



WILLIAM
SHAKESPEARE
Turhaa lemmen touhua

SUOMENTANUT JUHANI LINDHOLM

ESIPUHE JUHANI LINDHOLM



WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖ

HELSINKI

Teos on saanut WSOY:n kirjallisuussäätiön tukea.
Suomentajaa ovat tukeneet Alfred Kordelinin yleinen edistys- ja
sivistysrahasto, Jenny ja Antti Wihurin rahasto sekä
Suomen Kulttuurirahasto.

Toimitus kiittää professori Matti Rissasta asiantuntija-avusta.

Toimitus Alice Martin

Englanninkielinen alkuteos *Love's Labour's Lost*

Työssä on käytetty mm. The Arden Shakespeare
ja The Oxford Shakespeare -editioita.

© WSOY ja Juhani Lindholm 2012

Esipuhe © Juhani Lindholm 2012

Etulehden kuva Claes Jancsz Visscherin Lontoon-panoraamasta n. 1625

Nimiösivun kuvassa ensimmäinen Globe-teatteri (1599–1613)

Sivulla 171 Martin Droeshoutin muotokuva Shakespearesta
ns. ensimmäisestä foliopainoksesta 1623

Graafinen suunnittelu Martti Ruokonen

ISBN 978-951-0-36267-9

PAINETTU EU:SSA

SISÄLLYS

Herroja ja narreja Navarrassa 7

Turhaa lemmen touhua

Näytelmän henkilöt 23

I näytös 25

II näytös 50

III näytös 65

IV näytös 77

V näytös 112

William Shakespearen elämä 171

Helsingin yliopiston tieteellisten kirjastojen yhteisluettelossa on tätä kirjoitettaessa 3800 nimikettä, jotka jollakin tavalla liittyvät William Shakespeareen. Oxfordin yliopiston kirjastossa Englannissa niitä on 15930. Nelisensataa vuotta kuolemansa jälkeen Shakespeare on kirjallisuushistorian tutkituin kirjailija.

Hänen asemansa englanninkielisen kirjallisuuden kaanonissa on vakaa, mutta hänen nousunsa kiintotähdeksi selittyy muillakin seikoilla kuin vain ylivermaisella lahjakkuudella. Emme ehkä tietäisi mitään koko miehestä, ellei hän olisi osunut muutamien tärkeiden kulttuurihistoriallisten voimaviivojen risteyskohtaan. Shakespeare eli juuri siihen aikaan, jolloin teatterilaitos Englannissa syntyi ja kiertävät näyttelijäseurueet alkoivat pystyttää omia pysyviä näyttämöitään. Hänen merkittävimmät aikalaiskilpailijansa kuolivat selvästi häntä nuorempina, ja juuri hänen aikaansa osui kuningatar Elisabetin pitkä hallituskausi, joka suosi teatteria taidemuotona.

Sivistyspyrkimyksistä huolimatta Elisabetin isän Henrik kahdeksannen jälkeinen uskonpuhdistuksen aika oli verinen ja raaka, taistelu vallasta verhoutui uskonnollisiin ja dynastisiin periaatteisiin ja kansalaisen pää istui hartioilla pelottavan löyhässä. Renessanssian Englannissa ylimysten keskinäinen kilpailu ja eduntavoittelu johtivat monimutkaiseen juonitteluun, ja toisten salaisuuksien tietäminen oli tärkeä jalansija tiellä valta-asemiin. Silmänpalvonta ja muodolliset käyttäytymissäännöt kätkivät taakseen karkean itsekkyyden, ahneuden ja ylpeyden, jotka hollantilaisen kulttuuri-

Turhaa lemmen touhua

historioitsijan Johan Huizingan mukaan olivat leimanneet koko hitaasti väistyvän keskiajan kulttuuria.

Teatteri tuuletti vanhoja asenteita ja aatteita, tarjosi varaventtiilin ja antoi mahdollisuuden paeta köyhyyden ja kulkutautien saartamaa todellisuutta. Teatterin kautta saattoi paitsi samastua näytelmien hahmoihin, myös välillisesti ilkkua monille asioille, joita muuten oli viisaampi olla kokonaan koskettelematta. Joka asiaan tämä suhteellinen vapaus ei ulottunut, mutta teatteri yhtä kaikki jatkoi keskiaikaisen karnevaalin perinteitä sepittämällä vaikkapa pilkkalauluja teeskentelijöistä, joiden pyhät puheet ja käytännön toimet ovat räikeässä ristiriidassa keskenään.

Turhaa lemmen touhua on juuri tällainen näytelmä. Shakespeare kirjoitti sen 1590-luvun puolimaissa (tarkkaa aikaa ei tiedetä), ja se lukeutuu hänen varhaisiin komedioihinsa. Se on sananlaskujen, sanaleikkien, sutkausten ja kaksimielisten vihjausten ilotulitus, jonka ei ole tarkoitus johdattaa teatteriyleisöä vakavamieliseen pohdiskeluun, vaan saada se nauramaan kippurassa teennäisyydelle ja ylimysten tuhoon tuomituille yrityksille potkia tutkainta vastaan.

Modernia ennen modernia

Turhaa lemmen touhua on Shakespearen kaikkein kielikeskeisin näytelmä, ja lähinnä siksi se lieneekin loistanut poissaolollaan suomalaisilta näyttämöiltä. Teatterikeskuksen tietokannan mukaan ainoa ammattilaistason esitys on toteutettu Suomen teatterikoulun oppilastyönä vuonna 1959. Esityskertoja oli kaksi. Myös kotimaassaan näytelmä on suurimman osan historiaansa pysytellyt itsepintaisesti varjossa ja kuuluu tekijänsä vähiten esitettyihin kappaleisiin. Syntyaikansa jälkeen se sai odottaa seuraavaa näyttämöllepanoa noin kaksisataa vuotta. Muutoksen tilanteeseen on oikeastaan tuonut vasta 1900-luku, ja lopulta vuonna 2000 näytelmästä tehtiin jo teatterielokuvakin (tätä ennen oli tehty kaksi

televisioelokuvaa). Uudelleen heränneeseen kiinnostukseen saattaa olla syynä se, että modernin ja jälkimodernin tarkastelutavan kylästävä, realistiselle uskottavuudelle selkänsä kääntänyt aikakausi on kohdannut näytelmässä kaltaisensa. *Turhaa lemmen touhua* on itsetietoisien keinotekoisista teatteria, johon hyvin voi soveltaa teollisen ja jälkiteollisen aikakauden tyylejä futurismista ja surrealismista ekspressionismiin ja brechtiläisyyteen asti – tai vaikka campiin, klovneriaan ja slapstickiin, jos niin halutaan. Kenneth Branaghin ohjaama elokuva valitsi lajityypikseen 30-luvun musikaalin.

Tässä suhteessa *Turhaa lemmen touhua* on Shakespearen näytelmistä kenties kaikkein nykyaikaisin, vaikka on kirjoitettu jo ennen Suomen nuijasotaa.

Hovielämää ja herkullisia juoruja

Näytelmä alkaa näyttävällä renessanssihumanismin ohjelmanjulistuksella. Keski- ja uuden ajan taitteessa yhteiskunnallisen edistyksen mittapuuksi oli noussut korkeampiin voimiin vetoamisen rinnalla pyrkimys tieteellisen järjen soveltamiseen ja luottamus ihmisen omaan kykyyn ymmärtää maailmaa. Tämä johti yliopistojen ja akatemioiden runsastumiseen ympäri Eurooppaa, ja juuri »akatemiaa» ollaan näytelmän alussa perustamassa – tosin kovin vaatimatonta sellaista, sillä kyse on vain neljästä nuoresta aatelismiehestä, jotka ovat vannoneet pidättävänsä kolme seuraavaa vuotta naisista, mässäilystä ja pitkistä yöunista ja lupaavat omistautua sen sijaan henkisille harrastuksille ja opiskelulle. Yksi miehistä on Navarran kuningas (Navarra oli pieni kuningaskunta Espanjan baskialueella pääkaupunkina nykyisin »härkäjuoksuistaan» tunnettu Pamplona), ja tapahtumapaikkana on hänen hovinsa.

Jo lähtöasetelma antaa aavistaa, miten yrityksessä käy. Miehet ovat tuskin ennättäneet panna nimensä valapaperiin, kun he muistavat, että Ranskan prinsessa on tulossa tärkeälle valtiovierailulle

vakavasti sairastuneen isänsä edustajana. Käy ilmi, että prinsessalla on mukanaan juuri sopivasti kolme hovinaista, joten jokaiselle ylimykselle riittää oma kiusaajansa. Liittolaisten hurskas vala luhistuu saman tien, kun he saavat neidot näkyviinsä, ja jokainen heistä ryhtyy liehittämään mielitettyään toisten selän takana kirjoittamalla tälle rakkauskirjeen. Loppuosa näytelmästä kuluu syntyneen sotkun selvittelyyn.

Näytelmän huvittavuutta on omana aikanaan lisännyt se, että henkilöiden nimillä, käytöksellä ja edesottamuksilla oli tunnistettavia esikuvia todellisessa elämässä. Osa näistä sekä tuon ajan peleihin, lauluihin ja muihin arjen ja juhlan ilmiöihin liittyvistä viittauksista on nykyisin enemmän tai vähemmän arvailun varassa, mikä yli neljäsatua vuotta vanhan ajankohtaissatiirin kyseessä ollen on hyvin ymmärrettävää, mutta helppo on ymmärtää sekin, että esimerkiksi valapattoisuuden teema on saanut katsojat höristelemään korviaan 1590-luvun Englannissa, missä tiedettiin nimenomaan Navarran kuninkaan pariinkin otteeseen syöneen sanansa uskonasioissa. Henrik Navarralainen oli ensimmäinen Bourbon-sukuinen Ranskan kuningas ja juuri se mies, jonka kerrotaan lausuneen: »Pariisi on aina yhden messun arvoinen». Olipa tämä totta tai ei, Henrik Navarralainen joka tapauksessa sanoutui julkisesti irti protestanttisesta uskostaan ja julistautui katolilaiseksi heinäkuussa 1593 päästäkseen Ranskan valtaistuimelle, jonka haltijana hänet tunnetaan nimellä Henrik IV. Luopuruudellaan hän veti niskoilleen myös Englannin kuningattaren Elisabetin vihat. Vaikka näytelmässä esiintyvä Navarran kuningas onkin nimeltään Ferdinand eikä Henrik, oli hänen kotimaansa nimi kaikkien huulilla Lontoossa, eikä vähänkään valistuneemmissa yhteiskuntapiireissä ole voinut jäädä epäselväksi kenestä puhutaan.

Ja nimenomaan näitä piirejä ajatellen näytelmä oli kirjoitettu. Shakespearen aikana teatterit olivat ratkaisevalla tavalla riippuvaisia upperikkaiden aatelismiesten ja hovipiirien taloudellisesta

tuesta, ja näytelmiä myös kirjoitettiin varta vasten tuolle yleisölle. *Turhaa lemmen touhua* -näytelmän keskeisimmät pilkan kohteet ovat aristokraattien maailmasta. Navarran kuningasta ja hänen tärkeimpiä hovimiehiään pidettiin parantumattomina naissankareina. Jo se, että kyseisellä valtaistuimella istuva monarkki pantiin näytelmässä surkuteltavasti epäonnistumaan yrityksissään omistautua korkeammille henkisille harrastuksille ja pysytellä erossa vastakkaisesta sukupuolesta, oli omiaan kirvoittamaan hersyvät naurut yleisöltä, jolle aristokraattiset juorut olivat arkipäivää. Anthony Burgess kirjoittaa: »Henrik Navarralainen oli laajalti tunnettu miehenä, jonka oli mahdoton pysytellä erossa naisista edes kolmea päivää, saati sitten kolmea vuotta.» Tiedämme, että näytelmä esitettiin sekä kuningatar Elisabetin hovissa jouluna 1594 että kuningas Jaakko I:n hovissa talvella 1604–05. Jaakon noustua Englannin kuninkaaksi »Hovimarsalkan miehet» -nimellä aiemmin esiintynyt näyttelijäseurue, jonka yksi osakas oli William Shakespeare, siirtyi monarkin henkilökohtaiseen suojelukseen ja sai nimekseenkin »Kuninkaan miehet».

Turhaa lemmen touhua on siis viimeistä piirtoa myöten hovinäytelmä. Se on suorastaan poikkeuksellinen Shakespearen tuotannossa sikäli, että sen juoniaines on nähtävästi kokonaan kirjailijan itsensä kehittänyt – ainakaan mitään antiikin aikaisia tai muitakaan esikuvanäytelmiä ei ole onnistuttu löytämään. Lähes kaikille muille hänen näytelmilleen tällainen lähde on osoitettavissa, oli kyseessä sitten jokin varhaisempi teatterikappale tai historiallinen kronikka, kuten hänen ns. kuningasnäytelmissään.

Hovinäytelmäksi teosta ei tee pelkkä tapahtumapaikka, vaan koko toiminta on selvästi tarkoitettu huvittamaan aristokraattista yleisöä, joka osasi ainakin auttavasti ranskaa ja latinaa ja oli käynyt koulunsa ankarien oppimestarien johdolla. Ylhäisön pilkkaaminen oli tietenkin annosteltava taitavasti, sillä kääntöpuolella vaani hengenvaara, mutta ulkomaiseen hoviin sijoitetussa näytel-

Turhaa lemmen touhua

mässä suitset saattoi päästää käsistä ja antaa ivan salamoiden leiskua niin, että jokainen saattoi varmasti sekä tunnistaa henkilöistä tuttuja että nauraa itsensä kipeäksi tarvitsematta pelätä kenenkään lähipiirissä loukkaantuvan.

Oman kirpeän mausteensa näytelmän rakastumisia ja naimapuuhia tiukkuvaan aihepiiriin tuo se, että kuningatar Elisabet pysyi naimattomana koko lähes viisikymmenvuotisen hallituskautensa ajan. Korkeasti koulutettuna, kielitaitoisena ja sivistyneenä naisena hän kuitenkin soi teatterintekijöille vapauksia, joista moni ei olisi uskaltanut haaveillakaan. Voidaan kai pitää jonkinlaisena vastavuoroisena kumarruksena voimakastahtoisien ja itsenäisen kuningattaren suuntaan, että *Turhaa lemmen touhua* on ensimmäinen Shakespearen näytelmä, jossa kirjailija marssittaa näyttämölle vahvoja, itsetietoisia naishahmoja, etenkin Ranskan prinsessan (jolle ei muuta nimeä annetakaan, paitsi *kuningatar*, joka hänestä tulee ylättäen kesken näytelmän).

Shakespeare tulee samalla nauraneeksi koko tuonaikaiselle jyrkkärajaiselle sääty-yhteiskunnalle esittäessään hölmöinä niin ylhäiset kuin alhaiset, niin papit kuin poliisit, niin opettajat kuin oppimattomat – oikeastaan kaikki muut paitsi narrit ja ylhäisönaiset. Renessanssiajan muotivillitykset, kuten italialaisen Petrarcan sonettien jäljitteleminen, saavat nekin iloisesti ympäri korvia, joten hauskaa on sivistyneessä hovissa varmasti riittänyt. Kyseenalaisempaa on, paljonko tavallinen kouluja käymätön, valkosipulilta ja halvalta oluelta lemahtava teatteriyleisö on kappaleen hienouksista ymmärtänyt, mutta seksuaalista vihjailua vilisevä sanailu ja melkein sukupuolten väliseksi sodaksi yltyvä pilkkapuheidien ilitulitus on varmasti hauskuuttanut myös niitä, jotka ovat tulleet kadulta lontoolaiseen teatteriin viettämään iltaa ja pudottaneet penynsä kassalippaaseen.

Shakespearen aliarvostetuimpiin lukeutuvan komedian vaikutus ei silti rajoitu vain omaan aikaansa. Se läpäisee vuosisadat ja

pulpahtele esiin kaikkialla, missä nauretaan kaksimielisyyksille, sukkeluuksille ja »one-linereille». Shakespearen näytelmistä tämä lienee se, jolle esimerkiksi Marxin veljesten elokuvien huumori on eniten velkaa. *Turhaa lemmen touhua* on eräänlainen kevyestä juonimateriaalista kokoon kursittu sketsikokoelma ja perustuu paljolti henkilöiden keskinäiseen nokitteluun ja kiivastahtiseen sanalliseen miekkailuun.

Teatterin perinteitä

Shakespeare oli tätä tekstiä kirjoittaessaan kolmissakymmenissä, mutta jo kokenut näytelmäkirjailija ja tunnettu hahmo Lontoossa. On helppo kuvitella, että hän halusi korostaa sanasepon mainettaan kirjoittamalla puheenparsia, sananlaskuja ja sanaleikkejä vilisevän komedian, jossa sanojen merkitykset liukuvat sulavasti arkisen kansanomaisesta teennäisen ylevään ja puhekielisyydet törmäilevät vallattomasti kankeaan kirjanoppineisuuteen. Kielellä leikkittely kasvaa välillä sellaisiin mittoihin, että koko korttitalo on luhistua ja toiminta uhkaa tyrehtyä itseisarvoiseen verbaaliseen pyörittelyyn.

Vaikka monet näytelmän henkilöahmot ilmeisesti perustuvat eläviin esikuviiin jopa siinä määrin, että esitystä monilta osin voidaan pitää hulvattomana ajankohtaisena satiirina, on henkilögalleria rakennettu keskiaikaisen commedia dell'arten vakiinnuttamalle perustalle, joka on kestänyt meidän päiviimme asti: yksinkertainen poliisi, tyhmä maalaismoukka, omasta mielestään kaikkittietävä opettaja, nokkela pikku narri, henkseleitään paukutteleva kerskailija jne.

Tällainen sketsivihteelle, tilannekomedialle, jopa sarjakuvalekin ominainen tyyppittely on kuin luku teatterihistorian oppikirjasta, ja samaan sisällysluetteloon voi lisätä muitakin temppeja: näytelmä näytelmässä, naamioituneena esiintyminen, kirjeen toimittaminen väärälle vastaanottajalle, salakuuntelu jne.

Turhaa lemmen touhua

Turhaa lemmen touhua on toisin sanoen paitsi hullutteleva, piikikäs komedia, myös kurkistus kulissien takaiseen maailmaan, missä teatterin rakenteet näkyvät paljaina eikä mitään todellisuusvaikutelmaa ole tarkoituskaan luoda – psykologisesta uskottavuudesta puhumattakaan.

Näytelmän kadonnut kaksonen

Näytelmän päätös on kaikkea muuta kuin totunnainen. Komedian taivaalle nousee tumma pilvi, kun kesken kohelluksen saapuu tieto prinsessan isän eli Ranskan kuninkaan kuolemasta. Koko toiminta jää ikään kuin kesken, ja jo jonkin verran edistyneet naimapuuhat pannaan jäihin. Prinsessa seurueineen joutuu palaamaan kotiin saamatta diplomaattista asiaansa kunnolla toimitetuksi. Päälle päätteeksi esitetään kaksi näennäisesti koko näytelmään kuulumatonta laulua, kevään ja talven laulut, joiden ilmoitetaan kuuluvan keskeytyneeseen kuvaelmaan, näytelmään näytelmän sisällä. Laulujen jälkeen koko kappale loppuu kuin kabaree-esitys viimeiseen numeroonsa ilman sen kummempia selityksiä.

Erikoislaatuiseen lopetukseen on kenties erikoislaatuinen syy, tosin aika tavalla arvailun varassa. Tutkijat ovat nimittäin tulleet siihen tulokseen, että Shakespearen näytelmällä on ollut pari, toinen näytelmä, joka on sittemmin kadonnut ja josta tiedetään vain parin maininnan verran. Tämän »kaksoistähdän toisen puolikkaan» nimi on ollut *Love's Labour's Won*. Vaikka emme todellisuudessa tiedä kadonneen näytelmän sisällöstä yhtään mitään, on jo nimen perusteella syytä otaksua, että se vähintään aihepiiriltään sivuaisi pariaan, eikä mikään estä arvelemasta sitäköön, että se olisi suoranaisesti jatkoa *Turhaa lemmen touhua* -näytelmälle. Siinä tapauksessa lopun kaksi laulua voisivat saada selityksensä ja auki jääneet langanpäät kenties solmittaisiin kiinni. Mutta kun tieto puuttuu, saamme tyytyä siihen, että edessämme on *Turhaa lemmen touhua* sellaisena kuin se on.

Silosäkeen syntyjuurilla

Suomeksi näytelmä on käännetty tätä ennen yhden kerran, vuonna 1910. Muutkin Shakespearen näytelmät suomentanut Paavo Cajander oli kyvyistään ja kokemuksestaan huolimatta kovan paikan edessä tarttuessaan teokseen, joka on Shakespearen näytelmistä kaikkein loppusoinnullisin (yli 65 % säkeistä) ja paljolti säännölliseen mittaan (lähinnä silosäkeeseen eli »blank verseen») sidottu. Riittelyyn tarkoitus on nähtävästi nostaa kieli ja kyky sen käyttämiseen näytelmän keskiöön – tai tarkemmin sanoen todistaa yleisölle, miten taitavasti näyttelijäseurue ja viime kädessä tietenkin sen sielu, käsikirjoittaja Shakespeare, kykenee sanan miekalla si-
valtamaan.

Kun muistetaan, että suomen kirjakieli oli tuolloin vielä nuori ja Cajander piti aikansa runousoppien mukaan velvollisuutenaan säilyttää Shakespearen nousevan, painottomalla tavulla alkavan mitan sellaisenaan myös käännöksessä, ei ole syytä ihmetellä, jos hänen suomennoksensa nykylukijan silmissä välillä näyttää läpikulkemattoman sakealta hätäratkaisujen viidakolta, jota on vaikea edes ajatella näyttämölle.

Shakespearen näytelmissään yleisesti käyttämä silosäe oli tosin sekin melko tuore keksintö ja tullut muotiin vasta juuri ennen hänen aikaansa. Ensimmäinen tunnettu käyttöyhteys on kaiken lisäksi käännöksessä, nimittäin Surreyn jaarlin Henry Howardin vuonna 1554 julkaisemassa englanninnoksessa Vergiliuksen vanhasta latinankielisestä heksametrieepoksesta *Aeneis*, ja näyttämölle silosäkeen toi ryminällä Shakespearen aikalainen ja kilpailija Christopher Marlowe. Nykyisin silosäkeen (eli jambisen pentametrin) varhaishistoria kuitenkin yhdistetään yleisimmin juuri Shakespeareen, josta tuli nuorena kapakkatappelussa kuolleen Marlowen manttelinperijä ja kyseisen runomitan kiistaton mestari. Edellä mainittu ylhäisaateline Surreyn jaarli, joka hänkin eli vain kolmikymppiseksi (mestattiin poliittisista syistä), aloitti muuten myös

Turhaa lemmen touhua

sonettivillityksen Englannissa, ja sonetteja saadaan kuulla myös käsillä olevassa näytelmässä ainakin osittain ironisessa hengessä.

Kääntäminen alkuperäistä mittaa noudattaen ei yleensä ole kirjallisuuden historiassa kiveen hakattu sääntö. Parisataa vuotta ennen ajanlaskun alkua elänyt Livius Andronicus, josta roomalaisen kirjallisuuden yleensä katsotaan alkaneen, tunnetaan nimenomaan siitä, että hän käänsi Homeroksen *Odyssseian* muinaisitalialaiseen saturniseen mittaan alkuperäisen heksametrin sijaan.

Käännös suomeksi

Meillä käännöskulttuuri muodostui 1800-luvulla lähinnä saksalaisten oppien pohjalta – siltä suunnalta eurooppalaiset kulttuurivaikutteet olivat vanhastaankin meille tulleet – ja esimerkiksi Runeberg, joka ei juuri osannut englantia, käänsi englantilaistakin runoutta (ruotsiksi) saksan kautta.

Kun kansalliset tarpeet sitten alkoivat edellyttää maailmankirjallisuuden merkkiteosten kääntämistä kulttuurikieleksi pyrkivälle suomen kielelle, kohdattiin suuria vaikeuksia. Käytännöllisesti katsoen kaikki käännettävä oli alkuaan kirjoitettu jollakin indoeurooppalaisella kielellä (ruotsi, Englanti, Saksa, Ranska, Espanja, Venäjä, Kreikka, latina jne.), ja nämä kielet poikkesivat rakenteeltaan merkittävästi suomesta.

Runokielen kannalta merkittävimmät erot liittyivät artikkeleihin, prepositioihin, sanojen pituuteen ja sanapainoihin. Jambinen runomitta, kuten silosäe Shakespearen näytelmissä, edellyttää, että säkeen ensimmäinen tavu on painoton ja »isku» tulee vasta toisella tavulla. Artikkelit (*a, the*) ja prepositiot (*in, on, to, for, with* jne.) ovat englannissa jo luonnostaan painottomia »apusanoja», ja koska ne yleensä ovat yksitavuisia, niitä on kätevä sijoitella säkeiden alkuun jambisen poljennon ensitavuiksi. Kun sanapaino englannissa muutoinkin sijoittuu vaihtelevasti eri tavuille niin, että

kakkostavulle painottuvia sanoja löytyy yllin kyllin, ja kun kieli vielä vilisee yksitavuisia verbejä, substantiiveja, adjektiiveja ja partikkeleita, ei ole ihme, että Surreyn jaarli päätyi nimenomaan jambiseen mittaan.

Suomesta puuttuvat kaikki edellä mainitut piirteet: ei artikkeleita, hyvin vähän yksitavuisia sanoja, ja – mikä tärkeintä – sanapaino ei milloinkaan ole muualla kuin sanan ensimmäisellä tavulla. Juuri siksi perinteinen kansanrunomme onkin poljennoltaan trokeeta, joka on jambin vastakohta eli runomitta, jossa on *ensin* painollinen, *sitten* painoton tavu. Tällaista mittaä sanotaan laskevaksi mitaksi.

Kun näillä edellytyksillä ryhdyttiin Suomessa kääntämään kirjallisuuden klassikoita, olivat hyvät neuvot kalliit. Kenties suomen kielen kirjallisen harrastuksen viritessä tunnettiin jonkinasteista ujuutta suurten sivistyskielten ja niiden autoritaaristen runousoppien edessä, tai sitten suomeksi kirjoittavia yksinkertaisesti kahlitsi heidän oma ruotsinkielisyytensä (hyvin harvan äidinkieli oli suomi), kun he melkein yhtenä miehenä kannattivat vieraskielisen runouden suomentamista vierasperäisiin mittoihin sen sijaan, että olisivat menelleet kuten Surrey Englannissa – valinneet korvaavan mitan, joka on luonteva sille kielelle, johon käännetään. Joitakin kömpelöitä kokeita tehtiin kalevalamitalla, mutta niistä ei jäänyt jälkipolville paljon kerrottavaa.

Ympyrän neliöimiseksi jouduttiin luomaan kankeahko oppijärjestelmä, jolla pyrittiin minimoimaan pahimmat kielenvastaisuudet, ja etevimmät kielitaiturit ovat tälläkin menetelmällä saaneet aikaan pienoisia ihmeitä, mutta tosiasiaksi jää, että etenkin pitempiä eppisiä runoelmia ja näytelmiä käännettäessä on ollut pakko turvautua koron polkemiseen eli siihen, että mitta kävelee kielen luonnollisten painosuhteiden yli, ja sanojen tyypistämiseen: sana lyhenee tavun verran, kun sen loppuvokaali jätetään pois ja korvataan heittomerkillä (*jot', onp', vois' jne.*).

Jos tästä menetelmästä luovutaan, kuten käsillä olevassa käännöksessä on tehty, on valittava jokin toinen tie. Lähes kaikkea silkan proosan ja puhdasoppisen silosäkeen väliltä on Shakespearen kohdalla kokeiltu. Niiltä osin kuin Shakespeare on alkuteoksessaan sidottua mittaa käyttänyt, mitta on tässä suomennoksessa säilytetty viisipolvisena kuten silosäkeessä, mutta jambi on »käännetty nurin» eli muutettu trokeeksi. Tavuluku siis pysyy ennallaan ja loppusointuja käytetään siellä missä niitä Shakespearellakin on, mutta jambisen pentametrin sijaan on käytetty trokeista pentametriä.

Etenkin näin vahvasti kieleen perustuvassa näytelmässä olisi mitan hylkääminen kokonaan vienyt olennaisen osan tekstin viehätyksestä, vaikka rytmisen proosan käyttäminen olisikin tehnyt vuorosanoista »luonnollisemman» kuulioisia ja puheenomaisempia. Käännöksellä tavoitellaan samaa leikittelevää vaikutelmaa kuin alkutekstissä, joka jonkinasteisesta keinotekoisuudestaan huolimatta on kepeä ja aikojen takaakin puhutteleva komedia.

Juhani Lindholm

LÄHTEITÄ

- Frances A. Yates: *A Study of Love's Labour's Lost*. Cambridge University Press, London 1936.
- Keir Elam: *Shakespeare's Universe of Discourse, Language-Games in the Comedies*. Cambridge university Press, London 1984.
- Stephen Greenblatt: *Shakespeare – Kuinka Williamista tuli Shakespeare?* Otava, Helsinki 2008. Suomentanut Kaisa Sivenius.
- William C. Carroll: *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*. Princeton University Press, Princeton 1976.
- Ton Hoenselaars (ed.): *Shakespeare and the Language of Translation*. The Arden Shakespeare, London 2004.
- Jean E. Howard: *Shakespeare's Art of Orchestration – stage technique and audience response*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1984.
- Graham Holderness, Nick Potter and John Turner: *Shakespeare out of Court – Dramatizations of Court Society*. The Macmillan Press Ltd, London 1990.
- Anthony Burgess: *Shakespeare*. Jonathan Cape, London 1970.
- Johan Huizinga: *Keskiajan syksy: elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla*. WSOY, Porvoo 1951.
- Henrik Schück: *Yleinen kirjallisuuden historia. Osa 4, Renessanssi*. [WSOY], Porvoo 1961. Suom Katri Ingman-Palola.

Turhaa lemmen touhua

