

Tekstien ja merkitysten suhde Nelson Goodmanin kirjallisuuden filosofiassa

Tämän artikkelin tarkoitus on tarkastella Nelson Goodmanin (1906–1998) teoriaa kirjallisen taideteoksen identiteetistä ja kääntämisestä, sekä esimerkkien avulla näyttää, kuinka Goodman ajautuu ristiriitoihin teoriassaan. Pyrkimyksenäni on lisäksi osoittaa, että kirjallisen taideteoksen käänös säilyttää alkuteoksen identiteetin ainakin jollakin tasolla ja että Goodman implisiittisesti kannattaa tällaista ajattelutapaa.

Catherine Z. Elginin kanssa vuonna 1986 kirjoittamassaan artikkelissa ”Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?” Goodman määrittelee kirjallisen taideteoksen tekstiksi eli ”kirjainten, tyhjien välien ja välimerkkien sallituiksi yhdistelmiksi”¹. Kirjaimet, tyhjät välit ja välimerkit ovat Goodmanin teoriassa symboleja, ja niistä koostuva teksti on kompleksinen symboli.

Kun kirjailija laatii teoksen, hän tuottaa sen ensimmäisen instanssin, kirjallisen inskription (*inscription*) tai suullisen lausuman (*utterance*). Tuottamallaan instanssilla hän määrittää teoksen syntaksin eli teoksen karaktereina (*character*). Toisin sanoen hän valitsee ne kirjaimet, tyhjät välit ja välimerkit, jotka muodostavat tuon teoksen. Teoksen karaktereiksi koostuu niistä inskriptioista ja lausumista, jotka merkki merkiltä vastaavat kirjailijan määrittelemää instanssia. Nominalismia edustavan Goodmanin karaktereiksi ei ole varsinaisesti ”universaali”, sillä sen olemassaolo riippuu instanssien olemassaolosta; Goodman kutsuukin karaktereita Rudolf Carnapilta (1891–1970) lainatulla termillä ’abstraktioluokka’ (*abstraction class*).² *Seitsemän veljestä* on ensisijaisesti jokin yksittäinen *Seitsemän veljestä* -teksti ja vasta toissijaisesti *Seitsemän veljestä* -karaktereiksi. Mikäli meillä ei ole yhtään Kiven määrittelemää karaktereiksi vastaavaa tekstiä, ei meillä ole liioin *Seitsemän veljestä*.³ Puhe sellaisesta teoksesta, jolla ei ole yhtään instanssia, on Goodmanin mukaan yksinkertaisesti mieletöntä.

Tekstit, jotka poikkeavat yhdenkin symbolin – vaikkapa vain kirjaimen tai välimerkin – verran kirjailijan tuottamasta syntaksista, eivät kuulu tuon teoksen karaktereihin. Jopa symbolin korvaaminen synonyymisellä symbolilla, mikäli sellainen voidaan diskursiivisesta kielestä löytää, tuottaa Goodmanin mukaan toisen teoksen.⁴ Esimerkiksi sanat ”koira” ja ”hauva” ovat kaksi eri symbolia ja täten kaksi eri karaktereiksi.

Olettakaamme, että *Seitsemän veljestä* on useita käsin kirjoitettuja kopioita, joiden ulkoasut vaihtelevat kirjaintyylin, kirjainkoon, musteen värin, paperin laadun ja sivumäärän suhteen. Mikään edellä mainituista seikoista ei Goodmanin mukaan ole relevanttia taideteoksen identiteetin kannalta. Ainoa oleellinen tekijä on tekstien keskinäinen (syntaktinen) identtisyys (*sameness of spelling*) eli

”kirjainten, tyhjien välien ja välimerkkien sarjan täsmällinen vastaavuus. Jokainen sarja, jopa väärennös tekijän käsikirjoituksesta tai tietystä painoksesta –, joka merkki merkiltä vastaa oikeaa kopiota on oikea, eikä mikään muu ole lähempänä alkuperäistä teosta kuin oikea kopio.”⁵

”Oikeinkirjoituksen varmistaminen tai oikein kirjoittaminen on ainoa vaatimus jonkin instanssin identifioimiseksi teoksen kanssa tai uuden instanssin tuottamiseksi. Itse asiassa se, että kirjallinen teos on ehdoton notaatio, joka koostuu tietyistä merkeistä tai karaktereista, jotka yhdistetään liittämällä ne peräkkäin, mahdollistaa erottelun teoksen olennaisten ja satunnaisten ominaisuuksien välillä.”⁶

Tässä kohdin en aio sen suuremmin käsitellä ongelmaa käsikirjoitusten saatavuudesta, vaan totean pelkästään, että useiden sanataideteosten kohdalla meillä ei yksinkertaisesti ole mahdollisuutta verrata jotakin tekstiä, vaikkapa *Seitsemän veljesten* uutta painosta, käsikirjoitukseen, koska käsikirjoitusta ei ole saatavilla.⁷ Goodman itse ei keskity karakterin määrittelemisen ongelmaan. Hän vain painottaa, että karakterin instanssien on oltava keskenään identtisiä. Musiikkikappaleen partituurin ja esityksen välisestä vastaavuudesta hän kirjoittaa seuraavasti.

”Koska [instanssin] täydellinen vastaavuus partituurin kanssa on ainoa vaatimus instanssin kuulumiseksi teok-

seen [karakteeriin], on teoksen surkeinkin esitys sen instanssi, mikäli esitys vain on virheetön. Sen sijaan loistavien esitys, jossa on yhden nuotin poikkeama [partituurista], ei ole tuon teoksen instanssi.”⁸

”Jos hyväksymme vähäisimmänkin poikkeaman [partituurista], kaikki varmuus teoksen ja partituurin säilymisestä on menetetty, sillä yhden nuotin poikkeama, lisäys tai muutos johtaa meidät lopulta Beethovenin *Viidennestä sinfoniasta Three Blind Miceen*.”⁹

Vaikka käytännössä olisimmekin valmiita pitämään yhdellä nuotilla poikkeavaa Beethovenin viidennen esitystä Beethovenin viidennestä sinfoniasta, ei Goodman voi hyväksyä tällaista ajattelua. Goodmanin argumentti on läheistä sukua Eukleideen *soites*-paradoksille ja kuuluu täten: mikäli pidämme sellaista kirjallista taideteosta, josta yksi merkki on muutettu, poistettu tai lisätty, yhä samana teoksena, voimme liukua *Seitsemästä veljeksestä* merkkijonoon ”kissa” tai toisin päin. Muiden muassa Arto Haapala¹⁰ on kritisoinut Goodmanin taideteoriaa liian vaativana käytännön elämään. Haapalan mukaan käytännössä ei ole vaaraa, että yhden kirjaimen tai nuotin poikkeaman salliminen muuttaisi heti teoksen identiteetin. Siinä maailmassa, jossa olemme taideteosten kanssa tekemisessä, ihmiset osaavat täydentää pienet poikkeamat ja tunnistaa teoksen.

”Goodmanin väite, että taiteellisesti surkea mutta partituuria täydellisesti vastaava esitys on teoksen instanssi, kun taiteellisesti loistava esitys, jossa on yksi poikkeama partituurista ei ole, kuulostaa typerältä ajatukselta. Yhtä vähän hyväksyttävää on se, että jokainen painovirhe tuottaa uuden teoksen – kirjallisuuden kohdalla tämä seuraa Goodmanin vaatimuksesta. Todennäköisesti suurimmassa osassa *Seitsemän veljeksen* painoksia on ainakin yksi painovirhe: jos seuraisimme Goodmanin teoriaa, olisimme tilanteessa, jossa kenelläkään ei olisi hyllyssään *Seitsemän veljeksen* tekstiä.”¹¹

Goodmanilaisessa puhtaasti syntaktisessa taideteoksen identifioinnissa ei sallita semanttista täydentämistä. Ei auta, jos lukija oivaltaa, että teoksessa on painovirhe, ja täydentää mielessään ”Impivaaraan” ”Impivaaraksi” – tai lukee sen epähuomiossa ”Impivaaraksi”.¹²

Havainto ja tulkinta

Ennen kuin tarkastelen tarkemmin Goodmanin teoriaa tekstien suhteesta niiden merkityksiin, on hyvä perehtyä Goodmanin näkemys havainnon ja tulkinnan yhteydestä. Olettakaamme, kehottaa Goodman, että edessämme on mies, josta haluamme kirjoittaa kuvauksen tai maalata taulun. Haluamme tehdä realistisen kuvauksen: kuvata miehen sellaisena kuin hän on. Ongelma tapauksessa on se, että meidän on mahdoton selvittää, millainen tarkastelumme kohde on itsessään. Goodman näkee esimerkkinsä miehen ”kimpuna atomeja, kasana soluja, viulunsoittajana, ystävänä, typeryksenä ja monena muuna”.¹³ Markus Lammenrannan huomio kiinnittyy puolestaan siihen, että mies on humalassa ja vaimonsa hylkäämä.¹⁴ Realistisen kuvauksen saamiseksi objekti pitäisi kuvata ”sellaisena kuin se nähdään

viattomalla silmällä”¹⁵. Goodmanin mukaan viatonta silmää ei kuitenkaan ole. Havaintoja valikoi, hylkää, organisoii, diskriminoi, assosioi, luokittelee, analysoi ja konstruoi; havainto ja tulkinta käyvät aina käsi kädessä. Me emme voi nähdä kantilaista oliota sinänsä, vaan vain tulkintoja ja havaintoja siitä. Edessämme oleva objekti on olemassa niin monella eri tavalla kuin se voidaan havaita, tulkita ja kuvata. Eikä tulkintoja voida verrata objektiin sinänsä, sillä kaikki havainnot siitä ovat jo sen tulkintoja.¹⁶

Kirjallisena taideteoksena toimiminen

Goodmanin teoriassa taideteokset ovat symboleita, jotka viittaavat johonkin.¹⁷ Taideteoksilla ei ole yhteisiä essentiaalisia piirteitä, joiden perusteella voitaisiin sanoa, onko jokin symboli taideteos vai ei. Jokin symboli sen sijaan *toimii* taideteoksena silloin, kun joku tarkastelee sitä esteettisestä näkökulmasta ja saa sen toimimaan taideteoksena.¹⁸ Täten tuntuu mielettömältä irrottaa tulkinta taideteoksen identiteetistä. Eikö kirjallinen taideteos toimi *kirjallisena* taideteoksena vasta silloin, kun sitä luetaan tai kuunnellaan – toisin sanoen, kun sanoihin (symboleihin) liitetään merkitykset (referentit)?¹⁹ Tekstin lukeminen on teoksen tulkintaa, ja täten sanataideteos on esillä vasta tulkinnassa.

«Eikö kirjallinen taideteos toimi kirjallisena taideteoksena vasta silloin, kun sitä luetaan tai kuunnellaan.»

Veikko Rantalan analogian mukaan ”samoin kuin tieteenfilosofiassa sanotaan, ettei ole havaintoa ilman teoriaa, että havainto on ’teorian kuormittama’, voidaan taiteenfilosofiassa sanoa, ettei taideteosta voi identifioida eikä esteettisesti arvioida ilman tulkintaa”²⁰. Esimerkiksi Arthur C. Danton

sekä Joseph Margolixen ja etenkin reseptioesteetikkojen, kuten Wolfgang Iserin, taideteorioissa objekti on *taideteoksena* esillä vasta tulkinnassa.²¹ Stanley Fish on kärjistänyt ajatuksen toteamalla, että ”tulkitsijat eivät pura runoja; he tuottavat ne”²².

Mikäli taideteos redusoidaan tulkintaan, seuraa tästä ongelmia, tarkoitettiinpa tulkinnalla yksilön mielessä tapahtuvan rekonstruktio prosessin tulosta tai kulttuurista oliota, tulkintaa tapahtumana. Jos yksinkertaisesti samastamme taideteoksen ja tulkinnan, törmäämme esimerkiksi kysymyksiin tulkintojen oikeellisuuden kriteereistä sekä mentaalisten ja ’kulttuurilioiden’ olemistavasta. Tässä kohdassa onkin tärkeää tehdä ontologinen distinktio karakterien ja niiden tulkintojen välillä. *Seitsemän veljestä* on i) syntaksisesti se merkkijono, jonka Aleksis Kivi määritteli vuonna 1870 ja jonka hän nimesi *Seitsemäksi veljekseksi*, ja ii) tulkintana se olio, joka voidaan tekstin avulla projisoida. Esimerkkinä tällaisesta sanataideteoksen holistista luonnetta edustavasta teoriasta käy oivallisesti Nicholas Wolterstorffin näkemys. Wolterstorff, joka lukeutuu platonisen realismin kannattajiin, pitää kirjallista taideteosta toisaalta normilajina (*norm kind*), jolla voi olla sekä oikeita että vääriä esiintymiä, ja toisaalta tuon lajin esiintymän, tekstin tai lausunnan, avulla teoksen sisältämistä propositiivisista projisioituna taideteoksen maailmana eli teoksen tulkintana.²³ Myös Arto Haapala on muotoillut vastaavanlaisen teorian teoksessaan *What is a Work of Literature?*

”Kirjalliset teokset ovat entiteettejä, jotka ovat läheisesti yhteydessä teksteihin; ne sisältyvät teksteihinsä. [...] Kir-

jallisten taideteosten olemassaolo riippuu oikeita tulkinnan kategorioita käyttävistä tulkitsijoista. Tulkitseminen on teoksen konstruoinnista oikeita kategorioita käyttämällä, ja oikeat kategoriat ovat ne, jotka auttavat tulkitsijan ymmärtämään kyseisen teoksen tekijän tarkoittamat merkitykset.²⁴

Jotta voisimme konstruoida teoksen, meillä on oltava sen teksti, joko kirjallisessa tai suullisessa muodossa. Vasta tämän tekstin avulla voimme tuoda taideteoksen esiin – olettaen, että ymmärrämme sen kielen, jolla teksti on kirjoitettu.

Teos, teksti ja kieli

Goodman rinnastaa teoriassaan tulkinnat ja käännökset. Käännösten ja tulkintojen suhteesta alkuteokseen hän kirjoittaa, että

”[k]äännökset ovat sinänsä teoksia, mutta ne eivät ole identtisiä niiden teosten kanssa, joiden käännöksiä tai tulkintoja ne ovat. Harry Levinin kriittinen tutkimus *The Question of Hamlet* tai August von Schlegelin *Hamletin* saksankielinen käänнос eivät kumpikaan ole taideteos-*Hamlet*. Ne ovat eri teoksia, joiden tekstit eroavat *Hamletin* tekstistä ja joiden oikeellisuus riippuu (muiden tekijöiden ohella) siitä, kuinka lähelle ne pääsevät alkuteosta ja kuinka hyvin ne ymmärtävät sitä. Lisäksi, ne tekstit, jotka muodostavat Levinin ja Schlegelin teokset, ovat jo sinänsä tulkinnan ja kääntämisen kohteita.”²⁵

Shakespearen ja Schlegelin tekstit ovat toki karaktereina, jonkin kielen syntaksia noudattavina merkkijonoina, ontologisesti tyystin eri oliot. Mutta eivätkö niiden tulkinnat voi olla sama olio, ei-kielisisidonnainen *Hamlet*? Entä mitä Goodman tarkoittaa käännökseen ”oikeellisuudella” ja ”alkuteoksen lähelle pääsemisellä”, jos teoksen identiteetti ei kerran voi säilyä minkäänlaisessa käännökseissä?

Goodman käyttää usein esimerkkinään sanaa *chat*, jolla on kaksi soveltuvuusluokkaa (*compliance-classes*): sitä käytetään viittaamaan keskusteluihin ja kissoihin. Syntaktisesti sama karakteri toimii eri symbolina ranskan ja englannin kielissä.²⁶ Goodman ei eksplisiittisesti voi hyväksyä kirjallisen taideteoksen kääntämistä toiselle kielelle, sillä hän identifioi teokset niiden tekstien kanssa: ranskan kielen *chat* ja englannin kielen *cat* ovat eri tekstit ja täten eri karakterit. Goodman painottaakin, että teksti on karakteri aina jossakin *kielessä* ja että sen identiteetti riippuu siitä kielestä, johon se kuuluu²⁷ – tai pikemminkin kielestä, jossa se toimii.

”Sama luokka on karakterina eri kielessä eri teos, eikä teoksen käänнос ole tuon teoksen instanssi. Sekä kielen identiteetti että kielen sisäinen identiteetti ovat välttämättömiä edellytyksiä kirjallisen taideteoksen identiteetille.”²⁸

Koska inskriptiolta vaaditaan identtisyttä karakterin muiden jäsenten kanssa, jotta se voitaisiin katsoa samaan karakteriin kuuluvaksi, on selvää, että kääntäminen on goodmanilaisessa taideteoriassa mahdotonta siten, että teoksen identiteetti säilyisi. Teosten kielisisidonnaisuus voi joissakin tapauksissa kuitenkin osoittautua ongelmalliseksi. Hyvä esi-

merkki ongelmasta, johon goodmanilainen teoria johtaa, ovat monikieliset runot. Tarkastelkaamme esimerkiksi Anne Tardoksen runon ”Ami Minden”²⁹ (1991) muutamia säkeitä:

”Ami minden quand un yes or no je le said
viens am liebsten hätte ich dich du süßes de
ez nem baj das weißt du me a favor, hogy
[...]
aille, aille, de vágy a fejem, csak éppen (eben)”

Tardos on käyttänyt runossaan ranskan, unkarin, saksan ja englannin kieltä, karaktereja kuten *favor* (engl.), *quand* (ransk.), *csak* (unk.) ja *dich* (saks.). Kysymys kuuluu: minkä kielen karakteriksi runo tulisi luokitella? Toinen esimerkki ongelmatapauksesta on *Piae Cantiones* -laulukokoelman kansankieliä ja latinaa yhdistelevä runo ”In dulci jubilo”³⁰, jonka ensimmäinen säkeistö kuuluu seuraavasti:

”In dulci jubilo
Nu siunge wij io io.
Then all tingh för oss förmo
ligger in praespio.
Och som Solen skijner
Matris in gremio:
Alpha es et o
Alpha es et o.”

Tämän runon määrittäminen jonkin kielen karakteriksi on sen monikielisyyden lisäksi ongelmallista historiallisen kielensä vuoksi. Tässä kohdin kysymys kuuluu: sisältääkö kieli kaikki siihen joskus kuuluneet sanat? Entä runoilijan itse kehittämät (uudis)sanat? Kuinka meidän tulisi määrittellä esimerkiksi ranskan kieli ja siihen kuuluvat karakterit? Entä miten pelkästään numeroista tehdyt runot, kuten Ted Wornellin ”Poem by Numbers”³¹, pitäisi luokitella? Entä runot, jotka eivät sisällä minkään tunnetun (tai tunnistetun) kielen karaktereja?³²

Kirjallinen lainaaminen

Ways of Worldmaking -teoksessaan Goodman lainaa Graham Houghia, joka kysyy, eikö eri tavoilla puhuminen ole sama asia kuin eri asiasta puhuminen: eihän kahdella eri termillä voi olla eksaktisti samaa merkitystä.³³ ”Interpretation and Identity” -artikkelissaan Goodman puolestaan kirjoittaa, että

”[k]ysymys, voiko yksittäisellä teoksella olla useampikin [toisistaan poikkeava] teksti, tulee esiin käännösten kohdalla. Mikäli käänнос englannista ranskaan säilyttää teoksen identiteetin käännökseissä, on tuolla teoksella silloin useampi kuin yksi teksti. On ilmiselvää, etteivät käännökset säilytä sitä, mikä alkuteoksessa on merkittävää ja olennaista. Jopa silloin, kun nuo tekstit olisivat rinnakkaisia eli ilmoittaisivat eksaktisti samat tapahtumat niin [toisilleen] läheisellä tavalla kuin on mahdollista, ne jollain tapaa eroaisivat toisistaan merkityksiltään. Koska niiden toissijaiset laajennukset – tekstien merkitykset – eivät ole samat. Lisäksi ne [tekstit] väistämättömästi eroavat, yleensä tuntuvasti, siinä mitä ne eksemplifioivat ja ilmaisevat.”³⁴

Kääntämiseen liittyvä ristiriita piilee seuraavassa: Goodmanin teoriassa on kuitenkin mahdollista viitata samaan merkitykseen toisen tekstin avulla, joko suoralla tai epäsuoralla viittaamisella. Suorassa viittaamisessa lainattu teksti sisällytetään lainaukseen, kun taas epäsuorassa viittaamisessa tuotetaan lainatun tekstin parafrasi. Jälkimmäisessä viittaustavassa viittaukselta ja sen kohteelta vaadittava suhde on ”semanttinen parafrasi – eräänlainen referentin tai merkityksen vastaavuus”³⁵. Suoran ja epäsuoran viittauksen välimaille sijoittuvassa kirjallisesta (*verbal*) viittaamisesta on kyse esimerkiksi kaunokirjallisuutta käännettäessä. Kun ranskankielinen romaani käännetään englannin kielelle, käännetään sekä dialogi että muu teksti.³⁶ Kirjallisessa viittaamisessa se, mikä viittaa ei eksplisiittisesti sisällä sitä, mihin viitataan; toisin kuin epäsuorassa viittaamisessa, kirjallisessa viittaamisessa ei sisällytetä viittaukseen parafrasia vaan parafrasoin käännös. Tämä on Goodmanin mukaan kapeampi relaatio kuin parafrasi.³⁷ Oli relaatio kuinka kapea tahansa, se on silti relaatio. Sanataideteoksen käännettävyyden tuntuu mahdollistavan se Goodmanin esimerkki, että jos lainaamme epäsuorasti lauseen ”John affirmed that the clouds are full of angels”, mahdollistaa sanalla *that* alkava predikaatti sen, että John on esittänyt väitteensä kuvallisella tai kirjallimellisella parafrasilla symbolista, joka kuvaa pilvien olevan täynnä enkeleitä: ”John on voinut lausua sanat englanniksi tai turkiksi tai maalata taulun.”³⁸ Oheinen esimerkki osoittanee, että epäsuoran lainaamisen predikaatit käsittävät sanojen termien parafrasit myös muissa kielissä.

Taideteos fiktiivisenä terminä

Mitä sitten ovat ne merkitykset, joihin kohdistuvat viittaukset voidaan siirtää mediumilta toiselle? Nominalistina Goodman ei voi hyväksyä fiktiivisiä entiteettejä, kuten sanoista irrallisia merkityksiä. Sen sijaan hän puhuu fiktiivisistä symboleista ja termeistä (*fictive symbols, fictive terms*). Taidemaailma on täynnä fiktiivisiä symboleita, kuten kirjallisuudessa sanat ”Faust”, ”Raskolnikov” ja ”Oblomov”. Maa-laustaiteen fiktiivisiä symboleita ovat puolestaan kuvat yksisarvisista, enkeleistä, paholaisista ja niin edelleen. Nämä symbolit eivät viittaa itsensä ulkopuolelle eli eivät toisin sanoen denotoi mitään, sillä Faustia tai yksisarvista ei ole olemassa. Fiktiiviset symbolit ovat yksipaikkaisia predikaatteja, jotka kuitenkin kuuluvat symbolijärjestelmiin, sillä ne viittaavat fiktiivisiin termeihin tai ovat osia viittaavasta kokonaisuudesta.³⁹ Esimerkkinä fiktiivisestä termistä voidaan käyttää yksisarvistermiä. Meidän ei tarvitse periaatteessa⁴⁰ nähdä kuin yksi ainoa yksisarvista esittävä kuva, kun olemme jo selvillä yksisarvistermistä. Yksisarviskuvat eroavat toisistaan lukuisin eri tavoin: ne kuvaavat erikokoisia, -näköisiä ja -värisiä yksisarvisia, mutta kaikkien niiden on täytettävä kaksi ehtoa, jotta ne olisivat yksisarviskuvia: kuvassa on oltava i) hevosen kaltainen olio, jolla on ii) yksi ja vain yksi sarvi otsassaan.

Kirjallisen taideteoksen käännoistä voisi täten ajatella fiktiivisen termin viittaavana symbolina, kirjallisuudessa kirjallisena lainauksena eli parafrasoin käännöksenä. Täten voimme todeta, että kirjallisen taideteoksen onnistunut käänno ilmaisee samat ominaisuudet kuin alkuteos; sanoma on sama, vain esitystapa on toinen. Esimerkissään Johnin

esittämästä väitteestä Goodman perustaa kirjallisen lainaamisen mahdollisuuden symbolin ulkopuolisten olioiden olemassaoloon: sellainen olio kuin enkeli voidaan esittää kuvallisesti tai kirjallisesti. Goodmanin esimerkki ”John affirmed that the clouds are full of angels” viittaa olioihin pilvi ja enkeli, ja väittää, että on – fiktiivisesti – olemassa i) pilviä, jotka ovat ii) täynnä enkeleitä. Voimme siis katsoa teoksen olennaisiin ominaisuuksiin kuuluvan sellaiset oliot, kuten Faust ja Mefistofeles sekä tapahtuma ”sielun myyminen”. Teoriaa, jossa kirjallinen taideteos katsotaan koostuvan (fiktiivisiä) asiaintiloja esittävistä propositioista, on edustanut muiden muassa Nicholas Wolterstorff.⁴¹

Ottakaamme esimerkiksi Goethen *Faustin* suomenkäännökset. Ne, onnistuneet sellaiset, kertovat saksalaisesta tiedemiehestä, joka i) haluaa saada selville metafysiset salat, ii) joka myy sielunsa saatanalle saavuttaakseen tavoitteensa, ja niin edelleen. Jotta käänno olisi alkuteoksen kirjallinen lainaus, sen tulee sisältää kaikki samat oliot ja niiden väliset relaatiot samassa järjestyksessä kuin alkuteoksessa: tapahtumat, henkilöhahmot ja niin edelleen. Sen sijaan se ei saa sisältää sellaisia olioita tai relaatioita, joita alkuteoksessa ei ole. Kaarlo Forsmanin, Valter Juvan sekä Otto Mannisen *Faust*-käännökset täyttävät edellä mainitut vaatimukset ja ovat täten Goethen *Faustin* kirjallisia lainauksia.

Muotoilemani malli on sukua Charles L. Stevensonin kehittämälle megatyypin (*megatype*) käsitteelle, jolla Stevenson tarkoittaa kahden tai useamman synonyymien merkitystä.

”Täydennän ’esiintymän’ ja ’tyypin’ laajemmaksi ’megatyypin’ käsitteeksi. Kaksi esiintymää kuuluvat samaan megatyyppiin, jos ja vain jos niillä on suurin piirtein sama merkitys; ei siis ole välttämätöntä, että esiintymät kuuluvat samaan kieleen tai että ne ovat saman muotoisia tai samalta kuulostavia, jotta ne silti voisivat kuulua samaan [mega]tyyppiin. Näin ollen jokainen esiintymä tyypistä ”pöytä” ja mikä tahansa esiintymä tyypistä ’mensa’, vaikka eivät kuulukaan samaan tyyppiin, kuuluvat samaan megatyyppiin. Tämä ei tietenkään rajoitu pelkästään yksittäisiin sanoihin, vaan on laajennettavissa laajempiin kielellisiin yksikköihin kuten runoihin.”⁴²

Näin ollen sanat ”kissa” ja *cat* kuuluisivat tiettyä eläintä tarkoittavaan megatyyppiin. Stevensonin teoriassa esiintyvät kuitenkin samat ongelmat kuin muissa vastaavissa teorioissa: miten esimerkiksi määrittelimme ”suurin piirtein saman merkityksen”? Eksplisiittisesti Goodman kieltää muotoilemani mallin, mutta implisiittisesti hän on valmis hyväksymään sen. Goodman rinnastaa esimerkeissään toistuvasti ranskan kielen sanan *chat* ja englannin kielen sanan *cat*; rivien välissä hän olettaa näiden sanojen denotoivan samaa oliota.

Itse itseään vastaan

Seuraavassa tarkoitukseni on osoittaa, että Goodmanin itsekin toimii kääntämisen mahdollittomuutta korostavan ja että implisiittisesti hän pitää tekstejä käännettävinä. Hän esimerkiksi huomauttaa, että ”[j]os hallitsemme hyvin kaksi eri kieltä, huomaamme harvoin ja unohtamme nopeasti sen, mihin kieleen kuulemamme ja lukemamme sanat kuuluvat.”⁴³ Pelkästään tämä lipsahdus kyseenalaistaa sanojen ehdottoman yksilölliset ja ainutlaatuiset merkitykset. Toinen



Jouko Korkeasaari. *Nälkä*, 100 x 125, akryyli MDF-levylle, 2002-03.

Goodmanin sammakko kuuluu seuraavasti: ”Sokrates tuskin merkitsi Platonille ’järkevää’ vaan pikemminkin vastaavaa kreikankielistä predikaattia.”⁴⁴ Goodman siis myöntää, että sanalle ”järkevä” (siis: *rational*) on kuin onkin olemassa ”vastaava predikaatti” (*corresponding predicate*) kreikan kielessä. Kolmas ristiriita syntyy Goodmanin puhuessa hyvistä ja huonoista käännöksistä:

”Tuleeko meidän pitää jopa parhaita käännöksiä eri teoksina kuin alkuperäistä? Ei liian hätäisesti, sillä meidän tulee pitää mielessä, että oikeat tulkinnot voivat poiketa toisistaan yhtä suuresti kuin *hyvät käännökset*. Löysimme syyn pitää erilaisia tulkintoja jonkin tietyn teoksen tulkinnoiksi, ja *hyvien käännösten* voidaan katsoa kuuluvan samaan sarjaan oikeiden tulkintojen kanssa [...]”⁴⁵

Tässä kohdin herää kysymys, miten Goodman erottaa toisistaan hyvät ja huonot käännökset, jos kirjallisuuden kääntäminen on mahdotonta. Koska Goodmanin teoria koskee myös tieteellisiksi luokiteltuja tekstejä, huomauttaa Haapala osuvasti Goodmanin toimivan oman teoriansa vastaisesti: *Languages of Artin* ja sen käännöksen *Die Sprachen*

der Künstin tekijänoikeudet kuuluvat Nelson Goodmanille, ja Goodman mielellään vastaanottaa tekijänoikeusmaksut teostensa käännöksistä.⁴⁶

Lopuksi

Ontologisesti *Seitsemän veljeksien* ja *Siete hermanosin* tekstit ovat kaksi eri oliota. Näyttää kuitenkin siltä, että niiden tulkinnot voivat olla keskenään identtiset. Vaikka Goodman kieltää sen, että alkuteos ja sen käännös olisivat sama teos, hyväksyy hän käännöksen kääntäjän tulkinnaiksi alkuteoksesta.

Mikäli kirjalliselta (taide)teokselta vaaditaan goodmanilaiseen malliin täydellistä vastaavuutta käsikirjoituksen kanssa, menetämme suuren määrän teoksia. Antiikin kirjallisuudesta on säilynyt meille vain murto-osa, ja Goodmanin teoriaa noudattamalla joutuisimme hylkäämään siitä loputkin. Ovidiuksen *Ars amatorian* originaalia ei ole enää olemassa, joten voimme hylätä koko teoksen: emmehän voi tietää mitään kopioiden ja originaalin vastaavuudesta.

Myös fragmentit käyvät täysin hyödyttömiksi. Vai tulisiko meidän hylätä pikemminkin Goodmanin teoria? Ehkäpä, sillä eihän Goodman itsekään onnistunut toimimaan oppinsa mukaisesti.

Viitteet

1. Goodman & Elgin 1986, 570. Sitaattien käännökset ovat kirjoittajan.
2. Goodman 1985b, 132.
3. Lammenranta 1987, 88 huomauttaa, että vaikka Goodman nimittääkin karaktereja inskriptioiden luokiksi, ei hän nominalistina varsinaisesti hyväksy tyyppejä tai luokkia. Itse asiassa vain inskriptiot ovat olemassa; karakterit koostuvat inskriptioista, jotka ovat toistensa replikoita. Täten luokat ja karakterit voidaan aina palauttaa yksilöiksi ja inskriptioiksi.
4. Goodman 1985b, 208–209.
5. Sama 115.
6. Sama 116. Ulkoasuun liittyvät ominaisuudet eivät tunnu relevanteilta *Seitsemän veljeksien* tapauksessa, mutta voivatko ne lyriikassa kuulua teoksen essentiaalisiin piirteisiin? Ajatelkaamme esimerkiksi Aaro Hel-laakosken *Jääpeili*-runokokoelman (1928) typografiaa: sen eri osioissa käytetään eri kirjasintyyppejä, ja esimerkiksi runossa ”Sade” teksti on sommiteltu siten, että lukija voi nähdä sen muistuttavan sadetta.
7. Käsikirjoitusten ja painosten ongelmasta ks. esim. Wellek & Warren 1956, 57–69.
8. Goodman 1985b, 186.
9. Sama 186–187.
10. Haapala 1989a, 38.
11. Sama 38.
12. Vastaavanlaisesta kritiikistä ks. esim. Haapala 1989b, 110.
13. Goodman 1985b, 6.
14. Ks. Lammenranta 1987, 28.
15. Goodman 1985b, 7.
16. Ks. Goodman & Elgin 1986, 566.
17. Ks. Goodman 1985a, 645; ks. Goodman 1985b, 46 & 50–51; ks. Goodman 1991, 58 & 60–64; ks. myös Lammenranta 1987, 19, 50, 56–58 & 71.
18. Goodman 1991, 66–67.
19. Ks. Mikkonen 2003, 93.
20. Rantala 1989, 21.
21. Ks. Danto 1981, 125; ks. myös Haapala 1989b, 181–183; ks. Margolis, 1980, 27–49; ks. Iser 1984, 21–22.
22. ”Interpreters do not decode poems; they make them” (Fish 1980, 327).
23. Ks. esim. Wolterstorff 1970, 235–260, Wolterstorff 1975, 129 & Wolterstorff, 1980, 8–13, 33, 46 & 233; ks. myös Rantala 1989, 20–23.
24. Haapala, 1989b, 208.
25. Goodman & Elgin 1986, 570.
26. Sama 570–571.
27. Sama 571.
28. Goodman 1985b, 209.
29. Tardoksen runo ilmestyi alun perin *Conjunctions*-verkkolehden (internet: <http://www.conjunctions.com>) numerossa 16 ja myöhemmin Tardoksen runokokoelmassa *Cat Licked the Garlic*.
30. Versio on vuoden 1582 editiosta.
31. Warnellin runo on internet-osoitteessa <<http://warnell.com/syntax/pbnumber.htm>> (17.11.2003)
32. Roman Ingarden on esittänyt, että lausuttu runo, jonka kieltä kuulija ei tunne, voi välittää tunnelmansa foneettisen stratuminsa (*phonetic stratum*) eli äänneasunsa, sanojen lausuntatavan ja säkeiden rytmityksen, kautta (Ingarden 1973, 52). Eri asia on toki se, toimiiko tällainen tuntemattomalla kielellä laadittu runo nimenomaan *kirjallisena* taide-teoksena.
33. Ks. Goodman 1991, 24; alun perin Graham Hough: *Style and Stylistics*. London 1969.
34. Goodman & Elgin 1986, 569.
35. Goodman 1991, 43.
36. Sama 53.
37. Sama.
38. Sama 54.
39. Goodman 1985b, 46 & 50–51; Goodman 1991, 58 & 60–61; ks. myös Lammenranta 1987, 19, 50 & 71.
40. Yhteen fiktiiiviseen termiin viittaavaan symboliin tutustumalla on hankala selvittää, mitkä symbolin ominaisuudet ovat välttämättömät sille fiktiiiviselle termille, johon symboli viittaa. Kuvitelkaamme, että emme tunne yksisarvistermiä ja meille näytetään yksisarvista esittävää kuvaa. Näemme kuvassa i) hevosta muistuttavan olion, jolla on ii) otsassaan yksi sarvi ja joka on kuvattu iii) kooltaan koiraan pienemmäksi ja iv) sinisen väriseksi. Miten voimme selvittää kuvasta yksisarvistermin relevantit ominaisuudet? Ajatelkaamme, että meille näytetään seuraavaksi kuvaa, joka esittää edellisen kaltaista, mutta väriltään punaista yksisarvista. Meillä on kaksi mahdollisuutta: joko hylätä jälkimmäinen kuva yksisarvistermiin viittaavana, koska se ei täytä sinisen värin vaatimusta, tai vähentää väri fiktiiivisen termin välttämättömistä ominaisuuksista.
41. Ks. Wolterstorff 1980, 108, 116, 127 & 192.
42. Stevenson 1957, 337.
43. Goodman 1991, 40.
44. Goodman 1985b, 55; kursivoinnit JM.
45. Goodman & Elgin 1986, 570; kursivointi eri kuin Goodmanilla.
46. Haapala 1989a, 42; Samanlaisia kömmähdyksiä esiintyy esimerkiksi Nicholas Wolterstorffilla. Teoksensa *Works and Worlds of Art* esimerkeissä Wolterstorff usein viittaa alkuteosten ominaisuuksiin niiden käännösten ominaisuuksien kautta. Hän esimerkiksi käyttää Gogolin projisoimaan fiktiiiviseen maailmaan viitattaessaan esimerkkinä *Merryvje Dušin* (*Kuolleet sielut*, 1842) englanninnosta (ks. Wolterstorff 1980, 109.) Samalla tavalla hän viittaa Jorge Luis Borgesin novellin ”Hombre de la esquina rosada” propositioihin sen käännöksen ”The Streetcorner Man” propositioiden avulla (ks. Wolterstorff 1980, 116 & 144.) Wolterstorffin teorialle nämä ”kömmähdykset” eivät kuitenkaan ole yhtä vakavia kuin Goodmanille, sillä Wolterstorff on valmis hyväksymään pätevän käännöksen avulla projisoidun tulkinnan kirjalliseksi taide-teokseksi.

Kirjallisuus

- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, Cambridge 1981.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class?* Harvard University Press, Cambridge 1980.
- Goodman, Nelson, How Buildings Mean? *Critical Inquiry*. Volume 11, Number 4, 1985a, 642–653.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art – An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing, Indianapolis 1985b [1976].
- Goodman, Nelson, *Of Mind and Other Matters*. Harvard University Press, Cambridge 1984.
- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing, Indianapolis 1991 [1978].
- Goodman, Nelson & Elgin, Catherine Z., Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World? *Critical Inquiry*. Volume 12, Number 3, 1986, 564–575.
- Haapala, Arto, Mikä kirjallinen taideteos on? Teoksessa Haapala et al. (toim.): *Kirjallisuuden filosofiaa*. Valtion painatuskeskus, Helsinki 1989a, 35–61.
- Haapala, Arto, *What is a Work of Literature?* Acta Philosophica Fennica 46, 1989b.
- Haapala, Arto et al. (toim.), *Kirjallisuuden filosofiaa*. Valtion painatuskeskus, Helsinki 1989.
- Ingarden, Roman, *The Literary Work of Art – An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*. Northwestern University Press, Evanston 1973.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading – A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984 [1978].
- Lammenranta, Markus, *Taideteos symbolina – Nelson Goodmanin taidefilosofia*. Yliopistopaino, Helsinki 1978.
- Margolis, Joseph, *Art and Philosophy*, Harvester, Brighton 1980.
- Mikkonen, Jukka, *Kirjallisen taideteoksen luonne ja tulkinta – Nelson Goodmanin ja Nicholas Wolterstorffin teorioiden kriittinen vertailu*. Pro gradu -työ, Joensuun yliopisto 12.6.2003.
- Rantala, Veikko, Kirjallisen taideteoksen luonne. Teoksessa Haapala et al. (toim.), *Kirjallisuuden filosofiaa*, 17–34.
- Stevenson, Charles L., On 'What is a Poem?' *The Philosophical Review*. Volume LXVI, 1957, 329–362.
- Tardos, Anne, Ami Minden. Kokoelmassa Tardos: *Cat Licked the Garlic*. Tsunami Editions, Vancouver 1992.
- Wolterstorff, Nicholas, On Universals – An Essay on Ontology. Chicago University Press, Chicago 1970.
- Wolterstorff, Nicholas, Toward an Ontology of Art Works, *Noûs*. Volume 9, Issue 2, 1975, 115–142.
- Wolterstorff, Nicholas, *Works and Worlds of Art*. Oxford University Press, Oxford 1980.