehden Nuoriso, johon hän toimitti käännöksiä Turgenevin romaaneista ja myös omia haikuja. Hän alkoi käyttää taiteilijanimeään Santōkaa vuodesta 1913 innostuttuaan vapaarytmisestä haikurunosta. (Fukuda 2018, 114.)

Pian perheyritystä johti kuitenkin vaimo Sakino. Panimotoiminta oli liikaa amatööreille, ja kun isän velat olivat vielä maksamatta, perhe alkoi kamppailla toimeentulosta. Kaikki seuraavana vuonna valmistettu sake pilaantui, ja panimo ajautui konkurssiin vuonna 1916. Santōkan isä katosi (muutti erään geishan luo), ja kuoli 67-vuotiaana. Santōka ei osallistunut isänsä hautajaisiin. Hän muutti perheineen Kumamoton prefektuuriin, jossa asui hänen haikurunoilijakollegansa. Siellä hän yritti pyörittää kauppaa, mutta menetti pian kiinnostuksensa, ja rahaa ja aikaa meni juomiseen. Näihin aikoihin Santōka tapasi tärkeän ihmisen, lääkäri Kimura Ryokuhēn, joka tuki häntä koko hänen loppuelämänsä ajan. Santōka oli joutunut monesti pulaan itseaiheutetusti, mutta lopulta Kimura huolehti hänestä. (Fukuda 2018, 116.) Santōkan elämä ei ollut helppoa, vaan traaginen tapahtuma seurasi jälleen. Hänen



pikkuveljensä teki itsemurhan vuonna 1919, ja tämä pahensi Santōkan alkoholiriippuvuutta entistä enemmän. Tämän jälkeenkään hänen elämänsä ei muuttunut parempaan suuntaan, vaan seurasi ikäviä asioita. Lopulta hänen tuttunsa vei hänet buddhalaisen munkkiluostariin, jossa hän vietti kolme kuukautta. Hän kuitenkin ajautui kodittomaksi. Santōka yritti tämän jälkeen lukuisia kertoja rakentaa elämänsä uudelleen, mutta hän tuli toistuvasti riippuvaiseksi alkoholin käytöstä ja pilasi elämänsä. Hän kuoli 58-vuotiaana sydänkohtaukseen. (Fukuda 2018, 115–124.)

### 3 Suomalainen runous

#### 3.1 Suomen kielen metriikka

##### 3.1.1 Runomitta

Tässä kappaleessa esittelen suomalaista runomittaa, jonka tunteminen ja siihen perehtyminen on hyvin olennainen osa tutkielmassani, koska ilman käännöskielen runouden tuntemista vieraskielisten runojen kääntäminen käännöskielellä ei onnistu kovinkaan hyvin.

Runomitta voidaan määritellä siten, että se on kirjallinen muoto, jolle on tyypillistä tietty rytmin säännönmukaisuus (Tieteentermipankki). Runomitan rytmi perustuu runoa muodostavien tavujen ominaisuuksiin. Lisäksi mitallinen runo rakentuu runojaloista koostuvista säkeistä. Runojalka on rytmisyksikkö, joka koostuu kahdesta tai useammasta tavusta. Mitan säännönmukaisuus syntyy runossa olevien tavujen rakenteista siten, että painolliset ja painottomat tai pitkät ja lyhyet tavut eli nousu- ja laskuasemassa olevat tavut ovat määrättyssä suhteessa toisiinsa. (Haapala 2013, 192-193.) Esimerkiksi antiikin mitoissa käytetty jambi on lyhyen (∪) ja pitkän (–) tavun yhdistelmä eli ∪ –. Suomenkielisessä runoudessa jambi muodostuu painottomasta (x) ja painollisesta (x´) tavusta eli xx´ ja anapesti xxx´. (Leino 1982, 13.) Kuten edelläkin on mainittu, että runoa muodostavien tavujen ominaisuudet tulevat vaikuttamaan runomittaan, suomenkielisessä runoudessa jambi on suhteellisen harvinainen (Tieteen termipankki). Suomen kielessä jambinen inversio luo usein omaa variaatiotaan, mikä tarkoittaa sitä, että runon säkeet voivat alkaa yksitavuisen painottoman tavun sijaan kolmitavuisilla sanoilla. Tällöin paino sijoitetaan toiselle tavulle. Tämä johtuu siitä, että jambi perustuu vierasperäisten kielten ominaisuuksiin kuten kreikkaan, Englantiin, ja Saksaan, joissa on runsaasti painottomaan asemaan asettuvia artikkeleita ja prepositioita. (Haapala 2013, 197.) Sen sijaan suomenkielisessä runoudessa laskevat runojalat eli trokee (x´x) ja daktyyli (x´xx) ovat tavallisempia. Trokeessa on painollinen tavu, jota seuraa yksi painoton tavu ja daktyylissa on painollinen tavu, jota seuraa kaksi painotonta tavua.

Tunnetusti Kalevalassa esiintyy trokee eli ns. kalevalamitta, nelipolvinen trokee:

*Vaka / vanha / Väinä/möinen*

Säe muodostuu laulettuna (lausuttuna) neljästä peräkkäisestä trokeesta. Säkeessä on tavallisesti kahdeksan tavua: *va-ka, van-ha, Väi-nä-möi-nen*, ja muodostuu trokeesta. Pitää kuitenkin mainita, että lausuttuna noin puolet Kalevalan säkeistä ovat trokee-daktyylivoittoisia:

*Laski / laulellen / vesiä* (trokee + daktyyli + daktyyli)

Tämä ei tarkoita sitä, etteikö jambinen runo toimisi suomeksi. Esitän Haapalan esimerkin Lauri Viidan runosta *Käppyräinen* (1954). Haapala on merkinnyt nousussa olevaa tavua merkillä + ja laskussa olevaa merkillä o (2013, 196):

Me kartoitimme taivaan	o + o + o + o
ja meren luotasimme	o + o + o + o
ja rakensimme tornin	o + o + o + o
ja sitä ponnistimme.	o + o + o + o

(Viita 1966, 245.)

Viidan runossa esiintyy jambia (o +). Säkeet alkavat laskuasemassa olevalla tavulla ja jatkuu säännöllisesti nousussa olevalla. Nousuasemassa olevat tavut ovat pitkiä pääpainotteisia: *kartoitimme*, *luotasimme*, *rakensimme* ja *ponnistimme*. Lisäksi *ja*-konjunktion käytöllä runon kokonaisuuden luominen liittyy rytmisiin ominaisuuksiin. Nimittäin *ja*-konjunktiot yhdistävät säkeet yhdeksi virkkeeksi. Tässä runossa on säkeenylitys eli lause ylittää säkeen rajan, ja se on tehokas rytmikeino. (Haapala 2013, 197.)

Runon rytmiä analysoitaessa sitä tulee kuitenkin tarkastella ei pelkästään tavun kielipillisellä käsitteellä vaan toisellakin tavalla. Esittelen esimerkin rytmin noususta ja laskusta Hellaakosken runosta *Soittaja kuolee*, jota myös Leino käyttää teoksessaan *vedoten runoilija* ja kirjallisuudentutkija Unto Kupiaisen käsitykseen:

Näen elämänpolkuni aivan hyvin	xxx' / xxx' / xxx' / xx' / x
ja huraan, pienen vaeltajan,	xx' / xx' / xx' / xxx'
joka mielin hämärin, hämmentyvin	xxx' / xx' / xxx' / xx' / x
on sanonut: vihaan – rakastan.	xx' / xxx' / xx' / xx'

(Leino 1982, 14.)

Säkeen kulkua voidaan havaita kuunnellessa siten, että nousut sijoittuvat painollisten tavujen kohdalle ja laskut painottomien kohdalle. Sää jaksottuu siis tavuryhmiksi, runojaloiksi ja kussakin ryhmässä on aina yksi nouseva (painollinen) tavu ja yksi tai useampia laskeva (painoton) tavu. (Leino 1982, 14.) Tutkittaessa esimerkkinä olevaa Hellaakosken runoa, huomataan miten nousu ja lasku sijoittuvat. Nousussa on yleensä painollinen tavu (x'), muttei aina mene sen mukaan: esimerkissä säkeistön toinen ja neljäs säe päättyvät painottomaan nousutavuun (*vael/ta/jan ja ra/kas/tan*). Samaten laskussa olevat tavut ovat yleensä painottomia, mutta esimerkissä säkeistön ensimmäinen (*Näen*) ja kolmas (*joka*) alkavat painollisella tavulla. Tämä osoittaa sitä, että tavun kielelliset ominaisuudet eivät kuitenkaan määrää runon rytmin nousua ja laskua eli sitä, luetaanko tavu nousussa vai laskussa olevaksi. (Leino 1982, 14.) Leino pitää Kupiaisen kuvausta ongelmallisena kahdesta syystä: kuvaus ei

kuitenkaan osoita, millä tavoin runon lukija tai sitä analysoiva metriikko tunnistaa tekstin mitan, koska mitan nousujen ja laskujen sekä niihin sijoittuvien kielen yksiköiden suhde jää avoimeksi. Toinen syy on, ettei Kupiaisen kuvauksella pysty osoittamaan runon mittaa. Mittaa ei voi samaistaa runon tavorakenteeseen, koska jouduttaisiin kuvaamaan loputonta variaatiota pystymättä osoittamaan sen rajoja. (Leino 1982, 14–15.) Leino toteaa esimerkkisäkeistön rakennekuvauksen seuraavasti: säkeet koostuvat neljästä jambisesta tai anapestisesta runojalasta, ja parittomiin säkeisiin kuuluu lisäksi ylimääräinen lopputavu (Leino 1982, 15).

Leino analysoi samaa Hellaakosken runoa merkitsemällä nousussa olevat tavut merkillä + ja laskussa olevat merkillä o seuraavasti (Siteeraan tähän vain alkuosan.):

Näen elämänpolkuni aivan hyvin	oo + oo + oo + o + o
ja huraan, pienen vaeltajan,	o + o + o + oo +
joka mielin hämärin, hämmentyvin	oo + o + oo + o + o
on sanonut: vihaan – rakastan.	o + oo + o + o +

Leino siis osoittaa pelkän tavorakenteen kuvauksen olevan riittämätön rytmin säännöllisyyden selitykseksi. Leinon tavoite on esittää dynaamista mittasysteemia. Hänen tutkimuksensa lähtökohta on esittää runon kielellisessä rakenteessa esiintyvää säännönmukaisuutta. Leinon mukaan tavun kelpoisuus nousuun tai laskuun riippuu sen prominenssista (vahvuudesta) eli metriseen kielioppiin on liitettävä kuvaus siitä, milloin tavu on prominentti (vahva tavu) ja milloin ei. (Leino 1982, 21–22 ja 119.)

### 3.1.2 Mitan rakenne ja tavu

Leino tutkii, millä tavoin ja millaiset tavut voivat esiintyä mitan nousuissa ja laskuissa, mitä ehtoja riimiparin tulee täyttää, millaisia vaatimuksia eriaisteiset metriset konstituentit eli säe, säepari ja säkeistö asettavat kielellisille ilmauksille. Leino tarkastelee vain yhtä metristä pohjakaavaa sen vuoksi, että eri runoilijoiden käytäntö voi vaihdella. (Leino 1982, 58.)

Leino toteaa, että runon jokainen tavu voidaan luokitella sekä metrinen että kielellisten ominaisuuksiensa mukaan. Metrinen luokitusperuste on joko tavu nousussa tai laskussa. Tällä osoitetaan ainoastaan tavun metrinen asema. (Leino 1982, 118.) Tässä luvussa esittelen sekä mitan rakenteen että tavun kielellisiä piirteitä, jotka ovat metrisesti relevantteja.

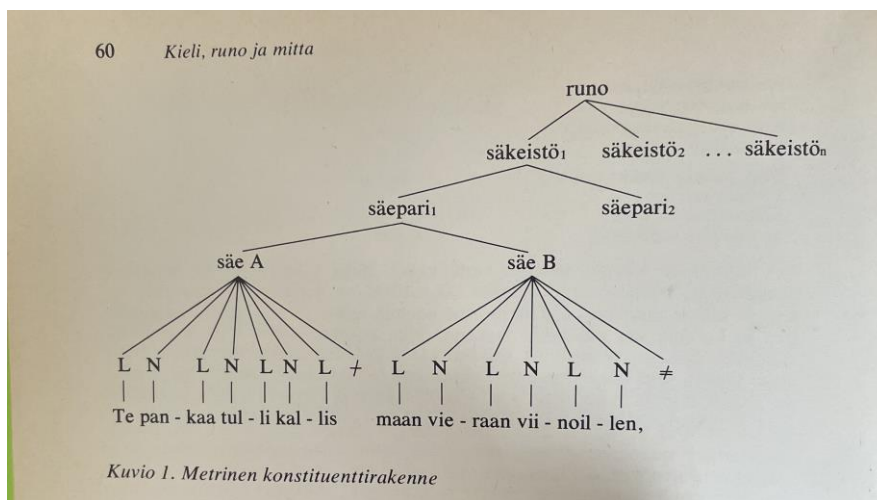
Leino hahmottelee J. H. Erkon runon ensimmäisen säkeistön metristä pohjakaavaa seuraavasti. Leinon hahmotelman ko. runon kaksi ensimmäisen säkeistön tavorakenteesta symbolilla + (nousussa oleva) ja o (laskussa oleva):

Te pankaa tulli kallis	o + o + o + o
Maan vieraan viinoillen,	o + o + o +
En niiden nousta sallis	o + o + o + o
ma Suomen rannoillen.	o + o + o +

On nähty kuin ne turmaa	o + o + o + o
Vaan tuovat kansalleen,	o + o + o +
Ett'into vieras hurmaa,	o + o + o + o
Ei henki kotoinen.	o + o + o +

(Leino 1982, 58).

Tämä osoittaa, että kaksi ensimmäistä säkeistöä ovat mitaltaan isometriset. Itse asiassa myös loput säkeistöt ovat mitaltaan samanlaiset, joita en ota tähän mukaan. Molemmissa säkeistöissä on neljä säettä ja kussakin säkeessä on kolme nousua. Jokaisen nousun edellä on lasku, ja ensimmäisen ja kolmannen säkeet päättyvät laskuun, joka puuttuu toisesta ja neljännessä säkeestä. Tästä voidaan päätellä säkeiden ryhmittyneen selvästi kahdeksi identtiseksi säepariksi eli riimi sitoo yhteen sekä säeparien ensimmäiset että toiset säkeet. Kuvio 1 esittää myös Erkon runon rakennetta ja säkeistöjen rakenteen samankaltaisuutta.



Kuvio 1. Metrinen konstituenttirakenne (Leino 1982, 60)

Näiden kuvausten avulla voidaan osoittaa, millaiset tavut voivat esiintyä nousussa, millaiset laskussa. (Leino 1982, 59–60.)

Esittelen vielä Leinon käyttämän toisen esimerkin, jossa on Lauri Viljasen kolmisäkeistöinen runo Pienet linnut:

(1) En silmäis salaisuutta nää — kuin pienet linnut nuo pois levotonna lennähtää, ne saapuu jälleen luo.	— + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — +
Ja suuri arkuus valtaa mun ja hellyys rajaton. En tiedä, mitä tehdä, kun ne pyrkii pakohon.	— + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — +
Vie siivin pienten lintujen sua vapauteen ties. — Jo pyytää verkkoon kyynelten niit' ahnas metsämies!	— + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — + — +

(Leino 1979, 303)

Leino havainnollistaa metrisen analyysin luonnetta siten, että + -merkki on nousussa oleva tavu ja – -merkki on laskussa oleva tavu. Viljasen runo siis koostuu mitaltaan isometrisistä säkeistöistä, ja riimi kytkee säeparit yhteen. Leinon kuvausmalli esittää runomitan hierarkkisena struktuurina: säkeistön konstituentteina ovat säeparit ja vastaavasti säeparin konstituentteina säkeet. Säe rakentuu toisiaan seuraavien laskujen ja nousujen muodostamasta jonosta, ja riimin tehtävä on sitoa tietyt rakenneosat kiinteästi toisiinsa. (Leino 1979, 303.)

Leino luonnehtii metrisiä systeemejä seuraavasti vedoten John Lotzin (1974, 976–979) typologiaan, joka jakaa systeemit kahteen päätyyppiin: yksinkertaisiin ja kompleksisiin. Yksinkertaisissa mitta säätelee pelkästään säkeen tavulukua, muttei aseta tavun laatua koskevia rajoituksia.

Kompleksisissa tavuluvun lisäksi kielen prosodiset piirteet ovat olennaisia. Niiden perusteella voidaan erottaa kolme erilaista kompleksista mittasysteemiä: tonaalinen, dynaaminen ja durationaalinen. Tässä pitää ottaa huomioon se, että vapaarytmisen runous jää luokituksen ulkopuolelle siitä syystä, että sen ei voi katsoa noudattavan erityistä runomittaa. (Leino 1979, 304–305.)

Leino toteaa suomenkielisestä runoudesta, että siitä on osoitettavissa ainakin neljä erilaista metristä systeemiä. Yleisin on germaanisten esikuvien mukaisesti kehittynyt dynaaminen systeemi, jossa metrisesti relevantti kielellinen oppositio on painollisen ja painottoman tavun vastakohta. Viljasen runo Pienet linnut on hyvä esimerkki dynaamisesta systeemiä noudattavasta runosta.

Leino esittää Juhani Siljon runon Pakkaspäivän metrisen rakenteen seuraavasti:

(2) Kaukaa, päältä harmaan pilven	+ o + o + o + o
katsovi aurinko pakkaspäivän	+ oo + oo + o + o
kelmeä, kuumeinen,	+ oo + o +
näkevi keskeltä nietosten,	+ oo + oo + o +
takaa hienon sumuhäivän	+ o + o + o + o
vastaansa apua pyytävien	+ oo + oo + oo +
käsiä kohoovan,	+ oo + o +
kuulevi kuolonhädän soivan	+ oo + o + o + o
keskeltä jäisen maailman.	+ oo + o + o +
Aurinko pilveen laskeutuu.	+ oo + o + o +
Saapuvi äänetön talvi-ilta.	+ oo + oo + o + o
Kohta ei enään valitus	+ oo + o + o +
nouse kuolon-tanterilta.	+ o + o + o + o

(Leino 1979, 305)

Tässä esimerkissä + -merkki on painollinen tavu ja o-merkki on painoton tavu. Siljon runo poikkeaa Viljasen runosta siinä määrin, että laskuissa saa esiintyä vapaasti joko yksi tai kaksi tavua ja mitaltaan se on väljempi, koska kiinteää säkeistorakennetta ei ole, ja säkeen pituus vaihtelee. Riimin käyttö on säännöttömämpää. Silti voidaan katsoa sekä Viljasen että Siljon runot kuuluviksi samaan metriseen systeemiin, eli periaatteessa painollisen tavun paikka on nousussa ja painottoman laskussa.

Toinen metrinen systeemi Leinon mukaan on tunnetusti kalevalamitta, jonka esittelin luvussa 3.1.1. Kalevalamitan mittasysteemin nousun ja laskun tavuille asettamat rajoitukset ovat: Pitkä pääpainollinen tavu ei saa esiintyä laskussa, lyhyt pääpainollinen tavu ei saa esiintyä nousussa. Rajoitukset eivät koske säkeen ensimmäistä nousua eivätkä laskua. Nämä säännöt eivät kuvaa kaikkia kalevalamitan kielelle asettamia rajoituksia, mutta riittävät kuitenkin osoittamaan mittasysteemin luonteen. (Leino 1979, 306–307.)

Kolmas on antiikin esikuville rakentuva durationaalinen, ja siinä tavun kelpoisuus nousuun ja laskuun riippuu ensisijaisesti sen pituudesta. Esittelen Leinon esimerkin Koskenniemen runon epitafin Filosofin hauta avulla:

(10) Täällä mun luuni on, maantien laidassa, aloen alla,	(11) 2 01 2 01 1 1 2 10 2 01 2 0
tänne mun kuopannut on rakas vaimoni mun,	2 01 2 1 1 1 1 01 2 00 1
rientäen luotani ensimmäisen kulkijan kaulaan.	2 01 2 00 2 1 1 1 2 01 2 1
Vuossadat nukkuessain tien yli on tomunneet,	1 01 2 01 1 1 00 1 01 1
kulkenut on rikas, köyhä ja kulkenut viisas ja narri,	2 01 1 01 2 00 2 01 2 10 2 0
onnellistapa ei kulkenut ainuttakaan.	2 1 1 00 1 2 01 2 10 1
Kulkija, ken nyt juur' ohi käyt, voit laskea sauvas,	2 00 1 1 1 00 1 1 2 00 2 1
jäädä mun vierellein hetkeäs vuottamahan.	2 01 2 1 1 2 01 2 00 1
Ei edessäs sitä oo, mitä etsit, ei takanaskaan:	1 01 1 00 1 00 2 1 1 00 1 1
maantie on edessäs, maantie on takanas.	1 1 1 01 1 1 1 1 00 1

(Leino 1979, 307–308)

Hän käyttää toista merkintätapaa tässä esimerkissä. Siinä numero 2 tarkoittaa pitkää pääpainollista tavua, numero 1 tarkoittaa muita pitkiä tavuja ja numero 0 tarkoittaa kaikkia lyhyitä tavuja niiden painollisuudesta tai painottomuudesta riippumatta. Runon metrinen pohjakaava tulee olemaan seuraava:

(12) + - + - + - + - + - + -  
 + - + - + - + - + - + -

(Leino 1979, 308)

Näiden perusteella voidaan todeta, että tämän runon edustama metrinen systeemi asettaa tavujen sijoittumiselle säkeeseen kaksi rajoitusta: pitkä pääpainollinen tavu ei saa esiintyä laskussa ja lyhyt tavu ei saa esiintyä nousussa.

Neljänneksi mittasysteemiksi Leino esittelee neljä Eila Kivikk'ahon runoa:

(15) En ole enää  
 sirpaleitten varassa.  
 Sain ehjän onnen.  
 Mitä kätken sen maljaan?  
 — Vanhan ruukun kappaleet.  
 (Ruukut)

(16) Kesän vihreä  
 värikynä latvojen  
 viivat hämmentää.  
 Meren vakava katse  
 unohtuu. Vene ei näy.  
 (Styxin kesä)

(17) Ja laulustakin  
 kysymys jää, tauko, kuin  
 püdonnut sulka.  
 (Ja laulustakin/ kysymys jää)

(18) Reviirilaulun  
 vastakohta: tajusin:  
 ei sijaa missään.  
 (Sallimus)

(Leino 1979, 308)

Nämä Kivikk'ahon runot ovat lyhyitä, ja siksi niiden pituus tekee säännöllisen metrisen pohjakaavan tunnistamisen hankalaksi. Toisaalta kun tunnetaan näiden runojen taustalla oleva malli, tulkinta helpottuu. Runot (15) ja (16) ovat tanka-runoja ja (17) ja (18) haikuja. (Leino 1979, 308.) (Tanka-runosta ks. luku 2.4.2.)

Leino esittelee tankan (19) ja haikun (20) metristä pohjakaavaa seuraavasti:

(19) T T T T T T T  
 T T T T T T T  
 T T T T T T T  
 T T T T T T T  
 T T T T T T T

(20) T T T T T T T  
 T T T T T T T  
 T T T T T T T

(Leino 1979, 309)

Pohjakaavassa käytetty T osoittaa metristä asemaa, johon tulee aina yksi tavu. Tässä siis säe ei muodostu toisiaan seuraavien nousujen ja laskujen jonosta, vaan kaikki metriset asemat ovat samanlaisia. Tästä syystä tämä poikkeaa edellisistä systeemeistä. Lotzin typologian mukaan voidaan tulkita runojen (15–18) edustavan yksinkertaista, syllabista mittasysteemiä eli mitta säätelee siinä yksinomaan runon ja säkeen tavulukua. Säe on toisiaan seuraavien identtisten metristen yksikköjen muodostama jono. Kielen tasolla jokainen tavu sopii jokaiseen metriseen asemaan. (Leino 1979, 309.)



Lisäksi Leino tarkastelee Kivikk’ahon neljä muutakin tankaa ja haikua dynaamisen systeemin näkökulmasta:

|   |   |
|---|---|
| <p>(21) Sinä — minä — muut . . .<br/>Aika etsii, siirtelee,<br/>kuvat koostuvat.<br/>Kertyy palat elämän.<br/>Niin myös laatta kuoleman.<br/>(Puzzle 2)</p> | <p>(22) Rivit, rivien<br/>välit vaikka lukisin,<br/>muusta varma en,<br/>oman ikäväni vain<br/>määrän selville näin sain.<br/>(Selvyys)</p> |
| <p>(23) Karanteenissa<br/>ettei tyhjyys tarttuisi<br/>onttoon tähtemme.<br/>(Persona non grata)</p>   | <p>(24) Öllyyn hukkunut.<br/>Lennon, taivaan tunnuksat<br/>siipipeilissä.<br/>(Rannalta)</p>  |

(Leino 1979, 309)

Metrisen pohjakaavan perusteella voidaan todeta, että runojen (21) ja (22) tavurakenne vastaa tankan rakennetta ja runot (23) ja (24) vastaavasti haikun rakennetta. Dynaamisen systeemin näkökulmasta voidaan merkitä painollisia ja painottomia tavuja seuraavasti:

|   |   |
|---|---|
| <p>(25) + - + - +<br/>+ - + - + - +<br/>+ - + - + - +<br/>+ - + - + - +</p> | <p>(26) + - + - +<br/>+ - + - + - +<br/>+ - + - +</p> |
|---|---|

(Leino 1979, 310)

Tällöin voidaan runot (21–24) tulkita dynaamista systeemiä noudattaviksi trokeisiksi runoiksi. Painollisten ja painottomien tavujen säännöllinen vaihtelu voidaan ajatella sattumanvaraiseksi seuraukseksi suomen kielen prosodiikasta eikä se johtuisi tanka-runon ja haikun mittojen noudattamisesta. Leino on tutkinut Kivikk’ahon muitakin tanka-runoja, ja huomattava osa on selvää trokeeta. Runossa (22) esiintyvä riimi puolestaan osoittaa, etteivät runot ole syllabisen systeemin mukaisia eli ne noudattavat dynaamisen mittasysteemin periaatteita. (Leino 1979, 310.)

### 3.2 Metrinen kielioppi

Leino listaa metriseksi kieliopiksi seuraavat seikat: metriset rakennesäännöt, vastaavuussäännöt, prominenssisäännöt, monitavujen inkongruenttia sijoittumista koskevat rajoitukset, sidontasääntö ja riimiä ja tavunrajaa koskevat lievennykset (Leino 1982, 331–333). Esittelen näitä tiivistetysti tässä luvussa.

Rakennesääntöjen hahmottamiseksi Leino kehittää metristä pohjakaavaa:

- + - + - + - +  
 - + - + - + ≠  
 - + - + - + - +  
 - + - + - + ≠

Miinus- ja plusmerkit osoittavat metrisen pohjakaavan lasku- ja nousuasemia, ja ensimmäisen ja kolmannen säkeen lopulla oleva merkki ja toisen ja neljännen säkeen lopulla oleva merkki osoittavat säkeen- ja säeparinrajaa. Tällaisen metrisen pohjakuvan kuvaus yksinään ei ole kuitenkaan riittävä, sillä eräät säkeen- ja säeparin rajalla havaittavat ilmiöt jäävät tällöin selittämättä. Tästä johtuen Leino on täydentänyt kuvausta liittämällä siihen metristä pohjakaavaa syvemmällä olevalla rakenteella, jota hän kutsuu abstraktiseksi rytmikaavaksi. Leinon esittämät metriset rakennesäännöt (MRS) ja riimisäännöt (RS) ovat seuraavat:

*Metrisen rakennesäännöt (16.1)*

MRS 1. runo  $\rightarrow$  säkeistö<sup>n</sup>  
 MRS 2. säkeistö  $\rightarrow$  säepari<sup>2</sup>  
 MRS 3. säepari  $\rightarrow$  säe<sup>2</sup>  
 MRS 4. säe  $\rightarrow$  (L + N)<sup>4</sup>  
 MRS 5. LN  $\rightarrow$   $\emptyset$  /  $\frac{\quad}{\quad} \neq$   
 MRS 6. N  $\rightarrow$   $\emptyset$  /  $\frac{\quad}{\quad} +$   
 RS 1. Säkeistössä säeparin jälkisäkeet ovat keskenään loppusointuiset.  
 RS 2. Säkeistössä säeparin alkusäkeet ovat keskenään loppusointuiset.

(Leino 1982, 331)

Esimerkiksi sellainen runo, jonka säkeistössä on aina kaksi säeparia, kussakin säkeessä kolme toisiaan seuraavaa laskua ja nousua sekä säeparin ensimmäisessä säkeessä on vielä neljäs lasku viimeisen nousun jäljessä, voidaan kuvata viiden toisinkirjoitussäännön avulla seuraavasti:

MRS 1'. runo  $\rightarrow$  säkeistö<sup>n</sup>  
 MRS 2'. säkeistö  $\rightarrow$  säepari<sup>2</sup>  
 MRS 3'. säepari  $\rightarrow$  säe A + säe B  
 MRS 4'. säe A  $\rightarrow$  (L + N)<sup>3</sup> + L  
 MRS 5'. säe B  $\rightarrow$  (L + N)<sup>3</sup>

(Leino 1982, 59)

Säännöt kertovat, että runo koostuu valinnaisesta määrästä säkeistöjä (MRS 1'), kussakin säkeistössä on kaksi säeparia (MRS 2') ja kussakin säeparissa kaksi säettä ja säkeet A ja B (MRS 3'). B-säkeessä on kolme laskun (L) ja nousun (N) muodostamaa paria (MRS 5') ja A-säkeessä näiden lisäksi vielä neljäs lasku säkeen lopussa (MRS 4'). Kuvio 1 kuvaa tätä säännöstöä vastaavan struktuurintoisella tavalla.

Vastaavuussäännöillä kuvataan niitä rajoituksia, jotka mitta asettaa runon kielelliselle struktuurille:

VS 1. N → V  
 VS 2. L → H  
 VS 3. L → H(H)  
 VS 3a. L →  $\begin{cases} (H(H)) / + \text{ — } \\ H(H) \end{cases}$   
 VS 4. Säkeenrajalla on fonologinen tauko.  
 VS 5. HV → VH / fonologinen tauko — HV  
 RS 3. Riimisäkeissä on oltava viimeisessä nousussa olevan tavun ensimmäisestä vokaalista säkeen loppuun sama segmentaalifoneemien jono.

(Leino 1982, 229)

Leinon vastaavuussäännöistä kolme ensimmäistä osoittavat ne vaatimukset, jotka kielen yksilöiden tulee täyttää sopiakseen metrisen pohjakaavan nousu- tai laskuasemaan. Ensimmäinen sääntö (VS 1) koskee sekä jambisia että jambis-anapestisia runoja eli nousuaseman täyttää yksi ja vain yksi tavu, jonka on oltava lisäksi vahva (prominentti). Kaksi seuraavaa (VS 2 ja VS 3) sääntöä erottavat toisistaan jambin ja jambi-anapestin siten, että jambisissa runoissa laskuun tulee yksi heikko (epäprominentti) tavu ja jambis-anapestisissa vapaasti vaihdellen joko yksi tai kaksi tällaista tavua. (Leino 1982, 227–229.)

Prominenssisääntöjä on yhteensä 15. Prominenssisäännöt operoivat tavuilla ja niiden ominaisuuksilla siten, että ne pyrkivät kuvaamaan tavun vahvuuden (prominenssin) sellaisena kuin kielenpuhujia eli runoilijaa ja runon lukijaa tai kuulijaa sen kokee. Tavujen prominenssisuhteet ovat subjektiivisia, koska monet kielelliset ilmaukset voidaan luontevasti painottaa eri tavoin ja painotusvaihtoehdot tuottavat myös erilaiset prominenssisuhteet. Sääntöjen avulla voidaan siis jakaa tavuja kahteen kategoriaan: prominentteihin ja epäprominentteihin. (Leino 1982, 232.)

Monitavujen inkongruenssien sijoittumista koskevat rajoitukset ovat:

1. Alkuosaltaan kaksitavuisen yhdyssanan ja kolmitavuisen tai pitemmän sanan ensimmäinen tavu ei voi olla epäprominentti, jos sanan kolmas tavu on lyhyt.
2. Kolmitavuisen sanan ensimmäinen tavu on aina prominentti.
3. Kolmitavuisen ja pitemmän sanan ensimmäinen tavu on aina prominentti.

(Leino 1982, 332.)

Leino esittää Matti Sadeniemen näkemyksen kongruenssista ja inkongruenssista seuraavasti: kongruenssi on normaalia suhdetta, että lasku ei ole ainakaan painollisempi kuin nousu. Inkongruenssi on mitanvastainen säe eli säe, joka rikkoo kongruenssisääntöä. (Leino 1982, 172–173.)

Leino tarkentaa vielä, että suomenkielisen runouden dynaamisessa mittasysteemissä keskeistä on vahvojen ja heikkojen tavujen vuorottelu, mutta vahvat tavut eivät välttämättä ole painollisia

eivätkä heikot painottomia. Sadeniemen jaottelu on kuitenkin epätarkka siinä määrin, että hän luettelee inkongruenssin piiriin erilaisia ilmiöitä, pitää inkongruenssia stilistisesti tunnusmerkkisenä ja olettaa sen perustuvan yksinomaan tavanomaisesta poikkeavaan painotukseen. (Leino 1982, 172.) Siksi Leinolla oli tarve kehittää tarkempaa sääntöä, mikä koskee inkongruenssia.

Sidontasäännöllä tarkoitetaan suomenkielisessä runoudessa yleisesti esiintyvää loppuheiton muuttumista yksitavuiseksi sekä alkuaan yksitavuisen sanan loppukonsonantin geminoitumista tai siirtymistä sellaisenaan seuraavaan kieltoverbin tai *olla*-verbin muodostaman tavun alkuun. Tällaiset sanayhdistelmät käyttäytyvät vastaavan yhdistämättömien sanojen tavoin. (Leino 1982, 333.)

Riimi on hyvin olennainen rakennetekijä runon mitassa, ja Leino on luonut riimisäännöt (RS) seuraavasti:

RS 1. Säkeistön B-säkeet ovat keskenään loppusointuiset.

RS 2. Säkeistön A-säkeet ovat keskenään loppusointuiset.

RS 3. Riimisäkeissä on oltava viimeisessä nousussa olevan tavun ensimmäisestä vokaalista säkeen loppuun sama segmentaalifoneemien jono.

Esittelen esimerkiksi J. Rannan runon Joulu tallissa Leinon artikkelista:

|                                       |                    |
|---------------------------------------|--------------------|
| (97) Siellä on elpyvä aamuksi kennot. | + oo + oo + oo + o |
| Ei ole kylmä, ei ole nuivaa.          | + oo + o + oo + o  |
| Jouluinen ihme — usko, jos hennot:    | + oo + o + oo + o  |
| juhta se tallissa silmänsä kuivaa.    | + oo + oo + oo + o |

(Leino 1979, 330)

Tämän runon riimikaava on abab. Kuten Leino toteaa, riimisääntö 1 on pakollinen, tässäkin runossa b-säkeet ovat keskenään loppusointuisia: *nuivaa* ja *kuivaa*. Riimisääntö 2 on optionaalinen, mutta yksityisen runon kannalta pakollinen. Tässä runossa a-säkeet ovat keskenään loppusointuisia: *kennot* ja *hennot*. Jos tämä sääntö on valittu, sitä on noudatettava johdonmukaisesti. Riimisääntö 3 poikkeaa kahdesta edellisestä siten, että se ei ole metrinen rakennesääntö, vaan se on mitan ja kielen suhdetta osoittava vastaavuussääntö.

Lisäksi riimiä ja tavunrajaa koskeviksi lievennyksiksi Leino luettelee seuraavat:

1. Pitkän ja lyhyen vokaalin ero voi kadota epäprominentista tavusta.
2. Pitkän ja lyhyen vokaalin välinen ero voi kadota.
3. Kvantiteettiero voi kadota nasaaleista ja likvidoista.

4. Postpositiossa *kanssa* geminaatta-*s* voi käydä yksinäis-*s*:stä.
5. Sananloppuinen *n* voidaan jättää huomiotta pitkän väljän vokaalin jäljestä.
6. Kaikki vokaalit voivat käydä identtisestä.
7. Kahta konsonanttia tai kahden identtisen konsonantin jonoa erottava distinktiivinen piirre voi neutraalistua.
8. Samaan sanaan kuuluvien vokaalien välinen tavunraja voi kadota.

Rajoituksena on, että kussakin riimiparissa saa soveltaa ainoastaan yhtä lievennyssääntöä. (Leino 1982, 333.)

Nämä säännöt ovat ns. epäpuhtaita riimejä varten. Epäpuhtaat riimit ovat esim.:

11. kotiranta : antaa (Erkko)  
 himmeet : immet (Mustakallio)  
 immet : himmeet (Mustakallio)  
 huoltaa : kuolta (Noponen)  
 pientä : rientää (Noponen)  
 saarta : kaartaa (Noponen)  
 taivaan : aivan (Vainio)

(Leino 1982, 114).

Näillä lievennyssäännöillä voidaan vähentää mitan kielenkäytölle asettamia rajoituksia, ja runoilija voi käyttää runoilijanvapautta.

### 3.3 Runokieli

Suomenkielisessä runossa käytetään suomea. Mikä tekee kielestä runokieltä? Esittelen Aleksis Kiven Ikävyys-runon ensimmäisen säkeistön:

Mi ikävyys,  
 mi hämäryys sieluni ympär  
 kuin syksyiltanen autiol maal?  
 Turha vaiva täällä,  
 turha ompi taistelo  
 ja kaikkisuus mailman, turha!

(Kivi 1866 Ikävyys)

Moni on sitä mieltä, että tässä käytetään runokieltä. Matti Sadeniemi käytti esimerkkinä tätä runoa artikkelissaan Runo ja aika (Kielikello 4/1989) ja kommentoi seuraavasti:

Jos näiden runokatkelmien kieltä tarkastelee nykyisen yleiskielen kannalta, se on toivottoman vanhentunutta. Sellaiset loppuheitot kuin *öit*, *murhatöit*, *ympär*, *autiol*

*maal* ovat kauan sitten jääneet käytännöstä, samoin supistumaton *vierahalla* 'vieraalla'; *taistelo* ei ole nykysuomea, ei myöskään *kaikkisuus mailman*, jne. jne.” (Sadeniemi 1989.)

Sadeniemi toteaa artikkelissaan, että viime vuosikymmeninä suomalainen runokieli on yhä enemmän luopunut sellaisista perinnäisistä piirteistä, jotka ovat erottaneet sen normaalikielestä (Sadeniemi 1989). Runokielen elementeiksi voidaan nimetä runon rytmikka, epätavalliset sanavalinnat, kielikuvat jne. Nämä eivät ole kuitenkaan kieliopillisia ilmiöitä. Metriikan pitää osoittaa paitsi tietyssä kielessä mahdolliset runomitat ja niiden rakenteelliset ominaisuudet myös kielen formaalisen struktuurin ja runomitan kohtaamisen toisiaan. (Leino 1982, 250–251.)

Runoissa esiintyvä kieli poikkeaa kielioppien pohjana olevasta yleiskielestä siten, että vokaalienvälinen tavunraja voi kadota, sanajärjestys voi poiketa ja samoin sanojen fonologinen asu. Leino kuitenkin suhtautuu runokieleen vältellen liian suoraviivaista tulkintaa. Runokieli ei ole vain yleiskielestä poikkeavaa kielen käyttöä eikä runoilijalla ole loputtomasti vapautta käyttää runokieltä, koska mitkä tahansa poikkeamat neutraalista kielestä eivät ole mahdollisia. Runokieli on näin ollen oma kielen rekisteri, johon runoilija siirtyy ja käyttää hyväkseen sen tarjoamia mahdollisuuksia silloin, kun neutraali kirjakieli osoittautuu liian ahtaaksi. (Leino 1982, 251.)

Palaan tuohon Kiven runoon tarkastelemaan Kiven käyttämää runokieltä. Siinä esiintyy loppuheitto: *ympär ja autiol maal*. Pronomini *mikä* esitetään *mi*-muodossa eli ilman *kä*-liitettä. Tämä käytäntö nojaa Kalevalan kieleen. (Leino 1982, 255). Loppuheiton esiintyvyys runokielessä on kaikkein suurin ja täten myös näkyvin kieliopillisten poikkeamien tyyppi. (Leino 1982, 251.) Lisäksi vielä yksi lyhenne on *mailman*-sana. Yksitavuisen 3. persoonan muoto *ompi* on myös Kiven runossa. Toinen poikkeama, mikä näkyy Kiven runossa, on *kaikkisuus mailman* eli yleiskielestä poikkeava sanajärjestys. Lopuksi on *taistelo*-sana. Tämä ei sinänsä ole kieliopillista poikkeamaa, vaan sana ei esiinny nykysuomen kielessä.

### 3.4 Suomen kielen runojen ja haikujen välisiä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia

Suomenkielisen runojen ja haikun keskeinen eroavaisuus ilmenee siinä, että kalevalamitta toteutuu parhaiten suomen kielellä ja haiku taas japanin kielellä, koska molemmat runomitat ovat vahvasti kytköksissä kummankin kielen kielellisiin ominaisuuksiin. Edellisessä luvussa

esitin metrisen kieliopin. Metrinen kielioppi esittää paitsi kieliopillisia rajoitteita myös antaa runoilijavapauden käsitettä runoilijalle. Sama piirre näkyy myös haikun toteutuksessa omalla tavallaan. Verratessa suomen kieltä ja japanin kieltä voidaan kiinnittää huomiota tavarakenteisiin. Kummankaan kielen tavarakenteet eivät ole täysin identtisiä, mutta niissä on havaittavissa samankaltaisuuksia (Ks. luku 2.1). Tämä mahdollistaa haikun toteutuksen myös suomeksi. Tässä luvussa keskityn suomenkielisiin haikurunoihin ja katson, miten se on toteutettu soveltaen Leinin metristä pohjakaavaa.

Esittelen ensin Eila Kivikk'ahon ja Polameren haikurunot:

|                          |               |
|--------------------------|---------------|
| Ja laulustakin           | - + - - +     |
| kysymys jää, tauko, kuin | + - - + + - - |
| pudonnut sulka.          | + - - + -     |

(Kivikk'aho 2001, 320)

|                        |                 |
|------------------------|-----------------|
| Laivaton meri.         | + - - + -       |
| Tämä maailma ja toinen | + - + - - - + - |
| jota ei nyt näy.       | - - + - +       |

(Polameri 1971, 30)

Molemmissa runoissa noudatetaan 5 – 7 – 5 -rakennetta. Metrisestä pohjakaavasta voidaan todeta, että kummassakaan ei ole säeparia eikä riimiparia, mikä osoittaa haikun mitan luonnetta. Haikussa runoilija kokeilee kielellisen ilmaisun mahdollisuuksia lyhyen mitan sisällä, jos siis on kyse perinteisestä haikusta. Kumpikin runo noudattaa haikun rakennetta paitsi välimerkkien käytön osalta. Haikussa ei käytetä pilkkua eikä pistettä. Tulkitsen kuitenkin välimerkkien käyttöä runoilijanvapaudeksi. Suomenkielisen haikun tulkitsemisessa on otettava huomioon muitakin olennaisia tekijöitä eli haikun ominaispiirteitä (ks. luku 2.1 ja luku 2.2). *Kirejia* ('leikkaussanaa') ei voi ottaa sellaisenaan käyttöön, mutta on mahdollista saada leikkaussanan vaikutus käyttämällä välimerkkejä. Tällöin Kivikk'ahon ja Polameren valitsemat välimerkit toimisivat ikään kuin leikkaussanana. (Salmi 2015, 22.)

Otan vielä yhden esimerkin Kivikk'ahon Kolme vuodenaikaa -runosikermän ensimmäisen runon, jota Salmi tulkitsee *shoofuu*-poetiikan näkökulmasta:

I

|                      |               |
|----------------------|---------------|
| Kaikki jää tänne     | + - + + -     |
| tapahtumaan mutta he | + - - + + - - |
| lähtevät, linnut.    | + - - + -     |

(Kivikk'aho 1995, 9)

Salmen tulkinta on seuraava:

"Tunnelma on luopuva, muttei sittenkään surumielinen. Rivien välistä – varsinkin toisen ja kolmannen säkeen rajapinnasta – paistaa kaiken ohimenevyys, myös kärsimyksen. On ikään kuin kaikki maalliset huolet kaikkoaisivat yhden sanan myötä: "lähtevät"."

(Salmi 2015, 36.)

Salmi analysoi erityisesti *shoofuu*-poetiikan *shiori*-termin (ks. luku 2.1) näkökulmasta. *Shiori* tarkoittaa yhtäältä taipuisuutta, mutta käytännössä voidaan mieltää runon monikerroksisuutta ja -tulkintaisuutta tarkoittavana sanana (Salmi 2015, 35). Se ei ole pelkästään surumielinen tai haikeamielinen kuten Salmi toteaa, vaan lyhyeen haikuun on kytketty monta tekijää: maisema, tunnelma, liike ja lintu. Olen samaa mieltä Salmen kanssa, että Kivikk'ahon runo noudattaa *shoofuu*-poetiikkaa.

Esitän vielä Tuomas Anhavan runon, joka on kirjoitettu haikun tyyliin:

|                         |               |
|-------------------------|---------------|
| Koivun taimi. Tuulessa  | + - + - + - - |
| iso, nukkainen lehti    | + - + - - + - |
| kellahtaa nurinniskoin. | + - - + - + - |

(Anhava 1967, 146)

Anhavan runo koostuu kolmesta säkeestä, ja ne on sijoitettu haikun tyyliin. Runon rakenne on 7 – 7 – 7. Vaikka rakenne ei noudata haikun perinnettä, runosta nähdään selkeä haikun piirre: häivytetty ja anonyymi kokija. Sekä tässä runossa että japanilaisissa haikurunnoissa on selvästi mukana inhimillinen kokija, mutta sitä ei ilmaista kuitenkaan eksplisiittisesti. (Haapala, 246-247) Japanilaiselle haikulle ominaisen ellipsin voi siis toteuttaa Anhavan runon tapaan.

Seuraavassa analyysiluvussa käyn läpi Niemisen suomentamia Bashōn ja Santōkan runoja.



## 4 Haikurunojen käännösten analyysi

### 4.1 Bashōn runojen käännöksiä

Tässä luvussa analysoin Niemisen suomentamia Bashōn runoja. Valitsen analysoitavaksi kymmenen haikua ja mahdollisimman monipuolisesti siten, että niissä esiintyy erilaisia leikkaussanoja. Esitän runot samaan tyyliin kuten aiemmin eli alkuperäinen runo on vasemmalla, keskellä on runo roomaji-kirjoituksella ja Niemisen käännös on oikealla puolella. Ainoa muutos on alkuperäisen tekstin suorakäännökseni lisääminen roomaji-kirjoituksen oikealle puolelle. Noudatan myös Niemisen käännöksen muotoilua sellaisenaan. Käännökseni noudattavat alkuperäistä sanajärjestystä, muttei 17-tavua suomeksi. Tarkoitus on tuoda alkuperäinen sanajärjestys ja sisältö suomeksi lukijalle, jotta Niemisen tekemät ratkaisut erottuisivat siitä. Merkitsen leikkaussanat lihavoinnilla ja vuodenaikasanat alaviivalla ( \_ ) roomaji-kirjoituksessa.

|          |                     |                   |                         |
|----------|---------------------|-------------------|-------------------------|
| (1) 閑かさや | Shizukasa <b>ya</b> | Hiljaista         | Miten hiljaista!        |
| 岩にしみ入る   | Iwa ni shimi'iru    | Kallioon läpäisee | kaskaan laulu tunkeutuu |
| 蟬の声      | <u>Semi</u> no koe  | kaskaan ääni      | kiven ytimeen.          |

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

Tässä Niemisen käännöksessä on eri sanajärjestys kuin alkuperäisessä. Jos sana järjestys olisi ollut sama kuin alkuperäisessä, se olisi ollut: *Miten hiljaista! | kiven ytimeen tunkeutuu | kaskaan laulu*. Vertaan omani (O) ja Niemisen (N) käännösten metrisiä pohjakaavoja keskenään:

|           |              |
|-----------|--------------|
| (O) + --  | (N) + - + -- |
| + -- + -- | + - + - + -- |
| + - + -   | + - + --     |

Itse asiassa Niemisen käännös noudattaa 5 – 7 – 5 -rakennetta, ja leikkaussanana on huutomerkki. Huutomerkin tehtävä on pysäyttää lukijan ajatus hetkeksi, ja sitten annetaan lukijan jatkaa lukemista loppuun. Niemisen käännöksessä ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä on sama metrinen pohjakaava eli tavun nousu ja lasku sijoittuvat samalla tavalla, mikä tuo mukavan rytmin ääneen lausuttuna ja sitoo yhdeksi kokonaisuudeksi. Niemisen käännöksestä löytyy myös toinen versio samasta haikusta:

(1') mikä hiljaisuus!

kaskaan laulu tunkeutuu  
kallion sisään

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

Mielestäni jälkimmäinen käännös välittää paremmin alkuperäisen runon tunnelmaa siinä mielessä, että toteamalla *mikä hiljaisuus!* kiinnitetään lukijan huomiota enemmän hiljaisuuteen. Sana *hiljaisuus* voi viitata ympäristöön tai mielentilaan, jonka Bashō mahdollisesti tunsu luonnon keskellä.

|         |                     |                               |                     |
|---------|---------------------|-------------------------------|---------------------|
| (2) 夏山に | <u>Natsuyama</u> ni | Kesäiselle vuorelle           | Matkalle lähtö:     |
| 足駄を拝む   | Ashida o ogamu      | korkeita puukenkiä kunnioitan | kesäisellä vuorella |
| 首途哉     | Kadode <b>kana</b>  | Matkalle lähtö                | kumarran puukenkiä. |

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

Oletan, että tämän runon merkitystä on hieman hankala tulkita, ellei tunne *ashida*-sanan merkitystä. *Ashida* muistuttaa perinteisiä puusta valmistettuja jalkineita. Tavalliset puukengät muodostuvat puulevystä, johon on kiinnitetty yksi tai kaksi pienempää noin 5 senttimetrin korkuista puupalaa. Puulevyyn kuuluu myös V:n muotoinen kankaasta tehty hihna, joka pitää kengän kiinni jalassa. *Ashida*-puukengän pohjassa olevat puupalat ovat noin 10 senttimetrin korkuisia. Korkeat puukengät oli tarkoitettu sadekeleissä kulkemiseen ja lisäksi ne ovat myös erään munkin perintöesine. Bashō kumartui korkean puukengän edessä, kunnioitti niitä ja rukoili turvallista matkaa. Käännösten metriset pohjakaavat ovat:

|                       |               |
|-----------------------|---------------|
| (O) + - + - + - -     | (N) + - - + - |
| + - - + - + - + - + - | + - + - + - - |
| + - - + -             | + - - + + - - |

Niemisen käännöksessä on 5 – 7 – 7 -rakenne, joka poikkeaa perinteisestä haikun rakenteesta, muttei kuitenkaan radikaalisti, sillä tämä ilmiö nähdään myös japaninkielisessä haikussa. Ylimääräisellä tavulla kirjoitettu haiku tuo myös mielenkiintoisen vaihtelevuuden ja uuden näkökulman tulkintaan. Tällä tekniikalla voidaan myös korostaa jotakin asiaa tai haikun sanomaa. Niemisen käännös alkaa käänteisessä sanajärjestyksessä kuin alkuperäisessä, ja leikkaussana *kana* on merkitty kaksoispisteellä. Suomenkielisessä tekstissä kaksoispiste

käyttö osoittaa sitä, että sen jäljessä tuleva tekstin osa täydentää, täsmentää tai perustelee edellä esitettyä (Kielitoimiston ohjepankki). Alkuperäisessä haikussa *matkalle lähtö* -sana on tärkeä sanoma, ja on tarkoitus lopettaa siihen, jättää ikään kuin jälkimaku ja nauttia odotuksesta ja jännityksestä alkavaa matkaa ajatellen. Niemisen käännöksessä mainitaan matkalle lähteminen ensimmäisessä säkeessä. Kaksoispiste antaa lukijalle ikään kuin ohjeen, miten valmistaudutaan matkalle lähtöön.

|          |                        |                        |                     |
|----------|------------------------|------------------------|---------------------|
| (3) 野を横に | No o yoko ni           | Pellon vieressä        | Hototogisu lauloi!  |
| 馬引き向けよ   | Uma hikimuke <b>yo</b> | Vedä ja käännä hevonen | Käännä hevonen      |
| ほととぎす.   | <u>Hototogisu</u>      | Hototogisu             | nummen reunaa päin. |

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

|                 |                   |
|-----------------|-------------------|
| (O) + - + - -   | (N) + - - + - + - |
| + - - + - + - - | + - + - -         |
| + - - + -       | + - + - +         |

Alkuperäisessä kuvataan säkeen alussa paikkaa, jossa Bashō ja hänen seuralaisensa kulkivat hevosen selässä. Sitten toisessa säkeessä Bashō pyytää muuttamaan kulkusuuntaa ja kiinnittämään huomiota johonkin. Vasta viimeisessä säkeessä paljastuu, miksi Bashō antoi sellaisen ohjeen. *Hototogisu* (*Cuculus poliocephalus*) on lintu, jonka tunnistaa sen omanlaisesta äänestä. Toisin kuin (2), Nieminen aloittaa tämän runon toisen säkeen isolla kirjaimilla: *Käännä*.

Samassa säkeessä on käytetty leikkaussanaa, joka herättää toisen henkilön huomiota, joten imperatiivi sopii käännökseen.

|          |                          |                             |                             |
|----------|--------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| (4) 世の人の | Yono hito no             | Kaikilta ihmisiltä          | Maailmallisten katseet      |
| 見付けぬ花や   | Mitsukenu hana <b>ya</b> | huomaamatta upeassa kukassa | eivät osu näihin kukkiin:   |
| 軒の栗      | Noki no <u>kuri</u>      | räystään viereen kastanja   | kastanja räystään vieressä. |

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

|                   |                   |
|-------------------|-------------------|
| (O) + - - + - + - | (N) + - - + - + - |
| + - + - + - + - - | + - + - + - + -   |
| + - + - + - -     | + - - + - + - -   |

Tässä on leikkaussana *ya*, joka on merkitty kaksoispisteellä Niemisen käännöksessä. Leikkaussana esiintyy toisessa säkeessä, ja sen tehtävä on hidastaa lukunopeutta siinä, jotta sanaa *kastanja* korostetaan. *Kastanja* on vuodenaikasana, jota käytetään ilmaisemaan kesää. Niemisen käännöksessä tavuja on sijoitettu 7 – 8 – 8, ja toisessa säkeessä on trokee. Ensimmäinen ja kolmas säe noudattavat melkein samaa metristä pohjakaavaa, mutta kolmannessa tavuja on yksi enemmän. Lisäksi *maailmallisten katseet ja näihin kukkiin* ilmaisujen käytöllä korostetaan määrää.

|           |                   |                       |                           |
|-----------|-------------------|-----------------------|---------------------------|
| (5) 笈も太刀も | Oi mo tachi mo    | Kori ja miekka        | Viidennen kuun koristeet: |
| 五月に飾れ     | Satsuki ni kazare | toukokuussa koristele | lisättäköön lippuihin     |
| 帟幟        | <u>Kaminobori</u> | paperinen lippu       | reppu ja miekka.          |

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

|                 |                   |
|-----------------|-------------------|
| (O) + - - + -   | (N) + - - + + - - |
| + - + - + - + - | + - + - + - -     |
| + - + - + -     | + - - + -         |

Tästä runosta välittyä Bashōn voimakas empatian tunne historiallista tragediaa kohtaan, jonka hän kuuli vieraillessaan vanhassa temppelissä. *Reppu* ja *miekka* siis liittyvät traagiseen tapahtumaan. Tunteen ilmaisuna käytetään leikkaussana *re*, joka on 'koristella'-verbin imperatiivi. Nieminen käyttää *lisättäköön*-sanaa, joka ilmaisee myöntymistä tai toivotusta eli hän tulkitsee Bashōn tunteen asianmukaisesti. Alkuperäisessä tavuja on 6 – 7 – 5. Niemisen käännöksessä on 7 – 7 – 5 eli melkein samanlainen rakenne kuin alkuperäisessä. Säkeiden ja sanojen järjestyksissä on tehty omanlainen ratkaisu, joka helpottaa tämän haikun sisällön ymmärtämistä.

|          |                         |                     |                          |
|----------|-------------------------|---------------------|--------------------------|
| (6) 道のべの | Michi no be no          | Tien reunalla       | hibiskus kukki           |
| 木槿は馬に    | <u>Mukuge</u> wa uma ni | hibiskuksen hevonen | tien laidalla – hevoseni |
| くはれけり    | Kuwarekeri              | söi                 | otti ja söi sen.         |

(Bashō 1684 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

(O) - + - -

(N) + - - + -

+ - + - + - -

- + - - + - - -

-

+ - - + -

Niemisen käänös kuvaa hyvin haikun tapahtumapaikan ja Bashōn ratsastaman hevosen toiminnan. Leikkaussana *keri* ilmaisee toiminnan päättymistä, joten Nieminen korostaa hevosen toiminnan kahdella imperfektin muodossa olevalla verbillä. On mielenkiintoista nähdä Niemisen tekemä ratkaisu käänöksessä, että jos hän olisi käyttänyt sana *hevonen*, silloin rakenne olisi pysynyt 5 – 7 – 5 -muodossa. Sen sijaan hän käytti *hevoseni*, jossa possessiivisuffiksi lisää yhden ylimääräisen tavun. Toisaalta Niemisen tulkinta on ymmärrettävää ja jopa luonnollista, koska tämä kyseinen haiku on sepitetty Bashōn ratsastaessa matkalla. Hevonen ei ole mikä tahansa hevonen, vaan se on nimenomaan Bashōn ratsastama. Japanin kielessä ei ole possessiivisuffiksia, vaan asioita ymmärretään kontekstissa. Niemisen käänöstekstin asettelu noudattaa alkuperäistä ideaa. Toisessa säkeessä on *hevoseni*, ja vasta viimeisessä säkeessä selviää, mitä hevonen teki, eli tässä nähdään säkeenylitys. Tämä asettelu tuo lukijalle mukavan yllätyksen.

|           |                            |                         |                         |
|-----------|----------------------------|-------------------------|-------------------------|
| (7) 手にとらば | Te ni toraba               | Nostan käteen           | jos otan käteen         |
| 消えん涙ぞ     | Kien namida <b>zo</b>      | sulaa kuumiin kyyneliin | syksyn kuuraa, se sulaa |
| あつき秋の霜    | Atsuki aki no <u>shimo</u> | syksyn kuura            | kuumista kyyneleistä    |

(Bashō 1684 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

(O) + - + -

(N) - + - + -

+ - + - + - +

+ - + - - + -

+ - + -

+ - - + - + -

Alkuperäisen haikun tavut on sijoitettu 5 – 7 – 8 eli tämä poikkeaa perinteisestä rakenteesta. Niemisen käänöksen rakenne on 5 – 7 – 7, mitä pidetään perinteisen rakenteen lisäksi sallittavana tavumääränä. Toisessa säkeessä ovat sanat *kuuraa* ja *sulaa*. Ne ovat riimejä, joita esiintyy aika harvoin haikun käänöksessä, koska haikussa riimien käytöllä ei ole painoarvoa, vaan tavumäärä merkitsee enemmän. Suomentoksessa tämä riimi tuo esiin mukavasti runokielen käyttöä. Leikkaussana *zo* korostaa kyyneliin sulamista. Kyyneliin sulaminen korostuu Niemisen käänöksessä loppusoinnun kohdalla.

|          |                     |                       |                      |
|----------|---------------------|-----------------------|----------------------|
| (8) 年暮れぬ | <u>Toshi kurenu</u> | Vuosi on vaihtunut    | niin päättyi vuosi:  |
| 笠きて      | Kasa kite           | Olkihattu päässä      | päässäni matkahattu, |
| 草鞋履きながら  | Zōri hakinagara     | olkisandaalit jalassa | jalassa olkikengät   |

(Bashō 1684 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

|                 |               |
|-----------------|---------------|
| (O) + - - + - - | (N) - + - + - |
| + - + - + -     | + - - + - + - |
| + - + - - + - - | + - - + - + - |

Leikkaussana *nu* ilmaisee tapahtuman päättymistä eli tässä haikussa ajan kulumista. Bashō havahtui todellisuuteen, että aika on kulunut hänen matkustellessaan. Nieminen käyttää kaksoispistettä leikkaussanan kohdalla ja sijoittaa täydennyssanat (säkeet) sen jälkeen. Suomennos noudattaa samaa järjestystä kuin alkuperäisessä haikussa. Lisäksi käännöksessä on alkusointuja: *päättyi* ja *päässäni*.

|         |                     |                      |                      |
|---------|---------------------|----------------------|----------------------|
| (9) 夏草や | <u>Natsukusa ya</u> | Kesän ruoho          | kesäinen ruoho!      |
| 兵どもが    | Tsuwamono domo ga   | Edesmenneet samurait | kaikki mitä jäljellä |
| 夢の跡     | Yume no ato         | Jälki unesta         | soturien unista      |

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

|               |               |
|---------------|---------------|
| (O) + - + -   | (N) + - - + - |
| + - + - + - - | + - + - + - - |
| + - + - -     | + - + - + - - |

Suomennoksessa leikkaussanana on huutomerkki, jota Nieminen käyttää myös käännöksessä (1). Niemisen käännös säilyttää alkuperäisen haikun tunnelman, ja tuo hyvin esille Bashōn haikean mielen 500 vuoden takaisesta samuraiden taistelusta.

|           |                   |                             |                     |
|-----------|-------------------|-----------------------------|---------------------|
| (10) 五月雨を | <u>Samidare o</u> | Kesän sateet                | kesäsateetkaan      |
| 降り残してや    | Furinokoshite ya  | ovat jättäneet kastelematta | eivät ole kasteleet |
| 光堂        | Hikaridō          | Valon hallia                | sädehtivää hallia   |

(Bashō 1689 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

(O) + - + -

(N) + - + - +

+ - + - - + - - - -

+ - + - + - -

+ - + - -

+ - + - + - -

Esittelen tämän haikun (10) vertailun vuoksi. Edellisessä haikussa (9) ja tässä käytetään samaa leikkaussanaa *ya*. Leikkaussanan yhteydessä Bashō haluaa välittää liikuttumista, ihailua ja huokailua näkemästään. Käännöksessä (9) leikkaussanan tehtävä on huomioitu huutomerkin käytöllä, mutta tässä käännöksessä *furinokoshite ya* -osaa ei ole merkitty samalla tavalla kuin muissa käännöksissä. Bashō on ihmetellyt sitä, että *Hikaridō* ('lehtikullalla koristeltu temppele') on pysynyt yhtä säteilevänä ja vaikuttavana lukuisista sadekausista huolimatta. Tulkitsen Niemisen ratkaisua siten, että leikkaussana *ya* on korvattu *kesäsateetkaan* sanan liitepartikkelin käytöllä. Tässä suomennoksessa liitepartikkelin käyttö nimenomaan antaa syvyyttä Bashōn tunteen tulkintaan.

Seuraavaksi analysoin Santōkan haikujen suomennoksia.

## 4.2 Santōkan runojen käännöksiä

Tässä luvussa analysoin samalla tavalla kuin edellisessä luvussa. Merkitsen leikkaussanan lihavoidulla muotoilulla ja vuodenaikasanan alaviivalla, mikäli niitä on. Vapaarytmisessä haikussa on tapana jättää käyttämättä niitä sanoja. Muutan esittelyjärjestystä siltä osin, että alkuperäinen runo on yhdellä rivillä, mikäli säkeitä ei ole sijoitettu asetelmaan tarkoituksella, sen oikealla puolella sama runo roomajikirjoituksella ja tekemäni suorakäännös seuraavalle riville. Sijoitan Niemisen käännöksen viimeiseksi. Muutos johtuu siitä, että Santōkan vapaarytmistä runoa ei voi jakaa alku-, keski- ja loppusäkeeseen. Valitsen kymmenen haikua siten, että niiden rakenteet vaihtelevat ja poikkeavat toisistaan mahdollisimman paljon.

Santōkan haikut poikkeavat rakenteeltaan edellä käsitellyistä haikurunnoista, ja ne ovat myös eri vuosikaudelta. Tarkastelen siis leikkaussanojen, vuodenaikasanoiden ja tavurakenteen käyttöä ja niiden käännöksiä.

(11) わけ入ってもわけ入っても 青い山 Wakeitte mo wakeitte mo aoi yama

Tunkeudun ja tunkeudun silti sininen vuori

edemmäs ja edemmäs: vuoret yhä vihreitä

(Santōka 1926 [1882–1940], suom. Kai Nieminen)

(O) + - - - + - - + - + - - + -

(N) + - - - + - - + - + - + - -

Tässä runossa ei ole leikkaussanaa eikä vuodenaikasanaa. Alkuperäisessä runossa vuoria kuvaillaan sinisiksi, mutta käännöksessä on *vuoret yhä vihreitä*. Japanin kielen sana *aoi* on hieman eriskummallinen, koska sillä tarkoitetaan sekä 'sinistä' että 'vihreää'. Tarkemmin sanoen nykyjapanin kielessä erotetaan sininen ja vihreä omilla sanoilla, mutta ennen vanhaan, Hēan-kauden (794–1185) aikana vihreä väri on ilmaistu sanalla 'sininen'.

Nieminen jakaa runon kahteen osaan kaksoispisteellä, jonka tarkoitus on täydentää edellä mainittua asiaa kaksoispisteen jälkeen tulevilla sanoilla. Vaikka Santōka ei käyttänyt leikkaussanaa tässä haikurunossa eksplisiittisesti, Nieminen tulkitsee sen olevan mukana. Rytminkin näkökulmasta voidaan tulkita sanojen toiston jälkeen olevan pieni tauko.

(12) 山あれば山を観る

Yama areba yama o miru

雨の日には雨を聴く

Ame no hi ni wa ame o kiku

春夏秋冬

Shunkashuutō

あしたもよろし

Ashita mo yoroshi

ゆふべもよろし

Yuube mo yoroshi

Kun on vuori, katselen vuorta

Sateisena päivänä kuuntelen sadetta

Kevät, kesä, syksy ja talvi

Aamukin hyvä aika

Iltakin hyvä aika

Vuorilla katselen vuoria

sateisena päivänä kuuntelen sadetta

kevät, kesä, syksy, talvi

huomenna on hyvä päivä

eilen oli hyvä ilta

(Santōka 1935 [1882–1940], suom. Kai Nieminen)



(O) ---+--+---+-

(N) +---+---+---

+----+---+---+---

+----+---+---+---

+--+--+---+-

+--+--+---+-

+---+--+--

+---+--+--

+---+--+--

+---+--+--

Tämä runo antaa hyvän kuvan vapaarytmisestä haikusta. Tässä ei ole leikkaus- eikä vuodenaikasanaa, mikä on tyypillistä vapaarytmiselle haikulle. Alkuperäinen haikurunokuvastaa Santōkan ajattelua ja suhtautumista elämään, vaikka hän on elämänsä aikana epäonnistunut ja kokenut vastoinkäymisiä kerta toisensa jälkeen. Riippumatta paikasta, säästä ja vuodenaikasta, aamu on aina mukavaa ja samoin iltakin. Tästä syystä tulkitseen *ashita* sanan 'aamuksi' ja *yuube* 'illaksi'. *Yuube* yleensä tarkoittaa 'eilisiltää', mutta yhtä hyvin myös 'iltapäivää' ja 'iltaa'. Niemisen käännöksessä on tulkittu ajankohdaksi *huomenna* ja *eilen*. Mielestäni Niemisen näkemys toimii myös, koska alkuperäisessä haikussa verbejä ei mainita lainkaan. Siinä ei ole 'olla'-verbiä, joten se on lukijan tulkinnanvarainen asia. Niemisen käännöksessä kolmas ja viides säe ovat samoja rakenteeltaan. Molemmissa on nelipolvinen trokee, joka antaa mukavan rytmin ääneen lausuttaessa.

(13) どうしようもない私が歩いている Dōshiyōmonai watashi ga aruiteiru

Avuttomana kävelen

en voi mitään:

minä vain kävelen

(Santōka 1935 [1882–1940], suom. Kai Nieminen)

(O) +---+--+---

(N) ---+--

+--+--+

Tämä haikurunon tunnelma on erittäin alakuloinen. Santōka oli tuolloin noin 47-vuotias, ja hän oli viettänyt aikaa kerjäämällä matkalla. Tässä runossa ei ole leikkaussanaa eikä vuodenaikasanaa. Santōkan haikussa minä-hahmo eli Santōka itse on vahvasti läsnä myös kirjaimellisesti, sillä hän käyttää sanaa *watashi* ('minä'). Nieminen käyttää myös *minä*-sanaa käännöksessä, ja hän jakaa runon kahteen osaan kaksoispisteellä. Nieminen nostaa esille

taitavasti runossa olevaa vastakkainasettelun eli asiaintilan staattisuuden ja dynaamisuuden. Alussa todetaan, että Santōka on avuton ja neuvoton, hän ei mahda itselleen mitään. Hän on passiivinen. Samalla hän jatkaa kävelemistä, koska se on ainoa asia, mitä hän pystyy tekemään. Niemisen käännöksessä on anapestia.

(14) なんぼう考へてもおんなじことの落ち葉ふみあるく Nanbō kangaete mo onnajikoto

no ochiba fumiaruku

Vaikka mietin monta kertaa, sama kuin kävellä pudonneiden lehtien päällä

vaikka mietin mietin

päädyn samaan

astelen pudonneissa lehdissä

(Santōka 1936 [1882–1940], suom. Kai Nieminen)

(O) + - + - + - + -

+ - - + - - + - + - + - - + -

(N) + - + - + -

+ - + -

+ - - + - + - + - -

Tässä haikurunossa on *ochiba* ('pudonneet lehdet'), jota voisi mieltää vuodenaikasanaksi. Vapaarytmisessä haikussa on kyse haikurunoilijan mielenmaisemasta, joten sitä sanaa ei mielletä varsinaiseksi vuodenaikasanaksi. Niemisen käännöksessä ensimmäisessä ja toisessa säkeessä on trokee. Toisto sopii myös tämän haikurunon sisältöön eli ajatuksen pyörittämistä mielessä. *Ochiba* on symboli luopumisesta. Pudonneet lehdet kuivuvat ja maatuvat lopulta.

(15) 私と生れて秋ふかうなる私 Watashi to umarete aki fukaunaru watakushi

Synnyin minuksi, syksy vain syvenee

synnyin minuksi:

syksyni syvenee

(Santōka 1937 [1882–1940], suom. Kai Nieminen)

(O) + - + - - + - - + - -

(N) + - + - -

+ - - + - -

Niemisen käännöksessä on alkusointuja, jotka tekevät Santōkan pelkistetystä haikurunosta vielä tiiviin kokonaisuuden. Niemisen taitava tulkinta näkyy myös *syksyni*-sanasta, että se on nimenomaan Santōkan elämä, jota Santōka ilmaisee *syksy*-sanalla. Syksyä käytetään yleensä jonkin asian kypsymisen konnotaationa tai ilmaisemaan satokautta, mutta Santōkan haikussa esiintyvä syksy on erilainen. Se ilmaisee elämän päättymistä. Siksi runossa (14) pudonneissa lehdissä asteleminen ei johda mihinkään.

(16) 寢床まで月を入れ寝るとする      Nedoko made tsuki o ire neruto suru

Annan kuunvalon tulla vuoteeseeni asti, valmistaudun nukkumaan

päästän kuutamon  
vuoteeseeni saakka  
koetan nukkua

(Santōka 1940 [1882–1940], suom. Kai Nieminen)

(O) + - + + - + - + - - - + - + - + - + - +      (N) + - + - -  
+ - + - + -  
+ - - + - -

Niemisen käännöksessä tavuja on 5 – 6 – 5. Tämä vastaa melkein perinteistä haikun rakennetta. Metrinen pohjakaava on tasapainoinen eli ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä on sama kaava: trokee ja daktyyli. Tämän haikurunon voisi mieltää noudattavan perinteistä rakennetta, ja siinä olisi vuodenaikasana *tsuki* ('kuu'), mutta jos pysyttäisiin vapaarytmisessä haikussa, siinä ei ole vuodenaikasanaa. Nieminen käyttää *kuutamo*-sanaa, josta jälleen välittyy hänen syvä tuntemuksensa japanilaista kulttuuria ja kirjallisuutta kohtaan. Syksyn kuutamolla (jap. *juugoya*) on suuri merkitys, ja sitä juhlietaan joka vuosi. Santōka kirjoitti tämän runon vuonna 1940, ja tuolloin kuunjuhlaa vietettiin 16. lokakuuta tai sen tienoolla. Santōka ei muuten nukkuisi kuunvalossa, vaan tämän runon taustalla oli kuunjuhlan aika. Nieminen käytti *kuutamo*-sanaa, joka sopisi tämän runon ajankohtaan ja muutenkin runon kuvakieleen.

(17) 焼いてしまへばこれだけの灰を風吹く      Yaiteshimaeba koredake no hai o kaze fuku

Poltettuani tämän verran tuhka lentää tuuleen

poltettuani ne:  
näinkö vähän tuhkaa



|      |                         |  |  |  |
|------|-------------------------|--|--|--|
| (19) | しぐるるや<br>しぐるる山へ<br>歩み入る | <u>Shigururu ya</u><br>Shigururu yama e<br>Ayumi iru | Kylmä sade<br>Sateisille vuorille<br>Astun sisälle | sadekuuroja<br>astelen syvemmälle<br>sateisille vuorille |
|------|-------------------------|--|--|--|

(Santōka 1932 [1882–1940], suom. Kai Nieminen)

|               |               |
|---------------|---------------|
| (O) + - + -   | (N) + - + - - |
| + - + - + - - | + - - + - + - |
| + - + - -     | + - + - + - - |

Otin tämän runon (19) mukaan, koska tätä haikurunoa voisi tulkita samalla tavalla kuin perinteistä haikua. Leikkaussana on *ya* ja vuodenaikana on *shigururu*, syksyn ja talven 'kylmää sadekuuroa' tarkoittava sana. Alkuperäisessä runossa tavuja on 5 – 7 – 5, joten tätä on kiinnostavaa verrata Santōkan muihin vapaarytmisiin haikurunoihin. Tämä haikuruno voidaan tulkita kahdella tavalla: 1. Tämä noudattaa perinteistä rakennetta, ja Santōka sepitti tämän syksyn tai talven aikana ollessaan vaellusmatkalla. 2. Tämä on vapaarytmisen haikuruno, joka on irrallaan vuodenajasta, ja hän sepitti enemmänkin arvottomasta elämäntavastaan. Jälkimmäinen tulkinta vaatii lukijalta Santōkan taustan tuntemista.

Nieminen käyttää käänöksessään muotoa 5 – 7 – 7, jota pidetään perinteistä rakennetta noudattavana. Käänöksessä on loppusointuja, jotka antavat rytmin ääneen lukemiselle. Lisäksi ne muodostavat sellaisen kokonaisuuden, jolla ilmaistaan yhdensuuntaisen liikkeen suuntaa. Santōka jatkaa kulkemista eteenpäin *syvemmälle sateisille vuorille*, niin kuin hänen pitää jatkaa elämää surkeissa olosuhteissa. Niemisen käänöksessä toinen ja kolmas säe esiintyvät käänteisessä järjestyksessä kuin alkuperäisessä.

(20) おちついて死ねそうな草萌ゆる Ochitsuite shinesouna kusa moyuru

Voin kuolla mielirauhassa tähän, ruohot kasvavat

tyynesti

kuolemaa tekevät

ruohot versovat

(Santōka 1940 [1882–1940], suom. Kai Nieminen)

(O) - + - + - + - - + - + - + - -

(N) + - -

+ - - + - -

+ - + - -

Santōka sepitti tämän haikurunon seitsemän kuukautta ennen kuolemaansa. Alkuperäisessä haikurunossa viitataan Santōkan kuolemaan tai hänen mielialaansa. Samalla hän nostaa esille ruohojen kasvamisen edellisenä syksynä pudonneiden lehtien alta. Tässä on vastakkainasettelu kuolemaa tekevistä ja elämän alkuvaiheessa olevasta.

Niemisen käänöksessä ei viitata suoranaisesti runoilijan vanhenemiseen, vaan hän on kääntänyt *kuolemaa tekevät*. Kaikki, jotka elävät ovat kuolemaa tekeviä. Elämä alkaa kuin *ruohot versovat*. Santōka näki kuitenkin *tyyneyden* elämän ja kuoleman suhteessa. Nieminen kiteyttää Santōkan elämän ja kuoleman ruohon olemukseen, mikä on ollut myös alkuperäisen haikurunon tarkoitus.

## 5 Yhteenveto

Pro gradu -tutkielmassani olen tarkastellut Kai Niemisen käännöksiä Bashōn ja Santōkan haikurunoista. Valitsin kymmenen Bashōn runoa (1)–(10) ja kymmenen Santōkan runoa (11)–(20) ja analysoin niiden käännöksiä luvussa 4. Ensin tarkastelen tutkimuskysymyksen tavujen sijoittumista ja persoonapronominien käyttöä suomen käännöksessä (tutkimuskysymys 1).

Olen osoittanut luvussa 3.4, että haikua voidaan toteuttaa suomeksi, ja nimenomaan suomen kielen tavutyypit antavat siihen mahdollisuuden, koska tavuja voi sovittaa haikun vaatimaan 5 – 7 – 5 -rakenteeseen. Lisäksi jos tavumäärä on yhteensä alle 25, sen voi mieltää perinteistä rakennetta noudattavaksi.

Tarkastelin yhteensä 20:tä Niemisen käännöstä. Seitsemän niistä noudattaa haikun rakennetta joko 5 – 7 – 5, 5 – 8 – 5 tai 5 – 7 – 7 -muodoissa. Tarkasteltavista haikurunoista puolet on Santōkan vapaarytmisiä haikurunoja, joten tarkkaan sanoen Bashōn käännöksistä kuusi noudattaa perinteistä rakennetta ja Santōkan käännöksistä yksi. Bashōn haikurunoista kaikki käännökset ovat 17–19 -tavuisia. Runon (4) käännöksessä on 23 tavua, joka on enemmän kuin muissa käännöksissä, mutta se on alle 25-tavua. Voidaan todeta, että Nieminen on hyvin onnistunut kääntämään suomeksi olemalla nöyrä haikun perinteitä ja sääntöjä kohtaan.

Niemisen käännösten metriset pohjakaavat osoittavat, että daktyyli ja trokee esiintyvät ylivoimaisesti kaikissa Bashōn ja Santōkan käännöksissä. Kolmessa käännöksessä esiintyy nelipolvinen trokee. Tämä ilmiö selittyy suomen kielen tavorakenteella eli painollisella ja painottomalla tavorakenteella. Lisäksi kaksitavuisia ja kolmetavuisia sanoja käyttämällä saadaan kasaan perinteisessä haikussa vaadittu tavumäärä.

Kuvio 2 esittää Bashōn haikurunojen käännöksissä esiintyviä tavorakenteita. Lasken vain Bashōn haikurunojen käännökset, koska Santōkan runot ovat vapaarytmisiä, eivätkä niissä tavumäärät merkitse kovinkaan paljon, niin kuin perinteisessä rakenteessa.



Kuvio 2. Käännöksissä esiintyvät tavut

Bashōn haikurunojen käännöksissä esiintyy kaikkein eniten kaksitavuisia sanoja (41,33%) ja toiseksi kolmetavuisia sanoja (29,33%). Yksitavuisia (13,33%) ja nelitavuisia (12%) sanoja on melkein saman verran. Kaikkein vähiten on viisitavuisia sanoja (4%). Niitä on vain kolme, ja yksi on japaninkielinen sana.

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni koskee myös persoonaa ilmaisevien sanojen käyttöä. Bashōn runojen käännöksissä ei ole käytetty persoonapronomineja, mutta suomen kielen piirteestä johtuen on käännöksissä mukana finiittiverbejä ja possessiivisuffikseja. Japanin kielessä verbit eivät taivu persoonamuodossa, joten on tulkinnanvarainen asia, kenen näkökulmasta puhutaan. Toisaalta haikurunot kertovat haikurunoilijan tekemistä havainnoista, joten on ilmi selvää, että Bashōn sepittämässä runoissa Bashō on vahvasti läsnä. Toisaalta runon tason voi nostaa yleiselle tasolle piilottamalla persoonan, tai lukija voi tarkastella runon maisemia ulkopuolelta. Santōkan haikurunot ovat vapaarytmisiä eivätkä noudata leikkaussanojen tai vuodenaikasanon käyttöä. Hän käyttää myös tarkoituksella ’minä’-sanaa, joten finiittiverbitkin esiintyvät runsaasti näiden runojen käännöksissä. Niemisen käännöksissä finiittiverbien käyttö ei häiritse lukijaa eikä muuta alkuperäistä sanomaa. Mielestäni finiittiverbien ja possessiivisuffiksin käyttö itse asiassa selventää suomenkielisen lukijan haikurunon kokonaisuuden hahmottamista. Tämä johtuu myös Niemisen taitavasta tulkinnasta. Hän paitsi tuntee japanilaisen kulttuurin ja on myös perehtynyt japanin kielen kieliopillisiin piirteisiin.

Seuraavaksi tarkastelen Bashōn haikurunojen käännöksissä käytettyjä leikkaussanojen ratkaisuja (tutkimuskysymys 2). Kaikissa valitsemisani Bashōn alkuperäisissä runoissa esiintyy leikkaussana. Esitän taulukossa 2, mitä keinoja Nieminen on käyttänyt käännöksissä. Suluissa oleva numero tarkoittaa haikurunoa, jossa ko. leikkaussana ilmenee.

Taulukko 2. Niemisen käyttämät keinot leikkaussanoista

| Niemisen käyttämät keinot leikkaussanoista                | alkuperäiset leikkaussanat                     | leikkaussanojen merkitys tai tehtävä (Ks. tarkemmin luku 2.1.)                         |
|---|--|--|
| huutomerkki (!)   | <i>ya</i> (1), (9)                             | <i>ya</i> ilmaisee tunteen kohokohtaa  |
| kaksoispiste (:)  | <i>kana</i> (2), <i>ya</i> (4), <i>nu</i> (8), | <i>kana</i> ja <i>ya</i> ilmaisevat tunteen kohokohtaa, <i>nu</i> ilmaisee imperfektiä |
| imperatiivi (2. persoonan preesens ja passiivin preesens) | <i>yo</i> (3), <i>re</i> (5)                   | <i>re</i> ilmaisee kehotusta   |



|                 |                 |  |
|-----------------|-----------------|--|
| imperfekti      | <i>keri</i> (6) | <i>keri</i> ilmaisee asiain tilan päättymistä          |
| liitepartikkeli | <i>ya</i> (10)  | <i>ya</i> ilmaisee tunteen kohokohtaa                  |
| loppusointu     | <i>zo</i> (7)   | <i>zo</i> ilmaisee kysymystä tai voimakasta toteamista |

Kuten nähdään taulukosta 2, Nieminen on korvannut kaikki leikkaussanat jollakin tavalla, muttei automaattisesti. Esimerkiksi leikkaussana *ya* esiintyy runoissa (1), (4), (9) ja (10), mutta niissä ei ole käytetty samaa ratkaisua. Runossa (1) Bashōn havahtuminen luonnon hiljaisuudesta on ilmaistu huutomerkillä. Runossa (9) on käytetty samasta syystä kuin (1) eli Bashōn ihmettelyä ja liikuttumista, miten paikka on muuttunut historiassa. Runossa (4) kaksoispisteen käytöllä täydennetään, mistä kukista on kyse. Runossa (10) huutomerkki tai kaksoispiste eivät vastaa alkuperäisen leikkaussanan tehtävää runon kontekstissa, joten Nieminen on käyttänyt liitepartikkeliä *-kaan* korostaakseen runon kohokohtaa.

Kaksoispistettä on käytetty kolmessa runossa mutta eri leikkaussanoista. Yhteistä kaksoispisteen käytöstä näissä runoissa (2), (4) ja (8) on se, että se täsmentää lukijalle kaksoispistettä edeltävää sanaa. Näiden runojen kohokohdat ovat matkalle lähtö (2), huomaamattomat kukat (4) ja vuoden päätyminen (8). Ne kaipaavat täsmennystä, joten Niemisen valinta on relevantti.

Runoissa (3) ja (5) leikkaussanat ovat selkeästi imperatiivin muodossa alkuperäisessä haikurunossa, joten näiden kääntäminen imperatiivimuodossa suomeksi on luonnollista. Ainoa poikkeus alkuperäisestä runosta on Niemisen tekemät lisäykset runoihin (3) ja (5). Runossa (3) on käytetty leikkaussanaa kahdesti: huutomerkki (*Hototogisu lauloi!*) ja imperatiivi (*Käännä*). Perinteisessä haikussa vältellään leikkaussanojen päällekkäisyyttä, koska lyhyessä haikun mitassa ei voi olla kohokohtia enemmän kuin yksi. Suomennoksessa tämä ratkaisu ei häiritse lukijaa, vaan selventää, miksi hevosta pitäisi kääntää johonkin suuntaan. Koska siitä suunnasta kuuluu linnun laulua. Linnun laulu oli hyvin merkillinen, joten Bashō ohjeisti kääntämään hevosen pään sinne suuntaan. Runossa (5) on tehty sama ratkaisu kuin (3) eli imperatiivin käytön lisäksi runossa on mukana kaksoispiste. Niemisen käännös alkaa *Viidennen kuun koristeet* -säkeellä, joka esiintyy toisessa säkeessä alkuperäisessä runossa. Japanilainen tai Japanin kulttuuriin perehtynyt henkilö tajuaa, mitä viidennen kuun koristeet ovat, mutta monet suomeksi haikua lukevat eivät tunne toukokuun perinnejuhlaa, joten on luonnollista käyttää kaksoispistettä, ja antaa täsmennystä lukijalle.

Runossa (6) käytetty leikkaussana *keri* on asiointilan päättymistä ilmaiseva sana, joten Nieminen painottaa sitä käyttämällä imperfektiä: *otti* ja *söi*. Periaatteessa vain yksi imperfekti (*söi*) olisi riittänyt, mutta kahden imperfektin käyttö vahvistaa leikkaussanan tehtävää, ja lisäksi tuo esille hevosen liikettä mukavasti, mikä tekee runosta mielenkiintoisen luettavan.

Leikkaussana *zo* siis ilmaisee joko kysymystä tai vahvaa toteamista. Runossa (7) käytetty ratkaisu on mielenkiintoinen, koska painotettavan asian kohdalla on käytetty loppusointua (*kuuraa* ja *sulaa*). Tämä on yksi taitavista Niemisen taidonnäytteistä käännoistyössään.

Vuodenaikasanat ovat luonnollisesti läsnä käännoksessä, eivätkä tuota haastetta haikun lukemiselle. Voi olla, että kesä ei tule mieleen kaskaasta heti, jos lukijalla ei ole kokemusta siitä tunnelmasta, mutta sitä voi verrata Suomen kesään ja luontoon. Mielessään voi kuvitella olevansa yksin metsän keskellä ja ympärillä kuuluvan vain linnun laulua. Jotkut haikussa kuvailut asiat etäännyttävät lukijaa, mutta samalla ne varmasti herättävät mielenkiintoa ja eksoottista tunnelmaa.

Tarkastelun kohteena ovat myös Niemisen tekemät ratkaisut ja keinot käännoksissa (tutkimuskysymys 3). Bashōn runojen käännoksista voidaan todeta, että ne jäljittelevät alkuperäistä rakennetta tunnollisesti, mutta tärkeää on myös se, ettei se etäännytä liikaa lukijaa. Bashōn haikurunoina on vahvasti läsnä *shōfuu*-poetiikka, mikä ilmaisee yksinäisyyttä, hiljaisuutta, rauhallisuutta, yksityiskohtaisen tunteen tihkumista, hienovaraista surumieltä ja keveyttä. Mielestäni runossa (1) kuvaillaan elegantisti hiljaisuutta ja yhtymistä luonnon kanssa. Sama vaikutelma on myös käännoksessa, että elävän ääni (*kaskaan laulu*) ulottuu epäorganisen (*kiven*) ytimeen asti. Samalla tavalla haikeamieli ja hienovarainen surun tunne tihkuvat runon (9) käännoksestä. Runo (6) on sisällöltään huomattavasti kevyempi kuin muut, sillä se kuvaa hevosen syöneen kukan, jota Bashō oli hetki sitten katsellut ja ehkäpä ihailut kukan kauneutta. Käännoksen viimeisessä säkeessä on lyhyttävuisia sanoja, jotka rytmittävät mukavasti hevosen koomista toimintaa. Esitän Niemisen näkemyksen Bashōn runojen kääntämisestä:

Bashō kirjoittaa usein tarkoituksellisen monimerkityksisesti. Käännettäessä on vain harvoin mahdollista säilyttää tällainen ambivalenssi: kääntäjän ongelma on minkä monesta mahdollisesta merkityksestä hän valitsee merkittäväksi, käännettäväksi. Silloin tällöin, valitettavan ja väistämättömän usein, on kääntäjän tehtävä ratkaisu, jossa merkitys on tärkeämpi kuin muoto. (Nieminen 2012, 20.)

On myös mainittava, millaisia ratkaisuja Nieminen on tehnyt säkeiden sijoittamisen suhteen. Haikurunot kirjoitetaan perinteisesti yhdelle riville, mutta rakenteesta johtuen sitä on helppo rytmittää 5 – 7 – 5, vaikka kyseessä olisi vapaarytmisen haikurunot. Santōkan haikurunot vain yksi on käännetty yhdelle riville (11). Muut käännökset koostuvat useista säkeistä, jotka on sijoitettu eri riveille. Nieminen perustelee tätä ratkaisua seuraavasti:

Suomennoksissa olen jakanut runot 1–4 riville sen mukaan, miten Santōka on mielestäni ajatuksensa rytmittänyt (Nieminen 2013, 38).

Santōkan runojen käänöksissä on käytetty myös kaksoispistettä, jota Nieminen käytti leikkaussanana Bashōn runojen käänöksissä. Tämä on mielestäni mielenkiintoinen ratkaisu, sillä Santōkan runot edustavat vapaarytmistä haikua, jossa ei käytetä leikkaussanoja. Tällöin kaksoispisteen käyttö ei ole välttämättä sama asia kuin leikkaussanat, vaan se on Niemisen taiteellinen tulkinta. Kun kääntää vieraskielisiä runoja omalle kielelle, kääntäjän on toisinaan tehtävä ratkaisu, minkä hän näkee parhaaksi. Mielestäni käännökset on toteutettu ilman ristiriitaa alkuperäisten runojen kanssa.

## 6 Lopuksi

Kai Niemistä on haastateltu monessa lehdessä hänen lukuisten merkittävien käännöstöidensä johdosta. Haastatteluissa hän on kertonut käännösprosessista ja suhtautumisesta japanilaiseen runouteen. Nieminen on kääntänyt muitakin kuin haikurunoja. Hänellä on syvä tuntemus japanilaisesta kaunokirjallisuudesta. Historian tietosanomissa Niemistä on haastateltu japanin klassisen kirjallisuuden kääntämisestä. Hän kommentoi siinä haastattelussa Bashōn runojen kääntämistä seuraavasti:

Bashōn runoja suomentaessani huomasin, että hän oli monesti kirjoittanut yhdestä haikusta useita eri versioita, toisinaan parannellakseen alkuperäistä, toisinaan siksi, että eri konteksti vaati erilaista versiota. Silloin ymmärsin, että myös minulla on vapaus ja oikeus suomentaa yksi runo tilanteesta riippuen eri tavoin, eikä tämä ymmärrys koske pelkästään Bashōn haikuja vaan kirjallisuutta yleensä, suomennosteni lisäksi myös omaa alkuperäistekstiäni.

(<https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108757/63754>)

Mielestäni tämä periaate näkyy Niemisen käännöstyössä. Hän käyttää vapautta ja oikeutta johdonmukaisesti ja parhaalla mahdollisella tavalla välittääkseen alkuperäisen tekstin sisältöä. Nieminen kommentoi myös Janolehden haastattelussa käännösprosessia:

Se on ensin dialogia kirjoittajan ja kääntäjän välillä. Sitten se muuttuu dialogiksi kääntäjän ja lukijan välillä. Ja sen jälkeen on tarkoitus, että kääntäjä häviää välistä ja dialogi on tästä lähtien alkuperäisen tekstin ja lukijan välillä.

(<https://www.janolehti.fi/no11/kai-nieminen.htm>)

Tarkastelemani Niemisen käännökset on toteutettu hyvin huolellisesti. Välillä minulle tuli sellainen olo, että jos Bashō ja Santōka olisivat kirjoittaneet suomeksi, heidän runonsa kuulostaisivat juuri siltä kuin Nieminen on kääntänyt.

Siteeraan vielä yhden Bashōn haikun, joka on hänen viimeinen haikunsa:

|       |                 |                          |
|-------|-----------------|--------------------------|
| 旅に病んで | Tabi ni yande   | sairaana kesken matkan – |
| 夢は枯野を | Yume wa karen o | uneni kirmailevat        |
| かけ巡る  | Kakemeguru      | kuihtuneilla kedoilla    |

(Bashō 1694 [1644–1694], suom. Kai Nieminen)

## Lähteet

Bashō 2012 (1684–1694), *Alati matkalla. Matkakertomuksia, päiväkirjoja, runoja*. Toim. & suom. Kai Nieminen. Basam Books, Helsinki.

福田周 Fukuda, Amane 2018, 山頭火 俳句に見る生と死の表現 (Santōka. Haiku ni miru sei to shi no hyōgen, Elämän ja kuoleman ilmaisu Haikun muodossa) Viitattu 7.4.2023. Saatavissa: <https://cir.nii.ac.jp/crid/1050005667208972032>

現代俳句大辞典 Gendai Haiku Daijiten 2008. Toim. Inabata Teiko, Oooka Shin, Takaha Shugyō. Sansedō, Japan.

ジャパンナレッジ 日本国語大辞典 Japan knowledge Nihon kokugo daijiten. Viitattu 8.4.2023. Saatavissa: <https://japanknowledge.com/introduction/keyword.html?i=613>

考える人 (Kangaeru hito) Viitattu 8.4.2023. Saatavissa: <https://kangaeruhito.jp/article/3592>

Kielitoimiston ohjepankki Viitattu 10.4.2023. Saatavissa: <http://www.kielitoimistonohjepankki.fi/haku/kaksoispiste/ohje/143>

きごさい歳時期 (Kigosai Saijiki) Viitattu 10.4.2023.  
Saatavissa: <https://kigosai.sub.jp/001/27701-2>

小泉保 Koizumi, Tamotsu 1993, *日本語教師のための言語学入門 (Nihongo kyōshi no tame no gengogaku nyuumon. Japanin kieliopin opaskirja japia toisena kielenä opettajille.)* 大修館書店 (Taishuukan shoten), Tokyo.

コトバンク (Koto Bank) Viitattu 11.4.2023.  
Saatavissa: <https://kotobank.jp/word/%E8%95%89%E9%A2%A8-79793>

Korona, Elżbieta Beata 2016, Challenges in Haiku Translation– History and Comparison of Japanese to Polish Haiku Translations. Viitattu 8.4.2023.

Saatavissa:

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwil5bOJoqL-AhUS6CoKHXsIDmYQFnoECBwQAQ&url=https%3A%2F%2Frepository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp%2Frecord%2F54769%2Ffiles%2Frenyxa006036.pdf&usg=AOvVaw19Itz6rrxmHd8gNRDoYJAH>

Leino, Pentti 1982, *Kieli, runo ja mitta, Suomen kielen metriikka*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 376. SKS, Pieksämäki.

Leino, Pentti 1979, Suomen kielen metriset systeemit ja mittatyypit. Viitattu 14.4.2023.

Saatavissa: <https://journal.fi/virittaja/article/download/37142/31585/91780>

Masaoka, Shiki 1999 (1867–1902), *SHIKI Japanilaisia haku-runoja neljälle vuodelle*.

Toim. Heikki Mallat, Suom. Heikki Mallat, Tanja Häkkinen, Miia Hämäläinen ja Marko Kempas. Orienta, Rauma.

Mäkikalli, Aino – Steinby Liisa 2013, *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby. SKS, Helsinki.

Nieminen, Kai 1999 (1994), Japanin kieli ja kirjallisuus. Teoksessa Olavi K. Fält, Kai Nieminen, Anna Tuovinen & Ilmari Vesterinen (toim.), *Japanin kulttuuri*, 285–422. Otava, Helsinki.

日本大百科全書 (Nipponica) Viitattu 12.4.2023.

Saatavissa: <https://kotobank.jp/word/%E8%95%89%E9%A2%A8-79793>

新田義彦 (Nitta, Yoshihiko) 2017, 俳句の持つメッセージ性について On messages implied by HAIKU. Viitattu 8.4.2023.

Saatavissa: <https://www.eco.nihon-u.ac.jp/about/magazine/kiyo/pdf/85/85-04.pdf>.

— 2019, 俳句における美意識について On A Sense of Beauty in Haiku. Viitattu 8.4.2023.

Saatavissa: [https://www.jcss.gr.jp/meetings/jcss2019/proceedings/pdf/JCSS2019\\_OS03-2.pdf](https://www.jcss.gr.jp/meetings/jcss2019/proceedings/pdf/JCSS2019_OS03-2.pdf).

日本俳句研究会 (Nihon haiku kenkyuukai) Viitattu 14.4.2023. Saatavissa:

<https://jphaiku.jp/how/kire.html>

Polameri, Veikko 1967, 365. Tammi, Helsinki.

Ramstedt, G. J. 1953, *Japanilaisia runoja*. Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.

Sadeniemi, Matti 1989, Runo ja aika. Kielikello 4/1989 Viitattu 12.4.2023. Saatavissa:

<https://www.kielikello.fi/-/runo-ja-aika>

Salmi, Niklas 2015, *Shoofuu-poetiikka ja lukemisterapia, Esimerkkejä Eila Kivikk'ahon, Arto Lapin, Veikko Polameren ja Juhani Tikkasen haikutuotannosta*. Pro gradu-tutkielma, Helsingin yliopisto

— 2013, *Siipimobiili : haikuja ja muuta lyhytlyriikkaa*. Sanasto, Tampere.

— 2019, Tyhjyyden metaforat Matsuo Bashōn matkakertomuksessa *Kapea tie*. AVAIN VOL 16 NRO 4.

鷹羽狩行 Takaha, Shugyō (toim.) – 稲畑汀子 Inahata, Tēko – 大岡信 Ōoka, Makoto 2008, *現代俳句大辞典 (Gendai haiku daijiten, Nykyhaikun suuri tietokirja)*. 三省堂 Sanseido, Tokyo

Tieteen termipankki Viitattu 8.4.2023.

Saatavissa: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:haiku>

Tikkanen, Juhani 1966, *Vapaus*. Helsinki, Otava.

Tähtinen, Tero 2015, *Kuunkulkema yö*. Basam Books oy, Helsinki.

上田都史 (Ueda, Toshi) 1992, *自由律俳句とは何か (Jiyuuritsu haiku to wa nani ka, Mikä vapaamuotoinen haiku on)*. Kodansha, Tokyo.

Viita, Lauri 1980, *Kootut runot*. WSOY

VISK = Auli Hakulinen, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen ja Irja Alho 2004: Iso suomen kielioppi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Verkkoersio, viitattu 7.4.2023. Saatavissa: <http://scripta.kotus.fi/visk>  
URN:ISBN:978-952-5446-35-7

山本健吉 (Yamamoto, Kenkichi) 2013, 俳句とは何か. (*Haiku to wa nani ka, Mikä haiku on*). 角川ソフィア文庫 (KADOKAWA), Tokyo.

Wabi Sabi Viitattu 11.4.2023. Saatavissa: <https://tokubooan.jp/wabi-sabi/haiku-kireji.html>

NHK = Nihon haiku kenkyuukai

NKD = Nihon kokugo daijiten

SKS = Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

SKST = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia.

Niemisen haastattelut verkkosivuilla

Historian tietosanomat ennen ja nyt Viitattu 17.4.2023. Saatavissa:

<https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108757/63754>

Jano runouslehti kaikille Viitattu 17.4.2023. Saatavissa: <https://www.janolehti.fi/no11/kai-nieminen.htm>